

Хуан Сін¹

СЕМІОТИКО-КОМПОЗИЦІЙНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ТВОРІВ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ: ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

1. Вступ

Постановка проблеми. Беручи до уваги цілісні та ґрунтовні зміни, що відбулися в духовному житті суспільства наприкінці ХХ–початку ХХІ ст. та зумовлені трансформаціями, що відбуваються в образотворчому мистецтві Китаю, стає очевидним, що глибокі перетворення торкнулися методології філософського пізнання та основи художньої творчості. У мистецтві практика художньої творчості та супутня їй філософська рефлексія завжди йдуть пліч-о-пліч, повноцінно детермінуючи одна одну. Своєю чергою увага до деяких специфічних аспектів формування композиційної побудови художнього твору не тільки здатна просунути практику, а й може поглибити ступінь проникнення в усі аспекти теми, що розглядається. Нині думка про складну, мінливу природу художньої творчості стала самоочевидною. Створення композиції художнього твору, написання картини, розпису і навіть оцінка отриманого автором

¹ Аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; khuan_sin@ukr.net; ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0783-6786>.

результату дедалі частіше потрапляють у фокус перетину двох протилежних ліній – новаторської і традиційної. Тому розуміння складного характеру взаємодії цих ліній, які не можуть бути викреслені з повсякденної практики, художнього та культурного процесу, на наш погляд, становить важливий предмет і завдання сучасного теоретико-культурного дослідження твору станкового живопису. А отже, необхідно знайти такий теоретичний інструментарій, який би дозволив розглянути процес композиційної побудови художнього твору як феномен, зумовлений впливом тієї чи іншої культурної традиції того чи іншого дискурсу. Одним із найважливіших проблемних полів сучасної теорії та історії культури та образотворчого мистецтва, як і раніше, залишається проблема сприйняття художнього твору. І тут неможливо обійтися без детального аналізу його композиційної структури, що забезпечує саму адекватність цього сприйняття, а отже, звернення до проблеми вивчення мови та особливостей композиції творів образотворчого мистецтва виявляється досить актуальним.

Стан дослідження. У сучасних умовах проблематика, пов'язана із дослідженням сутності стилістичних, семіотичних аспектів станкового живопису Китаю, займає важливе становище в контексті провідних наукових пошуків таких учених, як: Н. Віноградова, Є. Завадська, Е. Шерман, А. Чан, Люй Пен, Чао Лі, Хун Лу, але більшість досліджень здійснювані в контексті загальнотеоретичних аспектів, що потребують продовження.

Внаслідок чого метою статті є комплексний аналіз семіотико-композиційних аспектів формування творів станкового живопису Китаю.

2. Виклад основного матеріалу

За глибоким переконанням більшості науковців, нині однією з наукових дисциплін, що беруть на себе функцію експлікації та раціонального пояснення дії механізму побудови творів образотворчого мистецтва, є семіотика, що вивчає виробництво, будову та функціонування різних знакових систем, що зберігають та передають

інформацію². Семіотику цікавлять насамперед способи означення, а тому вона спирається на поняття знака як матеріально-ідеальної форми. Виявлення значення, зашифрованого у знаковому повідомленні, здійснюється шляхом декодування. Код означає спосіб упорядкування знаків у певну систему, завдяки чому виконуються комунікативна та інші функції образотворчої мови³.

З-поміж інших типів візуальних знакових систем у поле зору семіотики потрапляє і живопис. Кожен із нас щодня стикається з нескінченною зміною кольірних відчуттів, а кожна річ сприймається людьми не тільки як певна форма, а й як предмет, що має певне забарвлення⁴. Живопис – одне з найважливіших видів образотворчого мистецтва, у якому завдання образного відображення, тлумачення та пізнання явищ предметів об'єктивної дійсності вирішуються кольором, нерозривно пов'язаним із малюнком. Твори живопису створюються фарбами (масляними, водяними, восковими, клейовими) та наносяться на поверхню полотна, штукатурки, паперу, керамічну поверхню тощо, тому живопис засобами використання різних кольорових матеріалів вирішує завдання зображення предметного світу в межах тієї чи іншої площини. У живописі функції упорядкування знаків у певну систему бере на себе загальна композиційна побудова⁵.

Проблеми побудови композиції, її закономірностей, способів та засобів виразності, що визначаються тими чи іншими прийомами, актуальні для будь-якої творчої діяльності. Композиційна побудова як проявлений результат творчого процесу може мати найрізноманітнішу форму висловлювання, тому повноцінна творчість вимагає не тільки знання елементарних законів гармонії і засобів, що допомагають організувати їх у цілісний художній образ, а й глибокої філософської рефлексії над ідейно-світоглядною стороною остан-

² Волков Н.Н. Композиция в живописи. Москва: Искусство, 1977. С. 180.

³ Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2001. С. 201.

⁴ Гриценко В.П. Культурсемиотика: опыт систематического изложения. Краснодар: КГУКИ, 1999. С. 88.

⁵ Доскин А. Анатомия цвета. Наука и жизнь. 1978. № 4. С. 115.

нього⁶. Не слід також забувати, що семіотичний базис будь-якої композиційної структури наповнений реальним соціокультурним змістом. Кожній епосі, кожному періоду у світовій художній практиці притаманний свій семіотичний стиль, свої засоби інтерпретації текстів. Розглядаючи композиційну структуру твору образотворчого мистецтва як об'єкт семіотичного аналізу, почнемо з участі у формуванні цієї структури самих знаків, адже саме знаки призначені на придбання, зберігання, перетворення, а головне трансляції накопиченої інформації. Знак, що являє собою матеріальний предмет, що чуттєво сприймає подію, дію, явище, постає як зазначення їх позначення або навіть як представник. Його основна роль – служити своєрідним інтерсуб'єктивним посередником у комунікаційних процесах та соціальних взаємодіях. Семіотику знаку зазвичай відносять до логічного напрямку семіотики⁷.

Узагальнене врахування чогось є інтерпретантною основою, оскільки воно викликається чимось функціонуючим, зокрема як знак; якийсь об'єкт, що є інтерпретатором; тільки тому, що він опосередковано враховує щось. Властивості знака, десигната, інтерпретатора або інтерпретанти визначаються окремими вченими як реляційні властивості, набуті об'єктами у функціональному процесі семіозису. Однак не кожен знак співвідноситься з чимось реальним, а можлива й інша ситуація, тому реальний об'єкт референції можна визначати як денотат. З точки зору семіотичного аналізу виділені аспекти відіграють важливу роль у процесі композиційної побудови картини, розпису, фрески і т. д. Їх реальний прояв можна простежити в трьох основних відносинах. Перше у відносинах між знаками всередині самої композиційної структури – синтактика. Головним у цьому разі є розгляд різних знаків, а також правил освіти і перетворення знакових послідовностей безвідносно до їх значень і будь-яких функцій. Синтаксичні побудови грають ключову, базову роль у побудові композиції творів образотворчого мистецтва. Син-

⁶ Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. Москва: Искусство, 1970. С. 44.

⁷ Канке В.А. Основные философские направления и концепции науки. Итоги XX столетия. Москва: Логос, 2000. С. 110.

тактика тут визначається лінійними, тоновими, масштабними, колірними та іншими відносинами. Вони експліцитно встановлюють закономірності розташування образотворчих елементів на площині, служать умовою досягнення єдності їх сприйняття незалежно від прихильності автора тим чи іншим художнім напрямом. Так, наприклад, геометричний синтаксис полотен Піта Мондріана повністю підпорядкований гармонії вертикальних та горизонтальних ліній. У результаті на картинній площині створюється така напруга, що якщо викинути хоч один елемент, то вся композиція створеного художником твору розвалиться⁸.

Вивчення синтактики творів образотворчого мистецтва дозволило класифікувати деякі історично сформовані типи композиційних побудов (схем, структур). Узагальнення накопиченого досвіду, своєю чергою, уможливило обговорення проблеми об'єктивних аспектів, що активно детермінують необхідність встановлення синтаксичного зв'язку між окремими елементами композиції. Існує також дуже тісний зв'язок синтаксичної побудови картини, фрески, розпису тощо з їх семантичним змістом. Композиційна схема має зв'язок із дійсністю не лише синтаксично, а і семантично через персонажів, сюжет, костюм, пейзаж тощо. Тому розробка «чистого», формального синтаксису у межах дослідження композиційних побудов творів живопису надзвичайно ускладнена, тому що синтактика тут невідривна від семантики. Особливо яскраво цей зв'язок простежується у композиційних побудовах художників реалістичної школи.

Окрім того, у відносинах між знаками та об'єктами, які вони зображають у площині картини, розпису, фрески і т. ін. Основною метою семантики як розділу, що вивчає знакові системи з погляду висловлювання сенсу, є вивчення, інтерпретація знаків, що становлять композиційну побудову. Останнім часом проблеми денотації та референції, умов можливості стабільної мовної семантики, розуміння як реконструкції вихідного сенсу тексту все частіше потрапляють у фокус зору сучасної філософії. Водночас у відносинах між знаками, що становлять композиційну побудову, та його інтерпрета-

⁸ Кузнецов О.И. Пластическая основа композиции. Проблемы синтеза искусств. Санкт-Петербург: Изд-во СПб. ун-та, 1994. С. 20.

тором (тобто глядачем картини, розпису тощо) роль прагматичного виміру не менш важлива, ніж роль синтаксичного та семантичного. Якщо говорити про традиційний погляд на проблему прагматичного виміру тексту композиції твору образотворчого мистецтва, то він припускав безперечний облік комунікативних інтересів читача і дотримання фундаментальних принципів візуального сприйняття. Ефективність розуміння досягалася за рахунок наявності як локальної, так і глобальної зв'язності, що дозволяло потенційному адресату здійснювати несуперечливу референцію щодо сприйманого ним зображення. В модернізмі й особливо в постмодернізмі прагматичний аспект моделюється особливим чином⁹. Розширення комунікативних прав глядача тут є свідомим авторським прийомом. Глядач отримує повну свободу інтерпретації, починає грати роль своєрідного партнера, який бере участь у прирощенні сенсу до початкового задуму автора. Невипадково У. Еко, розмірковуючи про проблему глядацького сприйняття, вводить термін «інтертекстуальна енциклопедія». Знання про інші тексти стає обов'язковою умовою для сприйняття нових. Розуміння прийому в такому разі – умова його естетичного сприйняття. Своєрідний вододіл між класичним постмодернізмом і його сучасною (пізньою) версією, так званим піднесенням над семантикою і синтактикою прагматики. У цій версії вважається, що саме позначення набуває сенсу завдяки прагматиці. Продуктивне, а чи не порожнє позначення має значущість не саме собою, а у зв'язку зі змістом, тобто не просто з пустої любові до слів і речей. Дотримуючись теорії, запропонованої Ч. Пірсом, у загальній організації композиційних побудов творів образотворчого мистецтва беруть участь три типи знаків: знаки-ікони, знаки-символи та знаки-індекси. При цьому в більшості творів використано головним чином іконічний тип знака. Його дія ґрунтується на фактичній подібності того, що означає, і того, що означено, наприклад малярня будинку стосовно самого будинку. У процесі інтерпретації знака-символа знання цього конвенційного правила є обов'язковим, оскільки знак отримує свою дійсну інтерпретацію лише тому, що це

⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. Москва: Искусство, 1970. С. 80.

правило відомо. Третій тип знака – індекс. Його дія ґрунтується на наявній суміжності, що означає і що означено. З погляду психології дія індексу залежить від асоціації щодо суміжності. Наприклад, дим є індекс вогню, підтверджене прислів'ям знання того, що немає диму без вогню, дозволяє людині, що інтерпретує появу диму, зробити висновок про наявність вогню, безвідносно до того, чи був вогонь запалений навмисно, щоб привернути увагу¹⁰.

Характерним прикладом використання можливостей індексації в образотворчому мистецтві може бути так звана система «сезонних слів» та образів, розроблена японськими та китайськими художниками. У цій системі зображення сонця, що піднімається над океаном, вказує на новорічний мотив; зображення молодої дівчини, що насолоджується квітучими вишнями, індексує у свідомості глядача весняні сюжети; зозулі – літо тощо. Поряд з асоціаціями, що ґрунтуються на прямій подібності або сюжетній близькості. В японському мистецтві часто застосовуються асоціації за контрастом: зображення річки, що несе прохолоду, – спекотне літо; квіти ірисів – місяць травень, а їх листя, що нагадує форму меча і символізує військовий дух, вказують на свято хлопчиків, що відзначається в Японії 5 травня; зображення світлячків біля веранди індексує, що дія відбувається саме у вечірню пору¹¹. Однак те, що для японського глядача безумовний індекс, у свідомості та сприйнятті європейця вже може бути символом. Основна складність тут полягає саме у проведенні кордонів тим часом, коли той чи інший знак слід інтерпретувати як символ (тобто знак, що встановлений на підставі певної конвенції, домовленості), а коли як індекс. Проблеми, що виникають під час аналізу, породжують у дослідницькому середовищі спроби критичного перегляду запропонованої Ч. Пірсом трихотомічної класифікації.

У сучасного дослідника В. Канці знаки-ікони не є поряд з індексами та символами самостійним класом знаків. Те, що зазвичай називається знаком-іконою для вітчизняного семіотика, в одному

¹⁰ Матисс А. Заметки живописца. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. С. 390.

¹¹ Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. Москва: Искусство, 1971.

випадку фактично є індексом, в іншому – символом. З одного боку, ікона начебто існує сама по собі і не співвідноситься зі своїм референтом. З іншого боку, вона схожа на нього, отже, між ними є відповідність. Вочевидь, якщо й виявлено схожість двох об'єктів, тут не обійшлося без інтерпретації й, отже, символізації¹².

Значущість впливу соціальних трансформацій громадського організму, що відбуваються під безпосереднім впливом розширення процесів комунікації, що зумовлювалася, є ступенем використання у структурі композиційних побудов «абстрактної» або «матеріалістичної» засад. Їх відзначено ще В. Кандінським («Точка і лінія на площині»). Кожне з них на різних етапах розвитку образотворчого мистецтва виражало і кодувало властиві їхній культурі способи освоєння навколишньої дійсності. В узагальненому виді «абстрактне» і «матеріалістичне» – суть пластично-площинне і об'ємно-просторове, тобто два основні принципи, що фундують загалом усю світову художню практику. Розвиваючись послідовно та паралельно, вони породжували численні проміжні стадії. Під впливом умов тієї чи іншої семіотичної сфер будь-який з них міг переважати і навіть повністю придушувати сусідній. Обидва принципи можуть бути представлені як різного роду семіотичні мови. Їхнє зіткнення в різних історичних та соціальних умовах часто призводило до непередбачуваних результатів.

Наприклад, Ф. Шміт наводить приклад, як у XVI столітті художник, який приїхав разом із єзуїтами до Китаю, бажаючи вразити перевагою європейського мистецтва, написав портрет впливового сановника-мандарина. Результат був жахливий: сановник не тільки не визнав себе в портреті, але прийшов у найбільше обурення, що художник наважився його прекрасно-рівне обличчя зобразити з якимись темними потоками, зовсім незрозумілими та недоречними, а живописець-італієць так пишався своїм володінням світлом і тінню¹³. Лише у XX столітті обидва виділені нами вище способи зображення нарешті займають стосовно один одного рівноправне

¹² Розин В.М. Семиотические исследования. Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001. С. 40.

¹³ Степанова Ю.А. Семиотика: антология. Москва: Академический проект, 2001. С. 55.

становище і починають розглядатися як самоцінні методи художньої творчості. Причому не тільки художником-професіоналом, а й пересічним глядачем¹⁴. Найдавнішим з них є пластично-площинний принцип. У «чистому» вигляді він вільний від будь-яких перспективних систем, а значить і від кодування глибинності, об'ємності та матеріальності зображуваних об'єктів. Для пластично-площинного образотворчого принципу основним виступає лінійно-графічне та живописно-площинне зображення, адже одна з найістотніших рис образотворчого мистецтва – нанесення зображення на площину (чи папір, полотно, дошку або стіну в монументально-декоративному мистецтві). Зображення тут – реальна форма у просторі, а її знак більш-менш докладно, іноді ілюзорно описує форму, що розповідає про неї. Для пластично-площинного образотворчого принципу, що оперує з різними типами знаків, розв'язання площини (формату) укладає гармонійну ув'язку і врівноваженість цих образотворчо-виразних елементів за загального компонування формату та збереження єдності зорового сприйняття.

Площинна композиція значно відрізняється від об'ємно-просторового ступеня своєї умовності. Її принципи надзвичайно гармонійно узгоджуються із закономірностями колористичного живопису. Цим зумовлюється особлива привабливість народної творчості, що широко використовує у своїй художній практиці пластично-площинний образотворчий принцип. Досить згадати народний лубок, аплікацію, вишивку, розпис. Статичність і прагнення до простих ортогональних проєкцій, фіксація перехідного моменту від однієї дії до іншої посилюють емоційний заряд, що виходить від зображення, надають йому особливої «монументальності». З точки зору прагматики пластично-площинне зображення ні в чому не поступається об'ємно-просторовому, а часом і перевершує його. Об'ємно-просторовий принцип зображення є насамперед презумпцією об'єктивності змісту, адекватного знання про світ, заснованого на емпіричних даних чуттєвого досвіду. Адже оформився він у його сучасному варіанті саме в епоху Відродження, коли на чільне місце

¹⁴ Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва: Искусство, 1970. С. 200.

ставилося ретельне, наукове вивчення зображуваної художником природи. Отже, вивчаючи візуально сутність об'єктів матеріального світу, об'ємно-просторовий спосіб зображення моделює композиційний простір твору у вигляді образів феноменологічного ряду. Така насамперед специфіка реалістичного мистецтва¹⁵. Між пластично-площинним та об'ємно-просторовим формотворчим принципами існує також середній, перехідний варіант, так званий «принцип багатозарової глибинності». Чи глибина зображення формується послідовними планами. Яскравим прикладом може бути симультанність середньовічних композицій і навіть прийоми побудови просторовості, що використовувалися східними майстрами.

Свідомо чи несвідомо ті чи інші способи зображення, отже, пов'язані із нею культурні коди, фіксувалися спочатку художником, який створює твір та був свідомістю глядача, котрий сприймає цей твір. Художник, який сприйняв їх як установку культурного дискурсу, що його оточує, фіксував їх у композиційній схемі, методі зображення тощо. Глядач у процесі прочитання та сприйняття зображення, включаючи їх свідомо або несвідомо у створювану його уявою нову картину світу. Поняття коду у семіотиці насамперед розкриває сам механізм породження сенсу повідомлення. Одні дослідники (наприклад, Ю.М. Лотман) класифікують культурні коди, спираючись головним чином на визнання вербальної мови як на головну форму кодування знань, цінностей, досвіду тощо, і виділяють чотири основні типи культурного коду: семантичний код, синтаксичний код, код із встановленням на заперечення знаковості, семантико-синтаксичний (синтетичний) код¹⁶. Інші, наприклад В.П. Гриценко, відштовхуються від визнання всіх культурних форм як мов кодування, класифікують культурно-мовні форми кодування мовами предметних форм кодування, мови діяльнісних форм кодування, мови вербальних форм кодування, мови символічних форм кодування, мови образотворчих форм кодування, мови музичних форм кодування. А залежно від логіко-семіотичної та гносеологіч-

¹⁵ Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва: Искусство, 1970. С. 101.

¹⁶ Ратца Х. История прикладного искусства нового времени. Москва: Искусство, 1971. С. 20.

ної природи самих кодів класифікація кодів поділяється на мови дискретного та мови континуального кодування. Автор враховує також існування просторово-часових параметрів культури, які згідно із запропонованою їм класифікацією своєю чергою ділять культурно-мовні форми кодування на мови просторової організації, мови тимчасової організації та мови комбінованої (просторово-часової) організації. На думку дослідника, можлива і складніша класифікація, що залежить від сфер діяльності та враховує природу самих кодів, яка передбачає існування соціокоду, предметно-технологічного коду, знаково-символічного коду, логіко-семіотичного коду¹⁷.

Особливий інтерес являє точка зору італійського історика та семіотика У. Еко («Відсутня структура»)¹⁸. Теорія У. Еко, розглядаючи реальність, іманентно укладену всередині композиційного простору витворами мистецтва, пропонує насамперед виявити конвенції, на яких базується її побудова. Будучи одночасно і комунікативною, і сигніфікативною системою, витвір мистецтва, за У. Еко, неминуче користується деяким кодом для шифрування своїх повідомлень. Експлікуючи власне семіотичне розуміння коду, У. Еко пропонує термін «Б-код» («семіотичний код»). Тобто висловлювання зорганізується не лише певним набором правил, а й у зв'язку з існуванням певної точки зору, оперуючи одними й тими ж одиницями, різні індивіди організують їх відповідно до своїх цілей. Б-кодів (за Еко) існує безліч і вони являють собою своєрідні моделі, що сформувалися під впливом певної суми умовних спрощень, вироблених задля забезпечення можливості передачі тих чи інших повідомлень. Якщо глядач спочатку не виявляє цих кодів, то це: аж ніяк не передбачає їх відсутність, просто йому ще належить їх виявити. Водночас У. Еко визнає, що мови мистецтва – це нестійкі системи, що постійно трансформують правила комунікації, і у зв'язку з цим спираються на слабкі коди тимчасового характеру. Часто змінюючись, останні все одно існують. Питання постійної трансформації коду специфічне й для інших мов мистецтва, що викликано багатозначністю і полі-

¹⁷ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. Москва: Мысль, 1999. С. 505.

¹⁸ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург, 1998. С. 405.

семічністю повідомлень. Реципієнт змушений постійно сумніватися у самій наявності коду. Естетичні повідомлення (картини, будівлі, скульптури, театральні постановки) створюють настільки незвичайні відносини між знаками, що доводиться щоразу шукати новий код і навіть застосовувати нові процедури пошуку і розшифровки цього коду. Такі заяви про всесилля семіотики являють собою свого роду одномірний детермінізм, але У. Еко вважає, що детермінізм семіотичного пошуку насправді переслідує «ідею лжесвободи мистецтва», позначає ймовірні межі творчості та виявляє його там, де воно справді має місце. Тобто там, де створюються нові коди і нові знаки, там, де порушуються одні конвенції та встановлюються інші, коли на творі ще не лежить печатка умовності і при цьому кількість нової, естетичної інформації зростає (принаймні всі ці фактори визначають момент творчості із семіотичної точки зору)¹⁹. У. Еко описує окремі семіотики як закриті, строго структуровані системи, які він розглядає у синхронному зрізі, потім «розмикає» їх, поміщаючи в контекст нових ідеологій та мінливих обставин, тобто розглядає їх діахронічно.

3. Висновки

Таким чином, можна зробити висновок, що, екстраполюючи подібний метод на дослідження феноменів композиційної побудови, ми можемо дозволити собі простежити взаємозв'язок між окремими художніми стилями та їх ставленням до цілей і завдань композиції. Це дозволяє виділити два аспекти досліджуваного: ставлення до композиції, її цілей, завдань, способів та прийомів у контексті аналізованих окремих художніх стилів; ставлення до композиції, її цілей, завдань, способів та прийомів як до комунікативної моделі «відкритого» типу, в якому повідомлення змінюється в міру того, як змінюються коди, а використання тих чи інших кодів диктується ідеологією, особливостями історичного розвитку, поступальним рухом семіозису. Водночас, врахувавши, що семантичні характери-

¹⁹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург, 1998. С. 54–55.

стики композиційних побудов зумовлені зовнішніми стосовно детермінуючої їх практики позавербальними процесами, що виступають у тому числі і як соціокультурний контекст, наявна в нашому розпорядженні схема семіотичного аналізу композиції цілком може бути розширена за рахунок включення в її структуру ще одного відправного, з точки зору семіотики, фактора – сукупності зовнішніх стосовно художньої практики композиційної побудови твору (картини, розпису, фрески) позавербальних процесів, що виступають як соціокультурний і мовний контекст такого творчого акту, і зумовлюють семантико-змістові характеристики останнього. Дискурс, що фундує особливості композиційної структури, знаходить у зв'язку з цим свій особливий порядок, конкретно-історичну форму, тому запропонована нами схема виглядатиме так: сукупність зовнішніх щодо художньої практики, що зумовлює особливості композиційної побудови картини, розпису, фрески, позавербальних процесів, що виступають як соціокультурний і мовний контекст такого творчого акту та зумовлюють семантичні характеристики останнього; організована композиційна структура твору, що експлікує у всій повноті своїх синтаксичних, семантичних та прагматичних взаємозв'язків загальний «текст» твору образотворчого мистецтва; «текст», що породжує новий дискурс, тобто всю повноту сконструйованої та запропонованої автором композиційної побудови нової картини світу; нова картина світу, інтерпретована глядачем, породжує своєю чергою інтертекст, який у цій ситуації можна розуміти двояко – як сукупність отриманих в окремому випадку глядацьких інтерпретацій і алюзій, що організують у результаті навколо створеного твору певне інтертекстове поле, чи як ставлення створеного тексту до інших, уже наявних текстів, виявлене у композиційній побудові, методі зображення, стилістиці, колористичному рішенні тощо. Релевантність впливу загальних ідейно-світоглядних установок на семантико-гештальтні характеристики твору, на особливості його композиційних побудов, використання тих чи інших способів зображення стає ще очевиднішою, якщо розглянути її на конкретних історичних прикладах – від мистецтва первісно-общинного ладу до всього різноманіття художніх напрямів та течій, запропонованих мистецтвом ХХ століття.

Література

- Волков Н.Н. Композиция в живописи. Москва: Искусство, 1977. 263 с.
- Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2001. 1040 с.
- Гриценко В.П. Культурсемиотика: опыт систематического изложения. Краснодар: КГУКИ, 1999. 372 с.
- Доскин А. Анатомия цвета. Наука и жизнь. 1978. № 4. С. 104–115.
- Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. Москва: Искусство, 1970. 123 с.
- Канке В.А. Основные философские направления и концепции науки. Итоги XX столетия. Москва: Логос, 2000. 320 с.
- Кузнецов О.И. Пластическая основа композиции. Проблемы синтеза искусств. Санкт-Петербург: Изд-во СПб. ун-та, 1994. 80 с.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. Москва: Искусство, 1970. 383 с.
- Матисс А. Заметки живописца. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. 640 с.
- Ратца Х. История прикладного искусства нового времени. Москва: Искусство, 1971. 222 с.
- Розин В.М. Семиотические исследования. Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001. 256 с.
- Степанова Ю.А. Семиотика: антология. Москва: Академический проект, 2001. 702 с.
- Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва: Искусство, 1970. 335 с.
- Шеллинг Ф.В. Философия искусства. Москва Мысль, 1999. 608 с.
- Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург, 1998. 640 с.

References

- Volkov N.N. (1977). Kompozicija v zhivopisi [Composition in painting]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

- Gricanov A.A., Mozhejko M.A. (2001). Postmodernizm: jenciklopedija [Postmodernism: an encyclopedia]. Minsk: Interpresservis [in Russian].
- Gricenko V.P. (1999). Kul'tursemiotika: opyt sistematicheskogo izlozhenija [Cultural semiotics: the experience of systematic exposition]. Krasnodar: KGUKI [in Russian].
- Doskin A. (1978). Anatomija cveta [Anatomy of color]. Nauka i zhizn'. Vol. 4, pp. 104–115.
- Zhegin L.F. (1970). Jazyk zhivopisnogo proizvedenija [The language of painting]. Moskow: Iskusstvo [in Russian].
- Kanke V.A. (2000). Osnovnye filosofskie napravlenija i koncepcii nauki. Itogi XX stoletija [Basic philosophical directions and concepts of science. Results of the XX century]. Moskow: Logos [in Russian].
- Kuznecov O.I. (1994). Plasticheskaja osnova kompozicii. Problemy sinteza iskusstv [Plastic basis of the composition. Problems of art synthesis]. Sankt-Peterburg: Izd-vo SPb. un-ta [in Russian].
- Lotman Ju.M. (1970). Struktura hudozhestvennogo teksta: Semioticheskie issledovanija po teorii iskusstva [The structure of the literary text: Semiotic research on the theory of art]. Moskow: Iskusstvo [in Russian].
- Matiss A. (2001). Zametki zhivopisca [Notes of a painter]. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika [in Russian].
- Ratcka H. (1971). Istorija prikladnogo iskusstva novogo vremeni [History of applied art of modern times]. Moskow: Iskusstvo [in Russian].
- Rozin V.M. (2001). Semioticheskie issledovanija [Semiotic research]. Sankt-Peterburg: Universitetskaja kniga [in Russian].
- Stepanova Ju.A. (2001). Semiotika: antologija [Semiotics: an anthology]. Moskow: Akademicheskij proekt [in Russian].
- Uspenskij B.A. (1970). Pojetika kompozicii. Struktura hudozhestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy [Poetics of composition. The structure of the artistic text and the typology of the compositional form]. Moskow: Iskusstvo [in Russian].
- Shelling F.V. (1999). Filosofija iskusstva [Philosophy of Art]. Moskow: Mysl' [in Russian].
- Jeko U. (1998). Otsutstvujushhaja struktura. Vvedenie v semiologiju [Missing structure. Introduction to semiology]. Sankt-Peterburg [in Russian].

Анотація

Наукова стаття присвячена комплексному аналізу семіотико-композиційних аспектів формування творів станкового живопису Китаю. Встановлено, що беручи до уваги цілісні та ґрунтовні зміни, що відбулися в духовному житті суспільства наприкінці ХХ–початку ХХІ ст. та зумовлені трансформаціями, що відбуваються в образотворчому мистецтві Китаю, стає очевидним, що глибокі перетворення торкнулися методології філософського пізнання та основи художньої творчості. У мистецтві практика художньої творчості та супутня їй філософська рефлексія завжди йдуть пліч-о-пліч, повноцінно детермінуючи одна одну. Своєю чергою увага до деяких специфічних аспектів формування композиційної побудови художнього твору не тільки здатна просунути практику, а й може поглибити ступінь проникнення в усі аспекти теми, що розглядається.

Акцентовано увагу на тому, що, екстраполюючи подібний метод на дослідження феноменів композиційної побудови, ми можемо дозволити собі простежити взаємозв'язок між окремими художніми стилями та їх ставленням до цілей і завдань композиції. Це дозволяє виділити два аспекти досліджуваного: ставлення до композиції, її цілей, завдань, способів та прийомів у контексті аналізованих окремих художніх стилів; ставлення до композиції, її цілей, завдань, способів та прийомів як до комунікативної моделі «відкритого» типу, в якому повідомлення змінюється в міру того, як змінюються коди, а використання тих чи інших кодів диктується ідеологією, особливостями історичного розвитку, поступальним рухом семіозису.

Ключові слова: Китай, станковий живопис, семіотика, стилістичні традиції, стилістика, твори станкового живопису

SEMIOTICO-COMPOSITIVE ASPECTS OF THE FORMATION OF CHINESE EQUIPMENT PAINTING WORKS: GENERAL THEORETICAL ANALYSIS

Khuan Sin – Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, khuan_sin@ukr.net, <https://orcid.org/0000-0003-0783-6786>

Summary

The scientific article is devoted to the complex analysis of semiotic-compositional aspects of formation of works of easel painting of China. It established that taking into account the holistic and fundamental changes that took place in the spiritual life of society in the late XX –early XXI century and due to the transformations taking place in the fine arts of China, it is obvious that profound changes have affected the methodology of philosophical knowledge and the foundations of artistic creativity. In art, the practice of artistic creativity and the accompanying philosophical reflection always go hand in hand, fully determining each other. In turn, attention to some specific aspects of the formation of the compositional construction of a work of art is not only able to promote practice, but can deepen the degree of penetration into all aspects of the topic under consideration.

Emphasis is placed on the fact that extrapolating such a method to the study of the phenomena of compositional construction, we can afford to trace the relationship between individual artistic styles and their relationship to the goals and objectives of composition. This allows us to distinguish two aspects of the study: the attitude to the composition, its goals, objectives, methods and techniques in the context of the analyzed individual artistic styles; attitude to the composition, its goals, objectives, methods and techniques, as a communicative model of “open” type, in which the message changes as codes change, and the use of certain codes is dictated by ideology, features of historical development, translational movement of semiosis.

Keywords: China, easel painting, semiotics, stylistic traditions, stylistics, works of easel painting