

ФРАГМЕНТИРОВАННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Предметом данной статьи является обзор ряда современных методологических подходов к исследованию художественных структур. В частности, исследуется конструктивная и креативная роль детали, фрагмента, фигуративного элемента, сингулярного знака в рамках изобразительного целого. Данный анализ применим прежде всего на материале творчества XX века, однако допускает ретроспекцию в область классического искусства.

Ключевые слова: фрагмент, структура, знак, амбивалентность, коннотация, референция, интерпретация.

Структуралистское и семиотическое толкование фрагментированной структуры. В семиотике и структурализме проблема фрагментированности художественного произведения вытекает из понимания образа как сложного, многосоставного знака, в котором сочетаются условное и фигуративное сообщения. Образ апеллирует одновременно к нескольким уровням зрительского опыта: от ассоциативного, базирующегося на данных чувственного восприятия, до ментального, оперирующего с ценностями и мировоззренческими категориями.

Семиотика и структурализм предлагают несколько различных вариантов трактовки природы художественного образа. При всем многообразии подходов к данной проблеме можно выделить ряд схожих положений, касающихся природы образа в изобразительном искусстве. Эти трактовки показывают, что интерпретация художественного смысла есть незавершенный процесс и что намеренная фрагментация образа в целях его аналитического рассмотрения оказывается плодотворной процедурой. В результате такого анализа вскрываются новые смыслопорождающие слои и детали произведения.

Согласно одному из направлений структурализма, образ в искусстве имеет комплексную природу, есть результат комбинации, соединения разнородного материала. Композиция и расположение элементов в рамках произведения есть знаковая система. Изменение места элемента ведет к смене значения. Так, французский социолог искусства и структуралист П. Франкастель вводит понятия «фигуративное значение», «комбинаторная функция фигуративных элементов», с помощью которых пред-

принимает анализ генезиса живописи Возрождения [15, с. 15]. Картина, по мнению Франкастеля, есть сумма элементов, или сумма значений, причем одни элементы относятся к устоявшейся, старой системе значений, другие – к новой, становящейся. Комбинация этих элементов, а также изменения в использовании старых фигуративных знаков ведут к появлению нового значения, выражающего дух новой эпохи.

Франкастель не вполне следует распространенной в семиотике тенденции трактовать фигуративные произведения только как языковую систему, хотя и анализирует конвенциональность отдельных художественных элементов. Как и любая другая выразительная система (литература, музыка, наука), изобразительное искусство создает условную систему, отражающую ценностные представления своего времени. Произведение искусства является моделирующей системой, отражающей изменения в социальной и мировоззренческой структурах. Первый признак таких изменений – не столько трансформация самого знака, сколько перекомбинирование знаков, смена мест их расположения, введение новых, необычных сочетаний. В то же время эти сочетания носят вполне свободный, вообразимый характер и, по Франкастелю, подчиняются особой неконвенциональной иконической изобразительной логике.

Ни один изобразительный элемент не существует вне живописного целого. Конфигурация – не только синтагматическая система, но и фигура, пластическое целое. Изменение конфигурации не есть просто перестановка элементов, в результате которой они будут расшифровываться иначе. Элементы будут не только читаться, но и ви-

даться пластически иначе. Они всегда принадлежат континууму пластического-условного и неотделимы от его уникальной целостности. Изолированный условный элемент-символ – нонсенс. Невозможно прочитать произведение искусства как мозаику из готовых частей. Части получают свой смысл в пластическом высказывании, которое принципиально отлично от словесного высказывания. Фигуративный порядок обладает самостоятельностью, он не строится по модели вербального высказывания, но параллелен ему. Фигуративный язык – один из способов моделирования, свойственных той или иной исторической эпохе, один из вариантов «методической саморефлексии» [15, с. 97]. Поэтому фигуративные элементы, с одной стороны, являются знаками, с другой – пластическими объектами, совмещение этих двух функций происходит в комбинаторном визуальном порядке. Образ подвижен, он состоит из множества разнородных элементов, смысл образа проистекает из комбинации элементов, а не из имитируемой действительности. Значение отдельного фигуративного элемента также рождается в этой новой системе отношений. Рождение нового образа происходит за счет введения новых изобразительных элементов в устоявшуюся иконографическую схему.

Роль различных фигуративных объектов, обнаруживаемых в живописи Ренессанса, свидетельствует об увеличении степени комбинаторности в произведении. В искусстве начинают сопоставляться человек и природа, крупные фигуры первого плана противопоставляются удаленному ландшафту, повседневное сочетается с религиозным. Перекрещивание смысловых уровней мы находим во многих частях изображения. На смену символам приходят фигуративные знаки. Отходя от схоластически организованной средневековой композиции, деталь перестает быть частью риторической фигуры и становится самостоятельной выразительной единицей.

Другая школа структурализма обращает внимание на природу самого знака. Образ имеет двойственную природу, его значение колеблется в рамках дихотомии условное – иконическое. Ю.М. Лотман рассматривает проблему трансформации формальных элементов художественного языка в конкретном художественном сообщении-произведении. Лотману близок язык кино, его концепция перекодировки сходна с кинематографическим монтажом. Если сам

по себе художественный язык является системой, моделирующей наиболее общие и универсальные смыслы, то индивидуальное произведение моделирует конкретное явление. В художественном произведении формальные языковые элементы, например стилистические признаки, «семантизируются», то есть в рамках изобразительного целого воспринимаются как индивидуальное, уникальное, неповторимое сообщение. В то же время для зрителя в произведении вообще нет ничего случайного, все оценивается сквозь призму языкового кода, что позволяет впоследствии рассматривать удачное произведение как норму, представителя того или иного стилистического направления.

Таким образом, любой фрагмент произведения находится на грани между условным и фигуративным, универсальным и уникальным, анализ его значения требует выбора точки зрения, системы кодирования, выяснения перспектив зрительского ожидания. В частности, если рассматривать художественное произведение как информационное сообщение, то обнаруживается тенденция зрителя организовывать случайные элементы, наделять их значением, возникающим при прочтении-понимании произведения в соответствии со зрительским кодом.

В силу игрового, то есть двупланового характера искусства любой элемент художественного текста принадлежит по крайней мере двум системам значений, любой внесистемный элемент только кажется таковым, точнее, представляет собой условную модель внесистемности и единичности. Единичность в природе и единичность в искусстве – разные вещи, поскольку природное единичное не представляет ничего, кроме себя самого, художественная же единичность всегда может быть переведена из внесистемного состояния в системное при смене точки зрения, ракурса. Играющий, как и реципиент произведения искусства, одновременно воспринимает его как условное и как безусловное.

Проблема значения в семиотике Лотмана – это проблема перекодировки. Художественное значение образуется благодаря тому, что элемент помещается в различные кодирующие системы, которые затем сопоставляются. Значение художественного элемента образуется на пересечении или даже при суммировании тех смыслов, которые элемент имеет в каждой отдельной системе. Роль кодирующих систем могут выполнять язы-

ки стилистических направлений, мировоззренческие дихотомии, точки зрения, социальные представления и т. д. Значение также образуется при установлении отношения параллелизма, повторяемости или эквивалентности между элементами различных семиотических систем. «Всякий «индивидуальный» факт, всякое «чуть-чуть» в художественном тексте – результат осложнения основной структуры добавочными. Он возникает как пересечение по крайней мере двух систем, получая в контексте каждой из них особый смысл. Чем больше закономерностей пересекается в данной структурной точке, тем больше смыслов будет получать этот элемент, тем более индивидуальным, внесистемным он будет казаться. Внесистемное в жизни отображается в искусстве как полисистемное» [10, с. 82].

Понятие индивидуальности, непредсказуемости выстраивается Лотманом в синонимический ряд с понятием информативности. Характерным художественным композиционным приемом является монтажное соположение элементов и частей, принадлежащих разным структурам (различные ракурсы, планы, точки зрения), что ведет к внутренней дифференциации художественного пространства. Соединение разнородного материала в тексте или изображении ведет к увеличению информативности сообщения. Остается открытым вопрос, есть ли информативность собственно условие художественности, поскольку в условиях канонического или нормативистски детерминированного искусства возможности вариативности не столь велики. Монтажные принципы больше характерны для искусства XX века. На смену классической пластической выразительности приходит информативность как выразительность недоговоренности, многоплановости.

Новое значение возникает благодаря нарушению автоматизма восприятия. Нарушение стереотипного кода восприятия должно быть подчеркнуто специальными средствами (ритм, повтор). Элемент может выполнять роль ключа к шифру художественного сообщения, когда выделяется на фоне остального текста. В этой связи можно отметить в изобразительном искусстве особую роль эмблем, символов, аллегорий, порой определяющих толкование всего изображения. Символические элементы резко контрастируют с иконической природой изображения, поэтому привлекают к себе особое

внимание. Значение рождается на стыке условного и изобразительного.

Например, барочная деталь выводит за пределы изображения, фрагментированно представленные предметы преодолевают границы рамы, элементы указывают на некоторое внеаходимое по отношению к картине единство. Г. Вёльфлин называет «живописность» одним из объединяющих признаков барочного стиля. Характеристика барочной открытой формы у Вёльфлина может быть интегрирована в структуралистский контекст: «Барокко обесценивает свойство линии полагать границы, он умножает края, и, поскольку форма сама по себе усложняется, а план запутывается, отдельным частям становится все труднее выступать в роли пластических ценностей: над всей совокупностью форм загорается чисто оптическое движение...» [4, с. 77]. Ренессансная же деталь сохраняет автономию в силу особого («множественного») типа соединения элементов в рамках изображения, но не выходит за пределы общей композиции.

Искусство XX века демонстрирует расцвет монтажного и коллажного принципов. По мнению Р. Якобсона, кубизм еще представляет собой метонимическое искусство, ранний период развития кинематографа изобилует метонимическими крупными планами и мизансценами, потом на смену приходит более сложная система – монтаж как соединение и чередование планов [19, с. 128].

Формалистская концепция «остранения» в качестве одного из способов деавтоматизации восприятия рассматривала деформацию традиционной формы через «сдвиг». Кубофутуристы достигали «сдвига» через разложение грамматической и словесной ткани, деление вербального материала на элементарные единицы и последующий монтаж. Поэтому особую семантическую нагруженность приобретали акустическая сторона слова, графическое начертание слова и иные периферийные и фактурные элементы языка.

Феноменологическая трактовка иррациональности художественного единства. Феноменология в качестве программного тезиса провозглашает концепцию возвращения к вещам, очищения вещей от стереотипов, предустановленного восприятия. Освобождение вещей необходимо ради достижения непосредственного, очевидного переживания и слияния субъекта с объектом созерцания. Согласно феноменологи-

ческому подходу, полное единство объекта в нашем восприятии недостижимо, вещь сама по себе трансцендентна нашему познанию. В то же время любое восприятие есть прогностическое полагание целостного смысла, формы предмета, иначе говоря, благодаря интенциональности сознания наш взгляд воспринимает часть как знак целого. «Любой воспринимаемый аспект вещи – это только лишь своего рода приглашение к восприятию чего-то большего, только лишь мгновенная остановка в перцептивном процессе... То, что составляет мир вещи, – это именно то, что незаметно похищает ее у нас» [11, с. 300]. Феноменологический анализ отдельного фрагмента произведения подразумевает существование трансцендентного смысла, значение фрагмента конституируется этим трансцендентным смыслом. Развитие идеи феноменологии получили в герменевтике, гештальтпсихологии. Трактовка трансцендентного тесно смыкается с психоаналитическим пониманием воображаемого как вытесненного и недостижимого.

Образ, порождаемый в воображении, также непостижим и не может быть воспринят в полноте. Так, особенность фантастических образов, по Ж.-П. Сартру, состоит в том, что при всей их убедительности и суггестивности их невозможно рассмотреть детально, подробности ускользают при внимательном рассмотрении. То есть эти образы интенсивны, но неопределенны. Они представляют собой следы, знаки чего-то большего, что никак не удается ухватить в восприятии. Интенциональные представления о несуществующем порождаются, по Сартру, с особой силой такими формами, как «энтоптические пятна», «арабески», «гипнагогические образы». Эти формы «не подчиняются принципу индивидуации» [13, с. 173.] В этой непредставимости заключена также тайна воздействия детали – как части «ирреального объекта», постигаемого в интуитивном опыте.

Психоаналитическая трактовка функции детали. Психоанализ связан с феноменологией через проблему воображения. Связь психоанализа со структурализмом состоит в трактовке бессознательного как структуры, системы символов. Бессознательное напоминает язык, знаки (означающие) плод не только сознания, но и бессознательных структур. Таковы врожденные способности к классифи-

кации, моделированию («первобытное мышление» К. Леви-Стросса).

В разработанном З. Фрейдом и его последователями методе особое внимание уделяется деталям, подробностям, странностям, сбоям в языке. Психоаналитический подход составляет противоположность тем трактовкам искусства, которые провозглашают художественное произведение репрезентацией объекта, истины, истории, идеи (Э. Панофский, Х. Зедльмайер).

Бессознательное прерывисто, фрагментарно, отражает логику нереализованного, прерванного, разорванного. Оно состоит из чередующихся, взаимопересекающихся символов. Обнаруживается бессознательное в любой точке, но именно точке, а не континууме, образованном сознанием. Эти точки – обороты речи, междометия, интонации, восклицания, сбои речи, провалы в памяти. То же самое можно найти и в живописной композиции, ибо композиция – расположение предметов – есть синтаксическое образование, есть визуализированная речь, повествование. Следовательно, надо исследовать сбои в композиции, чтобы установить сущность первичных бессознательных структур, предшествующих или просвечивающих сквозь строгость разумной формы, канона, стилистического единства. Деталь, фиксирующая следы деятельности бессознательного, является по природе своей немиметической.

Все такого рода детали, симптомы «сбоя» есть свидетельства вытеснения. Знаки бессознательного актуализируют тему утаивания через дихотомию видимого - невидимого. Бессознательно порожденные элементы трудноопределимы, они ускользают от нашего визуального восприятия. Бессознательное «мерцает», оно метонимично, то есть «субъект застает себя там, где встретить себя не ждал» [8, с. 34].

Пример потаенного, вытесненного элемента – анаморфоз в картине Г. Гольбейна «Послы», где изображена явно выбивающаяся из общей пространственной композиции деталь [9]. Ее можно увидеть, глядя не прямо на изображение, а под острым углом, когда картину уже почти не видно. Автономный элемент коррелирует с определенной точкой взгляда, его смысл постигается не из имманентного композиционного единства, а из внешней по отношению к изображению познавательной позиции. Наличие таких странностей, как, например, анаморфозы, обман-

ки и другие оптические эффекты, показывает, согласно психоанализу, что цель искусства состоит не в подражании, а наоборот, в сокрытии, утаивании реальности. Деталь выполняет смыслообразующую функцию тогда, когда она пребывает в инобытии, а не когда она очевидна.

Современный французский философ Ж. Рансьер полагает, что подход Фрейда все еще сохраняет рациональные основания, будучи направленным на поиск индивидуальной истории художника [12]. Фрейдовскому подходу Рансьер противопоставляет идеи Л. Марена и Ж. Диди-Юбермана о тотальности присутствия бессознательного в изобразительном строе произведения. Деталь является не только «уликой», частью бессознательного процесса, но сама по себе замещает некоторое целостное бессознательное содержание. Рансьер отрицает репрезентативность в искусстве и полагает, что следует рассматривать деталь не как знак, а как неотрывную часть бессознательного фигуративного потока.

Постструктуралистское отношение к детали. Оно в целом вытекает из представлений о замене репрезентации презентацией текста, об утрате означаемого и доминировании означающего (фактуры, телесности текста), о коннотации и гипертекстуальности как источниках эстетического смысла. Хрестоматийное высказывание М. Маклюэна о том, что «средство сообщения есть сообщение», фиксирует, что как в мире медиа, так и в искусстве наступила эпоха особо пристального взгляда, сверхкрупного плана, детальной проработки образа.

У. Эко считает открытость, точнее, открытость к бесконечному полю смыслов и возможностей, одной из характерных черт искусства XX века. Согласно его подходу, любая точка, любой элемент произведения обладает бесконечным числом значений. Меняется структура произведения: линейному разворачиванию сюжетной линии автор предпочитает круговые, повторяющиеся, вращающиеся вокруг некоего воображаемого, виртуального центра-элемента формы. С одной стороны, появляется привилегированный элемент, с другой – исчезает иерархия, последовательность. Открытость допускает отсутствие логического следования, даже структурированности.

Рассматривая историю появления принципа открытости, Эко усматривает его уже в стиле барокко. Эко отмечает, что уже это художе-

ственное направление базируется на парадигме прерывистости, незавершенности. Так, барочный эллипс «ввергает в кризис исключительное представление о круге как классическом символе космического совершенства» [18, с. 180]. В «открытом» произведении дискретное, преувеличенное, гипертрофированное, изолированное противопоставляется континуальному, гармоничному, целостному. С отсутствием гармонической целостности связана и амбивалентность, то есть возможность развития формы сразу по нескольким альтернативным направлениям, примеров чему барочное искусство может предоставить множество.

Р. Барт говорит о нескольких типах творческого воображения. В первом случае знак понимается как символ, в воображении появляется представление о глубинном содержании, лежащем под покровами формы. Во втором случае знак понимается как часть какого-то множества, воображению остается только выбирать из заранее определенных символов (например, выбирать одну из сторон бинарной оппозиции, как это происходит в классическом структурализме). Третий тип воображаемого отношения к знаку ближе всего к феноменологическому пониманию: это рассмотрение знака в динамической перспективе, допускающее смыслопорождающие комбинации. Именно третий тип воображения порождает монтажные, сложенные из частей произведения. Поэтика французского «нового романа» с его фрагментарностью, непоследовательностью воплощает третий тип воображения.

Следствием такой трактовки воображения является концепция доминирования текста/контекста при порождении смысла. Иначе говоря, значение есть следствие многообразных перекомбинаций знаков или чтения непоследовательного, чтения ради чтения, означивания ради означивания. Не читатель и зритель оказываются хозяевами своего внимания, а сам текст фокусирует внимание читателя. «Текст – это объект-фетиш, и этот фетиш меня желает. Направляя на меня невидимые антенны, специально расставляя ловушки, текст тем самым меня избирает...» [2, с. 483]. Барт неоднократно отмечает, что восприятие текста или произведения носит характер обращенности на самого себя – то есть образ раскрывается как самопорождающаяся структура. Текст моделируется, как деталь, – он отсылает к самому себе.

Неудивительно два следствия из такого постструктуралистского толкования самореференции текста и его элементов: во-первых, в искусстве становится допустимым сверхкрупный план; во-вторых, мотив инверсии, обращенности произведения на зрителя оказывается доминирующей темой постмодернистских текстов.

М. Фуко в труде «Слова и вещи» демонстрирует пример выявления автономного элемента в классическом художественном тексте [16]. Речь идет о картине «Менины» Веласкеса. Роль, схожую с ролью анаморфоза у Гольбейна, здесь выполняет таинственное отражение венценосной пары в зеркале: мы не знаем, отражение ли это фрагмента пишущегося художником огромного полотна или реальных персонажей, находящихся на том же месте, где и зритель. Возникает тот же, что и при рассмотрении «Послов», эффект невольного дробления взгляда, проблематизация пространственного представления. Зрителю кажется, что что-то для него невидимо, что-то от него утаивается. Поэтому зритель с трудом может определить свою дистанцию относительно изображенных персонажей. Скрытым элементом оказывается тот прототип, который отражается в зеркале на дальней стене. Именно не само зеркало, а отражение в нем.

В эссе «Это не трубка» Фуко дает дескрипцию «простого» изолированного художественного элемента, исчезающего и возвращающегося в восприятие. Как известно, проблема с интерпретацией визуального образа на рисунке Р. Магритта возникает из-за тавтологической подписи: «Это не трубка». Добавление негативного вербального сообщения заставляет усомниться в репрезентативной правде изображения. Ведь это лишь рисунок, а не подлинный предмет. Подпись «Это трубка» снимала бы противоречие и подтверждала правдивость изображения. Фуко полагает, что в данном рисунке возникают различные виды взаимоисключающей автономии: изображения, текста. Но и тому и другому сообщению присуща негативность, то есть в сообщении есть информация об отсутствии предмета. И в силу этой нехватки становится возможным замещение слова изображением, а изображения словом. Происходит невозможное – слово и рисунок обнаруживают сходство. И из этого невозможного приходит подлинный смысл «простых» элементов – это чистая линия и слово, которые ничего не выражают, кроме самих

себя и своего присутствия. Остается неделимая материя означающего. «По всем этим плоскостям скользят лишь подобия, не закрепленные никакими референциями: трансляции без исходной точки и без несущей поверхности» [17, с. 71].

Еще одна тема, актуальная для постмодернистского толкования детали, – это тема минимальной выразительности и минимальных художественных объектов. Ж. Диди-Юберман фиксирует целый ряд парадоксов восприятия, сопровождающих рассматривание элементарных видимых объектов. Простейшие монохромные объемные геометрические фигуры, применяющиеся в инсталляциях, ничего не представляют, свидетельствуют лишь о себе, лишены модуса пространственности и темпоральности, тавтологичны. Эти объекты свободны от «игры значений», а поэтому не могут быть двусмысленными, они семантически «прозрачны». Потенциал смысла поэтому приходится на зрителя, зритель ощущает нехватку, неполноту, утрату, толкуемые Диди-Юберманом во фрейдистском и феноменологическом духе. Зритель конституирует чувство предела, границы, небытия, пустоты. Восприятие простейших предметов сопровождается опытом «сокрытия», «потери», «раскалывания», усмотрения «просвета» в объекте. В главе «Нескончаемый порог взгляда» Диди-Юберман пишет о предельности минимального визуального опыта. «Смотреть значит принимать во внимание то, что образ структурирован как перед-внутри: недоступный и навязывающий свою дистанцию, какой бы близкой она ни была, – ибо это дистанция отложенного контакта, невозможности соприкосновения» [7, с. 230].

Одно из эссе Ж. Бодрийяра имеет характерное название: «От фрагмента к фрагменту». В нем перечисляется полный набор современных творческих стратегий и приемов: озарение, преодоление предметности и миметизма, афористический стиль, «элиминирование репрезентации», сингулярность, выдуманные цитаты, создание симулякров, ситуационность, ретроспекция, инверсия. «Мне тоже, как и многим, довелось пройти через увлечение целостностями, и в данном отношении за повышенным вниманием, которое я уделяю фрагменту, стоит вовсе не формальный или эстетический выбор, а преодоление системного. Мое обращение к фрагментарному обусловлено желанием деструктурировать совокупность и открыть для себя пустоту и исчезновение» [3, с. 97].

Искусствоведческий анализ отдельных предметных мотивов. Исследование символической природы различных художественных мотивов, деталей, эмблем является традиционным методом искусствознания. Сегодня такой анализ ведется как с применением устоявшихся искусствоведческих методик, так и с обращением к феноменологии, структурализму, психологии. Можно перечислить некоторые художественные мотивы, выполняющие роль детали в произведении классического искусства: вода и земля, дерево, фауна, облака, светила, пейзаж, путь, зеркало, окно, руина, архитектурный элемент, фрагмент интерьера, предмет в натюрморте и др.

Образы, лишенные четких очертаний, характерные для стиля барокко, находятся в центре внимания Ю. Дамиша [6]. Вёльфлин, перечисляя формальные признаки стиля, выделяет в барокко тенденцию к построению открытых, бесконечных пространственных образов. Таким «гипноагогическим образом» может быть назван мотив облака, исследуемый Дамишем. По его мнению, этот фигуративный элемент получает широкое развитие в европейской живописи начиная с Ренессанса, как мотив автономный и имеющий самостоятельный смысл.

Подход Дамиша не укладывается в традицию эмблематического толкования образа, подробного выяснения иконографических и литературных сюжетов. Но и пристальный анализ источников показывает, что облако и в целом изображение неба, в особенности после Леонардо, занимают особое место в искусстве Ренессанса, предвзято барокко. «Супердетализация плавно перетекает в ту беспредметность, чистую игру стихий, которую можно лишь наметить, но не детально представить...» [14, с. 183].

Искусствоведческие исследования роли индивидуальных образов и мотивов актуализируют проблемы оптической и эстетической дистанции, эмблематики смысла, подвижности значения детали. В подходах М. Баксендолла, К. Гинзбурга разрабатывается искусствоведческий анализ мельчайших элементов художественного сообщения [1, 5]. Согласно этому подходу, наиболее адекватное понимание смысла произведения становится возможным при так называемом «микроанализе», то есть выявлении незначительных, малозаметных выразительных черт.

Так, Баксендолл обращает внимание на странное сочетание резкости и расплывчатости в картинах Шардена. Подробное рассмотрение данного феномена позволяет выявить влияние философии Локка на творчество Шардена, а именно учения философа об ощущениях. В таком случае педантичное изображение простых бытовых предметов художником представит как иллюстрация просветительской теории визуального восприятия, которое характеризуется фрагментированным, последовательным «ощупыванием» предмета.

Шарден уходит от символизации, свободно komponует элементы визуального восприятия. М. Баксендолл вводит термин «моментальная деталь», чтобы подчеркнуть изменившиеся условия эстетического восприятия – теперь произведение не подразумевает столь цельного и устойчивого восприятия, как в символическую художественную эпоху. Шарден использует цветовую палитру Г. Рени, но нюансы фокусировки порождают новые эстетические эффекты.

Итальянский искусствовед К. Гинзбург разрабатывает так называемую «уликовую парадигму» в искусстве, стремясь дополнить ею иконографический и иконологический методы. С точки зрения Гинзбурга, полностью раскрыть особенности стиля того или иного художника невозможно, прибегая только к реконструкции общих формальных и идейных истоков его творчества. Не в меньшей степени составить портрет художника можно, обратив внимание на мельчайшие подробности – своеобразные изобразительные «жесты». Гинзбург сравнивает микроанализ с приемом формирования крупного плана в кинематографе.

М. Ямпольский анализирует типы репрезентации и возрастание роли детали с появлением ренессансной театрализованной системы изображения. Внимание к единичному становится возможным с переходом от схоластической иерархической модели познания к неоплатоническому интуитивизму Н. Кузанского, М. Фичино [20].

Представленный в статье аналитический обзор позволяет выявить современные тенденции к использованию в эстетическом исследовании методологии смежных гуманитарных дисциплин.

25.04.2011

Список литературы:

1. Баксендолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. М., 2003.
2. Барт Р. Удовольствие от текста // Семиотика. Поэтика. М., 1994.
3. Бодрийяр Ж. Пароли. Екатеринбург, 2004. С. 97.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002.
5. Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. М., 2004.
6. Дамиш Ю. Теория облака. набросок истории живописи. СПб., 2003.
7. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001.
8. Драгомощенко А. Фосфор. СПб., 1994.
9. Лакан Ж. Семинары. Книга 11. М., 2004.
10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998.
11. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999.
12. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб., 2004.
13. Сартр Ж.-П. Воображаемое. СПб., 2001.
14. Соколов М.Н. Время и место. М., 2002.
15. Франкастель П. Фигура и место. СПб., 2005.
16. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.
17. Фуко М. Это не трубка. М., 1999.
18. Эко У. Открытое произведение. СПб., 2004.
19. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990.
20. Ямпольский М. Ткач и визионер. М., 2007.

Сведения об авторе: **Кондратьев Евгений Андреевич**, доцент кафедры эстетики философского факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, кандидат философских наук
119991, Москва, ГСП-1, МГУ, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, тел. (495)9391950,
e-mail: estet@philos.msu.ru

UDC 18: 7.01**Kondratiev E.A.**

Moscow state university, e-mail: estet@philos.msu.ru

FRAGMENTARY ART STRUCTURE: AESTHETIC AND INTERDISCIPLINARY APPROACHES TO THE INTERPRETATION

The subject of this article is the review of a number of contemporary methodological approaches to the study of art structures. In particular, the author investigates the role of a constructive and creative role of a part, a fragment, a figurative element, a singular sign within the limits of art unit. This analysis applies primarily to the material of art of the twentieth century, however, retrospection in the field of classical art admits.

Key words: fragment, structure, sign, ambivalence, connotation, reference, interpretation.

Bibliography:

1. Baxandall M. Patterns of intention: on the historical explanation of pictures. M., 2003.
2. Barthes R. The pleasure of the text. M., 1994.
3. Baudrillard J. Passwords. E., 2000.
4. Wulfllin H. Principles of art history. M., 2002.
5. Ginzburg C. Myths – Emblems – Clues. M., 2004.
6. Damisch H. A theory of /cloud/: toward a history of painting. SPb., 2003.
7. Didi-Huberman G. What we see, what we look. SPb., 2001.
8. Dragomoshenko A. Phosphorus. SPb., 1994.
9. Lacan J. The seminars. Book 11. M., 2004.
10. Lotman Y. The structure of the artistic text. SPb., 1998.
11. Merlo-Ponty M. Phenomenology of perception. SPb., 1999.
12. Ranciere J. The Aesthetic unconscious. SPb., 2004.
13. Sartre J.-P. The imaginary. SPb., 2001.
14. Sokolov M. The time and the place. M., 2002.
15. Frankastel P. The figure and the place. SPb., 2005.
16. Foucault M. The order of things. An archaeology of the human sciences. SPb., 1994.
17. Foucault M. This is not a pipe. M., 1999.
18. Eco U. The open work. SPb., 2004.
19. Jacobson R. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances // The theory of metaphore. M., 1990.
20. Yampolskiy M. The weaver and the visionary. M., 2007.