

**С.И. ЛИХАЧЁВА, А.Ю. НЕСТЕРОВ**

**ПРОБЛЕМА ИСТИННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА  
В РАМКАХ СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА**

Статья посвящена проблеме истинности/аутентичности художественного образа в рамках семиотического подхода. Художественный образ рассматривается как эстетический знак, существующий в контексте трёх измерений семиозиса: семантическом, синтаксическом и прагматическом. На уровне семантики речь пойдёт о сюжете произведения, о том, что изображено на картине; на уровне синтаксиса – о способе организации пространства холста, о взаимодействии живописных элементов, то есть о композиции; на уровне прагматики будет рассмотрено то, как живописный образ вписан в реальность человека, насколько он способен менять эту реальность, насколько активность живописного изображения оказывается актуальна для воспринимающего её субъекта.

**Ключевые слова:** художественный образ, аутентичность, семиотика, семантика, синтаксис, прагматика

*Лихачёва Светлана Ивановна* - заочный аспирант кафедры философии и истории, Самарский государственный аэрокосмический университет им. акад. С.П. Королёва (Национальный исследовательский университет). E-mail: claire13@yandex.ru

*Нестеров Александр Юрьевич* - заведующий кафедрой философии и истории, Самарский государственный аэрокосмический университет им. акад. С.П. Королёва (Национальный исследовательский университет). E-mail: phil@ssau.ru

**S.I. LIKHACHEVA, A.Y. NESTEROV**

**THE PROBLEM OF VERITY OF THE ARTISTIC IMAGE ACCORDING  
TO SEMIOTIC APPROACH**

The article deals with the problem of verity/authenticity of the imaginative form according to semiotic approach. The imaginative form is seen as an aesthetic sign that exists in the context of three dimensions of semiosis: semantic, syntactic and pragmatic. At the level of semantics, we discuss the plot, what is represented in the picture; at the level of syntax – the way of space organization of the canvas, the interaction of picture elements, i.e. the composition; at the level of pragmatics we consider how the pictorial image is inscribed in the reality of man and how he is able to change this reality, as far as the activity of the delineation is relevant to the subject perceiving it.

**Keywords:** artistic image, authenticity, semiotics, semantics, syntax, pragmatics

*Likhacheva Svetlana Ivanovna* - postgraduate student at the Department of Philosophy and History, Samara State Aerospace University. E-mail: claire13@yandex.ru

*Nesterov Alexandr Yurevich* - chief at the Department of Philosophy and History, Samara State Aerospace University. E-mail: phil@ssau.ru

Один из самых сложных вопросов в искусстве: почему одно творение художника надолго переживает своего автора, становится всемирно известным шедевром, а другое – пропадает в неизвестности? Чем обусловлена долгая жизнь произведения? Данное рассуждение – попытка ответить на эти вечные вопросы или, как минимум, обозначить направление, в рамках которого возможны будут ответы. Материалом рассуждения послужит изобразительное искусство, что даст возможность чётко ограничить предмет исследования.

Рассмотреть данный вид искусства в рамках философского рассуждения представляется актуальным хотя бы с той точки зрения, что здесь не приходится говорить о хорошо разработанном и убедительном категориальном аппарате, позво-

ляющем чётко формулировать критерии оценки произведения. Чаще всего работа художника оценивается с позиции «нравится – не нравится», «красиво – не красиво», а рассуждение носит спекулятивный характер. Если же предпринимается попытка как-то обобщённо взглянуть на проблему, например, в искусствоведении, то речь заходит либо о разборе конкретного произведения, либо о том или ином художественном направлении в контексте истории искусства, но ответа на вопрос, почему именно этот автор признан классиком, как не было, так и нет.

Что есть живопись как таковая? Изображение тех или иных объектов реальности. Даже если речь идёт о картине с фантастическим, мифологическим сюжетом, изображающей нечто вымышлен-

ное, то и в этом случае художник не может обойтись без «поддержки» реальности, не может помыслить и изобразить нечто, совершенно отличное от знакомого нам мира<sup>1</sup> [3, с. 112]. Хотим мы или нет, но одним из критериев оценки картины зрителем является противопоставление «похоже – не похоже». Убедительное изображение того или иного объекта реальности художником и последующее узнавание этого объекта зрителем является основным способом актуализации живописи как таковой. Это касается и абстрактной, и беспредметной живописи, так как, стремясь «понять» образец такого искусства, человек так или иначе ищет сходства беспорядочных линий и пятен с объектами реальности, чтобы хоть как-то объяснить самому себе мир, изображённый на данном холсте. «Привилегия людей – или их проклятье? – отражаться повсюду, бесстыдно раздваиваться, узнавать себя в куске дерева или в нескольких пятнах краски» [3, с. 112]. И всё же, критерий «похожести» не может быть признан основным или, во всяком случае, исчерпывающим, так как, если бы целью живописи было простое копирование реального мира, как можно более точное, то она бы прекратила своё существование в тот день, когда была изобретена фотография. Кроме того, названный критерий не позволяет приблизиться к ответу на основной вопрос данного рассуждения, ибо далеко не все шедевры живописи, признанные таковыми и занявшие своё место в истории изобразительного искусства, являются при этом образцами искусства реалистического. И, наоборот, существует весьма внушительное количество живописных изображений, «понятно» и «похоже» передающих те или иные сюжеты реальности и не имеющие при этом к искусству никакого отношения. Следовательно, вопрос не в том, насколько достоверно передана реальность на холсте. Критерий похожести не соответствует критерию аутентичности (истинности) художественного образа – высказывания в красках. А нам представляется, что именно аутентичность как раз и является тем условием, которое способно обеспечить произведению шанс на бессмертие, поскольку истинность высказывания предполагает обращение к «живому опыту современного человека» [8, с. 94]. Но в чём кон-

кретно проявляется аутентичность? Каковы формы её актуализации в произведении живописи? И что представляет собой художественный образ, соответствующий критериям аутентичности?

Сам по себе художественный образ можно рассматривать и интерпретировать с позиций различных наук и теорий. В рамках данного рассуждения представляется наиболее целесообразным рассмотреть его с позиций семиотики, а именно рассмотреть его как эстетический знак, существующий в контексте трёх измерений семиозиса: семантическом, синтаксическом и прагматическом [5, с. 12]. На уровне семантики речь пойдёт о сюжете произведения, о том, что собственно изображено на картине; на уровне синтаксиса – о способе организации пространства холста, о взаимодействии живописных элементов, то есть о композиции; на уровне прагматики будет рассмотрено то, как живописный образ оказывается вписан в реальность человека, насколько он способен менять эту реальность, насколько активность живописного изображения оказывается актуальна для воспринимающего её субъекта.

Применение семиотического подхода в данном рассуждении обусловлено тем, что в самой основе восприятия нами художественной реальности лежит необходимость воспринимать изображение, прежде всего, как знак. Именно такое изображение мы готовы признать «правдивым», т.е. истинным. В живописи, как квазиреальности, должны быть соблюдены определённые правила. Важна искусственность, сделанность произведения, то, что картина лишь указывает на реальность, но не подменяет её, так как это была бы заведомая ложь. Восприятие картины как артефакта искусства предполагает, что категории «истинное/ложное» работают здесь иначе, нежели по отношению к объектам реальной действительности. Маркировка сделанности изображения позволяет зрителю вступить в игру, в рамках которой он будет воспринимать художественный образ как реальность особого рода, со своей точки зрения ничуть не менее правдивую, чем собственно реальность.

Но одной условности произведения искусства мало. Чтобы стать аутентичным, изображение должно стать чем-то большим, чем просто копирование реальности. Почему этюд – написанное с натуры изображение – не вызывает в нас того же чувства, какое вызывает законченная работа художника, то, что принято называть картиной? Возможно потому, что он представляет собой не более чем копирование действительности, штудию, упражнение художника. И, даже если последний

<sup>1</sup> Не случайно искусство древних цивилизаций, носившее по большей части магический характер, понимало изображение как доказательство существования изображенного объекта. Изобразить можно лишь то, что реально существует. Возможно, отсюда представление о том, что призраки непременно должны изображаться полупрозрачными – существующими лишь наполовину.

пишет этот этюд со всем старанием, работа его направлена на самое себя, не имеет внеположной ей цели. Этюд изображает фрагмент реальности, но не более того. Тогда как написанная на основе того же этюда картина, вполне возможно, «останавливает» зрителя, так как направлена на диалог, на самого человека, а не на реальность, послужившую основой.

Независимо от сюжета своей картины, художник изображает не реальность, а некую идею, которую можно выразить посредством обращения к реальности. По Гегелю, посредством искусства находит своё выражение абсолютный дух. «Истина не существовала бы, если бы она не становилась видимой и не являлась бы нам, если бы она не существовала для кого-то, как для самой себя, так и для духа вообще» [1, с. 14]. И дальше, как внешняя, знакомая нам реальность, так и внутренний чувственный мир в равной мере являются «голой видимостью и жестоким обманом», и «лишь по ту сторону непосредственности ощущения и внешних предметов мы найдём подлинную действительность. Ибо истинно действительным является лишь сущее в себе и для себя, субстанциальное начало природы и духа. Принимая форму наличного бытия, оно остаётся, однако, в этом бытии сущим в себе и для себя и лишь таким образом поистине действительно. Господство этих всеобщих сил как раз и обнаруживается и раскрывается искусством» [1, с. 14-15]. Живописный артефакт имеет перед эмпирической внутренней и внешней реальностью то преимущество, что он свободен от всего случайного, временного, то есть от любых искажений, привносимых внешним миром в то, что в пределе должно проявляться как воплощение абсолютного духа. «Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих этому дурному, переходящему миру, и сообщает ему высшую, порождённую духом действительность» [1, с. 15]. Применительно к живописному образу это утверждение Г.В.Ф. Гегеля можно интерпретировать так: выбирая сюжет своей будущей картины, художник производит отбор, выбирает то главное, что станет объектом изображения. И дело не в том, что невозможно нарисовать всё и сразу, а в том, что именно лишние детали, то есть то, что Гегель называет «видимостью и обманом», затемняют образ, не дают ему проявиться в полной мере, а через него проявиться истине в духе. Стремление художника к воплощению истины на уровне сюжета произведения начинается с «отказа от внешнего и поиска глубинной идентичности, скрытой под несоответствием и своеобразием» [1, с. 15]. Сложный с точки зрения детальности образ реального мира внача-

ле освобождается художником от лишнего, упрощается, а затем снова усложняется, но уже иначе – как образ художественный. И с этой точки зрения совершенно не важно, насколько детально проработан образ. Прописанный блик в глазу ничего не решает. Детали реальности не равны по значению деталям живописного изображения. Более того, подчёркнуто условное, схематичное изображение может нести в себе больше истинности, нежели детально проработанное, потому как в любой несовершенной, условной форме как возможность присутствует идеальное тело, то есть идея, то есть истина<sup>2</sup>.

Любопытно то, что многие художники XX столетия придерживались того мнения, что наиболее подлинным изобразительное искусство было в древние времена, когда о реалистичных изображениях никто не задумывался. К примеру, К.С. Петров-Водкин, говоря об искусстве эпохи Возрождения, признанной, казалось бы, несомненным расцветом искусств вообще и живописи в частности, задумывался над тем, что форма, вычисленная при помощи циркуля, как это было принято у возрожденцев, свидетельствует едва ли не об упадке живописи по сравнению с более ранними периодами истории искусства, когда форма была «не вкусокапризна, а неизбежна» [7, с. 307]. В самом деле, для эпохи Возрождения с её антропоцентричным мировоззрением было характерно «проверять алгеброй гармонию», а именно рассчитывать пропорции человеческого тела математически. Чем актуальнее становились требования сходства с изображаемой натурой, то есть реалистичности изображения, тем дальше уходило изобразительное искусство от самоочевидной, «неизбежной» формы, когда лимон изображается не как «лимон», а как некий объект жёлтого цвета. Реализм в живописи отказывается от поиска идеальной формы и следования классическим канонам изображения в пользу того, чтобы изучать каждого отдельно взятого человека с присущими ему характерными особенностями. Акцент в реализме ставится на временном, случайном, а, значит, как ни странно это звучит, реализм с этой точки зрения представляет собой наименее истинное направление изобразительного искусства. Данный творческий метод, кажется, совершенно не ставит себе задачей воплощение идеала и истины в духе. Именно в рамках реализма как направления возникают карикатура и шарж – жанры, в основе

<sup>2</sup> Любопытно в этом контексте рассмотреть творческие поиски кубизма как направления живописи или даже супрематизма. Изображение человеческого тела максимально условное, почти как манекен для упражнений в рисунке, вполне может быть понято как стремление уйти от детализации и достичь таким образом истинности художественного высказывания.

которых – утрирование характерных черт изображаемого лица. Возникает парадокс: наиболее реалистичное, характерное, «похожее» на натуру изображение оказывается дальше всех от подлинности, от истины. Рефлексия над художественным языком, поиск форм аутентичности высказывания в XX столетии приводит к тому, что возникают две противоположные друг другу тенденции в изображении человека:

Человека сводят к геометрическому идеалу (П. Мондриан);

Человека изображают как случайное лицо в толпе (С. Поллок).

В конечном итоге доминанта формы приводит к тому, что единственным вариантом становится бесформенность, и на какое-то время именно беспредметное, абстрактное искусство делается единственным возможным с точки зрения стремления художника воплотить истину. Как пишет К.С. Петров-Водкин: «Форма (в начале XX века – С.Л.) теряла свои очертания и плотность, она настолько расширялась своими порами, что, нащупывая её, проходил нащупывающий сквозь форму» [7, с. 153-154].

На втором – синтаксическом – уровне семиозиса, то есть на уровне композиции картины в ходе изменений, происходящих в истории искусства живописи, прослеживается тенденция, очень похожая на ту, что определяет изменения художественной формы. Первоначально композиция, как и форма, не знает никаких канонов и подчинена единственно желанию художника заполнить пространство холста (в самом широком смысле слова), либо носит символический характер. Прорыв в искусстве композиции происходит опять же в эпоху Возрождения, с открытием линейной перспективы. Здесь так же, как и в изображении человека, для возрожденцев была важна геометрия. Эпоха Ренессанса стала поворотной не только в развитии техники живописи, но и в том, что взамен самоочевидной, «неизбежной» композиции пришла композиция продуманная и математически выверенная. В изобразительном искусстве XX столетия и, в особенности, в искусстве беспредметном, композиция, наряду с цветовым решением, становится едва ли не единственным выразительным средством, при помощи которого художник доносит до зрителя свою идею.

Сама по себе композиция, то есть взаимоотношение элементов изображения, позволяющее наиболее ярко показать, воплотить идею произведения, наиболее близка по сути своей к тому, что Г.В.Ф. Гегель определял как *гармонию*. Гармония не является «свободной идеальной субъективностью и душой. В последней единство заключено не в простом взаимном допол-

нении, связи и согласованности, а в отрицательном полагании различий, и только благодаря этому осуществляется их идеальное духовное единство» [1, с. 150].

В сущности *закомпоновать* – это означает уйти от природного существования изображаемого объекта к его существованию на картине, уйти от неограниченной натуры к условности холста, ограниченно-го размером подрамника. Здесь важно уже не то, *что* изображено, а то, *как* это сделано. Если отбор объектов изображения определяет содержание картины, то композиция определяет, как будут расставлены акценты, именно композиция делит картину на первый, второй и так далее планы, либо, если речь идёт об абстрактном изображении, создаёт то, что называется эмоциональным фоном картины, в зависимости от того, является композиция уравновешенной или нет. С точки зрения семиотического подхода план синтактики, то есть композиция, определяет значение того или иного элемента для картины в целом.

Отсюда очевиден переход к плану прагматики, в рамках которого будет рассмотрено то, как актуализируется картина в реальности человека, как она меняет эту реальность. Именно на уровне третьего – прагматического – плана можно наиболее чётко рассматривать оппозицию «истинное/ложное» в отношении живописного артефакта как такового. Парадокс живописи, вся её сложность заключается в том, что, как бы ни был важен объект изображения, а также художественный метод, избранный автором, ни каждый из этих аспектов в отдельности, ни оба вместе они не определяют, состоится ли работа. Истина не в детальной проработке или максимальной условности изображения. Не в математически выверенной или, наоборот, заведомо неустойчивой композиции изображения. «Что форма, что цвет, когда полусонная грёза должна наискивать неясный образ? Недодумь и недоощупь – это и есть искусство» [7, с. 154] – это утверждение К.С. Петрова-Водкина как нельзя более ясно обозначает основной конфликт изобразительного искусства, с которым сталкивается каждый художник: живопись – это техника, рисовать нужно то, что знаешь, а не то, что видишь, нужно уметь при помощи определённых технических средств и приёмов создать на холсте нужный образ, но именно знание, именно техническое мастерство и оказывается главным противником художника в процессе создания картины. В своей книге «50 магических секретов мастерства» С. Дали, перечислив в сорочка девяти секретов все возможные умения, которые должны помочь начинающему живописцу стать мастером, пишет: «От

всего этого не будет никакого толка! Ибо последний и главный магический секрет этой книги состоит в том, что, когда вы садитесь перед мольбертом и начинаете писать картину, совершенно необходимо, чтобы вашей рукой водил ангел» [2, с. 271]. Очевидно, что речь идёт не о мистической составляющей творчества, данная метафора С. Дали говорит о необходимости сохранения той же неясности образа при совершенной его чёткости и проработанности – задача, решение которой, казалось бы, и вправду возможно только для ангела, но не для человека. П.П. Чистяков, сравнивая творческую манеру В. Васнецова и М. Врубеля – двух своих учеников, говорил, что по отношению к предмету живописи эти художники являют собой полную противоположность. О Васнецове Чистяков говорил, что, приступая к делу, «весь он на «рассказе» изольётся, вроде как декорацией для него предмет служить будет... Врубель – этот совсем наоборот: этого анализ предметный так свербил, что он из всех вожжей выскакивал. Оглянется с лошади, а сани с живописью во-он где!.. Этого надо было задерживать, чтоб сквозь предмет не проскочил... Не всем, видать, вдомёк, что «предмет» от художника всего устремления требует, и что он и где он, – тогда только и «рассказ» проявится полностью» [7, с. 60-61]. Если понимать «рассказ» как сюжет картины, а «предмет» – как способ подачи, раскрытия этого сюжета, то есть способ актуализации идеи, то и здесь речь идёт о том же самом: ни чрезмерная декоративность, как у В. Васнецова, ни слишком глубокий анализ изображаемого, как у М. Врубеля, по мнению П.П. Чистякова, не хороши и в равной мере препятствуют проявлению истины в духе.

Сюда же относится и проблема завершенности картины: когда картина закончена на сто процентов, она мертва. Нужно, чтобы было или девяносто девять, или сто один. Истина или ложь не в деталях, не в степени проработанности холста. Например, такое направление живописи, как гиперреализм, представляет собой реализм, доведённый почти до абсурда, вышедший за собственные пределы и тем самым, как ни парадоксально, доказавший своё право на существование. Лжёт то, что не имеет в себе дополнительной дистанции развития. Лжёт квадрат ради квадрата, деталь ради детали, всё то, что недвусмысленно чётко обозначено, лжёт любая, доведённая до чёткой поименованности, определённости. Не лжёт то, что либо в шаге от неё, либо за её пределами. «Жалок тот мастер, произведения которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искус-

ства, произведения которого превзойдены суждением» [4, с. 45]. «Суждение» в данном случае – это идея, заложенная в произведении. Если она больше произведения, следовательно, художник может дальше его совершенствовать, есть тот самый зазор, позволяющий произведению оставаться живым. Если же суждение равно произведению или меньше его, следовательно, художнику здесь нечего больше сказать. Осознавая, определяя для себя границы изображаемой реальности, художник, тем самым может занять по отношению к этим границам и к этой реальности определённую позицию и либо действовать внутри обозначенных границ, маркируя их через их недостижимость, либо так же маркированно перейти эти границы, выйти за пределы реалистичного образа. Дистанция в этом случае оказывается, во-первых, необходимым условием рефлексии, а во-вторых, необходимым условием свободы – свободы как для художника в его попытке воплощения истины, так и для зрителя в его восприятии произведения искусства. Воплощение идеи, истины в духе невозможно в полной мере, и эта невозможность должна маркироваться, демонстрируя тем самым застрашную потенциальную возможность посредством искусства «осознания высших интересов духа» [1, с. 19]. Влияние живописи на реальность человека, заключённое в том, что при помощи данного вида искусства (в том числе) человек осознаёт себя как таковой, актуализирует свою антропную сущность, в наибольшей мере проявляется тогда, когда есть дистанция, предполагающая свободу, позволяющую человеку реагировать так или иначе, вступать в диалог, осознавать себя и реальность в этом диалоге, свободу, позволяющую человеку быть человеком.

#### Список литературы

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М.: Искусство, 1968. – В 4 т. Т. 1.
2. Дали С. 50 магических секретов мастерства. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
3. Комар Ф. Искусство и человек. – М.: Астрель, 2002.
4. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. – СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2013.
5. Нестеров А.Ю. Проблема и понятие знака в эпистемологии и теории коммуникации // Философия науки. – 2008. – № 1(36). – С. 3-17.
6. Нестеров А.Ю. Семиотическая интерпретация понятия прекрасного у Г.В.Ф. Гегеля // Вестник НГУ. Серия: Философия. – 2007. – Т. 5, Вып. 1. – С. 118-123.
7. Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. – СПб.: Лениздат, 2013.
8. Рымарь Н.Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. – Москва-Тверь, 2000. – С. 88-102.