

Обучение современной композиции в творческих художественных вузах (структуралистское видение)

В современном российском обществе происходят глобальные изменения. Образование, с одной стороны, выступает катализатором для ускорения новых научных открытий, а с другой стороны, изменяется само. В связи с модернизацией функции, содержания и организации современного образования возникает необходимость изменения системы подготовки педагогов в высшей школе.

Гармонии в художественной композиции можно достигнуть разными путями. Первая – это классическое искусство. Гармония определяется общим тоном, доминирующим цветом, колоритом. Взгляд на картину организуется из единой точки зрения, местом, где находится художник. Образ картины четко определен и ясен для зрителя. Здесь нет место для его вольного прочтения. Вторая – современное искусство. Гармония определяется тоновым и цветовым контрастом, различием в композиции. Часто в композиции нет единой точки зрения. Композиция представляет собой «диаграмму», «карту» [7, с.561]. Здесь нет единой точки зрения. Мы смотрим на композицию сразу одновременно со всех точек зрения. В композиции нет единого доминирующего образа, он создается каждый раз заново зрителем при очередном рассматривании. Картина рассматривается с близи. Зритель каждый раз находит свой путь рассматривания произведения. Отсюда и появляется свой путь и свой очередной образ работы. Например, Ван-Гог писал, что зритель должен заблудиться во ржи написанной им картины. Забыть где верх и где низ, где север и где юг. Он должен каждый раз искать новые пути при рассматривании произведения. Картина должна нести тайну, загадку, что-то поэтическое. Данное рассматривание можно сравнить с музыкой. Слушая очередной раз одно и то же произведение, мы создаем для себя новый образ данного произведения исходя из конкретной нашей ситуации или настроения.

Создание современной композиции в художественных вузах ставит перед педагогами и студентами новые, невиданные задачи и проблемы. Если раньше художник был «литератором», то теперь он должен быть и «философом». Платон говорил, что разница между философствующим и нефилософствующим – как разница между бодрствованием и сном [8, с.675]. Современный художник, студент должен ответить на основные вопросы мироздания. Что такое композиция? Что такое истина? Что такое бытие? Что такое мышление? Что такое мир?

«Мысль не средство познания. Мышление проводит борозды в поле бытия... Собственный жест мысли не вопрошание» считал Хайдеггер [3, с.197]. «Совершенное счастье есть некая теоретическая действительность», т.е. такая «теория», которая одновременно полнота действительности, «энергия» писал Аристотель в «Этике Никомаховой». Плотин еще больше заостряет мысль, практика есть то, во что сползает человек, обессиленный душою для

теории: «Люди, когда у них перестает хватать силы для мысли, начинают заниматься тенью мысли – практикой» [4, III, 8,4].

В настоящее время на первый план обучения в художественных вузах выходит теория. Студентам не достаёт вкуса ко всякой загадочности и полноте бытия и мира. Они скованны школами и догматическими мнениями и при всем том, однако, присутствует глубокое желание узнавать и слышать. Мы понимаем только: здесь требуется какое-то другое «прислушивание», чем когда мы запоминаем данные исследований или ход научных доказательств, просто собираем в «большом сундуке памяти» [6, с.36]. Если есть проблема – решение всегда найдется, считает Ж. Делез [5, с.224]. Поэтому необходимы специальные теоретические курсы для художественных специальностей. Рассмотрим некоторые из этих вопросов. Например, что такое структуралистское видение?

Ролан Барт в работе «Нулевая степень письма» подчеркивал, что знак включает в себя или предполагает наличие трех типов отношений. Это внутреннее отношение, соединяющее означающее с означаемым и два других – внешние отношения. Первое отношение виртуально. Оно относит знак к некоторому определенному множеству других знаков, откуда он извлекается для включения в композицию. Первый тип отношений обнаруживается в явлении и называется *символом*. Например, крест «символизирует» христианство, красный цвет – запрет на движение. Первое отношение – *символическое*. Второе отношение актуально, оно присоединяет знак к другим знакам изображения в композиции. Второй план отношений предполагает для каждого знака существование определенного упорядоченного множества форм («памяти») от которых он отличается в связи с некоторым минимальным различием, необходимому и достаточному для реализации изменения смысла. Например, красный цвет не означает запрета, пока не включается в регулярную оппозицию зеленому и желтому. Данный план отношений является системным, и его называют парадигмой или *парадигмическим* [1, с.219].

Третий тип отношений – знак сопоставляется уже не со своим «братьям» (виртуальным), а своим «соседям» (актуальным). Например, в одежде элементы костюма соединяются по определенным правилам: надеть свитер и кожаную куртку значит создать кратковременную, но значащую связь между ними. Третий тип отношений *синтагматический*.

Символическое сознание видит знак в его глубинном измерении, поскольку в его представлении именно ярусное залегание означаемого и означающего создает символ. Существует представление о своего рода вертикальном соотношении креста и христианства: христианство залегает как бы под крестом в виде глубинной массы верований, ценностей и обрядов, более или менее упорядоченных на уровне формы. Вертикальность связи влечет за собой два последствия. Первое, вертикальная связь создает впечатление уединенности символа – символ одиноко высится в мире. С другой стороны, это вертикальное отношение с необходимостью обнаруживается как отношение аналогии. В символе форма всегда похожа

(более или менее) на содержание, как если бы она была порождена им, и поэтому символическое сознание нередко таит в себе не до конца изжитый детерминизм: здесь явно преобладает отношение подобия [1, с.221].

В 19 веке символ обладал почти мифической привилегией «неисчерпаемости»: символ неисчерпаем, а потому он не может быть сведен к «простому знаку». В настоящее время в этом можно усомниться, так как могучее, находящееся в постоянном движении содержание все время как бы выплескивается за рамки формы, и потому для символического сознания символ, в сущности, представляет собой не столько кодифицированную форму коммуникации, сколько эффективный инструмент приобщения.

Синтагматическое сознание является осознанием отношений, объединяющих знаки (соединение знаков) между собой на уровне самой композиции. Синтагматическое сознание ориентировано не только в этом направлении. Из трех сознаний именно оно наилучшим образом обходится без означаемого: оно в большей степени *структурально*. Синтагматическое сознание наиболее приближено к практике, к реальной композиции [1, с.223].

Таким образом, знак является не только предметом особого типа знания, но и объектом определенного *видения*. Художник *видит*, как знак движется в поле значения, пересчитывает его валентность, очерчивает его конфигурацию: знак для него – осязаемая идея. Таким образом, можно предположить возможность перехода от трех сознаний к более широким разновидностям воображения, направленным на совершенно иные объекты, нежели знак.

Следует обратить внимание студентов при создании современной композиции и на то, что *символическое сознание* предполагает образ глубины. Оно переживает мир как отношение формы, лежащей на поверхности, и некой многоликой, бездонной, могучей пучины.

Парадигматическое сознание, напротив, есть сознание формальное: оно видит означающее как бы в профиль, видит его связь с другими виртуальными означающими, на которые оно похоже и от которых в то же время отлично. Оно совсем или почти совсем не видит знак в его глубинном измерении, зато видит его в перспективе. Поэтому динамика такого видения – это динамика запроса: знак запрашивается из некоторого закрытого, упорядоченного множества, и этот запрос есть высший акт означения. Чтобы произвести смысл, художнику достаточно осуществить выбор из некоторого готового набора элементов. Заранее структурированного либо его собственным мышлением, либо просто в силу наличия материально законченных форм [1, с.224].

Синтагматическое воображение ужу не видит (или почти не видит) знак в его перспективе, зато оно «*провидит*» его развитие – его предшествующие и последующие связи, те мосты, которые он перебрасывает к другим знакам. Это «*стемматическое*» воображение, вызывающего образ цепочки или сети. Динамика этого образа предполагает монтаж подвижных взаимозаменяемых частей, комбинация которых как раз и производит смысл

или вообще, какой – либо новый объект. Таким образом, речь идет о воображении сугубо исполнительском или функциональном.

Барт подчеркивал, что три типа знакового воображения можно связать с тремя типами творчества. *Глубинное воображение (символическое)* – это реалистическое искусство и вообще все «выразительные» искусства, постулирующие самодавяющее оначаемое, извлеченное либо из внутреннего мира, либо из истории. *Формальное (парадигматическое) воображение* предполагает пристальное внимание к вариации нескольких элементов. К ним могут быть отнесены сны и произведения сугубо тематические. Например, сюрреализм. *Функциональное (синтагматическое) или структурное воображение* питает собой те композиции, само созидание которых – путем монтажа дискретных и подвижных элементов – и является собственно зрелищем. Например, любые структурные композиции Пикассо, Миро, Малевича.

Известно, что существуют художники (Клее, Поллак, Мондриани др.) по их мнению, оперирование структурой (а не только мыслью о ней) представляет собой особый тип человеческой практики. Данные художники определяются не своими идеями и стилями, которые они используют, а характером своего воображения или способности воображения, а так же тем способом, каким он мысленно переживает структуру.

При обучении современной композиции надо учитывать и выводы художника-философа Клее. Он подчеркивал, что проблема состоит не в совершенном выражении того, что изображает художник, не в старании и обретении метода или совершенстве картин, но просто в том, чтобы что-либо мыслить. [9, с.45].

Структурализм выступает как деятельность, то есть упорядоченная последовательность определенного числа мыслительных операций. Целью любой структуралистической деятельности – безразлично, рефлексивной или поэтической – является воссоздание «объекта» таким образом, чтобы в подобно реконструкции обнаружилось правила функционирования (функции) этого объекта.

Таким образом, структуралистское видение – это, в сущности, отображение предмета, но отображение направленное, заинтересованное, поскольку модель предмета выявляет нечто такое, что оставалось невидимым, в самом моделируемом предмете. Гераклит говорит: «Утаенная гармония выше и могущественнее открыто лежащей на виду» [6, с.64]. Задача структуры состоит в том, чтобы заставить обнаружиться, выявить то, что утаивает, не обнаруживает себя, не обнаруживающееся. Структурный художник берет действительность, расчленяет ее, а затем воссоединяет расчлененное. Это имеет решающее значение, так как в промежутке между этими двумя объектам, или двумя фазами структуралистской деятельности, рождается нечто новое, и это новое есть не что иное, как интеллигибельность в целом [1, с.229].

Структурализм является деятельностью. Созидание или отражение не является здесь неким первородным «отпечатком» мира, а самым настоящим

строительством такого мира, который походит на первичный, но не копирует его, а делает умопостигаемым. Структурализм по своей сути является моделирующей деятельностью. Нет никакой технической разницы между научным структурализмом и искусством – с другой подчеркивает Барт. Оба имеют отношение к *мимесису*, основанному не на аналогии между субстанциями (реалистическое искусство), а на аналогии функции. Например, работы Мондриана, Клее, Миро. Они конструируют некий объект с помощью упорядоченной манифестации, а затем и соединения определенных единиц который и называется композицией. Конечно, не природа копируемого объекта определяет искусство, как считают представители реалистического искусства. Искусство есть то, что вносится человеком при его воссоздании: исполнение является самой сутью любого творчества [1, с.230].

И в процессе обучения современной композиции в творческих художественных вузах надо помнить, что в структуралистическом творчестве объект воссоздается для выявления функций, и результатом оказывается сам проделанный путь. Структуралистическая деятельность включает в себя две специфических операции – членение и монтаж. Расчленив первичный объект, подвергаемый моделирующей деятельности, значит обнаружить в нем подвижные фрагменты, взаимное расположение которых порождает некоторый смысл. Конечно, сам по себе подобный фрагмент не имеет смысла, однако он таков, что малейшие изменения, затрагивающие его конфигурацию, вызывают изменение целого. Например, работы Пикассо, Матисса.

Парадигматический объект характеризуется тем, что он связан с другими объектами своего класса отношением сходства или несходства: две единицы одной парадигмы должны иметь некоторое сходство для того, чтобы могло стать совершенно очевидным различие между ними. Например, необходимо, чтобы квадраты Мондриана были сходны своей квадратной формой и различны пропорцией и цветом.

Таким образом, операция членения приводит к первичному, как бы раздробленному состоянию модели, при этом структурные единицы не оказываются в хаотическом беспорядке. Еще до своего распределения и включения в континуум композиции каждая такая единица входит в виртуальное множество аналогичных единиц, образующих осмысленное целое, подчиненное высшему движущему принципу – принципу наименьшего различия.

Определив единицы, художник, студент должен выявить или закрепить за ними правила взаимного соединения. Таким образом, с данного момента деятельность по запрашиванию сменяется деятельностью по монтированию. Во всех работах созданных в соответствии со структурным замыслом обнаруживаются некоторые регулярные ограничения. На второй стадии моделирующей деятельности разыгрывается не что иное, как своего рода борьба против случайности. Поэтому, именно благодаря регулярной повторяемости одних и тех же единиц и их комбинаций, произведение

предстает как некое законченное целое, целое наделенное смыслом. Художники называют эти комбинаторные правила формами. Форма, таким образом, это то, что позволяет отношению смежности между единицами не выглядеть результатом чистой случайности. Произведение искусства (композиция) – это то, что человеку удастся вырвать из-под власти случая. Все сказанное выше позволяет понять, с одной стороны, почему так называемые нефигуративные произведения все же являются произведениями в самом точном смысле слова, так как человеческая мысль подчиняется не аналогической логике копий и образцов, но логике упорядоченных образований. Искусство – это победа над случайностью. Конечно, любому правилу необходимо учиться.

Гегель утверждал, что древние греки изумлялись естественности естества и они непрестанно вслушивались в него [2, с. 221]. Вопрошая родники, горы, леса, грозы об их смысле. Не понимая, о чем именно им говорят все эти вещи, они ощущали в растительном и космическом мире всепроникающий трепет смысла, которому они дали имя одного из своих богов – Пан. В настоящее время природа изменилась, стала социальной: все, что дано человеку, пропитано человеческим началом – вплоть до лесов и рек. Однако современный человек ничем не отличается от древнего грека: он тоже вслушивается в естественный голос культуры и все время слышит в ней не столько звучание устойчивых, законченных, «истинных» смыслов, сколько вибрацию той «гигантской машины», каковую являет собой человечество, находящееся в процессе постоянного созидания смысла [1, с. 234].

Таким образом, производство смысла в глазах человечества стало гораздо важнее, нежели сами смыслы, именно потому, что функция экстенсивна по отношению к любым конкретным творениям, структурализм и оказывается не чем иным, как деятельностью. Он отождествляет акт создания произведения с самим производством. Художник проделывает путь, ранее пройденный смыслом. Художникам нет надобности указывать на него. Подобно древним прорицателям, они возвещают о месте смысла, но не называют его. Композиция картины доступна и рациональному толкованию и в то же время вопрошает, она говорит и безмолвствует, проникая в мир по той же самой дороге, которую проделал смысл и которую она заново проделывает вместе с ним, освобождаясь по пути от всех случайных смыслов, выработанных этим миром. Для человека, который ее потребляет, она является ответом, по отношению же к природе продолжает оставаться вопросом: композиция картины – это вопрошающий ответ и ответствующий вопрос. Барт отмечает, что «структурализм не отнимает у мира его историю: он стремится связать с историей не только содержания, но и формы, не только материальное, но и интеллигибельное, не только идеологию, но и эстетику» [1, с. 235].

Итак, при разработке курса по преподаванию современной композиции в высшей школе важно учитывать, что процесс обучения современной композиции в целом состоит в понимании задач как таковых, постижение и

нагнетании особенностей, компоновке поверхностей и идеальных событий. Учиться современной композиции, значит компоновать на холсте поверхности, линии с точками другого элемента, другой поверхности. Современная композиция сама по себе является идеальным телом, телом присоединения. Современная композиция одновременно тем совершенней и целостней, чем постепеннее определяется задача в качестве таковой. Автора произведения, художника, правильно называть оператором идеи современной композиции.

Необходимо отметить, что использование современных исследований, технологий и методик в учебном процессе позволяет достичь значительного совершенствования и оптимизировать подготовку педагогов художественного образования в высшей школе.

1. Барт Р. / Р. Барт. Нулевая степень письма. М.: Академический Проект, 2008. – 431 с.
2. Гегель. / Гегель. Сочинения. Т.V III. М.-Л.: Соцэкгиз, 1935. С. 221.
3. Хайдеггер М. / М. Хайдеггер. Что зовется мышлением. М.: Академический Проект, 2008. – 350 с.
4. Плотин. Третья Энеада. / Плотин. – Санкт-Петербург.: «Издательство Олега Абышко»; «Университетская книга – СПб», 2010. – 480 с.
5. Делез Жиль. / Жиль Делез. Различие и повторение. ТОО ТК Петрополис, 1998. – 384 с.
6. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. / М. Хайдеггер. – Санкт-Петербург.: Владимир Даль, 2013. – 591 с.
7. Делез Ж./Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010. Т.2. – 895 с.
8. Платон. Избранные диалоги. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК». 2002. – 960 с.
9. Парч С. Пауль Клее. М., «Арт-родник», 2004. – 96 с.