

На правах рукописи

Свешников Александр Вячеславович

КОМПОЗИЦИОННОЕ МЫШЛЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ

17.00.09 - теория и история искусства

АВТОРЕФЕРАТ
ДИССЕРТАЦИИ
НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ
ДОКТОРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Санкт-Петербург

2004



Работа выполнена на кафедре искусствоведения и методики преподавания
изобразительного искусства Российского государственного
педагогического университета им. А.И. Герцена

Научный консультант:

доктор искусствоведения,
профессор
Кудин Петр Александрович

Официальные оппоненты:

Киселев Михаил Федорович, доктор искусствоведения, профессор,
Заслуженный деятель искусств РФ, заведующий кафедрой теории и
истории искусств Московского государственного академического
художественного института им. А.И. Сурикова;

Маньковская Надежда Борисовна, доктор философских наук,
профессор, главный научного сотрудника института философии РАН;

Тишунина Наталья Викторовна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры зарубежной литературы РГПУ им А.И. Герцена.

Ведущая организация:

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная
академия.

Защита состоится 25 февраля 2004 г. в 14 часов
на заседании Диссертационного совета Д-212.199.11 по защите
диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения при
Российском государственном педагогическом университете имени А.И.
Герцена (191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корпус 11, ауд. 31)

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке
Российского государственного педагогического университета
им. А.И. Герцена.

Автореферат разослан "10" января 2004 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



В.В. Бабияк

790037

2004-4
26995

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Композиция - это одна из наиболее сложных проблем в художественной деятельности и, в частности, в изобразительном искусстве. Создание главной формы произведения искусства наиболее выразительно передающее художественный смысл, всегда являлось наиболее трудной задачей. Ни точный рисунок, ни прекрасные цветовые отношения, ни выразительная пластика отдельных деталей не позволяют решить главную задачу - создать цельное, художественно убедительное произведение искусства, в котором все было бы подчинено гармонии, не утратив при этом противоречий и контрастов, сохранив динамику живого решения драматургической формы.

Владение композицией - это вершина художественного мастерства. Без хорошей композиции невозможно говорить о том, что произведение искусства состоялось, с какой бы виртуозностью ни была бы выполнена деталь.

Невозможно рационально, с логической последовательностью организовать композицию. Известно, что знание законов композиции не гарантирует от неудачи. Можно найти немало примеров, когда чрезмерный рационализм приводил к обратному эффекту, а спонтанность, руководимая вдохновением, рождала шедевры.

Возникает вопрос, каким закономерностям подчиняется композиция и композиционное мышление? До сих пор мы не знаем чего-то главного, что, неожиданно, проявляясь в сознании, приводит к нужному результату. Композиция - это не хаос, законы ее формирования существуют как в организации произведения, так и в композиционном мышлении. В данный момент некоторые из них известны. Но этого явно недостаточно — слишком случайным оказывается результат. Всякое исследование, направленное на поиск закономерностей, уменьшающих эту случайность

актуально, хотя надежда на то, что случайного результата можно избежать вовсе, неверна, потому что только в единстве закономерного и случайного кроится сущность процесса создания композиционной формы. Попыткой построения модели композиционного мышления, удовлетворяющей этому условию, является настоящее исследование.

Актуальность исследования.

Как показывает анализ художественной деятельности, композиционное мышление не всегда может быть сведено к уже известным видам мышления: словесно-логическому, наглядно-действенному, образному, продуктивному, репродуктивному и т.д. Это не позволяет адекватно осмыслить ряд теоретических положений и специфических свойств композиции, связанных с художественной деятельностью и изобразительным искусством.

До сих пор анализ этих свойств был затруднен укоренившимся в искусствоведении подходом к композиционному мышлению как форме организации художественных средств произведения изобразительного искусства.

Чтобы преодолеть это затруднение, необходимо было рассмотреть проблему с иной точки зрения. Достаточно продуктивным и актуальным для ее решения оказался предложенный в диссертации метод, который заключается в том, чтобы подойти к композиции в изобразительном искусстве не как к структуре художественных средств, «заключенных в раму», а как к попытке представить ее сущность в форме художественного диалога. В этом случае композиционное мышление стало рассматриваться, как способ организации такого диалога с присущей ему формой, основу которой составляет композиционная целостность.

В работе предложена новая модель композиционного мышления, принципы построения которой, опираются на имманентные законы

композиции: принципы "диалога", "структурной целостности", "максимума информации" и др., которые позволяют полнее представить себе роль и значение композиционной деятельности и мышления в контексте основных функций художественно-эстетической активности личности. При этом композиционное мышление, несмотря на свою специфичность, рассматривается как необходимый вид мышления, тесно переплетающийся с иными видами и формами мышления, дополняющий и дополняемый ими..

Объектом исследования является процесс создания и восприятия композиции в изобразительном искусстве.

Предметом исследования — композиционное мышление, подчиненное законам организации целостной формы произведения изобразительного искусства.

Гипотеза данного исследования.

Сущность композиционного мышления заключается в организации композиционной формы диалога между художником и зрителем в целостную структуру со свойственным ей интегральным смыслом.

Из этого следует, что композиционное мышление должно связывать отдельные элементы композиционной формы диалога в такую структуру, которая позволяет мыслительным операциям с минимальными усилиями проходить по всем взаимосвязям и максимально полно отражать в сознании всю их совокупность.

Цель исследования - построение модели композиционного мышления, выявление ее специфических закономерностей, обеспечивающих основные характеристики продуктивного композиционного результата. Особенность композиционного мышления в том, что оно направлено на передачу информации о форме.

Исходя из указанной цели, основными **задачами исследования** являются:

- раскрыть зависимость особенностей становления основных композиционных категорий от внешних условий, школ, направлений и некоторых художественных канонов определенных исторических периодов (в частности, Средневековья и Возрождения);

- рассмотреть композицию как форму диалога между художником и зрителем и определить понятие "неделимого элемента" структуры композиционного диалога;

- рассмотреть композиционное мышление как способ организации структуры диалога между художником и зрителем;

- показать закономерность возникновения композиционного образа в сознании художника в процессе создания художественного произведения и в сознании зрителя при его восприятии;

- проанализировать имманентные свойства композиционной структуры диалога, обусловленные внутренними закономерностями художественной формы;

- экспериментально проверить модель композиционного мышления как способа построения художественной целостности;

- выявить возможности использования предложенных положений для анализа индивидуальных особенностей композиционного мышления художника.

Методологической основой исследования является анализ композиционного мышления, рассмотренный с точки зрения системно-информационного подхода, интегрирования культурологических, психологических и сравнительно-исторических подходов к разработке ведущих идей исследования; единство теоретических и эмпирических методов исследования, адекватных его предмету, объекту, задачам, достаточной базе апробации.

Системно-информационный подход позволил проанализировать взаимосвязи, возникающие между теоретическими положениями в искусствознании и психологическими подходами в науке о мышлении.

В диссертационной работе был применен метод экспериментального анализа с помощью компьютерного моделирования семантических полей ментальных структур, ответственных за формирование композиционной целостности, был использован системный анализ, а также метод моделирования с помощью ЭВМ.

Теоретические основания исследования.

В работе был использован сравнительный анализ становления композиционных категорий на основе работ крупнейших художников и теоретиков искусства прошлого и видных искусствоведов современности (А.Б.Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрер, У. Хогарт, М. Бахтин, М. Алпатов, А. Гуревич, И. Данилова).

Теоретический аспект проблемы композиции был основан на трудах крупных исследователей искусства (М.Алпатов, Е.Адамов, Р. Арнхейм, В. Асмус, Н. Волков, Г. Гадамер, С.Даниэль, В. Кандинский, Е. Кибрик, П. Кудин, А. Лосев, Ю.Лотман, Б. Раушенбах, Н. Третьяков, В.Фаворский, Е. Фейнберг др.).

Проблема "мышления" рассматривалась как с позиций художественной деятельности, так и с психологической позиции. Этому

подходу подчиняется и форма изложения проблемы. Основные положения работы опирались на труды видных психологов (Л. Выготский, Г. Голицын, Дж. Гибсон, Дж. Келли, В. Петров, Дж. Притчард, С. Рубинштейн и др.).

На защиту выносятся:

Положение о том, что композиционное мышление - это процесс организации диалога между - художником и зрителем как целостной композиционной структуры со свойственным ей интегральным смыслом.

Доказательство того, что композиционное мышление должно связывать отдельные элементы композиционной формы диалога в такую структуру, которая позволяет мыслительным операциям с минимальными усилиями проходить по всем взаимосвязям и максимально полно отражать в сознании всю их совокупность.

Теоретически описанная и экспериментально проверенная модель композиционного мышления, со специфической структурой.

Научная новизна и теоретическая значимость диссертационного исследования.

Разработанная проблема представляет собой продолжение исследований теории композиции в изобразительном искусстве. В ней представлена новая модель композиционного мышления, в основе, которой лежит принцип динамичной взаимосвязи элементов мыслительным маршрутом выстроенных в соответствии с представлением о «максимуме информации». Это позволяет полнее представить себе значение композиционной деятельности и мышления в контексте

художественной, познавательной, воспитательной и др. функций художественно-эстетической активности личности.

Композиционное мышление рассматривается как необходимый вид мышления, тесно переплетающийся со всеми иными видами и формами мышления, дополняющий и дополняемый ими.

В диссертационной работе рассматривается подход к проблеме композиции как к главной форме диалога художника и зрителя, как форме триады "передающий - текст - воспринимающий" (Ю. Лотман), форме передачи мыслей, чувств, представлений, мироощущения и миропонимания.

В исследовании разработана модель композиционного мышления, удовлетворяющая следующему требованию. Композиционное мышление связывает отдельные элементы диалога в динамичную структуру, организованную по принципу, сходному с организацией конструктов, обладающих свойствами инвариантных паттернов, позволяющую мыслительным операциям с минимальными усилиями проходить по всем взаимосвязям и максимально полно отражать в сознании всю их совокупность.

Для этого был уточнен и дополнен понятийный аппарат искусствоведения, отражающий сущность и содержание композиционного мышления.

Практическая значимость работы обуславливается тем, что ее результаты определили новые подходы для будущих исследователей по проблемам композиционного мышления. Положения и выводы, содержащиеся в данной работе, использованы в методических пособиях и рекомендациях по обучению студентов рисунку, живописи, композиции. Теоретические положения могут служить материалом при разработке

программ лекционных курсов по теории искусства и психологии творчества.

Обоснованность научных положений и выводов исследования.

обусловлены системным подходом к анализу особенностей композиционного мышления, - интегрированием философских, логических, культурологических, психологических и искусствоведческих подходов к разработке ведущих идей исследования; единством теоретических и эмпирических методов исследования, адекватных его предмету, объекту, задачам, достаточной базой апробации. При проведении исследования автором был использован метод моделирования с помощью ЭВМ.

Внедрение результатов исследования осуществлялось в течении 1995 - 2003 гг. посредством разного рода публикаций, участия в научных и научно-практических конференциях по проблемам теории изобразительного искусства, художественного образования и воспитания в высшей школе, участия в Герценовских чтениях, размещения материалов отчета в интернете.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографического списка использованной литературы и приложений.

Основное содержание диссертации

Введение содержит обоснование темы исследования, формулировку основной проблемы, определяются, объект, предмет, цель и задачи исследования; приведены методологические основы исследования, сформулирована гипотеза и защищаемые положения, показана научная новизна и практическая значимость результатов.

В первой главе «Становление основных композиционных категорий» исследуются особенности становления композиционных категорий в периоды Средневековья и Возрождения.

Проведенный сравнительный обзор становления композиционных категорий, показал зависимость законов композиции от мировоззрения, господствующего в отдельные исторические периоды. Было показано, что композиционные построения зависят от художественной модели мира, принятой обществом.

§ 1 «Особенности композиционных представлений Средневековья»

В параграфе рассматриваются вопросы, связанные со становлением основных композиционных категорий в условиях господства канонов средневекового искусства.

Изменение социальных условий, постепенный переход от классического искусства Древней Греции к средневековым представлениям существенно повлиял на композиционное мышление художников, на их трактовку пространства, света, освещения, формы, на отношение к стилю, и что наиболее важно, к натуре. Ясно прослеживается тенденция изображения образом религиозного содержания в сложной символической форме. Это видно даже в пейзаже, который преимущественно основан на приемах обратной перспективы. Принципы средневекового искусства проявлялись в своеобразных пропорциях, сложно сплетенных узорах-переходах одного изображаемого существа в другое (растений в людей, фантастических животных в своды мироздания).

Свет понимался как проявление божественного начала. Он не "отражался" от предметов, а излучался ими, выражая их сущность.

Искусство того периода очень наглядно показывает, что многое в композиционном мышлении, лежащее тогда на поверхности и хорошо осознававшееся, в последующие периоды подверглось забвению, но, тем

не менее, не исчезло, а проявилось, хотя часто неосознанно во многих концепциях и школах.

Трактовка света, цвета, пространства, символика изображения "неизобразяемого" - все это оказало на композиционное мышление последующих эпох существенное влияние.

Особенно важно для данной работы то, что в средние века на практике использовался принцип "духовного диалога" между художником и зрителем. Это особенно наглядно проявлялось в применении обратной перспективы, которая предполагала множественность точек зрения, изображение инвариантного пространства как символа Вечности.

В параграфе показано, как разрыв между культурой образованных слоев общества и «простецами» постепенно терял свою конфликтную противоположность. Новое понимание проникало во все области культурной жизни, отражалось на архитектуре, оформлении интерьеров и монументальных росписях. Все это подготавливало почву к переходу от канона к интерпретации и способствовало возникновению понятийного аппарата, который впоследствии превратился в учение о композиционных категориях.

Во взглядах позднего средневековья зарождались идеи Возрождения. Начинают развиваться новые композиционные принципы, иные приемы построения пространства, формы, новое отношение к цвету, постепенно наступает эпоха картины. Перспектива из обратной переходит в прямую. Свет, понимается все больше как физическая субстанция, а не как проявление божественного начала

Пожалуй, единственное, что не претерпевает принципиального изменения - это категория целостности. Говоря об этом, не имеется в виду статичность представлений о целостности. Изначальная концепция целостности, доведенная до своего логического завершения, постепенно превращается в «голографическую» модель мира, которая приводит ее к

трансформации в представление о целостности, характерное для последующих периодов.

Анализ изобразительного искусства Средневековья позволил найти некоторые отправные точки для подхода к основной проблеме данной работы, в частности, положение о "композиции диалога", на котором строятся принципы предложенной модели композиционного мышления.

§ 2 "Возникновение теории композиции в эпоху Возрождения"

Новое мировоззрение Возрождения изменило многие предыдущие представления. В первую очередь, это касалось представления об отношении между Человеком и Природой. Если в Средневековье Природа включала в себя Мир сотворенный и Мир несотворенный, то теперь нерукотворный, Божественный Мир был, как бы вынесен за скобки. Осталось только то, что было сотворено Богом. Важно то, что новое мировоззрение повлияло и на науку, и на искусство. Изображение превратилось в один из способов моделирования Природы, а, следовательно, в способ ее познания. Методику изобразительного моделирования природы стали называть специально найденным для этого термином. - "композиция". Изобразительную деятельность стали целенаправленно изучать, моделируя сам процесс создания живописного изображения. Первым известным исследованием этого вопроса признана работа , написанная в 300-е годы XV века, "Три книги о живописи". Это был не только теоретический труд по композиционной структуре, но исследование композиционного мышления. Альберти разрабатывает композицию - как метод художественного исследования, моделирования природных процессов: Он не отрицает заимствование, не считает его позорным; но и не относит следование образцам к творческому процессу.

Для Античности, также как и для Средневековья, по-видимому, характерна основная - общая тенденция поиска изначально данной, но

некогда утерянной гармонии. Мышление людей Античности и Средневековья было направлено на обоснование самой возможности такой гармонии. Наука и искусство, философия и поэзия обеих эпох - это культура поиска гармонии, жизни человека в согласии с природой.

В это время появляется новое отношение к проблеме целостности. "Голографичность" заменяется иерархичностью. Потребность строить модели рождает метод поэтапного конструирования: от основного к частному, от главного к второстепенному. Возникает необходимость подчинения деталей целому, наступает эпоха конструкций, к которым начинают относить и картину. Такой» подход к целому потребовал постоянного разрешения противоречий, которые возникают между отдельными частями. Противоречия, контрасты осмысливаются как художественно-философские категории. Впервые мы находим эти мысли у Леонардо да Винчи.

Мыслители. Возрождения начинают использовать контраст и конфликт в качестве средства выражения смысла. С первых же шагов мыслителям Кватроченто и Высокого Возрождения удалось, правда, во многом еще на интуитивном уровне художественного образа, смоделировать представление о тварной природе как иерархической системе, в которой человек, занимая место активной части, способен продвигаться к сущностному центру. Итальянские мастера Возрождения стали последовательно решать задачу воспроизведения на плоскости предметов в том виде, в каком они воспринимаются наблюдателем с определенной точки зрения. Иллюзия трехмерного пространства стала главной, определяющей «изобразительной задачей. Теория перспективы была тщательно научно разработана и непременно применялась.

Плоскостно-пространственная организация - новое художественно-композиционное качество станковой картины Ренессанса. Между организацией пространства и плоскостью всегда существовали

определенного рода противоречия, разрешение которых формировало новое эстетическое понимание красоты. Это же противоречие во многом определило художественное своеобразие композиции Возрождения, ее бросающееся в глаза отличие от искусства предыдущей эпохи.

Сила художников кватроченто была именно в том, что "открыв окно" в природу, посмотрев на нее более непосредственно, они не утратили возвышенное чувство Тайны Творения.

Возникший рационализм в подходе к художественному методу приводит к тому, что композиционная целостность начинает рассматриваться, в частности у Леонардо, как конструктивная целостность, логически выстроенная и практически лишенная интуитивного начала. Свет, тень, форма, цвет - все это подлежит живописному изучению — такова ведущая концепция раннего Возрождения.

Постепенно в глубинах нового сознания зарождается и зреет вопрос о цели художественного познания и деятельности. Он сотрясает изнутри души Микеланджело, Боттичелли, Дюрера, порождая такие работы как "Ночь", "Покинутая", "Меланхолия".

Анализ композиционных представлений эпохи Возрождения будет совершенно неточным, если наряду с рационально-познавательной тенденцией, которая, безусловно, господствовала в художественном сознании, не рассмотреть интуитивные системы построения композиции картины, которые отражали, по крайней мере, две тенденции: первую - разочарованность в конструктивном рационализме, возникшую из-за потери целостного эстетического представления о мире, и вторую — религиозно-мистическая, сохранившую свои традиции со времен Средневековья и существовавшую как бы параллельно в творчестве отдельных крупных художников.

На основе сравнительного анализа двух исторических периодов в параграфе сделано заключение, о том, что усилия художественно-

композиционного мышления были направлены на отрицание природы как бессмысленного хаоса, на утверждение природы как разумной целостности, в которой жизнь и человек присутствуют не только как равноправные, но и необходимые элементы. Рассматривая художественно-композиционное мышление, в параграфе подчеркнуто, что целостность - это основная композиционная категория, которая одновременно является и формой, и смыслом живописного произведения.

На протяжении рассматриваемых эпох художественное произведение (как материальный предмет) нередко преподносилось в качестве самостоятельного носителя закономерных особенностей композиционной структуры. Представление о художественном диалоге не было утрачено, но и не выступало на передний план. При анализе композиционных законов подразумевалось взаимодействие между художником и зрителем. Хотя в то же время не было определения композиции, в котором эта мысль входила бы как составляющая часть рационального анализа композиционной структуры.

Эпоха Возрождения заложила основы современного теоретического представления о композиции, ввела в обиход, практически, все ныне существующие положения и наметила методологические пути их изучения. По сей день, мы пользуемся уже сформированным категориальным аппаратом. В этом основная заслуга теоретиков и практиков Ренессанса.

Подводя итог краткого сравнительного обзора, нужно еще раз подчеркнуть, что художественно-композиционное мышление, в частности, решает индивидуальную задачу. Оно направлено на выявление и организацию отношений личности и среды, гармонии и целостности. Поэтому композиционное мышление - это не только культурологическая, но и психологическая проблема.

Необходимо посмотреть на вопросы композиции не изолированно, а более широко. Нужно выйти за пределы анализа структуры живописной плоскости и посмотреть на картину как на художественный предмет, функционирующий в контексте межличностных отношений, в системе "художник - картина - зритель".

Вторая глава «Особенности композиционной формы» посвящена анализу "внутренних (имманентных) композиционных закономерностей, связанных с глубинной психологической природой человека.

В § 1 "Композиционная форма как художественный диалог" представлен анализ одного из главных качеств композиции - зависимости семантики композиционного элемента от контекста, т.е. от его взаимосвязей с другими элементами. В качестве иллюстрации этого положения в параграфе представлены некоторые изобразительные структуры, в которых один и тот же элемент воспринимается по-разному в зависимости от окружения. Этим также декларируется мысль об изменчивости всего комплекса свойств отдельного элемента.

Эта мысль находит свое подтверждение и в определениях термина "композиция" у разных авторов.

Приведем некоторые из них.

Композиция - это:

- сопоставление форм, при которых они связываются в новое целое высшего порядка (Ф. Шмит);
- форма столкновения различных художественных традиций, диалектика "универсального" и "актуального", форма художественной полемики (С. Даниэль);
- пространственно-временной узел (В. Фаворский);

- главная форма произведения, целостная форма отдельного произведения, выявление и построение смысловых связей, толкование сюжета (Н. Волков);
- форма изображения, способ взаимоотношения и взаимодействия изобразительных средств, применяемых в данном произведении (П. Флоренский).
- соотношение отдельных частей (компонентов) произведения, образующих единое целое (БСЭ);
- творческая организация картины, по существу отличная от понятия "компоновка" (Н. Крымов).

Как видим, оттенков и противоречий между определениями множество, и все же можно выделить нечто наиболее существенное. Композиция это всегда:

- структура отношений между художественными элементами,
- пространственно-временной узел,
- форма столкновения различных художественных традиций,
- диалектика "универсального" и "актуального",
- форма художественной полемики, образующая новое целое высшего порядка, в котором составляющие элементы меняют свою сущность в зависимости от контекста.

В начале параграфа рассматривался вопрос об особенностях восприятия, говорилось о том, что один и тот же предмет меняется в зависимости от контекста целого. Это положения для целей нашего исследования и выявления сущности композиционного мышления должно быть несколько расширено. Необходимо принять очевидное положение о том, что акт восприятия не может происходить вне отношения между человеком и изображением. На этом основании необходимо сделать вывод о том, что, композиционную целостность следует ограничивать не пределами холста, а развернутым во времени процессом развития

"художественной ситуацией", которая берет свое начало в момент создания картины и завершается ее восприятием.

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

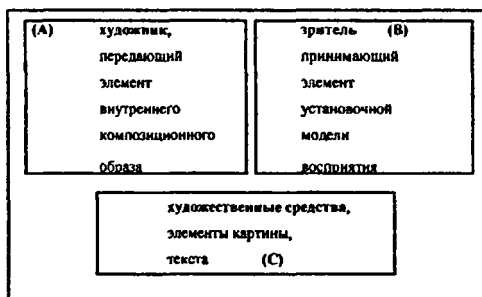


Таблица 1. Неделимый элемент композиционного диалога, "смысловый атом" композиционного мышления.

Основное свойство, отраженное на схеме (таблица № 1), заключается в том, что ни одна из показанных частей (А, В, С) "не существует" самостоятельно. Любой элемент картины (С), связан и с мыслительными процессами художника (А), и с закономерностями восприятия зрителя (В). А мышление живописца в свою очередь зависит и от хода работы над полотном, и от предполагаемого мнения будущих зрителей.

С помощью таблицы была показана целостная (принципиально неделимая) смысловая единица композиционной формы. Композиционным

мышлением организуется множества подобных единиц, образующих сложную структуру.

Очевидно, что композиционное мышление, как и любой другой вид мышления нельзя рассматривать вне контекста общепринятой психологической структуры "субъект-объект" (**S ↔ O**), предложенной известным европейским психологом Жаном Пиаже. При этом, в нашем случае, содержание композиционного мышления можно анализировать, только приняв эту структуру за основу, за "первичную, далее неделимую единицу", за "смысловый атом", отправную точку анализа.

§ 2 «Композиционные средства и смысловые элементы картины»

В нем рассматриваются композиционные средства, к которым относятся изображения различной степени конкретности.

В процессе восприятия изображение бывает представлено в виде знака, символа или иллюзии понимаемого как зрительное подобие реальных предметов. Здесь уместно вспомнить многие представления и художественно-композиционные концепции, в которых такие трактовки рассматривались как очевидные.

Нередко изображения непроизвольно наделяются почти теми же свойствами, что и реальные предметы. Чтобы понять, что такое изображение, необходимо избавиться от иллюзии очевидности, возникающей в процессе рассматривания изображений, навык восприятия, которых у нас полностью автоматизирован.

Рассматривая изображения, мы, не просто "читаем" изобразительные знаки, а воспринимаем их, в зависимости от нашей способности наделять увиденное тем или иным смыслом. Потому теоретически, одно и то же изображение может иметь столько значений, сколько зрителей будут его рассматривать.

Цель художественно-композиционного мышления организовать изобразительные элементы в смысловую целостность, которая наделяет

субъективно-смысловые свойства элементов объективным общекультурным содержанием. Композиционное мышление, обрабатывает и передает художественную информацию. Главная черта такой информации, в потребности обмена чувств и оценок. При этом "изобразительный элемент", входящий в структуру трех частной основы композиционных мыслительных операций есть, по существу, знак чувства и, безусловно, знак интеллектуальной оценки, ее символ.

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

В параграфе дан обзор представлений о композиционных средствах как знаках чувств и интеллектуальной оценки, изложенных в книгах: выдающегося английского художника У. Хогарта "Анализ красоты", И.-В. Гете "К учению о цвете", В. Кандинского "О духовном в искусстве". На этих примерах показано, что взаимосвязи между визуальным и понятийным мышлением, несомненно, существуют, и это явление подмеченное - достаточно давно, не потеряло своего практического и теоретического значения по сей день.

Прежние взгляды на эту проблему перекликаются с современностью и, в частности, с известным термином Г. Юнга "архетипический символ".

В параграфе проанализированы некоторые факты влияния художественного восприятия на чувства. Факты такого влияния известны достаточно давно, однако механизмы этого феномена неясны. Данная проблема остается пока предметом споров. Достаточно обратиться к многочисленным работам, чтобы понять, как она сложна и далека от своего решения. Г. Гельмгольц, Дж. Гибсон, П. Линдсей, Д. Норман, И. Рок, Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, Р. Притчард, У. Нейссер, D. Kreh, R. Crutchfield, N. Livson, и многие другие крупнейшие авторитеты XX века посвятили ей немало своих исследований.

Вопрос связи художественных средств и их способности быть знаками эстетических чувств непосредственно относится к нашему исследованию, в частности, с проблемами композиционного мышления.

В работе "Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству" Юнг пишет, что архетипы не врожденные представления, а врожденные возможности поведения. Последние, по мнению ученого, являются причиной возникновения соответствующих образных представлений, которые могут различаться в деталях, но при этом не теряют, "своей базовой основы".

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

Для данной работы не столь существенно, сформированы ли свойства архетипа в процессе воспитания, наследственные они или врожденные. Важнее, что архетип и символизирующий его образ не одно и то же. Хотя о взаимосвязи образного представления и определенной формы поведения со всеми ее атрибутами (оценкой, эмоциями, оперативными мыслительными структурами) можно говорить совершенно определенно.

Теория архетипа до некоторой степени позволяет объяснить:

- взаимосвязь эмоций и художественных элементов;
- механизм того, каким образом линия, цветовое пятно, изображенные предметы и их ритмические отношения представляют собой символы эмоций, чувств, глубинных неосознаваемых форм психического реагирования.

Создавая композицию из архетипических символов, художник организует "текст". Смыслом "текста" является сложная системная эмоция, эстетическое чувство. В результате выстраивается произведение, передающее сложное переживание, а порой и целостное мироощущение,

которое невозможно выразить иным способом, в том числе и точным языком логики.

Таким образом, термин "архетипический смысловой элемент" - это вполне правомерная художественно-композиционная категория.

Глядя на картину, мы видим натюрморты, пейзажи, жанровые сцены, мифологические сюжеты. Но за каждым штрихом, линией, цветовым пятном отзвуки скрытого внутреннего мира ее создателя, плоды его раздумий, переживаний, упорная борьба с самим собой. Гете писал: "Каждый писатель, до известной степени, изображает в своих сочинениях самого себя, часто даже вопреки своей воле".

Психические образования, которые рождают такие художественные формы, называют "паттернами", что в литературном переводе звучит как "мыслительный узор".

Мыслительный узор - это элементы (А и В) композиционного диалога. Он принадлежит тем структурам, которые возникают в поэтическом сознании художника и зрителя. А взаимодействие элементов "А" и "В" является причиной появления композиционного диалога.

В параграфе отмечено, что для того чтобы художественные средства могли быть организованы в целостный образ, необходим их прообраз в сознании художника.

Именно такой прообраз образован смысловыми элементами "А" и "В", которые, как уже было выяснено, представляют собой архетипические символические структуры. Эти символы «предметны», т.е. их можно описывать, давать им названия, выделять среди множества себе подобных.

Далее в параграфе описываются известные эксперименты Р. Притчарда, которые позволили доказать теоретическое предположение о существовании «паттернов». При этом было показано не только то, что «паттерны» не обязательно должны представлять собой предметные

фигуры, но и алгоритм перцептивной организации абстрактных паттернов (линий, пятен и т.д.).

Выводы приведенного эксперимента для искусствоведения принципиально не новы. Существует достаточно обширная литература, в которой описана необходимость при создании художественного произведения знания структуры целого и отношения между его частями: Для этот достаточно перечислить такие имена: Ч. Ченнини, Л. Альберти, Леонардо да Винчи, Дж. Вазари, Д. Констебль, А. Матисс, А.Ф. Юон, В.А. Фаворский, Е.А. Кибрик, Н. Н. Волков.

И так опыты Р. Притчарда и его сотрудников доказывают:

- что наше восприятие, его полнота и точность зависят не только от врожденных психологических структур, но и от структур сформированных предыдущим опытом;
- что оно имеет такую внутреннюю психологическую основу, в которой отдельные элементы распределены иерархично в зависимости от их смысловой ценности.

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

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

Рассмотренный эксперимент позволяет предположить, что структуры внутреннего композиционного образа находятся в тесной связи с композиционными структурами художественных произведений. Притчардовские "паттерны" - это, в конечном счете, те элементы, которые должны быть выделены при психологическом разборе композиционного

мышления. Это психологические эквиваленты всякого художественного средства, неделимые «атомы» композиционного диалога.

В параграфе рассматривается, в какой психологической форме "паттерны" проявляются в сознании. Для этого была рассмотрена теория восприятия Дж. Гибсона, который полагал, что воспринимаемому объекту (в частности, картине) соответствует инвариантная структура оптических элементов. Дж. Гибсон полагал, что восприятие инвариантной структуры оптического взаимодействия субъекта и объекта имеет инвариантный алгоритм отраженных от объекта "телесных углов". В конечном счете, предметный инвариант возникает как отражение отношения личности с объектом, - отношение, трансформирующее объект в предмет в сознании личности.

Неосознаваемые элементы композиционного образа чаще всего являются инвариантами пространственных, цвето-тональных, колористических отношений между изображенными предметами. Характер таких отношений определяется интуитивно, и часто не имеет эквивалента в словесно-понятийной форме. Можно сказать, что, практически, все формальные композиционные средства, служащие для организации целого (пятно, линия, цвет, тон, ритм, контраст и т.д.), в большинстве случаев представлены в мышлении художника на неосознаваемом уровне и подвергаются интуитивной обработке в процессе художественной деятельности.

В § 3. "Смысловые "маршруты" композиции"

В параграфе показано, что если бы абстрактные связи между элементами не имели смыслового содержания, то невозможно было бы перейти от восприятия одного элемента к восприятию другого, и целостный предметный образ распался бы на отдельные детали. В действительности этого не происходит. Эксперименты Ф. Эттнив, Л. Зусне, К. Майкелса, А.Л. Ярбуса, Д. Нотона, Л. Старка и др. явно

доказывают целенаправленный переход зрительного восприятия от одной детали к другой и доказывают существование "маршрутов восприятия".

В параграфе более подробно было обращено внимание на некоторые результаты экспериментов А.Л. Ярбуса. В этих экспериментах, проведенных достаточно давно и ставших классическими, дано подтверждение ряду фактов. В частности, тому, что изобразительные элементы воспринимаются с определенной последовательной закономерностью, при этом "точки фиксации" соответствуют наиболее простым, далее неделимым частям композиционной структуры. А направление скачков "задается" особенностями элемента, от которого этот скачек начинается. А. Ярбус доказал, что рисунок скачков обусловлен не только представлениями "передающего и воспринимающего", но и композиционными свойствами первоэлементов изобразительной структуры, которые "управляют" их взглядами.

И на этом основании в параграфе делается вывод, что "маршрут восприятия" определен свойствами всех трех частей базового элемента композиционного диалога ("А", "В" и "С"). А каждый "скачек" зависит от смысловой взаимосвязи между неделимыми перцептивными паттернами.

Строго говоря, ни композиционные изобразительные средства ("С"), ни их психологические прообразы ("А"), ни представления зрителя ("В") не сводятся к отдельному наиболее простому инварианту. Как писал Фаворский, это, по меньшей мере, отношение двух компонентов. Только в этом случае можно говорить об анализе композиции картины (в традиционном понимании этого термина), а не о наборе отдельных изображений, и о композиционном мышлении как организации художественного образа. Поэтому основой последующего анализа следует считать не отдельный элемент или, а оба эти элемента, объединенные пространственно-смысловой взаимосвязью (скачком "z").

Раз первоэлемент — это в тоже время отношение между двумя точками фиксации, следовательно, малый перцептивный элемент по существу есть отношение между несколькими более простыми инвариантами. При этом деление можно осуществлять беспредельно, движение "в глубину" структуры бесконечно. Неформальный предел — нижняя его граница - определяется психологической возможностью выявления смысла; равно как верхней границей является способность охватить целостное представление о едином смысле всей композиции. Поэтому и нижняя и верхняя границы подчинены одному критерию — целостному смыслу, интегралу смысла.

В параграфе делается вывод о том, что композиционная структура художественного диалога в целом стремится к инварианту, который воспринимается как сложная смысловая единица. При этом художественное произведение с точки зрения его смысла так же неделимо, как неделим его первоэлемент.

Если вновь поставить вопрос о конечном (неделимом) элементе художественного диалога в сознании художника и попытаться найти минимальную инвариантную единицу, которую воспринимает зритель, то окажется, что исчерпывающе на него ответить не просто.

Чтобы это сделать придется признать зависимость степени дифференциации от индивидуальных особенностей художника и зрителя. Для человека чрезвычайно одаренного и изошренного в изобразительной деятельности, композиция может состоять из огромного количества абстрактных мельчайших нюансов, наделенных смыслом. При этом для него не потеряет значение ни изображенный предмет, ни особенности техничного исполнения. Разные уровни "деления" на части сливаются в единый образный текст.

Основываясь на предыдущих утверждениях, необходимо признать, что композиционный инвариант субъективен, относителен и всегда, в

принципе, может быть разложен на составляющие инварианты. Степень дифференциации необходимая для узнавания изображения может быть различной в зависимости от прошлого опыта.

Проведенный анализ возвращает к раннему утверждению о том, что элемент в композиции обладает одновременно двумя психологическими смыслами: одним, который определен системой' его собственных внутренних отношений и другим, определяемым внешними отношениями.

Двойственность смысла художественного элемента еще больше усиливает его семантическую относительность. При этом художественный элемент может функционировать как выразительное средство только после преодоления . этой двойственности, приведения ее к единству. Семантически амбивалентный элемент не будет носителем художественного смысла, и не может быть включен в композиционную структуру. Следовательно, смысловая интеграция элемента - существенная задача композиционной деятельности и мышления. Что важно для разрешения смысловых противоречий и конфликтов.

В § 4 "Структура художественно-композиционного диалога" проблема художественно-композиционного диалога разделена на два вопроса. На первый - это путь, по которому проходит взгляд художника от фрагмента к фрагменту "считывая художественную информацию". И второй - "маршрут восприятия" композиционной формы, который зритель "выбирает", рассматривая картину, и который подчинен художественному замыслу. При этом получается, что в процессе диалога один человек способен интуитивно направить художественное восприятие другого человека, а тот в свою очередь интуитивно этому воздействию подчиняется.

Отсюда следует непростой вопрос о том, что "руководит" художником, когда он выстраивает последовательность элементов в

композиционную структуру, и каким образом это заставляет других воспринимать заданную последовательность?

Хьюбел объяснял зависимость направлений скачка от детали к детали разной значимостью их для восприятия целого, т.е. ценностным смыслом. Ни степень дифференциации фрагментов, ни причина взаимосвязи между ними не могут быть объяснены без обращения к целостному смыслу. Смысл "делит" картину на части, собирает в целое, ведёт наше зрение и кисть от детали к детали, раскрывая все новые и новые глубины мысли и чувства.

В контексте поставленного вопроса становится весьма актуальным, как проанализировать "движения для прочтения смысла" в картине?

В параграфе для этого обращено внимание на основные положения теории Дж. Келли: приводится определение конструкта и некоторые примеры, дающие более полное представление об используемом термине. Далее в параграфе рассматривается правомерность признания соответствия формы отдельных конструктов и их системы характеру взаимосвязей между элементами внутреннего композиционного образа (элемент "А"). А также сходство организации перцептивных паттернов Притчарда, инвариантов зрительного восприятия Гибсона и конструктов Дж. Келли. Такое сходство основано на ряде причин, во всех перечисленных теориях:

- элементы представляют собой связанные в систему психологические образования;
- каждый элемент и вся система в целом отражают представление личности об окружающей среде и ее отношение с этой средой;
- элементы и образованное ими целое организованы по тождественному принципу, каждый элемент представляет собой малую целостность, состоящую из собственных элементов;

- во всех случаях элементы целого имеют двойную смысловую природу, одна из которых зависит от внутренних, а другая от внешних взаимосвязей элемента.

Приняв во внимание общие особенности показанных теорий, необходимо заключить, что "гибсоновские инварианты", "притчардовские паттерны восприятия", предложенные Дж. Келли "способы организации" конструкторов" и композиционная организация художественных средств - представляют собой дополняющие друг друга теоретические категории. С их помощью можно:

- успешно исследовать организацию композиционного мышления;
- анализировать природу самих семантических элементов;
- описывать механизмы возникновения взаимосвязей между ними.

Для дальнейшего анализа важно, что конструктор, как и композиция - это смысловая целостность. Его общее значение не только не сводится к семантике отдельных частей, но и не исчерпывается суммой смысловых элементов. Анализируя все взаимосвязи, можно сделать качественно новый вывод и выйти на уровень семантической целостности всей системы. В этом заключается важная особенность конструктора, роднящая его форму с композицией.

Приняв теорию конструктора, можно еще определеннее подтвердить особую природу элемента в композиции; говорить о двойственной смысловой реальности, наблюдать действительно существующее перцептивное проявление относительности и изменчивости смысла зрительного элемента в образном контексте.

Изобразительная композиционная целостность, обладающая устойчивым смыслом, наглядно демонстрирует объективный факт - общий интегральный смысл целого ("сверхсмысл") подчиняет себе семантику детали, решающим образом влияя на наше зрение, заставляя видеть не физическую, а смысловую реальность (эффект изображения невидимого).

Образно выражаясь, как в физическом мире свет изменяет направление своего пути, отклоняясь в искривленном пространстве-времени под влиянием гравитационных масс, так и отдельный элемент изменяется в композиции изобразительных образов в зависимости от "семантической гравитации".

В параграфе показано, что композиция картины, организованная по законам инвариантного конструкта (от самого мелкого мазка до общей формы) представляет собой непрерывный ряд переходящих друг в друга инвариантных изобразительных элементов, которые обладают смыслом, только в контексте художественного восприятия, и потому, с формальной точки зрения, абсолютно нераздельны.

На основе теории Дж. Келли оказалось возможно построить модель психологической структуры композиционного образа, показать динамику изменений этой структуры, и «дать описание эмоционально-ценностной "логике" композиционного мышления.

В целом по второй главе можно подвести некоторые итоги.

Композиция рассматривается как структура диалога между художником и зрителем, опосредованная формой организации художественного произведения.

Структура диалога образована системой отношений между художественными элементами картины и их психологическими эквивалентами в сознании "передающего" и "воспринимающего".

Для анализа композиционного мышления художника необходимо выделять в качестве исходного представления сложное звено, - базовый элемент композиционного диалога.

В картине отдельный базовый элемент представлен одной своей частью (художественным средством), другими частями он представлен в сознании художника и зрителя.

Художественное средство само по себе семантически нейтрально и только в результате творческого акта и зрительного восприятия наделяется художественным смыслом.

В этом качестве художественное средство выступает как архетипический знак эстетического чувства.

Художественно-композиционное мышление направлено на организацию знаковых, символических изобразительных элементов картины (знаков чувства и интеллектуальной оценки) в смысловую целостность.

Для решения этой задачи композиционное мышление опирается на устойчивые внутренние представления — паттерны;

"Паттерн" рассматривается в данной работе как основа анализа композиционного мышления, восприятия, творчества, как ментальный эквивалент наиболее простого художественного средства, как основа предельного деления всех частей базового элемента композиционного диалога.

Зрительный паттерн инвариантен:

- с одной стороны, он может быть перцептивно реконструирован по фрагменту;
- с другой стороны, может являться основанием для реконструкции более крупного паттерна.

Инвариантность паттерна позволяет говорить о смысловой непрерывности ("континуальности") элементов композиционного диалога, обеспечивающих целостность художественного образа, предотвращающих его распад на отдельные детали, с помощью связующей основы смысловых "пространств".

Экспериментальные записи движения глаз, осуществленные Ярбусом, подтвердили: "переходы восприятия" от одного элемента к

другому, и существование "континуальных пространств", т.е. наличие "маршрутов композиционного восприятия".

"Маршруты восприятия" индивидуальны и зависят от перцептивной установки, от этого же зависит значение и смысл элементов (паттернов) "перцептивного маршрута". Они обусловлены свойствами всех трех частей базового элемента композиционного диалога ("А", "В" и "С"), а каждый "скачек" "z" определен смысловой взаимосвязью между паттернами.

Художественный смысловой элемент - это отношение между двумя точками фиксации; в свою очередь, и любая "точка фиксации" (самый малый перцептивный элемент) - по сути, отношение между еще более малыми точками.

"Неделимый" инвариант субъективен, относителен и всегда может быть поделен - на более "простые" инварианты; поэтому перцептивное проникновение в глубину структуры бесконечно, а "деление" на элементы можно осуществлять беспредельно. Нижняя граница будет при этом определяться возможностью выявления смысла; верхняя - интеллектуальной способностью мысленно охватить целостный смысл композиции.

В главе показано, что паттерны (наряду с инвариантностью) одновременно обладают несколькими прямо противоположными смысловыми качествами:

- во-первых, собственной семантикой, отражающей сущность изображаемого ими предмета;
- во-вторых, смысловой зависимостью от композиционного контекста (семантической аконстантности).

Художественные образы "передающего" и "воспринимающего" образованы смысловыми архетипическими элементами, наделенными свойствами инвариантных паттернов, и организованы по законам личностного конструкта.

Композиция художественного диалога и "маршрут" ее восприятия выстраиваются художником на основе его собственных образных эмоционально-ценностных представлений, организованных по принципу личностных конструктов.

И, наконец, из-за способности человека видеть смыслы в отношениях между различными средствами художественного выражения (конкретными, абстрактными, фигуративными, нефигуративными, техническими, стилистическими и т.д.) возникает множество конструктивных уровней.

Смысловые отношения могут быть выявлены, как на параллельных, горизонтальных, так и на вертикальных уровнях. При этом все взаимосвязи представляют собой алгоритмы отношений между элементами. Таким образом, структура художественного произведения, построенная по принципу личностного конструкта, оказывается многослойной. Что открывает новый смысл, заключенный в целостности формы всех взаимосвязей.

В главе третьей "Композиционное мышление как вид художественного мышления" рассматривается, какое место занимает композиционное мышление среди других видов интеллектуальной активности, и какова его специфика.

§ 1 "Композиционное мышление и психологические категории" кратко анализируются некоторые положения принятые в теории психологии. Перечисляется ряд особенностей мышления:

- субъективность;
- его способность развиваться во времени;
- качество взаимодействия субъекта и объекта ($S \leftrightarrow O$), в ходе которого преобразуется не только задача, объект, но и субъект мышления;

- способность ориентироваться в новых для нас данных опыта и делать выводы из абсолютно новых данных;
- способность преодолеть незнакомство с какой-либо конкретной областью, что выручает нас при непредвиденном стечении обстоятельств;
- способность приводить данные содержания представлений в понятнейшую связь;
- что это процесс поиска и открытия существенно нового;
- продуктивность мыслительного процесса;
- взаимодействие операций анализа и синтеза;
- порождение смыслов, целей, оценок, потребностей;
- его способность возникать как под влиянием личностных потребностей, так и в результате противоречий между ними;
- его способность выявляет эти противоречия, ставит и решает интеллектуальные задачи, появляющиеся на уровне отношения между средой и индивидуумом, что обуславливает его творческое начало и т.д.

В параграфе также подчеркивается, что психологический анализ не является самостоятельной задачей данной работы, т.к. она имеет искусствоведческую направленность. Но, если в процессе рассмотрения некоторых проблем возникают отдельные психологические описания, то это говорит только о том, что наши наблюдения находят подтверждение и у других ученых, придерживающихся совершенно иной, научной методики.

В § 2 " Дискурсивное и интуитивное в композиционном мышлении." рассматриваются особенности композиционной структуры, выделяется одним из основных законов композиции — драматургические контрасты и конфликты между композиционными элементами разных уровней, когда, в частности, формой уничтожается содержание.

Для выявления существенных черт композиционного мышления в параграфе рассматриваются уровни семантических конфликтов:

- между сознанием и бессознательным;
- интуитивным и дискурсивным;
- между различными неосознаваемыми образными представлениями.

Механизмы художественного понимания окружающего мира не могут быть объяснены только с рационально-логических позиций, т.е. без обращения к бессознательной интуиции. Это обстоятельство подмечают многие исследователи, которые говорят об "алогичной" интуитивной способности художественного мышления объединять противоположности. С точки зрения формальной логики "X" одновременно не может быть и не быть "Y". Однако А. Швейцер удивительно точно подмечает, 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".

Часто в художественных структурах рациональное и иррациональное слиты воедино. Что же касается композиционного мышления, то это процесс синтеза двух ментальных уровней: бессознательного и осознанного, логики и интуиции.

Разные уровни мышления не только уживаются в противоречиях и конфликтах, но, главное, обуславливают существование друг друга. Они не существуют отдельно, и это убедительно доказали психологи.

Основываясь на этой посылке, сделана попытка, показать причину возникновения и существования композиционного мышления, его мотивационной основы, особенностей его структуры и результата.

В параграфе анализируются некоторые положения основателя первой в мире лаборатории экспериментальной психологии В. Вундта,

разработавшего концепцию двух типов объединения "психических элементов" - ассоциативного и апперцептивного.

Несколько позже американский ученый Дж. Дьюи для осознаваемого, апперцептивного уровня ввел понятие "рефлективное мышление", которое он отличал от простого потока мыслительных операций.

В наше время функцию рефлективного мышления нередко рассматривают как "дискретное управление континуальным (непрерывным) потоком мысли (В. Налимов).

Несмотря на почти сотню лет, разделяющие приведенные работы, в них четко видны - два выделяемых уровня мышления: первый - ассоциативный, континуальный поток, второй - рефлективный, дискретный. Первый - в значительной мере неосознаваемый, интуитивный, второй - преимущественно рационально-логический, хорошо подвластный воле и рассудку.

Существование двух уровней мышления следует признать реальностью, что чрезвычайно важно для нашего исследования и правильного понимания сущности композиционного мышления. Но так как между осознаваемыми и бессознательными процессами, по мнению ученых, не существует абсолютного единства, эти уровни необходимо соотнести между собой, показав особенности их взаимосвязи. Что и делается в следующем разделе работы.

В § 3 "Взаимодействие различных уровней композиционного мышления" проводится анализ соотношения между двумя уровнями, а также предпринята попытка ответа на вопрос о причине возникновения операционально-дискретного уровня, на котором, в конечном счете, развертывается весь процесс художественной организации композиции произведения.

Опираясь на положение, предложенное Ж. Пиаже для анализа мышления, было сделано предложение о расширении этого постулата с учетом биосоциальной природы композиционного мышления.

Для анализа-творческого композиционного мышления понятие "одного континуального потока" целесообразно заменить представлением о двух мыслительных континуумах (потоках). Второй континуум формирует "социальный" уровень. Он отражает художественно-психическое взаимодействие индивидуума с социальными объектами и с сигналами о них. В работе он назван индивидуальным.

Существование индивидуального мышления - удивительная черта, которая позволяет человеку посмотреть на явление одновременно с нескольких сторон, одновременно оценить явление с нескольких социально различных точек зрения.

Мыслительная интеграция двух континуальных потоков подобна бинокулярному восприятию. Она позволяет мысленно увидеть скрытые от непосредственного опыта внутренние структуры; позволяет предположить существование того, с чем никогда не приходилось сталкиваться на практике.

Механизм "двойного континуума" мог бы работать безотказно без помощи других уровней мышления, если бы условия и потребности природного развития не противоречили потребностям и условиям социума. Однако раз такое противоречие существует, параллельное, независимое существование двух континуальных потоков привело бы психику к расщеплению, искажению и в конечном итоге к разрушению целостного психического процесса. Поэтому, по мере выделения и формирования "второго", индивидуального мыслительного континуума, рождаются механизмы объединения и координации двух уровней. Они выделяются в самостоятельную психическую структуру, которая давно известна как формально-логическая, дискурсивная, операционально-дискретная и т.д.

Таким образом, операционально-дискретный мыслительный уровень, с нашей точки зрения, есть необходимый результат психической координации двух интуитивных континуальных потоков, результат потребности объединения психической жизни в целостную форму.

Предложенная схема композиционного мышления позволяет объяснить мотивы художественного творчества.

Именно на этом уровне появляется новое смысловое качество, - художественность; которое не тождественно сумме качеств отдельных частей целостности, а превосходит их. Здесь возникает "сверхсмысл", интегрированный смысл художественного произведения, далеко выходящий за рамки видимого сюжета, и, нередко, за пределы авторского замысла. Это позволяет произведению "жить собственной жизнью", находиться на уровне таких культурных отношений, которые, порой, не были предусмотрены его создателем.

Третий (координационный) уровень назван в работе "личностным", а операционально-обратимый продукт его мыслительной деятельности - "художественным предметом" или - "произведением искусства".

В § 4 "Продуктивный характер личностного мыслительного уровня" рассматриваются особенности третьего личностного уровня.

В начале рассматривается разница между понятиями "предмет" и "объект", что позволяет более точно определить понятие "художественный предмет". Далее показано, что личностный уровень - необходимое звено полноценного композиционного мышления, а операционально-дискурсивный уровень - единственно возможное условие создания нового, не существующего без человека феномена - художественного предмета.

В заключение параграфа проводятся параллели между абстрактными понятиями, рассмотренными в начале и конкретными повседневно употребляемыми категориями.

§ 5 " Композиционный образ и форма его организации в структуре мышления личности" посвящен анализу схемы, отражающей структуру композиционного мышления художника ("передающего") с учетом его диалоговой сущности. В параграфе рассматриваются некоторые особенности внутреннего диалога и наиболее существенные свойства внутреннего композиционного образа, в частности, образ "личности-оппонента" и модель его психологических структур.

К наиболее существенным свойствам относится то, что внутренний композиционный образ состоит из частей, наделенных двумя группами свойств.

Кроме того, смысловые единицы представляют собой символы интеллектуальных оценок и архетипических чувств. Они организованы в "мыслительные узоры", паттерны; элементы композиционного образа являются "предметными инвариантами" пространственных, цветотональных и иных отношений между изображенными предметами.

Наибольшее значение для данного исследования имеет то, что целостная форма (композиция) и "маршрут ее восприятия" построена по принципу организации личностных конструкторов Дж. Келли. А так же то, что композиционное мышление направлено на поиск нового смысла визуального композиционного образа, не сводимого к сумме смыслов составляющих его частей, то есть, направлено на поиск "сверхсмысла" и присущей ему целостной формой.

В параграфе показано, что композиционно организованный, личностный образ мира стремится к максимальной целостности. Его элементы одновременно обладают свойствами и инварианта и конструктора и, следовательно, каждый элемент рассматривается как двоичный смысловой признак, как биполярный инвариант со свойствами конструктора.

Являясь результатом координации континуальных процессов, этот образ нуждается в постоянном уточнении его соответствия реальным

отношениям человека и окружающей среды. В процессе уточнения и проверки создается предметный мир и, в частности, художественный предмет с особой композиционной структурой - художественный диалог, художественное произведение, картина.

Рассматривая структуру, в параграфе учитываются ряд ранее выделенных понятий:

- a) смысловые элементы,
- b) типы их взаимосвязи,
- c) психологические средства формирования взаимосвязей,
- d) "логика", алгоритм организации всего образа.

Особенность композиционного построения художественного диалога и его материального носителя (живописного произведения) зависит от структуры внутреннего образа, от тех рядов "бесформенных" инвариантов, от элементов-паттернов, которые определяют "логику" организации целостности. Поэтому в разделе обращено внимание на то, каким образом композиционные элементы картины связаны с конструктивной структурой психологического образа, и какую роль здесь играют основные положения теории конструкторов Дж. Келли?

Родство теорий Дж. Гибсона и Дж. Келли, позволяет заключить, что конструкторы (как и инварианты) встраиваются один в другой и в итоге образуют общую конструктивную систему, организуя единый инвариант такого отношения.

В разделе выделены типы конструкторов, которые характеризуются наличием иерархии, соподчинения, противоречивости или тождественности, а также степенью зависимости отдельного элемента от свойств системы в целом. В параграфе описывается такая модель организации личностного композиционного образа, где вся система разделена на ядерные, средние и периферийные зоны. При этом каждый

элемент представляет собой более мелкую систему, аналогичную по своей структуре большой системе.

В заключение делается вывод о том, что организация системы может считаться завершенной в том случае, если между элементами устанавливаются такие интеркорреляционные отношения, которые делают ее максимально "уравновешенной".

В § 6 "Форма организации композиционного мышления" рассматривается такая структура композиционного мышления, которая принципиально отличается от логической формы.

Сразу же следует оговориться, что это вовсе не значит, будто логика не играет никакой роли в создании композиции. Логический анализ, в частности, необходим, когда созданная композиция не очень понятна и требует разъяснения и уточнения. Он необходим для установления дополнительного (вербального) контакта между художником и зрителем, обмена мнениями, критической оценкой или для обучения.

В процессе "построения композиции, а также ее восприятия, когда композиционная форма несет всю требуемую информацию для выражения смысла, работает иной специфически композиционный порядок организации художественной формы отличный от логического порядка. Об особенностях этого нелогического алгоритма идет речь в этом разделе.

В параграфе сопоставляются понятия "интеркорреляция" и "совместная информация". Представление о совместной информации между конструктами дает возможность легче показать причины прохождения мыслительного маршрута от элемента к элементу, т.е. представить алгоритм композиционного мышления. Определяющую роль в рисунке мыслительного маршрута играет принцип охвата максимума информации при наименьшей затрате психических ресурсов.

Важное качество, определяющее алгоритм композиционного мышления, заключается в его непредсказуемой динамике внутренней

структуры и мыслительного маршрута, перехода от конструкта к конструкту, возникающего в результате постоянного стремления к прегнантности формы. В параграфе это показано на схемах.

Вычислительная техника может прийти на помощь, чтобы преодолеть непредсказуемость динамики внутренней структуры и мыслительного маршрута и дать достаточно точный прогноз, если речь идет об ограниченном количестве элементов.

В заключение 6-го параграфа 3 главы дано описание компьютерной модели композиционного мышления, функционирование которой, позволяет подтвердить правильность предыдущих рассуждений.

В главе 4 "Индивидуально-психологические особенности композиционного мышления" выделены группы лиц с разной направленностью, способностью к обобщению, с различной способностью к организации целого.

В § 1 "Факторы, определяющие мотивы и структуру композиционного мышления" рассматриваются особенности композиционного мышления, показано, какие индивидуально-психологические группы могут быть выделены и как между ними строится диалог, дается определение выделенным терминам и выявляется их сущность.

В начале особое внимание обращено на две группы лиц с разной направленностью:

- те, для кого обучение живописи — средство получения высшего образования ("инструментальная" направленность);

и те, для кого художественная деятельность - это образ жизни, способ осмысления мира ("терминальная" направленность).

Далее в параграфе рассматривается связь между выделенными категориями и особенностями художественной формы композиции,

показана схема, в которой приведены 4 группы с различными психологическими особенностями, отражающие различные формы композиционного диалога.

В § 2 "Проявление меры интерпретации в преобразовании композиционных форм" дается определение различным терминам применительно к интерпретации художественной формы и объяснение их смысла, таким как "проективность" и "дистотивность".

Проективность характеризуется пассивностью, аморфностью художественного процесса, отсутствием выразительных особенностей объекта при сохранении внешнего "фотографического" сходства. Дистотивной можно назвать интерпретацию, которая настолько условно подает информацию о предмете, что последняя перестает отражать его изобразительную сущность.

И в первом, и во втором случае предмет, по поводу которого сделаны изображения, либо представлен только как внешняя оболочка, либо как знак, символ, а его сущность частично или полностью игнорируется. Далее проводятся параллели между выделенными свойствами и особенностями организации композиционной целостности и различными видами художественного мышления и особенностями личности.

Далее в параграфе рассматривается способность к организации целостности, и анализируется, как дробность и стереотипия художественной формы сказываются на композиционном мышлении.

Четыре группы индивидуально - психологических особенностей композиционного мышления и проявление их характерных особенностей в композиционной форме изобразительного текста показаны в 3 параграфе.

В § 3 "Проявление особенностей композиционного мышления в произведении искусства" выделены "проективно-дробная", "проективно-стереотипная", "дистотивно-дробная", "дистотивно-стереотипная" группы.

Относительно каждой группы дано описание особенностей композиционного мышления, а также описание отношений между художником и зрителем, если они принадлежат разным группам. В параграфе показано, что для всех групп характерно противоречие между субъективным (S) и индивидуальным (In) уровнями. Этот "общий" конфликт, характерный для всех вышеперечисленных групп, мы обозначим символом. "К". Далее показано, что кроме конфликта "К" каждой группе свойственны свои собственные частные конфликты.

В заключение параграфа сделан вывод о том, что структура композиционного диалога очень различно реализуется в зависимости от психологических особенностей "передающего и воспринимающего". Сложность, прочность, глубина композиционного мышления во многом зависит от индивидуальных факторов и их взаимодействия.

Нередко по тому, как композиционно решен холст, можно судить об особенностях личности художника.

В § 4 "Особенности композиционного мышления, основанные на теории конструкторов" рассмотрены особенности диалога, зависящие от тех качеств композиционного мышления, которые наиболее подробно разбирались в данной работе, в частности, основанные на принципах теории конструктора Дж. Келли.

В параграфе рассматриваются проблемы непосредственно связанные с особенностями композиционного мышления, выделенными в данной работе. В разделе описано основное семантическое противоречие, также ряд особенностей связанных с показанными выше чертами.

В параграфе приведены примеры того, как психологические особенности могут оказывать влияние на композиционное мышление.

В задачу анализа не входило выведение универсальной формулы композиционного мышления, ведь бесконечное разнообразие композиционных форм - объективная реальность, которую необходимо изучать и к которой необходимо очень бережно относиться. Изменять или навязывать несвойственные конкретной личности композиционные формы то же, что пытаться переделать человека вопреки его природным особенностям.

В разделе сделана попытка обобщения ранее рассмотренных классификаций исходя из предложенной в диссертационной работе модели композиционного мышления.

В нем приведена схема, поле которой образовано пересечением двух векторов АВ и ХУ.

Вектор АВ отражает меру представления личности о целостной картине бытия и о возникающем при этом "сверхсмысле".

ХУ — вектор приобретения знаний и опыта, накопления сведений о мире, освоение информации. При этом имеется в виду не только приобретение образования, но и жизненный повседневный опыт. Вектор "ХУ" характеризует развитие способности человека оперировать максимально полным, объемом знаний, совершать поступки и организовывать собственную деятельность, исходя из всей совокупности приобретенного опыта.

Векторы АВ и ХУ образуют четыре сектора (I, II, III, IV). Далее в параграфе показаны личностные свойства характерные для перечисленных секторов и динамика развития выделенных качеств.

Здесь же приводится пример положительного влияния композиционной деятельности на некоторые психологические состояния

личности, вызванные нарушением целостного представления о мире и бытовой среде.

В разделе показаны некоторые следствия, которые вытекают из попытки создания классификации на основании работ Дж. Келли.

Новая классификация отличается от приведенных выше рядом преимуществ. Во-первых, новая классификация позволяет проследить динамику развития особенностей художественно-композиционного мышления. Во-вторых, более наглядно проявляется зависимость между способностями оперировать большими объемами информации и возможностями организовывать эти объемы в целостные структуры.

Предложенная классификация позволяет выявлять, наряду с общераспространенным конфликтом между субъективным (S) и индивидуальным (In) уровнями, и показывать не менее характерный для всех групп конфликт между процессом организации целостности и объемом входящей в нее информации.

То, что между этими конфликтами существует взаимосвязь, представляется достаточно очевидным. По существу это две разные характеристики одного биосоциального противоречия, которое личность постоянно вынуждена решать как в повседневной, так и в творческой жизни. Чем обширнее область противоречия между "сомой и социумом", тем труднее привести его к разрешению, объединенному сверхсмыслом целостности. В преодолении этого противоречия - смысл и цель системного мышления, в том числе и художественно-композиционного.

Достаточно подробно проанализированы некоторые особенности психологического взаимодействия в рамках композиционного диалога, возникающие в процессе диалога

В заключение работы дано краткое описание основных ее положений, анализа и выводов. Кроме того, показано, что композиционное мышление должно рассматриваться как особый вид мышления, по всей

вероятности, выходящий за рамки художественной деятельности и наряду с другими видами мышления составляющий целостный процесс интеллектуального отражения мира.

Краткие выводы:

1. В диссертации композиционное мышление в изобразительном искусстве рассматривается как способ организации диалога между художником и зрителем.

2. Произведение искусства – это материальный носитель, в котором зафиксирована структура композиции диалога.

3. Двухединный процесс создания и восприятия произведения искусства приводит к организации взаимодействия "художник – картина – зритель", организуя композиционный диалог.

4. Для решения задачи организации целостной формы композиционного диалога со свойственным ей интегральным смыслом, "сверхсмыслом" была построена модель.

5. Элементы модели диалога с композиционной структурой определены как инвариантные паттерны со свойствами архетипа.

6. Элементы модели диалога с композиционной структурой организованы как конструкты, объединенные между собой по принципу совместной информации.

7. Мыслительный маршрут, проходящий от элемента к элементу, представляет собой динамическую структурообразующую характеристику процесса композиционного мышления.

8. Закономерность организации маршрута определяется принципом получения максимума информации при минимальных затратах на сопоставление совместной информации отдельных элементов, т.е. максимальной оптимальностью.

9. Структура модели считается композиционной, если элементы организованы так, что мыслительный маршрут оказывается максимально оптимальным.

10. Композиционное мышление характеризуется тем, насколько оно способно организовать элементы в такую целостность, которая позволяет мыслительному маршруту быть максимально оптимальным.

11. Особенности композиционного диалога между художником и зрителем зависят от особенностей композиционного мышления "передающего" и "воспринимающего", т.е. от их способности организовывать в целостную структуру определенное количество информации.

СПИСОК (ОСНОВНЫХ) ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Основное содержание и результаты диссертационного исследования опубликованы в следующих работах автора.

Учебные пособия

1. Свешников А.В. Композиционное мышление. Сравнительный анализ изобразительного искусства Средневековья и Возрождения. - М.: ВГИК, 1997. 3.7 п.л.
2. Свешников А.В. Исторический обзор становления основных композиционных категорий. - М.: ВГИК, 1997. - 5.0 п.л.
3. Свешников А.В. Композиционное мышление. Анализ особенностей художественного мышления при работе над формой живописного произведения. Учебное пособие по курсу «Живопись», - М., ВГИК, 2001, -17,5 п.л.

Статьи

4. Свешников А.В. К вопросу о применении общей эстетопсихотерапии в условиях клиники пограничных состояний. В сб. Психотерапия неврозов. Труды ЦОЛИУв, т. ССХХ111, - М.: ЦОЛИУв, 1978, с 63-67. 0.5 п.л. (Соавтор Рожнов В.Е. - 0,1 п.л.)
5. Свешников А.В. Эстетопсихотерапия. Гл. в кн. "Руководство по психотерапии", -Ташкент: Медицина, с.245-255.1979. - 1 п.л. (Соавтор Рожнов В.Е. - 0,1 п.л.)
6. Свешников А.В. К вопросу об этиопатогенетических методах формирования творческой активности. В сб. "Вопросы истории, теории, и методики преподавания изобразительного искусства", - М: МГПИ, 1980. с.32-40. - 0,5 п.л.

7. Свешников А.В. К вопросу о формировании эстетических потребностей и интересов студентов. / в сб. Центрального - совета Педобщества. - М.,1985. - 0,5 п.л. (Соавтор Рожнов В.Е. - 0,08 п.л.)
8. Свешников А.В. Эмоционально-стрессовая эстетопсихотерапия. В Руководстве по психотерапии. /Под ред. В.Е. Рожнова. - 3-е изд., доп. и переработанное. - Т.: Медицина, 1985. с. 256-273. (соавтор Рожнов В.Е.)
9. Свешников А.В. "Контакт..." / в жр. ПТО №8, 1988. с. 78-83. - 0.4 п.л.
10. Свешников А.В. Учет индивидуальных и типологических особенностей студентов при обучении академическому рисунку. В сб. Психологические условия повышения эффективности обучения в педвузе. - М.: МГОПИ, 1992, с.94-105. - 0.5 п.л.
11. Свешников А.В. Применение принципа золотого сечения в процессе изучения композиции книжной иллюстрации студентами-заочниками. В сб. "Вопросы теории и методики преподавания изобразительного искусства. - М.: МГЗПИ, 1992. - 1 п.л.
12. Свешников А.В. Программа высших педагогических учебных заведений. "Композиция", - М.: МГЗПИ, 1991. - 0.7 п.л. (Соавтор Геворгян Н.Р.-0,1п.л.)
13. Свешников А.В. Креативная психотерапия или творчество как аутогипноз. Жр. "Психотерапевт России", №1,1992, с.38-43. - 0.6 п.л.
14. Вступительная статья и аннотация работ. В каталоге "100 КАРТИН ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГАЛЕРЕИ "АЛЬПЕНРОЗЕ", АО" АЛЬФА-ПРИНТ", 1993.-2 п.л.
15. Свешников А.В. Учет индивидуальных и типологических особенностей студентов при обучении академическому рисунку. В сб. Психологические условия повышения эффективности обучения в педвузе. - М.: МГОПИ, 1992, с. 94-105. - 0,5 п.л.

16. Свешников А.В. Краткий очерк истории живописной композиции. В жр. "Педагогика", №2., 1994, с.62-67. - 0,7 п.л.

17. Свешников А.В. Эмоционально-стрессовая психотерапия как активизация художественного интеллекта. Санкт-Петербургское научное общество психотерапевтов "Календарь психотерапевта", (Научно-практический жр.), Санкт-Петербург, октябрь, 1995. с.49-53. — 0.3 п.л. (соавтор Рожнов В.Е.-0,1 п.л.)

18. Свешников А.В. Роль света в композиции. (Опыт средневекового изобразительного искусства) Московский комитет образования, Московский институт повышения квалификации работников образования, Центр непрерывного художественного образования. — М.: ЦНХО, 1997.0.5 п.л.

19. Свешников А.В. Что остроумнее — квадрат или треугольник? (Язык изобразительного искусства) "ИСКУССТВО", приложение к газете "Первое сентября" №8 (128), февраль 1999. Объединение ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ "ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ", - 0,25 п.л.

20. Свешников А.В. Диалог как форма композиционного мышления в изобразительном искусстве. В сб. Искусство в школе XXI века Сборник материалов VI Всероссийской конференции и Московского научно-практического семинара «мастерская Б.М. Неменского - 2000», — М, ГОМЦ «Школьная книга», с. 47 - 55. — 0,5 п.л.

21. Свешников А.В. Некоторые аспекты обучения композиции в художественном вузе В сб. Художественный образ и педагогический процесс: Вып. 3. Искусство и педагогика: Тематический сборник научных трудов /Под ред. Н.А. Яковлевой. - СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2003. - С.194-200. -0,5 п.л.

Общий объем опубликованных работ, представленных Свешниковым А.В., составляет - 34,92 п.л..

Отпечатано в ООО «АкадемПринт».
С-Пб. ул. Миллионная, 19 Тел.: 315-11-41.
Подписано в печать 16.01.04.
Тираж 100 экз.

3

№. 1750

РНБ Русский фонд

2004-4

26995

70