

---

*Корпан Л.М.*

**КОНЦЕПЦИЯ «ЯЗЫКА» И «ГРАММАТИКИ» СИМВОЛОВ  
В ИСКУССТВЕ РУССКОГО АВАНГАРДА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ  
НА СИМВОЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ XX века\***

*Корпан Л.М.*

**The concept of «language» and «grammar» of characters  
in the art of Russian avant-garde and its influence  
on the symbolic systems of the XX century**

Влияние изобразительного искусства русского авангарда конца XIX – начала XX в. распространяется не только на европейское изобразительное искусство XX в., но и на техники визуальной коммуникации вплоть до современных медиакоммуникаций и компьютерных интерфейсов. В основе концепции нефигуративного, абстрактного направления русского авангарда лежит интерес к образному восприятию простых геометрических форм и цвета. Художники и философы пытались не просто исследовать восприятие, но и создать полноценный «язык» изобразительного искусства, описать его элементы и «грамматику». Одним из первых о рецепции и эмоциональном переживании простых форм и цвета писал В.В. Кандинский.

Для анализа и систематизации элементов, составляющих «язык» изобразительного искусства, В.В. Кандинский разделяет их на основные, т.е. элементы, без которых произведение отдельно взятого вида

---

\* *Корпан Л.М.* Концепция «языка» и «грамматики» символов в искусстве русского авангарда и ее влияние на символичные системы XX века. – Режим доступа: [http://e-notabene.ru/view\\_article.php?id\\_article=25790&nb=1](http://e-notabene.ru/view_article.php?id_article=25790&nb=1)

искусства вообще не может состояться, и вторичные. К основным элементам (для графики) он относит точку и линию, а также плоскость. В.В. Кандинский рассматривает линии в неразрывной взаимосвязи с их характеристиками – «температурой» и «цветовыми качествами». Так, горизонтальные линии («неограниченная холодная возможность движения») и вертикальные линии («неограниченная теплая возможность движения») он связывает с черным и белым – цветами, лежащими вне цветового круга, так как горизонтали и вертикали занимают особое место среди линий, они неповторимы и потому – уникальны. По Кандинскому, «нецентрированные свободные прямые» связаны с парой желтый – синий, а диагональ – с красным, который отличается от желтого и синего своей способностью «плотно прилегать к плоскости», а от черного и белого – своим интенсивным внутренним кипением, собственным напряжением. Диагональ демонстрирует, в отличие от свободных прямых, плотное прилегание к плоскости, в отличие от горизонталей и вертикалей – большее внутреннее напряжение.

В.В. Кандинский анализирует не только цвета и типы линий, но и основные геометрические фигуры, неразрывно связанные с такими понятиями, как горизонталь, вертикаль, диагональ; пары противоположностей: тепло – холодно, верх – низ, право – лево; веса, тяжести и др. Рассматривая пары противоположностей, он приходит к выявлению связей между тремя практически взаимоперетекающими, но теоретически разделяемыми живописными элементами: линиями – плоскостью – цветом; формулирует триады: острый угол – треугольник – желтый; прямой угол – квадрат – красный; тупой угол – круг – синий. По его мнению, звучание и свойства компонентов складываются в отдельно взятых случаях в сумму свойств, не существовавшую изначально. В.В. Кандинский подчеркивает, что для восприятия отдельных элементов важна композиция в целом, как естественная связь «графических» и «живописных» элементов. Эта связь, по его мнению, требует дальнейшего исследования и должна послужить основой будущего учения о композиции. В основе восприятия абстрактной живописи лежит концепция целостной, взаимосвязанной композиции, основанной, помимо известной цветовой символики, на определенных правилах линейно-плоскостно-цветовых взаимосвязей. Согласно схеме Кандинского, цветовое трезвучие «желтый – красный – синий» соот-

ветствует «острому – прямому – тупому углу», а также «треугольнику – квадрату – кругу», в то же время художник признавал, что взаимосвязь графических и живописных элементов следует рассматривать в свете учения о композиции.

Дальнейший анализ всех этих элементов и их свойств должен был, по мнению В.В. Кандинского, сформировать новый словарь и на его основе – «грамматику» нового языка изобразительного искусства, а также «композиционное учение, выходящее за рамки отдельных искусств и причастное к “искусству” в целом».

Продолжая и развивая положения Кандинского о существовании особого «языка» изобразительного искусства, идею изучения синтетического «языка» искусства как основную тематику исследований в качестве методологических рамок выбрали основатели созданной в Москве в 1921 г. и просуществовавшей до 1929 г. Российской (затем Государственной) Академии художественных наук, в которую, кроме В.В. Кандинского, входили философы Г. Шпет, Ф. Степун, С. Франк, искусствоведы А. Габричевский, П. Коган, М. Гершензон и др. Основной задачей деятельности академии они считали разработку науки об искусстве как системы понятий, а также создание «Энциклопедии искусства» или «Словаря художественной терминологии». Кандинский не видел методологической разницы между искусством, философией и научным подходом, поэтому наряду с разработкой философской теории искусства в академии поводились исследования, в частности, в области психологии. Так, одним из направлений исследований ГАХН стали работы в области психологии восприятия цвета и формы, в частности труды Б.Н. Теплова, который анализировал на основе экспериментальных данных эмоциональную реакцию на цвет, форму, плоскость.

Философскую концепцию «языка цвета», «языка живописи» изложил Н.Н. Волков, ученик Г.Г. Шпета, в работах «Цвет в живописи» и «Композиция в живописи». Для Н.Н. Волкова создание живописного произведения – процесс перевода увиденного на язык живописи. Этот язык требует интерпретации, а интерпретация подразумевает создание своей системы опосредования. Язык живописи, по Волкову, не постоянная система, он изменяется и развивается от эпохи к эпохе, от художника к художнику. В процессе развития язык живописи менялся в сторону ясности художественных средств, увеличения глуби-

ны и силы эмоционального воздействия. История формирования и развития «языка» цвета, т.е. языка живописи и художественного восприятия цвета, неразрывно связана с историей развития культуры в целом. Н.Н. Волков предлагает три общих принципа цветового решения произведения искусства: «закон увиденности цвета, закон подчинения цвета содержательной задаче образа и закон единства системы переложения красок природы». Развитие живописи, по Н.Н. Волкову, – процесс непрерывного развития и совершенствования, усложнения языка цвета. Для Волкова важна культурная детерминированность процесса восприятия цвета в картине, цвет выступает как носитель связанного с ним опыта, и этот опыт, по его мнению, у современного зрителя заметно отличается от опыта предшествующих эпох. Волков подчеркивает взаимосвязь цвета и формы: «Определенная доля изобразительности присутствует в любом цветовом пятне, положенном на плоскость, что подтверждают и многочисленные эксперименты. Мы читаем пятно как фигуру или как фон, ближе – дальше, как пятно холодного или теплого тона и т.д. В подобных качествах пятна скрыто присутствует целый мир зрительного познания действительности. Но пятно цвета, создающее силуэт предмета, сложнее и богаче изобразительными качествами, чем пятно свободного цвета. Восприятие этих качеств детерминировано связями, возникшими в предметном и изобразительном опыте людей». В теории Н.Н. Волкова значительное место уделяется индивидуальности художника, по его мнению «словарь» живописи не универсальный, а индивидуальный, уникальный для каждого мастера, при этом обязательно присутствует определенный колорит, общность всех цветовых палитр для одного художника.

Синтетическую онтологию искусства разрабатывал также А.Г. Габричевский. Его «Морфология искусства» – попытка создания единой теории формообразования для всех видов искусств. «Глубина проникновения Габричевским в специфику формотворчества всех искусств способствовала тому, что он фактически создал для них единую универсальную концепцию пространства / времени», отмечает Л.Г. Фрейберг. А.Г. Габричевский ввел в философский и культурологический оборот термин «морфология искусства»: для него «построение морфологии искусства, учение о форме» было «онтологическим обоснованием верховного достоинства онтологии искусства». Под морфологией он подразумевал не только отношение того или иного

вида искусства к пространственно-временному континууму, но и универсальные закономерности художественного формообразования в целом.

Среди трудов А.Г. Габричевского есть работы, непосредственно посвященные проблематике дизайна, в том числе коммуникативным, языковым, семиотическим аспектам дизайна. Он пишет о «языке вещей», а также о «грамматике» и «синтаксисе» применительно к вещам как к произведениям искусства. Для А.Г. Габричевского «язык вещей» не метафора или поэтический образ, а неотъемлемая и богатейшая область в культурной и социальной жизни человека. Он рассматривает культуру как систему знаков, а вещи-как-знаки – как первооснову этой системы, как «докультурный» язык, подчеркивает важность изучения «языка вещей» и намечает подходы к исследованию этого языка. А.Г. Габричевский считает, что любая вещь есть знак, но выделяет два основных типа вещей-знаков: к первому он относит естественные формы, ко второму – искусственно созданные. Вещи первого типа – знаки «самозаконного, замкнутого в себе, непроницаемого, самоценного куска трехмерного бытия», и их форма повторяет какие-либо природные формы, в том числе и форму человеческого тела. Вещи второго типа – знаки самих себя, как вещей, как материи, их ценность находится за ее пределами, их форма искусственна: «В первом случае мы имеем пластику, во втором – тектонику».

Современные исследователи отмечают актуальность и новизну работ А.Г. Габричевского, их значение для современного дизайна и образования.

Не менее интересная и оригинальная концепция «языка» графики разработана Я.Г. Черниковым, чье творческое и теоретическое наследие сравнительно недавно стало привлекать внимание как отечественных, так и зарубежных исследователей русской и европейской культуры XX в. Исследователи отмечают общность подхода В.В. Кандинского и Я.Г. Черникова к проблеме универсального языка. Оба художника рассматривают в качестве элементов «языка» базовые геометрические фигуры и принципы композиции в качестве «грамматики». Но Черников распространяет принципы универсального языка не только на произведения искусства или архитектурную графику, но и вообще на любые виды графической коммуникации – иллюстративную графику, техническое черчение и т.д. Задолго до появления современных

исследований в области визуализации, визуальных коммуникаций, Я.Г. Чернихов отмечает растущее значение графики, графического «языка» как универсального средства коммуникации, расширение области применения графики и иллюстраций в математике, механике, естественных науках, а также для решения сугубо творческих задач. Важнейшим фактором такого широкого распространения, по Я.Г. Чернихову, становится всеобщая графическая грамотность. Он рассматривает любую графику как универсальное средство коммуникации, как язык, вполне определенный и доступный для изучения: «...научиться графически выражать свои представления можно так же легко, как можно научиться читать и писать».

Чернихов формулирует «грамматику» языка визуальных коммуникаций: конструкцию плоскости и объема; композицию изображения, подразумевая под ней композицию цвета («краски»); ритм изображения; средства, приемы и способы начертания; пространственность; беспредметность; супрематизм. В понимании Я.Г. Чернихова конструкция – метод работы над конструированием объектов, он универсален, а собственно конструкция может быть как графической, линейной, пространственной, так и реальной, т.е. строительной. Для него термин «конструкция» означает универсальный способ структурированного выражения мыслей, а также создания образов, исключительно визуальными, невербальными способами, как на бумаге, так и в объеме, и в материале. Конструкция – основа, цвет дополняет ее, композиция «краски» позволяет получить «в конечном результате “цветовое пятно”, производящее на наш взгляд сильное, сочное и эффектное впечатление».

Как профессиональный архитектор, Я.Г. Чернихов уделяет большое внимание пространственности, т.е. представлению объема и пространства средствами графики, он выделяет пространственные композиции («задачи») в отдельную, относительно самостоятельную область. Для него нет деления «языка» графики на архитектурную («пространственную») и плоскостную – это должен быть универсальный метод, с единой структурой, элементами, «грамматикой», подходящий для решения как плоскостных, так и пространственных задач.

Таким универсальным методом, подходом, становится супрематизм. Супрематизм в трактовке Чернихова несколько отличается от представлений К. Малевича. Вероятно, под супрематизмом Чернихов

понимает принципы формообразования для асимметричных (не орнаментальных) композиций – такие, как композиционное равновесие, сочетание и соразмерность пятен, линий, пропорции, динамика. По его мнению, задачи создания беспредметной неорнаментальной композиции можно решить исключительно супрематическими методами, т.е. поиском равновесия пятен, сочетанием линий, плоскости и объема, поиском ритма. В то же время «супрематический» подход не сводится к набору установленных правил и готовых решений, это исключительно направление поиска. «Супрематический» подход, как универсальный метод создания уравновешенной, гармоничной неорнаментальной композиции, предлагается применять и для предметных композиций.

«Язык» графики, по Я.Г. Черникову, включал не только перечень элементов и основные принципы их композиции, но и более сложные ассоциативные понятия: «...мы построим и скомпонуем такое изображение, в котором линии будут музыкально настроены».

Несмотря на некоторые различия, все перечисленные концепции «языка» изобразительного искусства, основанного на восприятии простых геометрических фигур, цвета, композиции, оказали огромное влияние на развитие искусства и дизайна XX в.

*С. Г.*