

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СТРУКТУРЕ КОМПОЗИЦИИ

А. В. Свешников

Предложенный в XV в. Л. Б. Альберти термин «композиция» многократно уточнялся, но единого определения до сих пор не существует. Нередко, говоря о композиции, понимают его как размещение изображения на плоскости. Недостаточность такого понимания отмечал ещё Н. П. Крымов, писавший, что творческая организация картины существенно отличается от понятия «компоновка». Значительно более точное определение дал известный теоретик искусства Ф. И. Шмит, утверждавший, что это сопоставление форм, при которых они связываются в новое целое высшего порядка. В. А. Фаворский¹ писал, что это пространственно-временное единство, изобразительный узел, а Н. Н. Волков² говорил о главной целостной форме произведения, выявляющей и выстраивающей смысловые связи. С. М. Даниэль³ определяет композицию как форму столкновения различных художественных традиций, диалектику «универсального» и «актуального», как форму художественной полемики.

Во всех этих определениях можно выделить главное: композиция — это соотношение отдельных смысловых частей (компонентов) произведения, образующих единое целое.

Смысловая целостность — основное свойство композиции. Понятие «смысловая целостность» достаточно сложно. Мы разберём его в контексте понимания художественного произведения как текста, состоящего из сложно организованных значений.

Известно, что отдельно взятое значение (композиционный компонент) в целостной форме приобретает новые смыслы. Покажем это на простом примере.

Начнём, казалось бы, с очень далёкой от нашей темы области — со зрительных иллюзий.

Рассмотрим рисунок 1. Геометрически правильная малая окружность воспринимается искажённо на фоне расходящихся линий.

Мы привыкли называть такие явления «иллюзиями», не принимая во внимание, что наше восприятие очень сложно и способно охватить весь объект целиком, воспринимая детали как части целого. Мы не складываем целое из элементов, мы видим его сразу. Поэтому неверно называть это иллюзиями. Перед нами не ошибки зрения, а уникальная способность человека воспринимать элемент таким, каким он действительно является в контексте

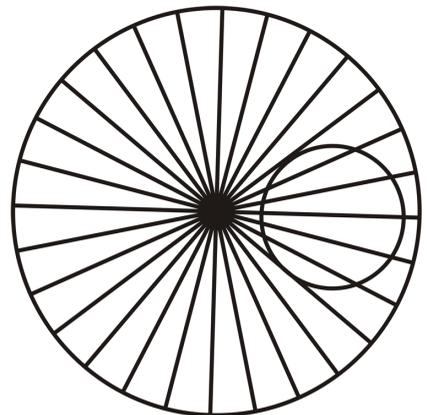


Рис. 1

целого, увидеть его трансформацию в зависимости от тех или иных взаимосвязей. Здесь мы наглядно сталкиваемся со всеобщим законом целостной системы. В «иллюзиях» или, вернее, в композиции мы видим и целое, и элементы в их новом качестве. Перед нами редкий случай зримого проявления тайны композиции.

Малая окружность одновременно является окружностью и не является ею. Если вырвать этот элемент из контекста целого, то он, конечно, будет восприниматься окружностью, но если рассматривать его в контексте, то это окажется совершенно иная фигура. На первом рисунке мы одновременно видим окружность и «не-окружность»! Парадоксально, но, в зависимости от взаимосвязей с целым, один и тот же элемент *в одно и то же время* для нашего восприятия является и не является самим собой.

Приведённый пример не что иное, как наиболее *простые изобразительные композиции*, а их парадоксальные свойства — основные имманентные композиционные законы, которые по существу и определяют, с чем мы имеем дело: с композицией или нет.

Итак, в композиционной системе композиционные элементы многолики, «многосущностны». Они изменчивы, динамичны: достаточно измениться окружению — и они уже не те. В композиционном контексте элементы имеют другое значение, чем вне его структуры.

С точки зрения формальной логики, «X» одновременно не может быть и не быть «Y». Однако для композиционного элемента такое правило не существует. Подобное относится не только к изобразительным, но и, например, к музыкальным элементам. А. Швейцер, в частности, отмечает, что в «Чаконе» Баха, построенной «как конфликтное противопоставление вариаций на одну и ту же тему <...> совершенно нелогичное объединение скорби и радости (некоторые авторы даже говорят “жизни и смерти”) оказывается художественно, интуитивно убедительным»⁴.

Этот общий композиционный закон может быть рассмотрен и под иным углом зрения. Так, Л. С. Выготский, анализируя литературную композицию, писал о противоборстве формы и материала, где под материалом он понимал взятый вне контекста целого художественно-композиционный элемент, а под формой — композиционную организацию произведения.

Кратко рассмотрим некоторые положения его книги «Психология искусства», которая, несмотря на почти столетнюю давность, остаётся сегодня фундаментальной и во многом не превзойдённой.

Пожалуй, наиболее важное положение его теории — сущность катарсиса. В этой связи прежде всего необходимо отметить существование смешанных, *двойственных*, а точнее, *разнонаправленных чувствований*, как основы представления о катарсисе. В частности, трагедия — пример такой драматической формы, которая в своей основе несёт двойственность переживания: «...в целом трагическое впечатление представляет один из самых высоких подъёмов, на которые способна человеческая природа, потому что через духовное преодоление глубочайшей боли возникает чувство триумфа, не имеющего себе равного»⁵. Далее Выготский пишет: «Художественное произведение <...> включает в себе аффективное противоречие,

вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению. Это можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств»⁶.

Катарсис, по мнению психолога, это разряд нервной энергии, составляющий сущность всякого эстетического чувства. При этом процесс совершается в противоположных направлениях, а искусство оказывается средством для наиболее целесообразных и важных преобразований нервной энергии. Закон эстетической реакции, по мнению учёного, один. Произведение заключает в себе «аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит своё уничтожение»⁷. Если учесть, что чувства порождают образы фантазии, то, следовательно, мы имеем дело с *разнонаправленными образами*, которые разрешаются в новом интегральном образе, снимающем изначальное противоречие.

При этом очень важно положение, по которому следует различать эмоции, вызванные *материалом* художественного произведения, и эмоции, вызываемые *формой*. Задолго до Выготского Фридрих Шиллер писал: «...настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план, или же чем более зритель склонен поддаться содержанию»⁸.

Выготский развил это положение, указав, что именно *противоположная направленность эмоций формы и содержания рождает катарсис*. Например, химеры собора Парижской Богоматери — не ошибка архитекторов, не простая дань наивному изображению противоборствующих духовных сил, а закономерная пластическая антитеза, преднамеренное столкновение образных противоположностей и обретение изобразительной целостности в их разрешении.

Представления о противоположности формы и содержания (материала) в искусстве и катарсисе — пример классического определения специфики художественного чувства.

Художественное восприятие нуждается в том, чтобы форма и материал находились в определённых отношениях. Именно в особых формах организации кроется тайна произведения искусства. Важно не просто «создать фантазию», но и искусно организовать её, организовать по каким-то вечным законам художественной формы. Существует тайна художественной формы, которая не только не отрицается рассуждениями о фантазийной природе художественного смысла, но ещё более в них утверждается. Это две вечные стороны одной проблемы, и восковой розе, несмотря на её почти полное сходство с оригиналом, никогда не конкурировать с мраморным цветком скульптора.

Подвергая критике достаточно распространённое и поныне мнение А. Н. Толстого о том, что искусство заражает нас какими-то чувствами, учёный пишет: «Эта

точка зрения сводит <...> искусство к обыкновенной эмоции, <...> следовательно, искусство есть простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством»⁹. Искусство, напротив, всегда несёт в себе нечто «претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство». Искусство *перерабатывает чувство, переплавляет его в новую форму*, это не прямое выражение жизни, а антитеза к ней: «... в искусстве изживается какая-то такая сторона нашей психики, которая не находит себе исхода в нашей обыденной жизни, и здесь уже <...> никак не приходится говорить простом заражении»¹⁰. В этом, по мнению Выготского, заключается сущность искусства, а мы можем добавить — заключается и потребность в искусстве. Приведём обширную цитату, в которой как нельзя полно сформулирована основная мысль о глубинной важности искусства для человека. «И вот эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой. Чем проще и элементарнее наши отношения со средой, тем элементарнее протекает наше поведение. Чем сложнее и тоньше становится взаимодействие организма и среды, тем зигзагообразное и запутаннее становятся процессы уравнивания. Никогда нельзя допустить, чтобы это уравнивание совершалось до конца гармонически и гладко, всегда будут известные колебания нашего баланса, всегда будет известный перевес на стороне среды или на стороне организма. Ни одна машина, даже механическая, никогда не могла бы работать до конца, используя всю энергию исключительно на полезные действия. Всегда есть такие возбуждения энергии, которые не могут найти себе выход в полезной работе. Тогда возникает необходимость в том, чтобы время от времени *разряжать не пошедшую в дело энергию, давать ей свободный выход, чтобы уравнивать наш баланс с миром*»¹¹ (курсив мой. — А. С.).

Положение о разряде и изживании «не пошедшей в дело» нервной энергии есть классический и поистине гениально сформулированный тезис, который, видимо, нескоро будет подвергнут пересмотру. Искусство в этом случае выступает как совершенно необходимое для жизни явление, явление не только интеллектуально, но и биологически значимое. Без него невозможна психическая жизнь, невозможно развитие человека как разумного существа. Выготский доказал, что потребность в искусстве основывается на самой глубокой потребности человека — на потребности уравнивать организм со средой в критические для него моменты. В то же время оно подготавливает такую направленность поведения, которая потенциально заложена в нас, но не реализовалась в силу каких-то причин.

Испытывая, по выражению Андрея Белого, в процессе художественного восприятия «чувства великанов», мы лучше осознаём свои потенциальные возможности и оказываемся более способными к их реализации в дальнейших поступках. Теория Выготского показывает, каким образом искусство воздействует на человека и в чём сущность потребности в искусстве.

Теперь вернёмся к началу нашей статьи и попробуем объяснить рассмотренные положения теории катарсиса с точки зрения двойственной природы композиционного элемента в целостной художественной структуре.

Композиционный элемент, если исходить из фундаментального положения Волкова о том, что композиция есть структура для выражения смысла, всегда представляет собой элемент семантический. При этом семантический смысл имеет двойственную эмоционально-ценностную природу и в контексте целого выступает и как самостоятельная данность, и как новое смысловое образование. Налицо то, что может быть названо композиционной трансформацией. Именно такая динамичная смысловая двойственность не только различных, но и одного элемента порождает, выражаясь языком Выготского, аффективное противоречие, взаимно противоположные ряды чувств, приводя их к «короткому замыканию» не только между собой, но и внутри них самих. В посылке сталкиваются противоположные элементы, в целостной форме они же, но изменённые, порождают единство, снимая первоначальное противопоставление и уничтожая его. Возникает их новое смысловое единство, единство нового эмоционально-ценностного смысла, то, что может быть названо интегральным смыслом или «сверхсмыслом».

Относительно термина «сверхсмысл» сделаем пояснение. Этим термином характеризуется основное свойство целостной семантической системы (которой является всякое композиционно организованное художественное произведение): смысл целого не может быть сведён к простой сумме смыслов его частей. В психологии такое явление называется гешталтом. Для нас имеют большое значение представления гештальтпсихологии о структуре художественного произведения. Известно, что понятие «гештальт» означает *целостный образ, структуру, форму, конфигурацию*. Основное положение, связанное с этим термином, гласит, что *сумма частей не тождественна целому, которое по отношению к простой сумме оказывается образованием, превосходящим эту сумму по качеству*. Один из примеров гештальта — приведённое ниже изображение головы Венеры, которое мы способны узнать и в том случае, если оно выполнено линией, и тогда, когда оно передано средствами фотографии, и даже тогда, когда видим отдельные части.



Рис. 2 Пример гештальта

Известно блестяще простое доказательство А. Ф. Лосева – А. А. Тахо-Годи всеобщности этого явления: «...всякий <...> всегда будет помнить учение Платона о том, что цельная идея есть уже новое качество в сравнении со своими отдельными частями, так что целое в одно и то же время и состоит из своих частей и вовсе из них не состоит. Как учат нас химики, вода состоит из двух атомов водорода и одного атома кислорода. Но ведь водород ещё не есть вода: и кислород ещё не есть вода.

Откуда же вдруг взялась вода? А вот это и значит, что вода хотя и состоит только из водорода и кислорода и ни из чего другого, тем не менее она, взятая как целое, вовсе не сводится ни на водород, ни на кислород, ни на их комбинацию. Но ведь это же и значит, что вода, будучи насквозь вещественной, обязательно обладает такой идеей, которая уже невещественна и которая хотя и состоит из водорода и кислорода, тем не менее обладает более общим содержанием»¹².

Если принять это доказательство, то основным свойством композиции нужно будет признать видоизменение и трансформацию художественных элементов в структуре целого, признать такие изменения, которые приводят к уничтожению первоначального значения и появлению новых интегральных смыслов с большим обобщением. При этом такие процессы будут сопровождаться особым психологическим состоянием, которое со времён Аристотеля называют катарсисом и механизмы которого раскрыл в начале прошлого века Выготский.

В заключение следует подчеркнуть важное обстоятельство. Описанные процессы трансформации художественных элементов происходят без обращения к сложной цепи рассуждений и целенаправленного переубеждения с его нарочитой назидательностью. Новые ценности воспринимаются как данность, как *очевидность*. Мы *непосредственно* видим новый смысл, наподобие того, как видим в зрительных иллюзиях сложные формы. При этом наши собственные интеллектуальные усилия так хорошо композиционно организованы, что с лёгкостью достигают результата, а полученный эффект далеко превосходит затраты. Это особое качество художественного восприятия позволяет зрителю понять новое без видимого напряжения и вознаграждается катарсисом. Мы не только постигаем новое, но и получаем от этого наслаждение. В этой непосредственной лёгкости заключается одна из главных тайн искусства, которое щедро обогащает нас новыми образами и чувствами, новыми ценностными системами, почти ничего не требуя взамен.

Гедонистические чувства так ярко выражены, что способность доставлять нам удовольствие нередко признаётся главным достоинством всякого художественного произведения. Однако путь гедонизма обманчив. Пойдя по нему можно заменять истинные произведения на подделки. Но это уже совсем другая тема.

¹ Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Сов. художник, 1988.

² Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977.

³ Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблемы композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986.

⁴ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964. С. 286.

⁵ Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 266.

⁶ Там же. С. 267.

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: Выготский Л. С. Психология искусства. С. 270; Шиллер Ф. Собр. соч.: в 6 т. М., 1957. Т. 6. С. 326.

⁹ Выготский Л. С. Психология искусства. С. 302.

¹⁰ Там же. С. 307.

¹¹ Там же. С. 310.

¹² Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон и Аристотель. М.: Мол. гвардия, 1993. С. 83–84.