

М.В. Тарасова

М.Васильева

ДИАЛЕКТИКА ОБЪЕКТ-ЯЗЫКА И СУБЪЕКТ-ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ГУСТАВА КЛИМТА

Фрагменты дипломной работы

1.2.2. Объект-язык и субъект-язык в изобразительном искусстве

Субъекты коммуникации, владея общими принципами языкового общения, обладают собственными инвариантами единой языковой системы, в силу их сущностного различия. Т.е. необходимо говорить о наличии в процессе общения **субъект-языка** и **объект-языка**, как двух составляющих языка. Таким образом, в данном пункте будут рассмотрены выше обозначенные понятия, особенности их отнесения к изобразительному искусству.

Составляющие языка – объект-язык и субъект-язык – введены философом Д.В. Пивоваровым [43 (Зримая сущность); 65 (Лешкевич); 106 (Совр.фил.словарь)] для различения аспектов строения языка как мыслеформирующего мировосприятия и впоследствии экстраполированы на творческую деятельность В.И. Жуковским [45; 47].

«Объект-язык есть часть социальной знаковой реальности, существует независимо от индивидуального субъекта, втягивается в сферу индивидуальной речевой деятельности» [43, С. 76]. Объект-язык закрепляет объективные, «надындивидуальные» связи предметов, он несет в себе знаковую информацию, которую субъекту предстоит извлечь, подвергая его речевым преобразованиям.

«Субъект-язык есть подлинно «непосредственная действительность мысли», личностная оболочка мысли идеального образа» [106, С. 602], т.е. знаковая система индивида, с помощью которой выстраивается модель осваиваемого текста. Субъект-язык понимается как речеперативный образ объект-языка. Субъект-язык и объект-язык это принципиально разные языки, имеющие в своей основе одинаковую структуру, тождественные знаки, но различающиеся по их семантическому наполнению. Объект-язык и субъект-язык актуализируют себя в речевой деятельности.

Оперирование с объект-языком позволяет оперировать информацией в чистом виде без примеси «впечатлений» интерпретатора и издержек речевых преобразований. Таким образом, значения знаков, содержащихся в объект-языке, являются социально значимыми, традиционно представленными, тогда как знаки субъект-языка представляют собой значения, относимые отдельному индивиду, неповторимые, принципиально новые.

В изобразительном искусстве также язык индивида – художника принципиально отличается от языка Абсолюта, выступающего в диалоге посредством своего заместителя – художественного материала. Язык художественного материала необходимо представить как объект-язык, а язык художника – субъект-язык.

Объект-язык – «особая знаковая форма проявления, объективирования бытия языковой среды Универсума, существующей по своим имманентным законам и независимо ... от деятельности какого-либо субъекта» [45 (Ж.Ч.1), С. 111]. В творческом диалоге художника и художественного материала Объект-язык является той частью языковой реальности Универсума, с которой непосредственно оперирует художник. Постигая знаки объект-языка, человек входит в отношение с Абсолютом, т.е. присваивает познанные знаки себе. Поэтому практическое освоение художественного материала есть обнаружение первичной материально-знаковой оболочки объект-языка Универсума.

Субъект-язык – «знаковая форма проявления ... языковой среды художественной традиции, направленной на поиски путей проникновения

средствами изобразительного языка в знаковую реальность объект-языка» [45, С. 112]. Т.е. субъект-язык – это традиция умения проникновения в тайны Бытия, прочтения знаков объект-языка.

Итак, если художественный язык – это единая знаковая система, проявляющаяся в речи отдельных индивидов, то объект-язык можно обозначить как знаковую реальность, традиционно означенную и социально обусловленную. В этом случае субъект-язык выступает набором новаторских ходов, способов оперирования данной традицией. Т.е. как есть общезначимое, объективное значение знака (в объект-языке), так же существует индивидуальное, конкретное, субъективное означивание знаков (в субъект-языке).

Таким образом, в качестве основы объект-языка в изобразительном искусстве выступает традиция. Под данным понятием в искусстве понимается несколько аспектов. Во-первых, традиция создания произведения искусства. Во-вторых, традиционный набор изобразительно-выразительных средств. В-третьих, традиция использования формы жанра, специфики сюжета. В-четвертых, художественные традиции. Последние представляются объединяющим моментом всех выше перечисленных аспектов, т.к. художественная традиция включает в себя и преимущественные средства изображения, способы создания и хранения произведения искусства и т.д.

Объект-язык составляют художественные традиции различных эпох, стилей, направлений. При этом определенные традиции становятся объект-языком для художника, владеющего субъект-языком, при непосредственном оперировании с ними, т.е. когда они становятся объектом его познания и применения. В этом смысле познание объект-языковых традиций следует понимать как обучение, т.е. усвоение мастером художественного языка. Следовательно, субъект-язык формируется в процессе его профессиональной деятельности. Художник, обращаясь к объект-языку, вступает в отношение с теми традициями, которые отвечают его картине мира, художественным задачам.

Художественное творчество представляет собой процесс диалектического отношения, т.е. продукты данной деятельности являются

диалектическими тождествами двух сторон, участвующих в диалоге. Художественная коммуникация – это взаимодействие объект-языка и субъект-языка, которое разрешается в речевой деятельности. Таким образом, диалектика объект-языка и субъект-языка в изобразительном искусстве реализуется в произведении искусства.

Субъект-язык как подлинная действительность мысли – это индивидуальный и субъективный перевод объект-языка. Степень адекватности такого перевода имеет широкую шкалу приближений, так как она зависит от индивидуального опыта, характеристик личности, богатства ее связей с миром культуры.

В процессе коммуникации объект-язык и субъект-язык находятся в постоянном взаимодействии, т.к. диалогическая форма процесса общения предполагает обмен репликами, содержащими закодированную в языковых формах информацию. Носителем информации от объект-языка к субъект-языку служат речевые операции, в результате которых рождается высказывание. Оно опосредует связь объект-языка и субъект-языка и является одновременно звеном языкового функционирования в процессе коммуникации субъектов, а также результатом их знакового взаимодействия.

В результате отношения (представления «своего» в «ином») художественный субъект-язык мастера становится частью объект-языка, а знаковые конструкты объект-языка становятся элементом субъект-языка. Субъект-язык, обогащаясь объект-языком, впитывая информацию, содержащуюся в нем, вырабатывает нечто новое, что, в свою очередь, обогащает объект-язык. «Вначале объект-язык преобразуется индивидом в субъективный образ, потом возвращается в состав языка и становится референтом» [43, С. 78] нового объекта и соответственно новым знаком. Объект-язык существует за счет того, что постоянно изменяется, преобразуется благодаря привнесению новых смыслов и знаков каждого субъект-языка. но и субъект-язык становится фрагментом целостного объект-языка. В этом смысле объект-язык – онтология для субъект-языка. Таким

образом, каждое произведение есть новое для художественного языка. В постоянном качественном изменении находится и объект-язык, и субъект-язык.

Результатом взаимного отражения объект-языка и субъект-языка в процессе речевой деятельности являются новые значения и смыслы. В случае визуального мышления эти значения и смыслы воплощаются в наглядных пространственно – временных формах.

Становясь фрагментом художественного объект-языка, произведение искусства представляет собой диалектическое тождество освоенного художником объект-языка и сотворенного им субъект-языка. Пропорции этих языков могут быть различными для каждого нового произведения искусства. Чем больше проявлена детерминация субъекта-языка художника, тем больше новизны заложено в произведении. И наоборот, чем сильнее воздействие на художника традиции объект-языка, тем меньше будут изменения в объект-языке, и тем традиционнее будет произведение искусства.

Как было обозначено ранее, в качестве элементов объект-языка предпочтительнее рассматривать художественную традицию, которая в языковой системе является комплексным знаком, указывающим на определенную картину мира. Все традиции согласно теории изобразительного искусства возможно разделить на две группы – две тенденции: из-образительная и в-образительная. Эти тенденции означают собой меру проявления в произведении конечного и бесконечного как свойств, присущих сторонам художественного диалога, впечатанных при диалектическом отношении.

ГЛАВА 2. ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ЦЕЛОСТНОСТИ ОБЪЕКТ-ЯЗЫКА И СУБЪЕКТ-ЯЗЫКА В ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГУСТАВА КЛИМТА

Главной задачей второй главы является раскрытие принципа взаимодействия объект-языка и субъект-языка в произведениях изобразительного искусства, созданных Густавом Климтом. Специфика художественного языка данного мастера реализуется в каждом отдельном произведении, которое есть диалектическое единство объект-языка художественного материала и субъект-языка художника. Таким образом, чтобы определить характер языковой системы живописных произведений Г. Климта, необходимо обозначить и исследовать художественные традиции, ставшие для художника объект-языком. Вторым шагом исследования станет изучение знаков субъект-языка мастера. Знание основ диалектики в художественном творчестве позволит выявить специфику художественного языка Густава Климта.

2.1. Объект-язык художественных произведений Густава Климта

Данный параграф посвящен раскрытию и изучению художественных традиций, ставших элементами объект-языка и повлиявших на формирование субъект-языка Густава Климта.

Художественная традиция – организованная система художественных знаков, которые в своей совокупности являют особенный способ, заложенный в произведениях искусства, соучастия в самоутверждении бытия – сущностное предназначение искусства согласно принципам теории изобразительного искусства, что отразилось в концепции определенного стиля, направления, движения в искусстве.

Каждая художественная традиция, ставшая в процессе создания произведения объект-языком, знаково формирует и определяет особенную картину мира. Следование какой-либо традиции или отказ от нее говорит о принятии или не принятии способа мироотношения, явленного в произведениях этой традиции и соответственно в знаках ее художественного языка. Таким образом, выбор художником традиций говорит о его творческих задачах и художественном мировоззрении. Произведения Густава Климта обнаруживают знаки объект-языков ювелирного дела, Классицизма, Символизма, Модерна, фотографии, искусства Античности, Импрессионизма, Византийского искусства, древне-восточного искусства, Японского искусства, Фовизма.

Художественная традиция (в аспекте стилистического образования), будучи особенной знаковой системой, является элементом всеобщего художественного языка. Она входит в него в качестве новых значений и смыслов, образованных посредством диалектического преобразования с помощью субъект-языков художников, которые организуют своим творчеством определенное стилистическое направление. Но, становясь в творческом процессе объект-языком, художественный язык различных направлений в искусстве представляет собою языковую систему Универсума. Именно в этом смысле художественная традиция становится художественным материалом, а, следовательно, выступает организацией

языковых знаков в аспекте их объективного значения, т.е. словарного набора знаков. Знаки, объективно означенные в объект-языках, осваиваются художником, для создания собственной модели мироотношения. Таким образом, в данном параграфе преследуется цель выявить объект-языковые знаки и их значения, рассмотреть их взаимодействие в произведениях Г. Климта

2.1.1. Знаковая определенность объект-языка Ареаклассицизма в произведениях Густава Климта

Ювелирное дело, ставшее частью объект-языка произведений Густава Климта, является первым этапом в его художественном образовании. Климт осваивает декоративно-прикладное искусство с его практической стороны – он изучает техники, материалы, орнамент, создает эскизы. Ремесленнический аспект ювелирного дела обусловили интерес художника к использованию различных материалов в станковых и монументальных произведениях.

Знаками ювелирного искусства выступают следующие элементы:

- 1) *Яркий локальный колорит*, приводящий к красочности, декоративности произведений, обусловлен сиянием драгоценных камней и металлов, воспринимавшихся как проявление божественного света, частицы которого заключены в сверкании ярких красок. Драгоценные материалы есть наиболее яркое воплощение божественного начала в мире – их сияющий блеск напоминал о сакральном свете. Поэтому они становились символами духовного просветления, преобразования, превосходства, магической силы. Т.е. драгоценные материалы, заключенные в предметы ювелирного искусства, являлись символами приобщения человека к Абсолютному в силу их знакового характера – божественное сияние поселяется в человеке.
- 2) *Контурная линейность* золотого рисунка. Главенство рисунка, графичной линии и оконтуренных пятен локального цвета формально отражают сущностное содержание принципа ювелирного искусства –

огранивание, максимальное выявление Абсолютного. Природная форма, ничем не примечательная, под воздействием обработки (огранка, чеканка) обретает форму, т.е. Абсолютное, заложенное в материале, находит свое выражение, свои границы – проявляется благодаря мастеру. Эта специфическая особенность ювелирного дела – божественный блеск проявляется благодаря огранке – утверждает изобразительный характер его искусства: бесконечное является в максимально четких и ясных границах, демонстрируется в конечной оправе – оконечивается.

3) *Изображение ювелирных изделий, которые* обладают характером знаковости – каждое являлось знаком принадлежности статусу, назначению, символом власти, богатства, избранности, религиозного значения. Изображение предметов ювелирного искусства, таким образом, есть знак божественной избранности, осеняющей людей. В этом смысле Конечное заключается в оправу Абсолютного, чей драгоценный блеск осенял собою своего владельца.

Линия, орнамент, яркая полихромия и позолота – индексные знаки, суммативно указывающие на объект-язык ювелирного искусства в творчестве Густава Климта. Узорчатые фоны, орнаментальные рамы для картин также говорят о традиции ювелирного искусства: «персонажи изображены словно бы в оправе драгоценного украшения» [58, с. 30].

Таким образом, можно утверждать, что традиция ювелирного искусства является одной из основополагающих для творчества Климта. В произведениях художника этот объект-язык входит в нескольких аспектах: в качестве актуализации принципа ремесленной работы, как реализация сущностного принципа ювелирного искусства – свечение бесконечного в ограненных, оконтуренных формах драгоценной оправы. Объект-язык ювелирного искусства как изначальная заданность художественной программы присутствует во всех произведениях искусства Густава Климта, проявляя себя через понятие «огранивание сакрального блеска

Абсолютного». Наиболее очевидно, знаки объект-языка ювелирного дела, проявляются в произведениях «Юдифь и Олоферн» (рис.1).

Классицизм. Для творчества Г. Климта официальное искусство Австрии конца XIX в. позволило получить традиционное художественное образование. Оно продолжало собой развитие классицистического стиля в связи с чем было ориентировано на высокого уровня технику, доскональное знание истории искусств, приверженность к мифологическим сюжетам и аллегориям.

В основе художественного языка классицизма второй половины XIX в. лежат следующие знаки:

- 1) *Структурная ясность.* Композиции четко и логично выстраиваются, связь элементов, которая носит смысловой (сюжетный) характер, подчеркивается. Таким образом, утверждается рациональное построение мира, основанное на законах разума.
- 2) *Пирамидальные композиции, фризовость, удержание центральной оси,* четкое членение на *планы* являются индексными знаками, указывающими на знак-икону – плоскостность произведения, т.е. выводят на качество Ареаклассицистической живописи – послойное явление Абсолютного, демонстрация нисхождения и проявления эманулирующего начала. Утверждается качество центричности, где главному элементу подчиняются второстепенные.
- 3) *Композиция одного плана.* Фризовые построения выдвигаются на первый план, элементы расположены в одной плоскости. Данный иконический знак, показывает, что идея максимально явлена, божественное проявилось и это демонстрируется.
- 4) *Четкие контуры, силуэтность, использование линейной перспективы, приглушенная колористическая гамма* – индексные знаки, указывающие на главенство линейного начала в живописи. В произведениях делается акцент на кристаллизации, формальной завершенности – изъятии

бесконечного, представление Абсолютного в максимально четких, закономерных и давно установленных формах и границах.

- 5) *Метр*. Метрика является элементов встраивающим воспринимающего в произведение, и простраивающим его в связи с собственным пониманием гармонии как уравнивания, упорядочивания.
- 6) *Натуралистическая трактовка* деталей, *тщательная передача материалов, реалистическая точность изображения* акцентируют внимание на материальном мире – земное есть проявление божественного.
- 7) *Условность* рисунка и колорита, *схематичность композиции, правильность пропорций*, использование общезначимых и общедоступных символов подчеркивают идеализированность образов, их вневременность (вненациональность).
- 8) *Цитирование* формы, техники, фрагментов произведений прошлого. Тем самым подчеркивается преемственность принципов искусства современными художниками, т.е. концепции мироотношения. догматическое следование внешним формам классического искусства, стремление к закреплению и утверждению традиций.
- 9) *Мифологический характер сюжетов* (античная мифология, Библия, история). Становясь в конце XIX в. формальным признаком, сюжет является знаком шаблонности приемов и форм, что говорит об однозначности, прямолинейности и устойчивой постоянности трактовки темы. А также подчеркивается стремление к идеализации образов.

Таким образом, классицизм как элемент объект-языка Ареаклассицизма произведений Климта, привлекал художника в связи со значимостью линейно-плоскостного начала живописи, ролью данной языковой системы как попытки создания идеальной модели мироустройства, законы которого установлены, построены. Наиболее яркими образцами объект-языка Классицизма являются следующие произведения Г. Климта:

«Идиллия» (рис.3), росписи в Бургтеатре – например, «Театр в Таормине» (1886 – 1888), т.е. в основном, работы раннего периода творчества.

Фотография оказала существенное влияние на художественный язык Климта. Он постоянно обращался к фотографии – использовал снимки при работе над живописными произведениями (портреты и пейзажи). Фотография как художественная система имеет следующие знаковые особенности.

- 1) *Достоверность, документально точное изображение действительности.* Фиксация, отображение реальности в фотографических произведениях происходит на уровне натурализма, который воспринимается как максимальная кристаллизация идеи в форме земных, конечных вещей. Таким образом, указывается на качества устойчивости, логичности и ясности мироустройства.
- 2) *Рисунок, основанный на соотношении света и тени.* В буквальном переводе «фотография» означает «светопись». Название полностью отвечает сущности процесса: изображение как бы «писалось светом». При этом оптический способ получения фотографии уподоблялся человеческой способности зрения: луч света подобен глазу, человек – Богу. Фотография виделась как результат оперирования некоего инструмента, подобного карандашу – солнечного луча. Т.е. бесконечное проявляется в фотографическом произведении в виде игры света и тени, и снимок есть документальное свидетельство фиксации бесконечного.
- 3) *Фрагментарность.* Фотоизображение принципиально фрагментарно во времени и пространстве, т.е. воспринимается как частица самой реальности, фрагмент мира. Мастер не просто фиксирует какой-либо момент, но делает его вечным. Сущностью фотографического процесса является застать реальность врасплох, раскрыть ее в момент, когда Единое открыло себя.
- 4) *Кадровость.* Обрезанные края – прямоугольник кадра обуславливает его композицию. Техника фотографирования создает эффект случайности,

мимолетности, непреднамеренности. Т.е. в прямоугольной форме божественное принимает конечную форму – максимальное оплотнение.

Таким образом, художественная традиция фотографии становится объект-языком произведений Г. Климта благодаря следующим знакам: принцип фотографической точности изображения (лица и руки персонажей всегда изображены натуралистично в противовес одежаниям или фону, сплошь декорированных условным орнаментальным узором), способ изображения светописью, специфические оптические эффекты фотографии (кадровость: обрезанные края, оптические эффекты, приближенная перспектива). Произведения, где наиболее отчетливо проявился объект-язык художественного языка фотографии, – «Портрет Й.Пембауэра, пианиста и учителя музыки» (рис.4), «Портрет фрау Хейман» (1884), «Зал старого Бургтеатра, Вена» (1888).

Импрессионизм в качестве объект-языка вошел в творчество Густава Климта как знак мировоззренческой установки, а также в виде системы изобразительных средств. Знаками данной художественной системы являются следующие элементы:

- 1) *Техника письма*, при которой краски накладывались на полотно в виде отдельных мазков кисти, выявленных нарочито. Данная манера письма акцентирует внимание на красочной поверхности картины, тем самым, утверждая истинность сюжета в игре мазков и цвета, господство фактурного восприятия и плоскостного построения.
- 2) Форма и очертания предметов растворяются, четкие отдельные мазки плавно переходят друг в друга. При помощи зрительных операций воспринимающий конструирует мир. Зритель выступает Сотворцом – целостность мира складывается в глазу зрителя. Т.е. зритель, как существо конечное, способен в сознании зафиксировать момент явления.
- 3) *Кадровость, фрагментарность* композиции. Есть знак видения через фрагмент целого мира, Единого. Единство мира достигается в единичном фрагменте бытия, где все элементы находятся в гармоничном равновесии,

целостности. Главным становится увидеть в мгновении проявление вечного. Таким образом, во фрагменте мироздания видится целостность, вся полнота бытия. Фрагмент воспринимается как мгновение, где высветилась сущность.

- 4) Цвет – *яркий локальный колорит*. При этом цвет есть разложение белого цвета – света – на отдельные локальные цветовые проявления. Таким образом, претворяется идея исхождения из Единого энергии, распространение его во множестве элементов, освещение собой каждого момента бытия. Возникает тема Солнца, понимаемого как Абсолютный Дух, божественное начало. Свет в живописных произведениях материализуется в цвете, т.е. предлагается цветовое решение мироздания.
- 5) *Метод рефлексов* выступает знаком взаимоотражения всех элементов Вселенной. Именно благодаря Солнцу мироздание выстраивается в целостность: момент всеобщего отражения и есть достигнутое мгновение гармонии бытия. Земной мир существует лишь при взаимодействии с Солнцем. Отсюда постоянное наблюдение за движением и пульсацией солнечного света, как жизни Единого. На изобразительном уровне человеческие фигуры погружаются в природное начало, тем самым, человеческое встраивается в единство мира, обусловленное взаимоотражением земного и солнечного начал. Человек помещается на границе миров – как соприкосновение в конечном и бесконечном пространствах, т.е. выступает носителем божественного света (человеческое, земное освещается). Бесконечное ищется в земном.

Таким образом, искусство импрессионизма как объект-язык произведений Климта воспринималось в качестве знаков, указывающих на принцип бытия как взаимоотражения человеческого и божественного начал. В качестве произведений, которым присущи знаки объект-языка Импрессионизма, следует указать «Болото» (1900), «Поле маков» (рис.5), «Дворец Камер на Аттерзее III» (1910), а также другие работы жанра пейзаж.

Японское искусство. Для творчества Густава Климта концепция японского искусства оказалась одной из основополагающих в формировании его субъект-языка. Можно выделить следующие художественные знаки:

- 1) *Декоративно-плоскостная композиция*. Работа плоскостями, отказ от глубины пространства, уплощение композиционных планов (соотношение ближнего и дальнего) – эти знаки указывают на принципиальную плоскостность произведений.
- 2) *Гипертрофированная перспектива*. Причем дальний план проработан столь же тщательно и детально, как и ближний. Такие работы рассчитаны на долгое разглядывание, т.е. произведения созерцательны, располагают к рассмотрению. Тем самым, утверждается медитативный характер искусства – как настройка на иное, познание Абсолютного.
- 3) *Асимметричность* композиций обусловлена воплощением своеобразного ритма, отражающего главный закон Космоса – чередование Инь и Ян, как сопоставлении двух начал. Ритм, подчиненный сложному равновесию противоположных начал (черное – белое, пустое – заполненное), выявляет согласие с гармонией мира, Природой – Космосом. Т.е. в целом, идея асимметрии есть выражение представления о целостности мира, знак сложных связей всего во всем: само Абсолютное начало асимметрично.
- 4) *Взгляд сверху на происходящее*, приводящий к высокому положению горизонта, где сопоставляются земное и небесное начала. Главная тема – осознание человеком себя по отношению к природному миру, который представлялся ему естественной сферой его собственного бытия, а он сам – органичной ее частью. Это положение описывается триадой: «Небо – вверху, земля внизу, между ними человек». Три начала бытия, три его ипостаси – равноценные, равнозначные.
- 5) Применение цвета в виде четко очерченных пятен без тональных переходов, тщательная прорисовка деталей, линейность указывают на *главенство рисунка и силуэта*. Экспрессивная выразительность линии, выводящая на понятие «контурный силуэт» идет от каллиграфических

принципов японского искусства: рисунок представляет собою как бы раскрепощенный от формальной связанности иероглиф (Богом данные небесные образы). Он стремится не воспроизвести форму изображаемого предмета, а дать сущность понятия, вложенного в данную реальную форму, пользуясь теми же линейно-изобразительными средствами.

- 6) *Изобразительная условность.* Искажение пропорций, перспективного пространства, несвязанность композиции с избранным форматом, условность колорита и индивидуальных черт персонажей указывают на принцип японского искусства – несовпадение натурального видения и художественного правды, в связи с чем возникает необходимость искажения действительности художником ради раскрытия реальности иного мира, сущности Абсолютного. Игнорированием реальным обликом изображаемого достигается воплощение философских идей о бытии Вселенной посредством природных форм.
- 7) *Сочетание натурно воспроизведенных элементов с условно-орнаментальными.* Сочетание общего условно-декоративного характера композиции (плоскостные, нередко золотые фоны, тщательно прорисованные контуры) с подчеркнуто правдоподобным изображением отдельных мотивов есть знак соприсутствия человеческого начала (натурного) и абсолютного начала (стилизованное) в едином пространстве.
- 8) *Золотая декорация* как элемент живописной и графической структуры (сплошная золотая заливка, обводка фигуры, орнаментальные узлы, декоративная игра линии) становится знаком абстрагирования мотива, его отрыва от конкретики.
- 9) *Тематика.* *Театральная* тема – все персонажи (актеры, красавицы) наделяются качеством масочности. Разрабатываются костюмы, жесты, позы, мимика – маска – как способ поведения в мире Абсолютного. Таким образом, вводится принцип церемониальности: жизнь уподобляется

вечному, непрекращающемуся ритуалу – как отражение жизни Бесконечного в конечных формах.

Таким образом, японское искусство в качестве объект-языка в творчестве Густава Климта знаково определяет мировоззрение, обеспечивающее встречу человека и Абсолютного начала в любом мгновении бытия при условии осознания этого человеком. Главным становится увидеть Абсолютную красоту в обыденных моментах – единичных, мгновенных проявлениях жизни, приобретающих уникальное, всеобщее значение. При этом человек должен настроиться на космические ритмы вселенной, совершая ритуал жизни. Объект-язык Японского искусства наиболее активно отразился в работах Климта «Золотые рыбки» (1902), «Фриз Стокле», фрагмент «Ожидание» (рис.6).

Византийское искусство. Объект-языком произведений Г. Климта также становятся византийские мозаики и фрески Равенны. Художественный язык искусства раннехристианской Византии основывается на философских понятиях, которые постулируют радость и торжественность явления Бога в конечных формах, что утверждает возможность встречи Абсолютного и человеческого. Т.к. человек создан «по образу и подобию», то цель христианина – освободить, открыть в себе божественный прообраз посредством отрешения от своей материальности. В связи с этим выделяют некоторые знаки искусства Византии, привлёкшие к нему внимание Климта как объект-языка.

- 1) Композиция. *Центричность*, как утверждение центрального мотива в качестве главного, выступает индексным знаком явления и подчинения себе конечных форм Первообраза. Поддержанная пирамидальным ритмом, симметрией, центричность композиции утверждает нисхождение Абсолютного в мир земной.
- 2) *Строгая симметрия*, спокойная, торжественная *уравновешенность* линий и движений человеческих фигур, *четкий метр*, основанный на равномерном чередовании однопорядковых элементов, объединяются в

иконический знак «благоритмия», гармония и слаженность в значении красоты Единого в искусстве. Тем самым, утверждается доминанта рационального, разумного. Т.к. источник всякой красоты – Единое, то ее сущность усматривается в приобщенности ко Всеобщему.

- 3) *Силуэтность, застылость поз, фронтальность, статичность* изображений выражают одухотворенность, спиритуализацию образов, их пребывание в вечности. Художественный язык византийского искусства очищается от всего сиюминутного, переменчивого, конкретного и плотского. В изображении подчеркивается духовная составляющая, осенение духовным светом. Таким образом, сама изобразительная форма, в силу ее функции визуализировать собой идею, становится образом – единством духовного и телесного начал. Изображение, будучи материальной формой, наполненной божественной сущностью, есть способ связи и соотнесения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями бытия и «сверхбытия»; только в нем и посредством его возможно умонепостижимое единство трансцендентности и имманентности божества.
- 4) Использование *обратной перспективы* (в которой с удалением предмет не уменьшается, а увеличивается). Обратная перспектива есть индексный знак конструирования в изображении божественного (потустороннего) мира, противоположное земному, пространство высших сфер. Т.к. обратная перспектива имеет, в отличие от прямой, точку схождения не в глубине пространства картины, а перед ней, то образы на иконах как бы выносятся вперед, проецируются на человека перед ним. Т.е. обратная перспектива становится знаком встраивания человека в произведение, через его взор: точка перспективного схода преобразуется в точку исхождения – человек сам проецирует сакральные изображения в силу преодоления им своей материальности. Таким образом, через чувственное восприятие образа выход к небесным первообразам.

- 5) *Иконография*, каноничность изображений (сюжет, композиция, позы персонажей, цвет одежд и фона) – иконический знак – влекла за собой создание общехристианских символов и образов, образцов. Введение подобных правил, формул оправдывались эстетикой созерцательности, торжественной умиротворенности, неземной упорядоченности.
- 6) *Техника мозаики*. Мозаичные изображения основаны на принципе множественности – из огромного количества равноценных мелких частей собирается единое целое. Тем самым на уровне техники (индексный знак) поддерживается категория образа и прообраза.
- 7) *Смальта*, отражая лучи (солнечного и свечного света), создает магический эффект рождения света внутри храма. Внутреннее пространство собора буквально пронизывается светом. Обилие света в храме связано с идеей ощущения присутствия Господа. Свет – это видимая форма Божества. Все духовное есть свет, т.е. живопись для того, чтобы прорвать материальную оболочку и достичь души, должна избегать изображения пространственной глубины и теней. Изображенная поверхность вещи должна излучать сияние, которое и является блеском внутренней формы вещи, её красотой. Светоносность равенских изображений обусловлена идеей явления божественного через свет.
- 8) Обилие света делает *изображение плоскостным*, т.е. освобождает от объемности, материальности.
- 9) Колорит, где господствуют *локальные краски*, наложенные плоскостями, силуэтными пятнами. Локальность цвета указывает на его функцию материализации света. Благодаря синестезичности и ассоциативности восприятия цвета в искусстве была разработана богатая цветовая символика.
- 10) *Золото*. Многозначной была символика золотого цвета – он выступал образом, знаком присутствия божественного света, т.к. ярче всего сияет Божественная сущность.

11) *Абстрактный золотой фон* заменяет реальное трехмерное пространство, одновременно отгораживая отвлеченное изображение явления от деятельности окружающего мира, и в то же время намекая на зримое присутствие Бога. Сверкающий золотой фон, из которого выступают изображения человеческих фигур, делает их сопричастными к нематериальному миру.

12) *Яркость цвета, декоративность, красочность* способствовали созданию особого радостного настроения – торжественности явления Абсолютного, праздничности осенения божественной энергией верующих.

Таким образом, все изобразительные средства художественного языка византийского искусства были направлены а выражение идеи «осиянности человеческого мира Божьим светом» (Псевдо-Дионисий) [цит. по 98]. Изображения служат окном в небесный мир, помогают возводить ум через телесное созерцание к созерцанию духовному. Образцом объект-языка Византийского искусства (в приложении к портретному творчеству) является произведение «Портрет Адели Блох-Бауэр I» (рис.7).

Древне-восточное искусство. В творчестве Густава Климта можно проследить ориентацию на художественные образцы древнего искусства, использование знаков этих культур – Древнего Египта, Ассирии, Вавилона, острова Крит. При этом в полотно художественного произведения включались как прямые цитаты (формы, символы из других культур, определенные жесты и позы персонажей, принципы построения изображений), так и основные мировоззренческие установки.

1) *Силуэтная контурная линейность.* В основе изображения предметов и фигур лежит рисунок, направленный на выявление силуэтного контура, который подчеркивается абрисной обводкой формы, лаконичностью изобразительных средств, «эффектом раскрашивания» форм (заполнение формы локальным цветом). Т.е. подчеркивание контурного рисунка есть знак выявления формы, в которой божество представило себя.

- 2) *Фризовость*. В разных культурах: регистровость, разноуровневость композиции, изображение процессий, вписанность композиций в горизонтальный фриз, условность изображений, техника врезанного рельефа. Таким образом, подчеркивается принципиальная плоскостность древних произведений – плоскость является пространством, где божественная сущность проявилась. Уплотнение этого пространства (одноплановая композиция или слияние планов) является знаком максимальной кристаллизации Абсолютного в образе – силуэт накладывается на плоскость, преобразуясь в знак. Следовательно, для искусства древности характерна символичность.
- 3) *Симметрия*. Композиции произведений изобразительного искусства отличаются стремлением к симметричности композиций, что предавало изображению или зданию особую устойчивость, равномерность, статичности, монолитность, монументальность. Т.е. акцентируется момент замкнутости произведения: Абсолютное является в земной мир, порцелировано, размеренно, поглощая собой материальный мир.
- 4) *Условность изображения*. Посредством приемов разномасштабности фигур, силуэтности, цветовой символики, метода ортогональных проекций, использования иероглифических надписей и т.п. достигается условность изображения, которая призвана выразить собой божественной мир явлений, запечатленный в произведениях. Т.е. условность есть результат уподобления конечных форм сущности бесконечного.
- 5) *Каноничность*. Это качество искусства древности формируется в связи с пониманием данности людям земного мира как отражения беспредельности Единого. Отсюда темами росписей и рельефов становились изображения богов и их деяний, жизни людей, и различие или взаимопроникновение двух миров земного и небесного. При этом изображения богов задавали канон, меру. Так в искусстве *Вавилона* и *Ассирии* существенно различалось изображение человека и божества – как изменчивое и преходящее и как статичное, обобщенное соответственно. В

культуре острова *Крит* женщина являлась своеобразным посредником между двумя мирами, т.к. она имела культовое значение (женщина выступала в роли богини, матери).

- 6) *Обобщенность форм, условность трактовки, плоскостность, господство графического начала* отражает доминанту изобразительной тенденции в искусстве древности. Человек живет в гармонии с природным миром, наполненным божественной сущностью. Т.е. бесконечное непрерывно является, эманурует в мир земной, наделяя его сакральными качествами. Так, на острове *Крит* природа была священна по причине ее божественности. Поэтому растительные мотивы встречались повсюду в различных модификациях. Человек есть часть
- 7) *Орнамент* – одно из основных средств художественного языка. Орнаментальный узор обычно составлялся из символов, имеющих определенное, давно установившееся значение. Таким образом, орнамент становится концентрированной формулой бытия, которая komponуется при помощи линии, цвета и фактуры. Так, *египетский* орнамент имеет своими корнями иероглифическую систему. Для *крито-микенского* искусства характерна тенденция к орнаментализации и стилизации изображений на основе одного формального, часто атектоничного, мотива (волна, зигзаг, спираль). *Вавилонско-ассирийский* вариант орнамента заполняет собой плоскость изображения подобно ковровому узору.
- 8) *Сопоставление двух начал* (мужское – женское, свет – тьма, жизнь – смерть, земное – небесное) как основа изобразительного слоя произведений. Все выше обозначенные культуры развивают темы умирания и последующего воскрешения божества. Выделяются два основных понятия – жизнь и смерть. Лейтмотив смерти-возрождения указывает на качество преобразования после смерти, вернее важность самого момента смерти для дальнейшей жизни. Фиксируется необходимость смерти для существования Космоса. Так, Г. Климта привлекла тема диалектики смерти и бессмертия в культуре *Древнего*

Егина. Вечная жизнь есть бессмертие, которое достигается человеком только после смерти, следовательно, смерть и бессмертие – это одно и то же.

Мотив смерти-возрождения перекликается с темой цикличности жизни, чередования, периодичности, пульсации неких жизненных моментов как закон бытия. В этом смысле ритм становится отражением данного тезиса в искусстве. Проблема ритма осмыслялась в связи с ритмами космическими, как жизненными циклами природы.

Таким образом, искусство древних культур становится объект-языком произведений Г. Климта в связи со знаковостью орнамента, линейно-плоскостного начала, разработки темы структуры мира как универсальных законов бытия. Образцами объект-языка древне-восточного искусства служат произведения Климта «Поцелуй всему миру» – фрагмент из Бетховенского фриза (1902), «Фриз Стокле» (рис.8), «Буковый лес» (1903).

Искусство Античности. Объект-языком произведений Густава Климта становится также искусство Античности архаического и раннего периодов. Предметом его особенного интереса были вапозпись и скульптура. Изучение античной культуры первоначально шло через призму классицистических идей. Впоследствии идея возрождения истинной античности.

- 1) *Силуэтность*. Четко очерченный контур фигур указывает на силуэтный характер изображения. Таким образом, формы определяют себя с помощью линий – схематично. Ярко выраженный силуэт есть результат огранивания, оконечивания Абсолютного в предельно ясных, простых формах.
- 2) *Рельефность*. Упощенные фигуры (симультаннный характер: голова в профиль, грудь, тело – в фас) изображены в одной плоскости, т.е. принципиально отсутствует разнесение сюжета по планам. При этом светлые красновато-оранжевые тела персонажей в вапозписи умозрительно воспринимаются ближе по сравнению с плотным черным фоном, т.е.

выступающими словно рельеф. Тем самым, достигается эффект максимальной явленности, представленности, демонстрации.

- 3) Тема *явления божественной энергии*, как просвечивание, прояснение. В основе античной вазописи соотношение двух цветов: красного и черного. Темное окружает светлое, где черное есть окружающий мир, а желто-красный цвет глины – проявляющееся божество. Основополагающим является принцип проявления божественного начала – светлого в темном окружающем пространстве: просвечивание золота сквозь темноту.
- 4) *«Положение «вдруг»*. Плоскостное изъявление Абсолютного изнутри вовне наглядно демонстрируется шагом «вдруг». Выход из небытия представлено как вечное мгновение.

Таким образом, Античное искусство становится объект-языком произведений Густава Климта в аспекте концепции явленности бесконечного в конечных формах как максимальное ограничение. Образцом объект-языка искусства Древней Греции является произведение «Афина Паллада» (рис.2), плакат к первой выставке венского Сецессиона (1898).

Таким образом, рассмотрев объект-языки Ареаклассицизма в произведениях Густава Климта, которые являются оригинальными художественными системами, обладающие собственными языками, необходимо говорить об общем принципе, их объединяющем в субъект-языке конкретного мастера.

Следующие художественные системы, знаки которых обнаруживаются в произведениях Климта, можно объединить по принципу доминирования в них из-образительной тенденции, ориентированной на явление Божественного в земных формах: ювелирное дело, фотография, Классицизм, Импрессионизм, искусство Византии, Японии, Древнего мира. Общей основой, представляющей суть эманлирующего процесса в преимущественно из-образительных произведениях, является понимание Абсолютного начала как бесконечного Единого, испускающего из себя целый мир, –

божественное начало, пронизывающее собой Вселенную – наличное бытие.
Данная тенденция в художественном образе обозначается с помощью знаков:

1) линейности:

- графичная контурность (знак объект-языка Византийского искусства),
- линейная силуэтность (Японское искусство),
- ограничение (заключение в оправу – ювелирное искусство),
- натурализм (фотография),
- светотеневая моделировка (фотография, Классицизм);

2) плоскостности:

- фронтальность (Византийское искусство),
- фризовость (Древнее искусство, Классицизм),
- уплощение композиционных планов (Японское искусство),
- использование перспективы (линейная – Классицизм, обратная – Византийское искусство, гипертрофированная – Японское искусство, воздушная – Импрессионизм);

3) замкнутости:

- пропорциональность (Классицизм),
- метричность (Византийское искусство),
- симметричное равновесие (Японское искусство),
- господство горизонтали и вертикали (Древнее искусство);

4) множественности:

- орнаментальность (Древнее искусство, ювелирное дело),
- канон как поиск связи частей (Древнее, Византийское искусство),
- локальность цвета (Импрессионизм),
- мозаичность (Византийское искусство);

5) ясности:

- конструктивность (Античное искусство),
- структурная ясность (Классицизм),
- центричность (Византийское искусство, фотография).

Общей чертой объект-языков Ареаклассицизма в творчестве Климта является пантеистическое мировоззрение (в силу вышеуказанного сущностного процесса во Вселенной) – Конечное гармонично встраивается в мир, т.к. является одним из образов Абсолютного. Духовное изначально присутствует в человеке.

Представление Абсолюта в качестве света – блеск драгоценностей, солнечный свет, мерцание золота, как оплотнившегося духовного света – является особенностью объект-языка Ареаклассицизма произведений Климта. При этом человек становится носителем духовного света в силу его наполненности присутствием бесконечного. Подобное возможно в момент уподобления.

Живописное произведение «*Юдифь и Олоферн*» (рис.1) представляет собой репрезентант искусства Густава Климта в аспекте его интереса к выявлению принципа взаимоотношения Абсолютного и Конечного начал как вечного закона бытия – изъявление божественного в мир земной, т.е. репрезентант из-образительной тенденции в творчестве художника. Анализ данного произведения будет произведен в аспекте выявления и толкования знаков объект-языка Ареаклассицизма, которые в соотнесении с их принадлежностью к определенной картине мира, явленной в каждом объект-языке, раскрывают художественную идею картины.

На картине «Юдифь и Олоферн» представлено поясное изображение женщины, которая держит напряженными руками мертвую мужскую голову на фоне стилизованного пейзажа, выполненного в цвете золота. Система знаков произведения, а также само авторское название (выгравированная надпись на бронзовой части рамы картины) указывает на использование ветхозаветного предания, общепринятая трактовка которого такова: Юдифь спасла свой город от нашествия ассирийцев, убив Олоферна (их предводителя), соблазнив его перед тем. Сюжет указывает на победу духовного над физическим. Избранная Богом Юдифь, наделенная

божественной силой, убивает Олоферна, который является более сильным физически, но слабым духовно.

В произведении обнаруживаются следующие знаки объект-языка Ареаклассицизма, подтверждающие идею, заложенную в сюжете – воспевание божественной силы, которой наделяется человек: композиционное (фронтальность, плоскостность, замкнутость, плановость, симметричность) и колористическое (контрастное) построение.

1. *Центричность*. Выявляется центральный образ – визуальная ось произведения проходит через фигуру Юдифи. Таким образом, женщина становится главным персонажем, доминирующим над другими живописными элементами. Это подчеркивается также крупным планом изображения, приближенным к краю холста, подчинение себе мужской головы. Индексный знак центричности выводит на знак иконического характера доминирование.

2. *Плановость*. Выделяются и сопоставляются ближний и дальний планы, которые сливаются в их плоскостном прочтении, – зона человеческих фигур и стилизованный пейзаж в качестве фона. Планы уплощаются, тем самым, концентрируется внимание на женской фигуре, которая приближается к зрителю. Также уплощение композиционных планов говорит о их совмещении – фигура Юдифи наделяется качеством подобия пейзажу.

3. *Фронтальность*. Утверждается через способ изображения предметов, через индексные знаки. Фигура женщины развернута фронтально, в ракурсе наиболее удобном для ее рассмотрения. Она удерживает голову в фас. Элементы пейзажа распластаны на плоскости (нарисованы будто в срезе), т.е. так же себя демонстрируют. Таким образом, произведение утверждается, максимально представляет себя в наглядной форме, как оплотнившееся нечто.

4. *Рельефность*. Обусловлено эффектом «фотомонтажа»: контраст между объемной пластичностью тонко выписанного и мягко окрашенных лиц и тела и двухмерной поверхностью орнаментальных плоскостей. В произведении

четко выделяются две контрастных манеры написания живописных элементов. Женская фигура и мужская голова выполнены при помощи мягких, скользящих мазков, размывающих границы форм, их изображения объемно моделированы посредством светотени, хотя и условно решенной, но подчеркнутой контрастом с фоном. Подобный живописный метод является знаком объект-языка Классицизма. Золотые элементы – пейзажный фон, орнамент на женском одеянии, ювелирные изделия представлены схематично, условно, линейно, контурно. Тем самым, в противовес человеческому, представленному в художественном пространстве, обозначается сфера Абсолютного как категории вечно устойчивого, закономерного начала.

Отдаленно напоминающая импрессионистическую технику манера написания фигур является знаком становления абсолютного в человеческом: насыщение энергией абсолютного приводит к упорядочиванию. Последнее утверждение выводит на принцип византийского искусства – осенение божественным светом гармонизирует человека.

Обозначенное противопоставление двух начал: бесконечного, визуализированного в плоскостном пейзаже и других золотых элементах, и конечного, представленного человеческими фигурами, выполнены в контрастной манере, цвете. Человеческое – изменчивое и преходящее (живописная, размытая техника, эмоциональное состояние), божественное – статичное, обобщенное (четкие, устойчивые контурные формы, симметричность украшений). Этот знак отсылает к объект-языку искусства Древнего Вавилона и Ассирии.

5. Совокупность знаков фронтальности, членения на планы, рельефность утверждают идею выхода изнутри вовне энергии бесконечного, явленной в фигуре женщины как послойное проявление из небытия в бытие. Т.е. указуют на качество *плоскостности* произведения. Юдифь визуализирует собой проявление энергии Абсолютного.

6. *Симметричность*. Соблюдение общего впечатления симметрии при некоторой асимметрии композиции. Принцип замкнутой организации живописного пространства как художественный знак воспринят из объектного языка Японского искусства. Небольшое смещение женской фигуры вправо относительно центральной оси становится знаком тяготения к симметрии через асимметрию. Т.е. кристаллизация абсолютной энергии продолжается.

Намеченная асимметрия композиции поддерживается сопоставлением изображения мертвой головы и пустоты в нижней части работы, закрытости левой половины работы (прикрытая одеянием грудь женщины, браслет на ее предплечье) и открытости правой (обнажение тела, голые стволы деревьев), что указывает на соотнесение двух начал. Подобная асимметрия (наличие двух противоположных начал) есть своеобразный знак замкнутости мира – Свет и Тьма, бытие и небытие обуславливают существование друг друга и являются взаимозависимыми элементами для гармоничного существования Вселенной. Т.е. своеобразная асимметрия является знаком двуединства конечного и бесконечного, заложенного в женщине.

7. *Золото*. В произведении золото выступает многозначным символом, что обусловлено универсальностью самого этого знака и широким применением его в различных художественных традициях (искусство ювелиров, Древнего мира, Византии, импрессионизма и фотографии). Использование золота, становясь знаком этих объект-языков, указывает на его божественное происхождение. В данном произведении золото активно используется, пронизывая собой практически всю поверхность холста: гравированная верхняя часть рамы из бронзы, фон в виде стилизованного пейзажа, орнамент на полупрозрачной одежде женской фигуры, богатые украшения (ожерелье, браслеты и пояс).

Концентрируясь в пейзаже, являющимся фоном, золото выступает знаком *абстрактного фона*, который соотносится с языковой системой византийского искусства. Золотой фон, придающий вневременный и внепространственный характер изображению, приводит к идее святости и

божественности представленных персонажей, подобно иконическому образу. Объемность лица и тела женщины вкупе со знаком золотого фона выводят на понятие визуализации абсолютного мира с помощью женщины выступающей из бесконечности – выходит из золота.

Золотое свечение, объединяет женский персонаж с золотым пейзажем, тем самым, приобщая ее к миру Абсолютного, сближает их в едином качестве сакрального значения, делая человеческую фигуру своим представителем. Юдифь буквально принадлежит золотому пейзажу: ожерелье прикрепляет ее (обручем схватывает, сковывает). Тем самым, указывается на мотив обручения – женщина обручается с божественным, заключенным в золотом цвете ювелирных изделий, т.е. является избранной, наделяется магической силой. Украшения как визуализация богатства иного мира, как атрибут божественного есть знак, указующий на объект-языковую систему византийского искусства, где богатство души, внутреннего мира показывалось через украшение, внешнюю красоту. Избранничество делает ее носителем знаков бесконечного.

Героиня подчеркнуто соблазнительна: она полуобнажена, украшена драгоценностями. Привлекательность женщины в качестве ее украшенности усиливается за счет приближенного, укрупненного плана изображения, демонстративной фронтальности ее фигуры, сопоставления с мужским началом. Таким образом, *осенение духовным светом несет эротический заряд* – Юдифь становится богиней Эроса. **Т.е. «Юдифь» Климта становится мифом о нисхождении божественной энергии в женщину в контексте нисхождения божественной энергии Эроса.**

Сопоставление картины «Юдифь и Олоферн» с работой «Афина Паллада» (Прил.2), которая содержит в себе знаки, выводящие на Ареаклассицистическую направленность произведения, подтверждает выше обозначенную мысль. Афина – богиня победительница, иконографические признаки чего прослеживаются в произведении: атрибуты – копье и шлем, фигура Ники в руках, сакральность золотых доспехов. Общим приемом,

позволяющим провести аналогию, является *фронтальная ориентированность* женских фигур, т.е. Юдифь, подобно Афине, демонстрирующей себя и знак истины, становится богиней, демонстрирующей истинную сущность бытия.

Следовательно, в данном произведении золото есть знак духовного света, блеска и свечения божественной сущности, оплотнившейся в этом материале. Насыщение сакральным золотом приводит к наполнению эротически желанием. Принцип явленности божественной энергии через свет, где знаком присутствия божественной сущности является цвет золота.

8. *Контрастность цвета.* В произведении доминируют два цвета – черный и золотой – для обозначения двух начал: золото есть знак бесконечного пейзажа, в то время как черный цвет принадлежит изображению конечных сущностей – мертвая голова, женское тело. Таким образом, цвет есть отражение максимально концентрированных понятий, которые указывают на принципиальное сопричастие двух противоположностей. Отрубленная голова есть символ смерти вообще (черное ассоциируется со смертью как Тьмой), в то время как в изображении женщины подчеркивается ее принадлежность к сакральному свету, золоту, жизненному росту.

Данный объект-языковой знак указывает на сопричастие противоположностей, как изначальную и принципиальную двойственность. Такими понятиями становятся Жизнь и Смерть в их аспекте света и тьмы. Сопоставление двух противоположных начал Жизни и Смерти, изображенные в качестве женщины и мертвой мужской головы, соотносятся с принципом японского дуализма Инь и Ян. Таким образом, Свет и Тьма – космический закон в японском мировоззрении – предстает в произведении как Жизнь и Смерть, дуализм которых определяет качество самой Вселенной.

Женщина совмещает в себе два цвета: через черное она погружается в небытие (умирает как конечное), через причащение к золотому свету

проявляется абсолютное (продолжает жить как наполненная бесконечностью).

Цвет используется в виде локальных пятен, что говорит о принципиальной плоскостности произведения. Таким образом, акцентируется внимание на плоскости холста, в красочной поверхности, где сюжетом выступают цвета, их соотношение, т.е. игра золота и черного цвета. Этот прием выводит на знак импрессионистического мировоззрения.

9. *Кадровость, фрагментарность* – как особенность композиции данного произведения обусловлена включением знака объект-языка фотографии. Женская фигура изображена укрупнено, во весь формат картины, мужская голова обрезана краем холста. Тем самым создается акцент внимания на женщине, как на сфокусированном объекте (подобно портрету), главном персонаже произведения, речь идет о ней. Лицо мужской головы с темными волосами обрезано краем холста ровно наполовину. Тем самым, подчеркивается разделенность на две половины – составленность единого целого из двух частей.

Таким образом, возможно заключить, что изображенная женщина и удерживаемая ею в руках мертвая голова есть две части одного целого, как два противоположных компонента составляющих асимметричную целостность. Японское Инь и Ян проявляются как озарение светом (всячески подчеркивается принадлежность женщины золоту) и погружение в тьму (лицо и волосы мужчины подчеркнута затемнены). Но женщина также наделена огромной копной черных волос, в которые буквально погружается, уходит ее голова, следовательно, женщина и мужчина две части одного целого.

10. *Регистровость* композиции. Знак, относящий к объект-языку древнего искусства, обусловлен четким членением по вертикали и горизонтали: верхняя часть картины – главенство золота, нижняя – человеческое, темное. На прозрачном одеянии женщины расположены орнаментальные узоры, которые книзу облегчаются – знаки ниспадают на одежде. Определяя

знаково манеру написания одежды как струящаяся ткань, можно обозначить понятие изливания эманулирующей энергии.

11. *Смешанная техника.* Акцентируя особенность золотого свечения, художник использует смешанную технику (инкрустирование в красочную поверхность позолоты), что создает эффект имитации ювелирных элементов и самой ювелирной техники. Принцип ювелирного искусства – обрамление, ограничение Бесконечного, заключение в драгоценную оправу – проявляется в связи с контрастными техниками изображения: мягкая живописная манера, буквально ограничивается плоскостными, стилизованно решенными золотыми элементами (пейзаж, ювелирные украшения, накидка с орнаментом). Женская фигура представлена в оправе драгоценного украшения – в оправе Абсолютного. Оконтуривание есть кристаллизация бесконечного в конечных формах: беспредельное, Абсолютное изображается с помощью границы, предела, контура, силуэта.

12. *Орнамент* как знак восходит к объект-языку древнего искусства, где он являлся символом, т.е. средоточием божественной сущности, заключенной в линейно-плоскостную форму. Таким образом, орнамент придает смысл всеобщности, беспредельности изображенному и подчеркивает наделение женщины качеством сакральной избранности и божественной силы. В данном случае, Климт обращается к крито-микенскому орнаменту – атектоничному, основанному на мотиве волны и природных форм. Они построены на соотношении (чередовании) двух частей: золотое (полное) – темное (пустое), что например, четко видно в стилизованных цветах на полупрозрачной накидке женщины.

13. *Мозаичность.* Составленность золотого пейзажного фона из множества элементов подобно византийской мозаике. Контурные силуэты пейзажных элементов, заполненных золотом, делают качество мозаичности знаком явления, разлитости абсолютного в каждой частичке бытия.

Таким образом, объект-языковые знаки используются в произведении как утверждение явленности божественной энергии в земных, конечных

формах. Юдифь есть знак божественного Эроса, обнажающего истину и влекущего к ней. Женщина выступает визуализацией импульса, исходящего от Абсолютного начала, который соблазняя собой Конечное, выводит его на уровень перерождения через смерть. Юдифь отрубает голову мужчине, соблазнившемуся ее красотой, и тем самым позволяет ему погрузиться в небытие. Т.е. женщина, наполнившаяся духовным светом, который понимается силой эротического влечения божества, демонстрирует изливание эротической энергии в мир конечных форм. Доминирование искусительной силы Эроса есть знак бесконечной эманации Абсолютного, которое утверждает себя,

Таким образом, в произведении демонстрируется принцип нисхождения Абсолютного, оконечивание бесконечного как насыщение божественной сущностью, пронизывание духовным светом человеческого. Демонстрируется дуалистический принцип существования во Вселенной.

2.1.2. Знаковая определенность объект-языка Араромантизма в произведениях Густава Климта

Искусство рубежа XIX – XX вв. было насыщено различными новейшими течениями, направлениями, представители которых одновременно противопоставляли себя друг другу, но и черпали идеи в творчестве своих оппонентов. Так творчество Густава Климта развивалось в соприкосновении нескольким направлениям – Постимпрессионизм, Символизм, Модерн, Фовизм, зарождающийся Экспрессионизм, внутри которых каждый мастер обладал собственной творческой индивидуальностью, выработавшие оригинальные художественные языки со своеобразной авторской манерой. Каждый из них представлял собой особенную модель мира, т.е. мастера предлагают индивидуальные ходы на встречу к бесконечному. При этом авторское «я» подчеркивается, акцентируется. Таким образом, непохожие на первый взгляд, живописные

явления, по сути, имеют общую основу художественного мироотношения. Основным принципом, объединяющим современные Климту течения, является в-образительная тенденция искусства, к которой относятся их произведения.

Символизм становится объект-языком произведений Густава Климта, прежде всего, в связи со знаками создания модели мировосприятия, основанной на ощущении надвигающейся новой эпохи и теории символа, являющегося средством художественного познания. Символ – максимально концентрированная, кристаллизованная художественная форма, которая выражает скрытый от обыденного сознания смысл явлений. Именно в форме символа, где качества единичного и особенного снимаются, находит свое воплощение сущность явления. С помощью «знаков» искусство раскрывает сущность бытия, помогает увидеть сквозь прозрачный символический красочный слой призрачный мир духовных явлений. В связи с этим живописцы наделяют само изображение качеством символа – одновременно выявлять и скрывать истину. Знаками объект-языка символизма выступают следующие элементы.

- 1) *Живописная техника* – имитация фрески, «псевдоимпрессионистическая» манера. Направлена на создание эффектов, создающих впечатление зыбкости, прозрачности, подвижности художественного пространства, мистического, таинственного настроения. Тем самым, указывается на конструирование в произведении иного мира, потустороннего.
- 2) *Обобщенный рисунок*, Темы и художественные формы тяготеют к абстрагированию, обобщению, выходу на уровень Всеобщности.
- 3) *Прием двоимирия*: два плана выражают собой два мира – земной и иной. Таким образом, указывается на соприсутствие обыденного и чудесного.
- 4) *Колористические разработки в пределах тоновой гаммы*. Колорит стремится к монохромности, где сосуществуют множество оттенков. Отход от натурального цвета настраивает на создание атмосферы,

настроения. Т.е. эмоциональное, интуитивное начало главенствует в живописи.

- 5) *Многозначность* раскрывает подлинную сущность явления. Иносказание является главным приемом в творчестве, характерно использование аллегорий, ассоциативного типа связи.
- 6) С одной стороны, символ служит для обозначения, изображения непостижимого, бесконечного в конечном, и с другой, – он является оболочкой, покровом сущности, т.е. вносит неясность. Поэтому характерно *сочетание реального и условного, ясного и призрачного*: визуализируется устойчивый, понятный принцип устройства мира (ясность и очерченность форм, линейность, фризность композиций, классицистичность построений и элементов), который погружается в призрачное, растворяющееся пространство (прозрачность красочного слоя, мистические мотивы, использование полутонов, темных цветов, сложного центробежного ритма). Т.е. часто классицистические конструкции наполняются противоречащими ей элементами. Таким образом, символический образ – это посредник между сущностью и явлением, а произведение искусства становится местом таинственного взаимопроникновения объективного и субъективного мира.

Таким образом, объект-язык Символизма в произведениях Климта реализуется в качестве знаков, указующих принципиальную духовность существующего мира (прием двоемирия, категория символа). Наиболее яркими образцами объект-языка Символизма являются следующие произведения Г. Климта: «Любовь» (рис.9), «Музыка I» (1895), «Портрет Йозефа Левинского» (1895), «Портрет Серены Ледерер» (1899).

Фовизм. Густав Климт воспринял принцип возвращения к первоистокам в искусстве фовизма как существенное изменение в своей творческой манере, сюжете, композиционном и цветовом строе живописных произведений. Цветовая гамма его работ становится более яркой, насыщенной. Он использует чистые краски, мягкие, округлые контуры.

- 1) *Интенсивный, насыщенный цвет.* Цвет рассматривался как носитель глубины человеческого духа, как выразитель богатого спектра эмоций, как нечто вневременное и внепространственное. «Краски буквально взрывались от света» – постулат к возвращению к чистоте солнечного света, материализующегося в цвете. Желтый, синий, красный – первичные элементы живописи, которые будоражат чувства, это основные принципы, приводящие к духовности искусства. Человек в этой красочной реальности есть часть всеобщей живописности.
- 2) *Нарочито выявленная фактура мазка.* Произведения пишутся с помощью фактурного мазка, положенного на холст нарочито динамично, случайно, стихийно. Таким образом, взгляд зрителя погружается в эту стихийность и поглощается ею. Стихийность как способ приобщения к Абсолютному приводит к возникновению темы диониссийского и аполлонического начал в искусстве.
- 3) *Отказ от изображения конкретных образов и сюжетности.* Данным приемом воплощается предельная упрощённость форм, которая идет от примитивного искусства – наиболее естественное и непосредственное мировосприятие. Простота чувств, форм, цвета приводит к истинным ценностям, возвращают духовность в искусство, что символизирует чувство освобождения человека от власти предметности, форм, открывающую сияние дематериализованной гармонии.

Таким образом, произведения гарантировали погружение человека в истинную жизнь души, естественную, непосредственную, незамутненную материальностью земного мира. Отсюда все изобразительные средства были направлены на создание эффекта радостного удивления человека, вступающего в жизнь. Объект-язык фовизма обрел свое значение в произведениях позднего периода творчества Г. Климта, например, «Жизнь и Смерть» (1916), «Дева» (рис.10), «Дитя» (1917 – 1918).

Модерн. Художественный язык произведений Г. Климта является репрезентантом языковой системы стилевого направления Модерн. Поэтому

знаки объект-языка Модерн, сами формируемые субъект-языком мастера, являются основой его художественного языка. Т.е. возможно утверждать, что данные объект-языковые соотносятся с субъект-языковыми Климта.

Стиль Модерн выражает тенденцию искусства в-ображения, расконечивания конечного начала в человеке. Главным стремлением художников становится выражение погружения человека в инобытие, в ирреальное пространство, которое принципиально отлично от действительности эпохи «конца света», кризисной ситуации тотальной греховности. Художественными знаками искусства Модерн выступают следующие элементы:

- 1) *Выявление линейной основы плоскостного изображения.* Линия уподобляется арабеске, воспринимавшейся как символическое выражение движения души. Линия в виде латинской буквы «S» передавала пульсацию, волнообразное движение и в зависимости от контекста стихийность, энергию, страсть или, напротив, умирание, вялость. Линия, организующая ритмическое движение, обозначает рефлексию человеческого сознания, которое погружает его в мир беспредельного. Эстетика изогнутой линии, как сложность духовного пути в контексте «конца света», как знак красоты, получила конструктивный характер.
- 2) *Уподобление форм.* Используются растительные и животные мотивы в принципах построения композиции, организма произведения, уподобление живописных форм. Стилизованные мотивы, формы – способ соединения реального и условного. Натуралистическая тематика (цветы, растения, животные) связана с тотальным уподоблением жизни человека с жизнью природы.
- 3) *Плоскостный цвет и уплощенное пространство,* утверждение самоценности линии ведут к декоративности и ритмизации – главным составляющим творческого метода, которые в отличие от изобразительной линейности указывают на затягивающие, заманивающие

вглубь композиции движения, способствующие погружению в художественный образ.

- 4) *Орнамент и орнаментальный принцип построения* произведений не просто имели декоративное значение, но обладали символическим смыслом Всеобщности. Орнамент выводит за пределы изображения посредством своего символического характера. Орнамент модерна не украшает, украшение само оказывается автономным художественным образованием.
- 5) *Обнаженное женское тело* как художественный материал. Женские изображения ассоциировались с культом Эроса. С другой стороны, женщина становится символом чувственности, искушения, греха, соблазна – всеобщего зла. Популярными персонажами являются Юдифь, Саломея, Ева. В изображениях превалировала эротическая составляющая. Разочарование в идеалах христианства привело художников к представлению о тотальной греховности, приведшей мир к кризису – концу света.
- 6) *Знаки воды, волн.* Выводят на понятие «течение» как выражение бесконечного стихийного движения обретает символическое значение устремления в иное пространство, растворение своего качества в бесконечности.

Таким образом, объект-язык Модерна содержит знаки, направленные на выявление сущности процесса растворения в безграничном пространстве Абсолютного как выпадение из действительности посредством экстатического состояния, искусственной реальности искусства, подчинению своих бессознательных желаний и порывов. Произведения Климта, воплощающие собой объект-язык Модерна, есть «Водяные змеи I» (1904 – 1907), «Юдифь II» (рис.11), графические работы, например, рисунки из серии «Аллегии и Эмблемы» (1895).

Итак, рассмотрев объект-языки Араромантизма в творчестве Густава Климта, необходимо говорить об общем принципе, их объединяющем в субъект-языке конкретного мастера. Следующие художественные системы, знаки которых обнаруживаются в произведениях художника, можно объединить по принципу доминирования в них в-образительной тенденции, ориентированной на расконечивание Конечного, восхождение Конечного к Бесконечному, путем преодоления им своих границ: Символизм, Модерн, Фовизм. Суть в-образительной тенденции в визуализации стремления конечного мира (как множества образов Бесконечного) в лоно Абсолютного, как достижения искомого единства и гармонии.

Густав Климт превращает современные ему живописные направления в объект-язык своих произведений, тем самым, обогащая свой субъект-язык, но в то же время формирует их собственным искусством. Таким образом, объект-язык Араромантизма искусства Климта образуется на стыке знаков современных направлений и обусловлен общностью мировоззренческих установок художника и актуальной художественной среды.

Утверждалось восприятие мира, основанное на эмпатии как способности человека к глубокому сопереживанию, чувствованию, постижению бытия с помощью интенсивного эмоционального отклика. Художники, обнажая собственную творческую позицию в своих произведениях, предлагают зрителю личностные ходы для достижения искомой гармонии с духовным, в надежде «заразить» зрителя этим опытом и найти отклик в его душе. Таким образом, произведения являют собой модель эмоционального диалога.

Художественный язык этих стилистических направлений ориентирован на отход от изображения предметов наличного бытия, выход в сферу беспредметного – духовного. Это проявлено в доминировании следующих признаков.

1) Живописность:

– размывание контуров (символизм),

- живописная линия (арабеска – Модерн),
 - стихийная динамичность мазка (фовизм);
- 2) Глубинность:
- прозрачность красочного слоя (Символизм),
 - диагональные затягивающие композиции (Модерн);
- 3) Открытость:
- доминанта изогнутых, кривых, пересекающихся линий (Модерн),
 - асимметричная ритмизация форм (Модерн),
 - искажение пропорций (фовизм, Модерн);
- 4) Единство:
- тональная цветовая гамма (Символизм),
 - обобщенность форм (фовизм);
- 5) Смутность:
- отказ от светотени (Модерн, фовизм),
 - изображение плоскостных фигур (Модерн, Символизм),
 - большое количество символов, указывающих на иную реальность (Символизм).

Особенностями выше обозначенных объект-языков произведений Климта выступает их опора на категорию символа (абстрактные понятия, выводящие на всеобщий уровень), представление субъективной индивидуальной тяги к Бесконечному как поиск выхода своему бессознательному. Своеобразная эстетика дуализма Эроса и Смерти представляет смерть и сексуальное желание как взаимообусловленные явления. В-образительные произведения изобразительными средствами выражают состояние полного самозабвения и слияния с неким изначальным органическим бытием, в котором на краткое вырывающее мгновение человек становится самим Первосущим. Произведение искусства тогда представляет собой предчувствие мгновения, вырывающего из действительности, восстанавливающего целостность с Универсумом. Таким образом, описанные стилистические образования в своей основе имеют принцип

погружения Конечного в стихию Бесконечного как возвращения истинного «я» к Первосущему. Обнаружение, поиск в себе духовной составляющей, которая делает возможным устремление к Единому.

В живописном произведении «*Течение*» (рис.12) объект-язык Ареаромантизма является преобладающей тенденцией. К знакам, которые говорят о принадлежности произведения к данной языковой системе, можно отнести следующие: глубинная, асимметрично-диагональная композиция, единый тональный колорит.

1. *Отсутствие четкого центрального образа.* Отсутствие доминирующего элемента приводит к значимости каждого образа для целого, и одновременно, наличие единого движения, композиционной формы или мотива, на который работали бы все живописные элементы. В данном случае, совокупность форм красочной поверхности указывает на изображение течения, потока (тел).

2. *Диагональное построение композиции.* В произведении представлены несколько обнаженных женских тел, поддавшихся течению водной стихии. Обозначается направление движения воды (цветовыми плоскостями) и женских тел по восходящей диагонали – из левого нижнего угла в правый верхний. Глубина создается умозрительным отношением «ближе – дальше», которое разрешается самим зрителем. Диагональное направление тел увлекает взгляд зрителя в глубину, извне вовнутрь, предлагает окунуться в мир художественного образа. Т.е. выводит на понятие «затягивание». Глубинность.

3. *Совмещение нескольких перспективных точек схода.* Знак изображения иного пространства, принципиально не соответствующего земной реальности.

4. *Открытость:* пределы холста не ограничивают изображение, фигуры женщин разномасштабны, обрезаются краем холста. Композиция строится, принципиально отрицая прямоугольность картины, т.е. изображение должно умозрительно достраиваться. Произведение вторгается в мир зрителя и

завлекает его в художественное пространство, предлагая достроить себя и встроиться самому. Данные индексные знаки объединяются в знаке-иконе встраивание, *вовлечение*. Это понятие акцентируется следующим моментом: в левом нижнем углу, где начинается это восходящее движение, изображена голова еще одной женщины, встраивающейся в общий поток. Т.е. произведение открыто для зрителя. Достраивание произведения носит вовлекающий характер – зритель втягивается в художественное пространство.

5. *Живописность*. Красочная поверхность организована при помощи множества лессировочных наложений полупрозрачной краски, что создает эффект просвечивания, призрачности, неуловимости изображения. Обесценивание контура, его размывание в цветовом строе приводит к растворению художественных форм друг в друге, создает таинственное, мистическое настроение загадочности. Техника написания и колористическая гамма открывают сумеречную атмосферу иного мира, который являет себя в формах. Т.е. выявляется иконический знак *растворение*.

Течение воды трактовано словно струящаяся тончайшая ткань. Но эта ткань предстает покрывалом чего-то сущностного (под водным течением проглядывают, просвечивают неясные фигуры). Контурные обобщены, т.е. нет единичного и конкретного в произведении, что выводит анализ на понятие «*символ*». Тем самым, в произведении подчеркивается иносказательный смысл представленного. Живопись есть визуализация всеобщих понятий, как чувственно-явленная сущность – главный постулат направления Символизм. Таким образом, произведение представляет собой символ – само средоточие божественного начала, т.е. художественный образ есть прозрачное покрывало, прикрывающее и одновременно просвечивающее сущность.

6. *Тоновый колорит*. Цветовая гамма в коричнево-зеленых тонах объединяет собой изображенные фигуры с художественным пространством: тон конструирует единство живописных форм: растворяет, выявляет и

нивелирует собой остальные цвета. Распущенные волосы становятся проводником, сливающим фигуры с пространством, с потоком вод. Таким образом, благодаря цветовому решению, создается эффект слияния живописной поверхности, слияние форм в единый поток. Все элементы изображения ориентируются на визуализацию Единого. Женские фигуры, благодаря выделению их светлым тоном, воспринимаются как просвет в темном, мутном потоке.

Цвет одного предмета распространяется на все другие, выходит за границу определенности. Единая цветовая гамма размывает контуры фигур, растворяет их в едином движении, т.е. дематериализует изображенные фигуры, становится знаком иного мира. Т.е. индексные знаки колорита, размытости контуров объединяет иконический знак *слияния*.

7. *Искажение пропорций* – иконический знак, содержащий в совокупности знаки-индексы *разномасштабность фигур, намеренное удлинение их пропорций, придание их телам изгибов, утрированная светотеневая моделировка*, схематизирующая живописные элементы. Он является знаком иного мира, где уничтожается конкретика земных форм. Т.е. представленное изображение есть искусственно воссоздаваемый мир, в котором визуализировано истинное, Единое.

8. *Смутность*. Элементы произведения пересекаются между собой, перекрывают друг друга, проявляясь как нечто динамично меняющееся. В произведении искусства много неясных элементов, представленных зрителю не полностью. Произведение проявляет себя как нечто случайное, преходящее – течение женских тел как мгновенная вспышка осознания их в качестве первородных вод.

9. Все изобразительные средства – знаки-индексы – позволяют выйти на понятие «*течения*», «*потока*». Представленные обнаженные женские фигуры, поддавшиеся течению водной стихии, сами визуализируют собой течение. Персонажи бездействуют – они подхвачены водным потоком, не сопротивляясь ему, тем самым, указывается на стихийность, вечность

пребывания в этом течении. Таким образом, понятия конкретного и единичного нивелируются, происходит выход за пределы непосредственно изображения.

Мотив течения, вод, волны – распространенный знак языковой системы Модерна, который выражает бесконечное стихийное движение, обретающее символическое значение устремления в иное пространство, растворение, размывание своего качества в бесконечности.

10. Изображение обнаженного женского тела. Подчеркивается обнаженность тел, т.е. эротическая составляющая. Таким образом, женщина предлагает себя зрителю, соблазняет, затягивает в пространство произведения. Она позволяет через себя, свое обнаженное тело, свою сексуальность и готовность втянуться в бесконечный поток. Женщина есть визуализация влечения, желания, Эрос. Тогда, течение воды есть само это влечение, уносящее в бесконечность.

Волосы становятся важным иконическим знаком в произведении: они словно водоросли опутывают, заслоняют, развеваются вокруг голов женских фигур, т.е. нивелируется значение головы как средоточия сознания.

Следовательно, Эрос в данном произведении является силой, вовлекающей, заманивающей в пространство бесконечного, которая соблазняет собой и растворяет в недрах бессознательного. Данный аспект Эроса контрастно выявляется в сравнении со знаком Эроса в ранее анализируемом произведении «Юдифь и Олоферн». Юдифь представляет собой конечное начало, наполнившееся духовным светом – силой эротического влечения божества. Доминирование искусительной силы Эроса есть знак бесконечной эманации Абсолютного, которое утверждает себя. В произведении «Течение» **Эрос выступает силой заманивающей, погружающей в себя, т.е. бесконечное затягивает конечное в сферу беспредельного, предлагая восстановить целостность бытия.**

Таким образом, объект-языковые знаки Архаромантизма используются как указание на погружение конечного в стихию бесконечного. Женщина,

являясь знаком Эроса, вовлекает, заманивает зрителя в беспредельные воды бесконечного. Художником предлагается субъективный путь – влекущее в бесконечность эротическое начало, что есть бессознательное начало, в человеке. Таким образом, в данном произведении визуализируется эротическое начало как сущностное качество Бесконечного, которое выражает стремление человека слиться с Абсолютом посредством заражения Эросом, нахождения в себе силы встроиться в течение беспредельного.

2.1.3. Объект-язык как основа знаковой системы языка произведений

Густава Климта

Густав Климт – мастер эпохи рубежа XIX – XX вв., художественный язык которого отличается неповторимым стилем и концепцией мировосприятия. В основе его индивидуальной творческой манеры лежит синтез знаков множества художественных явлений и традиций, ставших объект-языком его произведений. При этом художник обращается к двум концептуально контрастным объект-языкам – Ареаклассицизма и Ареаромантизма, выражающим преимущественно изобразительную и вобразительную тенденцию искусства соответственно. Они состоят из знаков языковых систем художественных традиций, ставшими в субъект-языке Г. Климта объект-языками. По временному и территориальному параметру это совершенно различные художественные системы: древнее искусство (египетское, крито-микенское), современные художественные явления (фовизм, фотография), чисто европейские стили (античности), восточное искусство (Японское, месопотамское), христианская (Византия) и «языческая» культура. Объединяя их в объект-язык Климт стремился выразить в своем творчестве наиболее общие понятия, интересующие человечество в целом. В произведениях художника можно проследить использование знаков той или иной картины мира, представленной в художественных языковых системах стилевых образований.

Объект-языковая система Ареаклассицизма выражает собой традицию изъяснения Абсолютного начала в конечных формах, проявления божественного в земном мире, традицию оконечивания Бесконечного. Т.е. изобразительные традиции есть знаки, ориентированные на установление контакта с Абсолютом, как овладение речью, языка Абсолюта.

При этом стремление к синтезу знаков различных художественных Ареаклассицистических традиций обусловлено желанием художника познать объект-язык – языковую систему в предельно сущностном, объективном качестве – как познание фундаментальных принципов бытия Вселенной. Вследствие чего каждое явление и понятие выходит на уровень Всеобщности: Бесконечное (в разных культурах – Бог, божества, Небо, Солнце) есть Абсолютное, заключающее в себе предельно обобщенную категорию идеального. **Климт воспринимает объект-язык Ареаклассицизма как выражение осенения земного мира духовным светом Универсума, несущего эротическую окраску.**

Объект-языки Ареаромантизма, выражающие преимущественно вобразительную тенденцию искусства, нельзя назвать в полном смысле этого слова традицией в творчестве Г. Климта, т.к. художник, используя знаки, сам оказывает влияние на формирование и развитие искусства данных стилистических направлений. Искусству Климта были современны эти течения, они представляют собой знакипоятоянно формирующие, дополняющие свое значение в силу их становлении во временном пространстве Густава Климта. К тому же нет объективных фактов обращения Климта к Ареаромантическим художественным традициям прошлого, что подчеркивает субъективность романтического хода в искусстве мастера и формируемой им художественной среде.

Таким образом, необходимо сделать вывод о доминирующем значении в объект-языке Ареаклассицистического мировоззрения как объективность художественного языка Универсума. Следовательно, знаки объект-языков Ареаромантизма имея значение изображения имманентирующей энергии

конечного в стремлении к бесконечному. В этом смысле, **в-образительная тенденция** ориентирована на предложение принципиально нового хода к Абсолютному – **как возвращение к первоистокам, в лоно бесконечного посредством соблазнения эротическим влечением.**

Таким образом, объект-язык представляет собой основу художественного языка Густава Климта, что указывает на «традиционность» его искусства. Заключая в свой объект-язык знаки настолько различных художественных концепций, художник стремился своим творчеством обобщить принцип изобразительного искусства. Художественный язык мастера движется к познанию общечеловеческих тем. Таким образом, возможно заключить, что Густав Климт как художник рубежа XIX – XX вв. утверждает основные принципы нового искусства, базируясь на художественных традициях прошлого. Преемственность традиций выступает как поиск оснований нового, становящегося мира. Отсюда предложение Климтом нового монументального стиля, в основе которого причастность конечного к бесконечному, особая роль отведена женщине как субстанции вечности.

Взаимоотношения двух знаковых систем в процессе становления художественного языка произведений Густава Климта обнаруживают определенную закономерность. Объект-язык, а следовательно, и субъект-язык мастера формируется постепенно, насыщаясь влиянием художественных традиций. В связи с этим возможно определить последовательность становления художественного языка, творчество делится на несколько периодов.

На раннем этапе творчества художественный язык Климта формируется под влиянием художественных традиций ювелирного дела, Классицизма, фотографии и искусства архаичной Античности. Вследствие чего художник работает в рамках из-образительной тенденции, придерживаясь знаков данных объект-языков: использование линейной

перспективы, преобладание метра, линейность, контурность, предметные цвета, ясность и т.п.

Следующий период творчества Климта (так называемый «переходный») отличался доминированием в-образительной тенденции искусства, обусловленное включением знаков объект-языков Символизма и зарождающегося Модерна. При этом субъект-язык мастера наполняется знаками, также преимущественно сохраняющими свое объективное значение. Т.е. Климт работает в русле традиции, насыщая художественный язык своих произведений, новыми знаками объект-языка. В связи с этим в этот период работы художника выполнены в традиционной манере (изобразительные средства, темы, мотивы) Символизма и Модерна.

Период становления художественного языка отмечен принципиальным сосуществованием обеих тенденций в творчестве Густава Климта. Объект-языки Ареаклассицизма (в это время художественные традиции Византийского, Японского, крито-микенского искусства знаково включаются в объект-язык) и Ареаромантизма образуют системную целостность в произведениях художника. При этом Климт, «определившись» с объект-языком своего искусства, формирует знаки своего субъект-языка. В этот период творчества обнаруживают себя произведения, репрезентирующие целостность объект-языка Ареаклассицизма – «Юдифь и Олоферн» и объект-языка Ареаромантизма – «Течение».

Специфика зрелого этапа творчества заключается в диалектическом единстве тенденций, соединение которых позволило создать целостную картину мира, воплощающей гармонию материального и духовного, человеческого и божественного.

Поздний этап творчества Густава Климта – это время, когда в субъект-языке мастера доминируют знаки, указывающие на преобладание в-образительной тенденции. Фовизм включается в объект-язык в качестве знаков стилистического направления, отвечающего своей художественной программой художественному языку Густава Климта. Поиск единства

человеческого и божественного продолжается в рамках в-образительной тенденции.

Таким образом, художественный язык Густава Климта представляет собой результат диалектического отношения двух знаковых систем, изобразительной и в-образительной тенденций. Его становление происходит по пути от изобразительности к в-образительности. При этом ход становления нового качества субъект-языка Густава Климта и его структурные образования подчиняется правилам теории рефлексии Гегеля – признанность, положенность и представленность.

Совмещая знаки обеих тенденций, Г. Климт конструирует целостную картину мира. Идея целостности, единства божественного и земного фиксируется в произведениях посредством единства изобразительной и в-образительной тенденции. С одной стороны, Г. Климт обращается к художественным традициям, утверждающим существование Конечного, как гармоническое в обретении образа Абсолютного в себе под воздействием духовного света. Произведения ориентированы на создание места встречи конечного и бесконечного на площадке земного бытия, когда бесконечное изображается в качестве конечного. Подобная картина мира выражена в тематике произведений, а также в художественном языке, ориентированном на реалистическое (оформленное) изображение образов, ясном замкнуто-плоскостном построении художественного пространства. С другой стороны, Климт обращается к таким языковым системам как искусство Символизма, Фовизма. Данные языковые системы ориентированы на изображение встречи Конечного и Бесконечного, когда человек делает шаг навстречу божественному, отстраняясь от земного мира, его физических свойств, устремляясь в беспредметность Бесконечного. Следовательно, Густав Климт конструировал новую структуру идеального, где уживаются устойчивость и заданность законов бытия и личностное стремление к истине, демонстративная материальность и мистицизм изображения, субъективно познавал фундаментальные основы бытия.

2.2. Субъект-язык художественных произведений Густава Климта

Данный параграф посвящен раскрытию субъект-языка Густава Климта. Объект-язык есть языковая система художественного материала, воплощающего в себе свойства знаковой реальности Универсума, которая реализуется в процессе коммуникации с конечным, представленным, в свете проблемы данной дипломной работы, художником. Объект-язык, осваиваемый художником посредством изучения, копирования и использования знаков художественных языков стилевых направлений, искусства отдельных стран и художников, представляет собой способ конструирования модели соучастия конечного в самоутверждении бесконечного. Субъект-язык, в таком случае, является системой художественных знаков, используемых художником при общении с художественным материалом, с помощью которой выстраивается модель осваиваемого объект-языка, т.е. модель Бытия.

Субъект-язык носит принципиально новаторский характер, т.к. каждый индивид в своем сущностном стремлении к Абсолютному, единство с которым находится в художественном творчестве, предлагает субъективные, личностные ходы. Т.к. субъект-язык художника формируется в основном знаками объект-языка, следовательно, он состоит из заимствованных объект-языковых форм, наделенных новыми значениями и смыслами. Т.е. объект-языковые знаки в творческом процессе создания произведения искусства функционируют – способ их использования и означивания обусловлен интерпретатором объективного значения знака (художник) и контекстуальностью текста произведения.

Субъект-языковые знаки – это контекстное значение отдельных знаков. Объект-язык, лежащий в основе художественного языка произведений художника, переходит в субъект-язык мастера в отдельности его знаков – индексов. Контекстуально означиваясь, знаки-индексы рождают субъект-

язык на иконическом уровне. Таким образом, чтобы обозначить содержание субъект-языка Густава Климта, необходимо выделить авторские знаки в его произведениях и проанализировать их субъектное значение.

Густав Климт предложил свою модель отношения человека с Абсолютным началом. Объект-язык произведений Климта, как знаковая форма проявления языка Универсума, находит свое сущностное выражение в поиске соотношения бесконечного и конечного путем гармоничного встраивания, уподобления последнего. Т.е. объект-язык сообщает о традиции связи человека с Вселенной, как ее необходимой части. Абсолютное просвечивает в каждом явлении бытия. Художник акцентирует свое внимание на внутреннем желании погрузиться в иное, наполненное духовностью пространство бесконечного как способа восстановления своей целостности с высшим Духом.

Субъект-язык Климта выявляет конечное как вечное стремление единения с Абсолютным началом, посредством открытия в себе этой бессознательной тяги. Данный аспект субъект-языка Климта обусловлен включением знаков объект-языка современных направлений в искусстве, проявляющими по преимуществу в-образительную тенденцию.

Также необходимо упомянуть о существенном влиянии на характер становления художественного языка Густава Климта концепций Зигмунда Фрейда и Фридриха Ницше. В своей теории Фрейд утверждал, что жизнь человека обусловлена неосознаваемыми влечениями и желаниями из сферы бессознательного, или либидо, которое имеют сексуальную окраску и в более широком смысле понимается как любовь вообще. Либидо, которым руководствуется бессознательное, направлено на воссоздание былой целостности с Универсумом посредством Эроса и Танатоса – две группы влечений человека к жизни и смерти, т.е. это есть два способа соединения конечного и бесконечного. Соотнося концепции Фрейда и Ницше, можно выявить общие положения: существование основывается на дуализме противоположных сил, энергий – сознательности и бессознания, Эроса и

Танатоса, аполлонического начала и дионисийского. Бессознательное требует возвращения к своему Первосущему – Универсуму, т.е. восстановления своей целостности с абсолютным началом. Данное воссоединение возможно в результате отказа от собственной индивидуальности (т.е. смерти для земной жизни) в состоянии экстаза.

Индексные знаки субъект-языка произведений Густава Климта:

- 1) *Контурность*. Знак объект-языка Ареаклассицизма. Контурная линия является одним из основных изобразительных средств живописи Г. Климта. Извилистая линия на плоскости определяла ритмическую структуру произведения, играла формообразующую роль: контур создается путем силуэтного очерчивания тонкой линией живописных форм, либо совмещением цветowych плоскостей. При этом линия на плоскости холста уподобляется арабеске (из объект-языка древне-восточного искусства), придающей принципиальную смутность, живописность произведению, т.е. тем самым, линейные мотивы становятся знаком в-образительной тенденции в искусстве.
- 2) *Силуэтность* – знак объект-языка Ареаклассицизма. Благодаря линейному оконтуриванию живописных форм, образованных красочными пятнами цвета или совмещением плоскостей различных материальных фактур, фигуры и предметы заключаются в силуэты. Подобное заключение в оконтуренные абрисы в произведениях Климта имеет характер «эффекта фотомонтажа». Схематичные силуэты, обобщая формы предметов и фигур, определяет их как замкнутые, самостоятельные знаки-символы. Однако силуэты растворяются при наделении их орнаментальными мотивами, теряются при перекрытии их другими формами, не вписанностью форм в пределы холста. Таким образом, размыкание замкнутости абриса фигур является знаком в-образительной языковой системы.
- 3) *Двухмерное пространство* – объект-языковой знак Ареаромантизма. Стилизованные изображения человеческих фигур, сплетаясь с

орнаментальным фоном, образуют в работах двухмерные построения, где исчезает традиционная светотень и всякая иллюзия пространственной глубины. Фигуры парят в неопределенном размытом пространстве. На холсте создается условное, идеальное пространство, где нет исторической и временной определенности. Изображение находится в вечности и бесконечности, понятия выводятся на уровень Всеобщности. Плоскость красочного холста становится знаком плоскостного пространства в произведении, т.е. как уплотнившейся сущности явления Бесконечного.

- 4) *Композиционная плановость* – знак объект-языка Ареаклассицизма. Чаще всего существует два плана в произведении: ближний, образованный человеческими фигурами, и дальний, выступающий в роли фона. Однако благодаря уплощению художественного пространства, путем совмещения или сопоставления композиционных зон, создается эффект наложения планов друг на друга, их расположения в одной плоскости. Таким образом, этот знак обладает значением надления плана свойствами другого.
- 5) *Уплотнение планов* – в чем отличие от п.3?обретает значение глубинности произведения за счет включения зрителя в художественное пространство. Максимальная сближенность дальнего и ближнего планов создают эффект включения в эту «плоскость» пространства зрителя. Следовательно, этот знак имеет значение одновременно приближения к зрителю художественного образа (как предельно явленной сущности) и втягивания в него пространства зрителя.
- 6) *Асимметричность композиции* – знак преимущественно объект-языка Ареаромантизма. Асимметрия создается пустым пространством, контрастирующим с фигурами, смещением изображения от центральной оси. Часто асимметрия сочетается с диагональным построением композиции, что становится знаком увлечения взгляда зрителя в пространство художественного образа – обуславливает качество глубинности. Следовательно, асимметричность является знаком в-

образительной тенденции. В то же время субъект-языковое значение этого знака определяет его в качестве принадлежности к изобразительной тенденции: тяготение к симметрии как становление, упорядочивание Абсолютного в конечных, оконтуренных формах.

- 7) *Уподобление*. Знак объект-языка Ареаклассицизма. Художник усиливает либо приемы собственного стиля, либо использует знаки, формулы искусства других культур (византийское, японское и др.) в их концентрированном значении. Здесь можно обозначить такие приемы – ритмизация форм, линий, выявление линейной основы плоскостного изображения, принцип орнаментализации, символика и принцип построения цветового решения, архаизация форм. Таким образом, художник создает эффект уподобления натуральных форм их условному, плоскостному, а значит, абсолютному виду, наделяя их сущностным значением. Стилизация, относящая к знакам объект-языка произведений Климта, есть изображение Абсолютного в наиболее общем понятии, т.е. становится знаком в-образительной тенденции.
- 8) *Сочетание различных фактур*. Знак объект-языка Ареаклассицизма. Густав Климт соединял живопись маслом с аппликацией и инкрустацией, введением в картину смальты, майолики, меди и латуни, полудрагоценных камней, золотой и серебряной фольги, перламутра и т.д. Предметная осязаемость изображения усиливает материальную фактуру образов. Подобное применение смешанной техники создает эффект имитации ювелирных элементов. Подчеркнутая фактурность произведений нацелена на заражение зрителя своей материальностью, т.е. становится знаком в-образительной тенденции.
- 9) *Орнамент*. Знак объект-языка Ареаклассицизма. Орнамент присутствует во всех работах мастера: геометрический, растительный, фигуративный или просто как сочетание красочных пятен. Несет в себе определенную символику, задает ритм произведению, создает мозаичный эффект поверхности холста. Особенностью орнамента Климта является характер

его применения: им заполнялись плоскости фона, предметов, фигур, с которыми контрастирует реалистичное изображение лиц и рук персонажей.

Орнамент можно охарактеризовать как погружающий, окутывающий. Часто тело трансформируется в орнамент, а орнамент в тело. В произведении он имеет функцию изображения иного пространства – визуализация бесконечности. «Орнаментальные решения Климта являются образным выражением первоматерии, которая всегда находится в состоянии движения: она вращается и раскручивается в спиральях, запутывается в самой себе; предстает в виде водоворота, вбирающего в себя все остальные формы: мерцающие полосы зебры, языки пламени, устремляющиеся вперед усики выюнка, гладко соединенные цепочки, развевающиеся вуали, нежные сети» [цит. по 79]. Таким образом, в субъект-языке Г. Климта знак орнамента имеет значение воплощения пространства Бесконечного, окружающего собой конечное, затягивающего в себя, т.е. обретает значение иманирующей энергии Конечного.

- 10) *Символический колорит*. Имеет свое начало в объект-языковых знаках Араромантизма. Для искусства Г. Климта характерно два типа цветового решения произведения: колорит, построенный на тоновых соотношениях, и использование яркой красочной палитры. Главным качеством цветовых соотношений в произведениях является сопоставление темного и светлого – как выявление начал Света и Тьмы. Т.е. выбор цвета символически обусловлен и является знаком в-образительной тенденции.
- 11) *Золото* – знак объект-языка Ареаклассицизма. Золото отличительное изобразительное средство живописи Г. Климта, приобретшее особое и последовательное значение в период «золотого стиля». Климт размещает золото на плоскости фона, одеяниях фигур, орнаменте, украшениях. Таким образом, золото просвечивало на всей плоскости живописного произведения. В разные периоды оно имело различные символические

значения: в ранний золото подчеркивало сакральный, магический характер центрального образа, позднее золото стало связываться с чувственной притягательностью «роковых женщин». В период «золотого стиля» золото подчеркивает общечеловеческий характер затрагиваемых тем, которые сопоставлялись со всей Вселенной, становились частью космического процесса. Золотой цвет является знаком мерцания в форме Абсолютного.

Таким образом, необходимо выделить несколько субъект-языковых значений знака золота:

- сакральность запечатленных сцен, персонажей или предметов.
- проявление божественной энергии, фиксирование пространства бесконечности.
- знак Эроса.

12) *Импрессионистическая манера.* Знак объект-языка Ареаклассицизма. В произведениях Г. Климта прослеживается влияние импрессионистической техники через видоизмененную манеру написания: отдельные, мягкие, скользящие мазки неправильной удлиненной формы положены рядом друг с другом. Контуры, образованные красочными мазками, растворяются, делаются нечеткими. Подобная техника не создает иллюзию трехмерного пространства, но наоборот, концентрирует внимание на плоскости, в силу того, что создает эффект рисунка на ковре. Отдельные мазки краски становятся знаками не аналитического разложения формы, но живописного собирания единого, растворения четкой формы, т.е. знаком в-образительной тенденции.

13) *Мозаичность.* Знак объект-языка Ареаклассицизма. Фактурность красочного слоя произведения становится основой мозаичности построения. Произведение есть составление мозаики – заполнение каждого фрагмента холста мозаичными элементами говорит об открытости произведения, незаконченности, становлении. Микрокосмос и макрокосмос соединяются в символической мозаике и потоке красок.

Мозаичность в произведениях Климта есть знак в-образительной тенденции.

14) *Декорированная рама* картины. Знак объект-языка Архаромантизма. Рама становится частью картины, имея как декоративное, так и символическое значение. Узор на раме является элементом, позволяющим войти зрителю в произведение. Но также изображение на раме картины может носить поясняющий характер, раскрывающий аспект визуального понятия.

15) *Формат* произведений. Распространенные форматы – квадратный и узкий вытянутый по вертикали.

а. Квадратный формат картины, по мнению Г. Климта, позволяет вписать изображенное в масштабы Вселенной, т.е. сопоставить со всей бесконечностью. Работа становилась частью, фрагментом Единого, визуализацией безграничного в малом. Это было возможным благодаря способности развития изображения в любом направлении (как орнамент), что позволяло не заботиться о центре композиции. Квадратный формат используется художником преимущественно в пейзажах, где, таким образом, создавалась атмосфера покоя, устойчивости.

б. Узкий, вытянутый по вертикали формат способствует акцентированию композиционных движений и линий вверх. Прямоугольник всегда ограничивает художника, задавая жесткие направления – в данном случае вверх.

Иконические знаки субъект-языка произведений Густава Климта:

1) *Сопоставление реалистичных и условных элементов*: объемная моделировка лица и рук сопоставляется с плоскостным решением фона и платья модели, орнаментальные плоскости – с натуралистическими деталями, пустой фон – с орнаментально решенным пространством. Напряженность атмосферы усиливается за счет глубокого контраста между натуралистическими и декоративными деталями. Объемная

моделировка рук, плеч, лица активно контрастирует с плоскостным пространством, в которое погружена человеческая фигура, т.е. лица и тела будто проступают сквозь спирали, геометрические фигуры, стебли и цветы экзотических растений. Таким образом, выделяются два противоположных пространства – условное и натурное – человеческое погружается в принципиально иное пространство бесконечного, беспредметного. Это погружение дематериализует сущность конечного. Но в использовании этого же приема прослеживается и другой момент – фигуры (их значимые части – лица, руки) выступают из плоскости, визуализируя выход бесконечного в конечных формах. Следовательно, контраст между условностью и натурностью изображения трактуется как знак, стоящий на границе в-образительной и из-образительной тенденций. Контрастное сопоставление натурализма и символизма есть знак стремления Климта визуализировать грань между материализацией и дематериализацией.

- 2) *Двоемирие* – знак объект-языка преимущественно Ареаромантизма. Индексные знаки – двухплановость композиции, контрастность двух цветов, совмещение объемности и плоскостности – в своей связи указывают на сосуществование двух противоположных начал, двух миров.
- 3) *Орнамент с древней символикой*. В произведениях Климта орнаментальные узоры берут свое начало из древних религий, т.е. таким образом, архетипическое, истинное восстанавливается, пробуждается. Изображения формы куба, спирали, круга, треугольника, золотых арабесок утверждали первосущностные явления и вечные законы бытия в конструировании мира в произведении. Климт использует орнамент, основанный на соотношении знаков мужского и женского начал, фаллических и женских (в аспекте качества плодородия, материнства) символов. Язык орнаментального оформления содержит мотивы проникновения и проницаемости. Т.е. орнамент как изобразительное средство несет в себе сексуальный заряд, вводит эротический контекст в

изображение. Следовательно, законы бытия обусловлены эротической тягой двух начал – слияние двоих в космической вечности.

4) *Женский персонаж*. Объект-языковой знак Архаромантизма. Главным персонажем произведений мастера выступает женщина, следовательно, женщина наделяется особым значением. Образ женщины многоаспектен в творчестве Климта – сюжетно его интересует женщины, соблазняющие и губящие человека своей красотой (водяные змеи, русалки), женщины, убивающие с помощью своей красоты (Юдифь), женщины, соблазняющие бога своей красотой (Даная, Леда), женщины, обусловившие появление смерти в мире (Ева). В связи с этим художник предложил новый идеал красоты женщины: эротизированная реалистически изображенная обнаженная женская фигура. Т.е. женщина – это сила, соблазняющая и повергающая человека в пространство небытия, растворяющем его сущность. Женщина есть проводник в мир Бесконечного, т.к. является выражением доминанты бессознательного, носительницей истины существования, обладательницей тайны рождения новой жизни. В контексте воплощения бессознательности, женщина предстает визуализацией желаний, влечения к Абсолютному началу, посредством эротического начала, заложенного в ней. Она, соблазняя собой, предлагает выход из своей конечности, т.е. ее красота должна служить неким проводником в бесконечность. Красота женщины, возвеличенная золотым великолепием и богатством красок, позволила Климту воссоздать славу утерянного рая, где человек, осужденный на мимолетное цветение, может пережить моменты наивысшего блаженства, прежде чем он снова исчезнет в вечном круговороте природы.

Таким образом, выделяются несколько субъект-языковых значений роли женского персонажа в произведениях Густава Климта:

- потенциально полное в своей сущности эротического наполнения конечное,
- носительница тайны бытия

- 5) *Золотое свечение*. Золотой цвет, распространяясь по все поверхности холста, обретает значение свечения, мерцания. В совокупности со знаком обнаженности женских тел (визуализирующих собой эротическое влечение) золото наделяется функцией заражения эротической энергией.
- 6) *Черный цвет* – не иконический знак (ахроматический). Противопоставляется золотому цвету (или светлому тону) как противоположный по значению. Обычно темный цвет сопровождается мотивом погружения в него, т.е. ассоциируется с изображением небытия. Погружение – растворение, нивелирование. Таким образом, по аналогии с золотым цветом, который выступает визуализацией сил Эроса, высвечивающегося, проявляющегося, черный цвет в его субъек-языковом значении является олицетворением сил Танатоса – влечения к смерти как возможный способ нахождения целостности с Абсолютным.
- 7) Знаки, погружающие в *эротический* контекст произведения: изображение обнаженного женского тела в «натуралистическом» стиле, мужские и женские символы орнамента, мотивы проникновения и проницаемости, сюжетная подоснова. Все произведения Густава Климта проникнуты эротическим настроением, часто с откровенным сексуальным контекстом. Эрос есть начало Жизни как всеобъемлющей любви, с помощью которой человек обретает слияние с миром. Сексуальность предстает аспектом Эроса, укладывающимся в понятие Любви и жизненной энергии, силы, которая движет миром. Таким образом, союз с высшим духом возможен по Климту именно в сексуальной деятельности.
- 8) *Экстатическое состояние*. Знак объект-языка Архаромантизма. Эмоциональное состояние персонажей изображается через положение сцепленных рук, выражение лица, поза и т.д. Художник погружает человека в состояния задумчивости, сна, чувственных переживаний и т.д. Подчеркивается отрешение, отстранение женщины, нахождение ее в ином пространстве, в ирреальном, духовно и мысленно постигаемом. При этом эмоции находятся на пределе, на грани экстаза.

- 9) Знаки присутствия *мотива смерти*: цветовые акценты (черный, синий, фиолетовый цвета), символы (крест, черные прямоугольники, визуализация смерти в виде скелета, синий шлейф (черный, серый), который вплетается в поток человеческих фигур или опутывает ноги фигуры), изображение стареющего или некрасивого тела. Также знаковым становится момент тяготения живописных форм к их погружению в темноту (пространство черного цвета), который указывает на изображение смерти через погружение в небытие, уход в непроявленное бесконечное посредством отказа от сознания. Смерть понимается Климтом как необходимый элемент жизни Вселенной, который позволяет Конечному влиться в стихию Бесконечного. При этом смерть у Климта – это не только умирание, удаление конечности как телесности, материальности, но это есть отказ от собственной индивидуальности как стремление к Единому.
- 10) Знаки, выводящие на понятие «*течение*»: орнамент в виде волны, поток человеческой жизни (сплетение человеческих фигур, символизирующих молодость, старость, беременность и т.д.), изображение водной стихии, уподобление струящейся ткани, одежды поверхности водного потока и т.д. Вода – древнейший символ плодородия и источник самой жизни, т.е. происхождение мира из первородных вод, женского символа потенции, что по Климту есть эротическое начало в женщине, связывалось сексуальностью. Вода, по Климту, есть естественная стихия женщины, в частности «роковой женщины», а течение, постоянное движение – естественное состояние. Таким образом, тема течения, волн возникает как изображение стихии бессознательного, заманивающее и погружающее в свои воды – символ устремления в иное, растворение своего.

есть путаница в обозначении знаков: вы смешиваете материальные знаки (цвет, фактура, формат и т.п.), индексные (отдельные элементы изображения – отдельные персонажи и т.п.) и иконические

(характеризующие целостность изображения – то, что вы называете «мотивом»). Нужно это исправить.

Таким образом, знаки субъект-языка говорят об оригинальном прочтении Вселенских законов бытия – вечное желание Конечного соучастия в самоутверждении Бесконечного. Климт разработал философию, основанную на вечных вопросах человеческого бытия: Эрос и Танатос – два увлекающих в лоно Абсолютного стремления Конечного. Данное миропонимание можно увидеть в следующих знаках субъект-языка, представляющих собой самобытные знаки искусства художника.

Субъект-язык художника Густава Климта представляет собой систему знаков, в преимуществе своем обладающих значением расконечивания конечного как поиск возможного хода навстречу Бесконечному. Основываясь на объект-языковых знаках, художник формирует свою знаковую систему, наделяя их субъективных значением, которое выражает собой дуалистический принцип мироотношения. При этом знак объект-языка Ареаклассицизма в контексте произведений Климта наделяется значением противоположной тенденции.

Знаком влечения к Абсолютному является категория Эрос, которая выражает природу человека как конечного начала: человек есть страсть, желание, стремление, проекция за пределы самого себя, т.е. влечение выхода в абсолютное. Эрос есть мост между конечным и бесконечным. Сущность его – ностальгия по высшему смыслу, стремление возвращения в свое Первоначало, сила, зовущая к единению, поддерживающая состояние космоса в мировой цельности. Таким образом, любовью называется жажда целостности и стремление к ней. Но любовь носит сексуальный характер.

Всякий любовный акт вырывает из действительности, т.к. повергает человека в состояние экстаза, самозабвения, способное объединить два начала: мужское и женское. Забвение, преобладание своего иррационального, бессознательного начала, есть отрицание

индивидуальности человека и в какой-то мере временная смерть земного существования для возможности слияния со Всеобщим.

Однако бесконечное есть одновременно и все, и ничто, т.е. Эрос оборачивается влечением к Полноте бытия, как некий эротический акт растворения в Абсолюте, но и влечением к небытию, к Ничто, что можно толковать как тяга к высшему духу, Богу, но в то же время стремление к праху, забвению, к космосу и хаосу, полноте и пустоте, жизни и смерти. Таким образом, возникают два понятия – Эрос и Танатос, визуализирующие принцип существования человека – стремление к соучастию в самоутверждении Абсолюта. Значит, принцип гармонии существования есть союз, дуализм Эроса и Танатоса. Тогда Эрос как проводник конечного к бесконечному, сливает в себе природу духовную и чувственную, и в этом смысле красота также несет в себе спасение и гибель.

Женщина для Климта есть выражение этого вечно зовущего Эроса, т.е. это вечно влекущие, манящие, соблазняющие существа, способные обеспечить для данного художника такие моменты, вырывающие из действительности. Женщина как бессознательное, как человек полностью подчиненный чувствам, собственным влечениям и желаниям. Следовательно, она наиболее близка к возможности растворения в Абсолютном, через экстаз, эротический или мистический. Т.е. женщины и есть проводники для Климта.

Таким образом, субъект-язык Климта конструирует модель бытия, где Вселенная построена на дуалистическом принципе существования Эроса и Танатоса, т.е. двунаправленное стремление конечного (погрузиться в пространство Бесконечного посредством от собственной конечности, устремиться в бессознательное, и тем самым наполниться божественной сущностью). Субъект-язык Климта представляет собственный, личностный ход в сферу Бесконечного.

Утверждение субъект-языка произведений Климта в качестве языковой системы конечного начала основано на анализе значений субъект-языковых знаков, а также становления художественного языка мастера, в котором

субъект-язык начинает доминировать. Следовательно, субъект-язык есть отражение в-образительной тенденции.

2.3. Диалектическая целостность знаков объект-языка и субъект-языка в произведениях Густава Климта

Произведение изобразительного искусства представляет собой визуализацию художественного диалога художника, обладающего собственным субъект-языком, и художественного материала, являющегося представителем языковой системы Универсума, т.е. владеющего объект-языком. Таким образом, произведение искусства есть пространство диалектического взаимодействия конечного (представленного художником) и бесконечного (художественный материал) посредством знаков собственных языков. Знаковые конструкты этих языков соприсутствуют в произведении искусства в виде знаков реализации из-образительной и в-образительной тенденций искусства как выражение обоюдного стремления к встрече обоих участников диалога. Следовательно, выявить и раскрыть принцип диалектической целостности знаков объект-языка и субъект-языка в произведениях Густава Климта, что является задачей данного параграфа, возможно через диалектику в-образительности и и-образительности произведений.

Итак, в живописном произведении *«Даная»* Г. Климта (рис.13) вы в работе должны использовать одно обозначение приложения – у вас это рис. необходимо обозначить знаки Ареаклассицистической и Ареаромантической направленности, рассмотреть характер их взаимодействия. Художественный образ в процессе своего становления кристаллизуется в нескольких статусах: материальный, индексный, иконический и символический. Таким образом, для определения принципа взаимодействия объект-языка и субъект-языка, фактически выражающийся в диалектике из-образительной и в-образительной тенденции, необходимо выявить и провести анализ индексных

и иконических знаков Ареаклассицизма и Ареаромантизма в последовательности статусов. Тем самым, это позволит обозначить ареаклассицистический и ареаромантический аспекты художественного образа.

В произведении изображена открывающаяся черным прозрачным покрывалом сцена принятия в себя потока из золотых монет рыжеволосой обнаженной женщиной с закрытыми глазами, лежащей, свернувшись, в позе эмбриона. Сюжет в произведении определяется в связи со знаками изобразительного уровня – женщиной, принимающей в себя поток из золотых частиц – легенда о Данае и золотом дожде. Взятый из античной мифологии, сюжет есть знак нисхождения божественного начала, проникновения в конечную форму, озаряющуюся духовным светом изнутри.

В произведении «Даная» Густава Климта выделяются следующие знаки-индексы: *обнаженная рыжеволосая женщина, золотые частицы, объединенные в единый поток, прозрачная черная материя с золотым орнаментом, беспредметный фон.*

1. Объект-язык Ареаклассицизма

Индексные знаки – знаки, указывающие на отдельные формы и явления в художественном пространстве произведения:

1. Обнаженная женщина.

– *Главенство женского персонажа.* Фигура обнаженной женщины занимает большую часть поверхности холста и расположена в центре художественного пространства произведения, т.е. дается изображение женщины довольно крупным планом, приближенным к зрителю. Таким образом, выделяется композиционный и смысловой центр произведения.

– *Замкнутость позы.* Женская фигура расположена в художественном пространстве так, что согнутые под углом ноги в коленях прижаты ко лбу, тем самым, замыкая тело в контур фигуры яйцевидной формы. Таким образом, утверждается закрытость женщины в себе, ее отстраненность,

замкнутость. Данное понятие подчеркивается также контурным абрисом, очерчивающим фигуру женщины.

2. Золотой поток.

– *Многосоставленность*. Образован из множества элементов: золотых и серебристых частиц, имеющих форму неправильных кругов, а также волнистых, извивающихся линий и оранжевых и золотых точек. Силуэтно определяемые множественные элементы знака золотого дождя указывают на его качество составленности. Таким образом, золотой поток состоит из двух форм: круглых и волнистых, червеподобных.

– *Монеты*. Одним из составных элементов золотого потока является частицы в форме круга, формализованные в качестве монет (по аналогии с их формой и цветом). Круг – символ совершенства, единства, вечности, т.е. знак присутствия, воплощения Бога. Круг – солярный знак, значит, является символом мужского начала. Знак использования правильных геометрических фигур имеет значение равномерности, порцелированности, идеальности.

– *Ниспадание*. Золотой поток расположен сверху вниз, и это направление подчеркнуто динамичным движением составляющих его частиц (они удлинены по вертикали).

3. Черная прозрачная материя.

– *Орнамент*. Орнаментальный узор концентрируется в изображении черной прозрачной материи, прикрывающей собой сцену.

4. Беспредметный фон.

– Наличие двух контрастных по цвету элементов. В верхнем правом углу холста на плоскости зеленого цвета находятся золотой и черный элементы в виде квадратов. Расположенные рядом они указывают на присутствие двух начал в беспредметном пространстве фона.

Иконические знаки суммативного статуса – знаки, которые выступают в соевой совокупности и связи. Выявленные знаковые элементы выступают в единстве и целостности в создании образа:

– *Абсолютное – золото.* В данной работе золото прослеживается повсюду: в самом золотом дожде, орнаменте на ткани, рыжих волосах девушки, а также в ее обнаженном теле, т.е. работа буквально излучает свет божественный. Золото есть символ божественного начала, концентрированный свет небесный. Таким образом, золото становится знаком света, божественного озарения.

– *Просвечивание.* Колористическое решение работы построено на соотношении двух цветов – золотого и черного. При этом дано темное окружающее пространство, т.е. среди тьмы появляется светлое, золотое, создавая этим эффект сакральности происходящего, перед глазами зрителя открывается, является тайна.

– *Явление.* Художника интересует именно момент нисхождения божественного начала, привлекает передача важности проникновения, слияния, когда золотой дождь – Зевс, в виде монет, течет между бедрами женщины, проникая в нее.

– *Принятие.* Поток золотых монет вливается в лоно женщины между бедрами, т.е. можно зафиксировать такое понятие как «принятие». Поток вливается, а, следовательно, наполняет собой некую форму. Этот момент подчеркивается по аналогии двух визуальных параллелей – увеличенное бедро и золотой поток (как наполнение сосуда).

– *Акт любви.* Фаллические знаки: черный прямоугольник, очерченный белой линией, расположенный непосредственно у бедер Данаи, оранжевое красочное пятно в нижней части произведения, женские символы – древний орнамент на черном покрывале. Многочисленные знаки произведения указывают на аналогию изображенной сцены принятия женщиной в себя золотого дождя с человеческим совокуплением. Таким образом, конечное приобретает качество абсолютного, бесконечного: человек совокупляется с богом.

– *Созидательная сила Абсолютного.* Зевс изображен мощным золотым потоком, состоящим из золотых и серебряных монет (круги неправильной

формы) и мужского семени (волнистые, извивающиеся линии, ассоциируемые со сперматозоидами по аналогии формы и экстраполяции знания о происходящем зачатии – мужское семя). Таким образом, золотой дождь – не только божественная энергия, осеняющая, озаряющая собой земной мир, но и содержит в себе потенцию зарождения нового, оплодотворяющую, созидательную силу, т.к. к монетам примешивается и мужское семя.

– *Абсолютное – Эрос*. Золото становится не только знаком присутствия божества, но и также знаком силы дающей, зарождающей Жизнь: сперматозоиды имеют золотой цвет, тело девушки наполняется и светится золотистым светом, и по мифу золотой дождь оплодотворяет Данаю и дарит жизнь ее сыну Персею. Следовательно, золото в данной работе можно трактовать как символ жизнеутверждающего начала, или знак Эроса.

– *Замыкание*. Отдельные знаки-индексы говорят об этом понятии: женщина свернулась – замкнутая поза, глаза закрыты – замкнутость в себе, сцена прикрыта, художественное пространство отделено темной материей. Таким образом, подчеркивается концентрация на внутреннем действии Данаи – погружение в собственное эмоциональное переживание.

– *Занавес – индексное определение* – прозрачная черная материя с золотым орнаментом, имеющая функцию приоткрывания и одновременно закрывания, тем самым, изображается мгновение, вырванный момент.

– *Сакрализация пространства*. Занавес трактуется как темное покрывало, накинутое на изображенного персонажа. Орнамент, имея значение символического обобщения, выхода на уровень Всеобщности, указывает на сакральный характер происходящей сцены. Произведение открывает – чувственно являет сцену излияния бесконечного в конечное.

Таким образом, художественные знаки Ареаклассицизма в живописном произведении «Даная» указывают на следующее понимание художественного образа: нисхождение энергии Абсолютного в конечное.

Абсолютное изливается в женщину, наполняя ее собой, и тем самым, приобщая ее к миру бесконечности. Вся поверхность полотна излучает золотой свет, т.е. присутствие божественного прочитывается практически в каждой форме созданного искусственного мира произведения. Женщина наполняется качеством божественности. Божество позволяет наполниться им, стать полным, целым, а значит, приобщиться к абсолютности бытия, т.е. позволяет быть самим божеством. Женщина становится носителем духовного света, сущности являющегося божества. Произведение открывает – чувственно являет сцену излияния Бесконечного в Конечное. Осенение энергией Абсолютного носит эротический характер – Эрос поселяется в женщине.

2. Объект-язык Ареаромантизма

Индексные знаки:

1. Обнаженная женщина.

– *Сложность позы.* Женщина лежит, свернувшись в сложной позе, напоминающей позу эмбриона. Поза женщины сложная (не фронтальная и не профильная), следовательно, не плоскостная. Сохраняя общую закрытость, замкнутость, фигура женщины развернута на зрителя, обращена его взгляду. Позу девушки – эмбрион – можно толковать как нахождение в зародышевом состоянии, т.е. нахождение в лоне.

– *Прорывание замкнутости.* Прочитывается несколько углов, составляющих организацию единой фигуры так, что они получают направление движения от визуального центра холста – соска левой груди. Прорывание замкнутости: некоторые элементы женского тела направлены вовне, от визуального центра фигуры («углы»), или выводят из замкнутого абриса. Таким образом, закрытость Ареаклассицизма оборачивается принципиальной открытостью – поиском входа.

– *Непропорциональные бедра.* Акцентируются массивные, несколько непропорциональные, женские бедра. Искажение пропорций говорит о

наличии момента преобразования, трансформации женской фигуры под давлением внешних сил.

– *Эмоциональное состояние.* Яркий, оранжевый румянец на щеках, закрытые глаза, приоткрытый рот, нервно сжатые пальцы руки, растрепанные волосы говорят о том, что женщина находится в сильном неконтролируемом эмоциональном состоянии.

2. Золотой поток.

– *Единство элементов.* Знак золотых частиц трактован единым изливающимся, ниспадающим потоком, который продолжается на синезеленой плоскости в левом нижнем углу в виде нескольких падающих золотого цвета кругов. Различимые отдельные круглые и извивающиеся элементы сливаются в единый поток, что определяет их значимость именно в единстве.

– *Динамичность.* В единый поток золотого дождя составным элементом входят извилистые линии золотого и серого цветов. Их удлиненная, волнистая форма указывает на стремительность – как указание направления движения общей формы золотого потока.

– *Неограниченность.* Источника этих золотых монет нет на холсте, т.е. он неограничен и ниспадает из ниоткуда.

3. Черная прозрачная материя.

– *Прозрачность.* Темная материя прикрывает ступни женщины, сквозь которую они просвечивают, и абрис спины, также просвечивающий.

4. Беспредметный фон.

– *Внепространственность.* Пространство фона для женщины и золотого потока формализуется как беспредметное, значит, непространственное. Т.е. в вечности и бесконечности.

Иконические знаки суммативного статуса.

– *Преобразование женщины.* Женщина представлена обнаженной с закрытыми глазами, свернувшись, в позе эмбриона. Подобная поза указывает

на неестественность ситуации (в наличном бытии) – наличие импульса, подталкивающего к такому положению. В данном случае позу девушки – эмбрион – можно растолковать, как нахождение в зародышевом состоянии, т.е. нахождение в лоне. Таким образом, протекающий золотой дождь изгибает, сворачивает тело Данаи, а значит, этим возвращая в лоно матери.

– *Экстаз*. Женщина изображена в сильном эмоциональном состоянии. Эротический контекст произведения позволяет утверждать эмоциональное состояние как удовольствие, вызванное действием сексуального характера, – эротическим экстазом. Процесс наполнения божественной энергией принимает экстатический характер, приравнивается к сексуальному действию, и Даная буквально сливается с божественным золотом, принимает Абсолют в себя, совокупляясь с ним.

– *Бессознательность*. Глаза ее закрыты, что говорит об отказе от сознательного восприятия, т.е. бессознательное, иррациональное подчинение своему желанию, инстинкту, влечению. Женщина, испытывая эротическое удовольствие, отказывается от сознательного восприятия, уносится в сферы бессознательного. Это эротическое переживание погружает женщину в бессознательное состояние экстаза.

– *Соблазнение*. Подчеркивается обнаженность Данаи, изображенной без какой-либо идеализации. Данный знак обладает значением соблазнения. Делается акцент на плотской, соблазняющей красоте (распущенные волосы также знак соблазнения). К тому же сцена скрывается за занавесом, т.к. намек, полуобнаженность, прикрытость наиболее соблазнительны, заразительны для зрителя. Соблазнение

– *Мгновение*. Черное прозрачное покрывало с золотым орнаментом, которое выполняет функцию занавеса, скрывает изображенное, но одновременно и приоткрывает происходящее. Таким образом, сцена приобретает сакральный характер – в этот момент открывается тайна, приоткрывается занавеса над истинным значением эротического действия.

Тем самым указывается на чудесность происходящего: занавес распахнулся на краткий видимый миг.

– *Абсолютное – Танатос*. Присутствующие в произведении знаки смерти выводят анализ на понятие «влечение к смерти» – Танатос. По мифу Зевс зачинает с Данаей человека, олицетворяющего собой смерть – Персей. Таким образом, божество представляет собой не только созидательную силу, но и разрушительную, смертельную. На изобразительном уровне в произведении подчеркивается контрастность, сопоставление двух элементов – золото и черный цвет. Золотой дождь как выше указано божественная энергия, кристаллизовавшая себя в виде золотого свечения, монет и условных сперматозоидов цвета золота. К ним примешиваются серебряные – серые. В орнаменте на черной материи соприсутствуют золотой и черный (незаполненный цветом – небытие) цвета. Занавес черного цвета открывает явление золотого свечения, т.е. из небытия является бытие. Тогда черный (ахроматический) цвет предстает знаком Смерти, или Танатоса, т.к. по Фрейдю, а также и Ницше, принцип существования Вселенной есть дуализм Эроса и Танатоса, т.е. где зарождается Жизнь, там присутствует и влечение к Смерти. Таким образом, в самом божестве, дающем Жизнь, наличествует энергия Смерти, это внутренний закон жизни.

– *Течение*. Знаки, указывающие на понятие «течение»: струится ткань покрывала и «простыни», рыжие волосы «волняются», льется поток золотых монет, пространство нижнего левого угла напоминает воды. Данное понятие обретает свое значение в связи с контекстом субъект-языка мастера (т.е. знаком Архаромантизма): течение выступает символом влечения, Эроса, уносящего в бесконечность. Таким образом, знак «течение» в данном произведении обретает значение визуализации влечения, стремления, затягивания в сферу бесконечного.

Таким образом, художественные знаки Архаромантизма в произведении «Даная» Г. Климта указывают на следующий аспект визуального понятия: визуализация желания конечного слиться с Абсолютом

как истинное выражение сущности человеческого начала. При этом подобное единение возможно достичь только посредством отрешения от собственного сознания, индивидуальности – т.е. самости, благодаря чему влечение конечного к со-бытию с Универсумом осуществляется. Работа предлагает иррациональный, мистический путь выхода за границы собственной конечности. Женщина представлена замкнутой на себе, свернутой, но это закрытие оборачивается истинным откровением, носящем иррациональный характер, – нахождением в себе потенциальной возможности соучастия в самоутверждении Бытия.

Выявление знаков на индексном и суммативно-иконическом статусах становления художественного образа позволяет обозначить Ареаромантический и Ареаклассицистический аспект произведения. Следующим шагом исследования необходимо становится раскрытие принципа взаимоприсутствия значений обоих стилевых пространств для полноценного прочтения художественной идеи. Тем самым, данный исследовательский ход даст возможность обнаружить диалектические законы взаимодействия двух объект-языков, репрезентирующих собой основу отношения художественных традиций, ставших художественным материалом, и Густава Климта как художника. Для этого надо выявить несколько аспектов становящегося художественного образа на иконическом интегральном статусе, который синтезирует выше указанные знаки Ареаклассицизма и Ареаромантизма.

Иконические знаки интегрального статуса:

– *Открывание.* Изображение максимально открыто: женщина обнажена, занавес прозрачен и распахнут, пространство местопребывания Данаи не ограничено и открыто для дальнейшего развития, в качестве момента происходящего выбирается наиболее интимная деталь человеческой жизни, которая представлена очень откровенно – открыто. Таким образом, художественный образ, предстает в аспекте максимальной демонстрации

себя, как предельно ясного, кристаллизованного явления божественного – открывается тайна бытия, Абсолютное проявило себя. Следовательно, данный знак отправляет к Ареаклассицистическому аспекту художественного образа.

Обнажение художественного образа также предназначено для заражения зрителя своей потенцией входа. Также в произведение встраивается зритель, которому предлагаются ходы определить пространство действия. Таким образом, произведение подсказывает зрителю, что и ему необходимо обнаружить что-то, обратиться к своему внутреннему миру – открыть в себе, т.е. визуализирует Ареаромантический аспект произведения.

– *Бесконечное мгновение.* Определяя месторасположение происходящей сцены, делается вывод о его вневременности и внепространственности. Об этом же говорит почти квадратный формат полотна, исходя из результатов метода измерения. По мнению художника, это привносит атмосферу покоя, и само произведение становится частью Вселенной, т.к. обладает способностью расширения в любом направлении, подобно орнаменту на ткани. Это фрагмент единого целого, изображение безграничного в малом. Т.е. действие свершается в вечности и бесконечности, следовательно, происходящее действие – закон, принцип Вселенского бытия. Подобное значение данного понятия – устойчивость, определенность, предзаданность – утверждает понимание визуального понятия в аспекте Ареаклассицизма.

Но занавес распахнулся на мгновение, на краткий видимый миг, и происходящее проявляется среди темноты как озаряющая вспышка яркого света, призванная осветить собой зрителя, для которого «здесь и сейчас» открылось чудо. Следовательно, присутствие знака Ареаромантизма говорит ходов человеческого в ответ на божественную явленность.

– *Эрос.* Абсолютное является в аспекте нисхождения божественной энергии Эроса, чем и обусловлен эротический контекст произведения. Нисхождение божественного представляет собой импульс к организации

встречи с человеком. Являясь в мир конечных форм, Абсолютное высвечивает, изливает золотом свою сущность, позволяя женщине наполниться благом, – соблазняет женщину на выход к отношению. Конечное в свою очередь соблазнившись эротической энергией Бога, соблазняется погрузиться в бесконечное. Т.е. Эрос предстает в двух аспектах своего значения: в качестве силы дающей, наполняющей, обожествляющей и силы влекущей, манящей, возбуждающей желание.

Данное понятие означает сопричастие двух начал – ходов конечного и божественного – как их принципиальную взаимообусловленность. Соблазнительность Эроса есть провокатор стремления к бесконечности. Уже своим явлением Абсолютное выводит человека за пределы себя.

– *Танатос*. Также любовный акт есть выход в экстатическое состояние. Экстаз можно определить как выход за границы собственной конечности, самости, как переход от психологически субъективного к объективному роду бытия, т.е. жертвуется собственная индивидуальность, что в свою очередь понимается как временная, мистическая смерть. Но смерть эта оборачивается рождением в новом качестве, и Эрос и Танатос сосуществуют и взаимодействуют, обуславливая друг друга. Таким образом, эротическое есть действие, позволяющее соприкоснуться с Абсолютом. И в этом смысле, изображенная женщина уже не Даная, а символ женщины, человека, конечного начала вообще. Таким образом, Танатос как влечение к смерти также предстает двухаспектно: с одной стороны, он повергает конечное окунуться в бессознательное состояние как максимальном слиянии с Абсолютным началом (умирание сознания), с другой стороны, представляет возможность жизни в Абсолютном, стать носителем его сущности. Т.е. сопричастие ходов человеческого и божественного также сопричастствуют – человек через бессознательность погружается в бесконечное, когда Универсум нисходит в него, наделяет своим качеством.

– *Свечение*. Вся поверхность полотна излучает золотой свет, т.е. присутствие божественного прочитывается практически в каждой форме

созданного искусственного мира произведения. В результате соития золото пропитывает, озаряет собой женщину: заставляет ее просвечивать светом изнутри, уплотняется в цвете волос, губ, щек, соска груди. Т.е. Даная уподобляется золотому дождю благодаря приобретенному качеству золотистого свечения, божество позволяет наполниться им, стать полным, целым, а значит, приобщиться к абсолютности бытия. Также, применяя метод аналогии, при сопоставлении преувеличенного бедра женщины и потока из золотых частиц (по форме и направлению – размещены параллельно) можно утверждать, что золотой дождь уже находится в женщине, входит в ее тело составным элементом.

– *Влечение*. В произведении понятие «влечение» выводится через понятие «течение», что по Климту, есть эротическое начало в женщине. Женщина приравнивается самому явлению течения и понимается как визуализация влечения, желания, Эроса, уносящего в бесконечность. Следовательно, изображенная женщина может быть рассмотрена как желание единения с Абсолютом, влечение к познанию высшей идеи посредством Эроса. Даная становится персонификацией желания собственной целостности, выступает олицетворением желания слиться с Абсолютом, желания соучастия в самоутверждении Универсума. Т.е. влечение есть знак Ареромантического аспекта произведения.

– *Лоно*. Женщина изображена в позе эмбриона, зародышевого состояния человека в лоне матери, являющей через себя весь мир, всю бесконечную Вселенную, с которой в этот момент человек находится в гармонии и согласии. Значит, в работе визуализирован принцип возвращения в гармоничное состояние под воздействием божественного вмешательства, т.к. бессознательное (заложенная бесконечность в конечном человеке), памятуя об этом всегда стремится его восстановить. Таким образом, в работе представлен принцип в-образительного хода, визуализирующего имманентную энергию человеческого.

По мере наполнения золотой созидательной силой, сама женщина становится визуализацией этого вселенского, абсолютного Лона: она уподобляется золоту не только цветом, но и вытянутой формой, напоминающей яйцо. Тогда композиционным приемом становится дрейфующее в хаосе первородных вод оплодотворяемое яйцо как зарождение нового. Следовательно, здесь является аспект Ареаклассицизма в визуальном понятии.

– *Соблазнение*. Данный аспект художественного образа прочитывается на разных уровнях. Во-первых, взаимное притяжение, влечение между конечным и бесконечным началами: божество соблазнилось красотой женщины, которая в свое время заразилась абсолютностью и погрузилась в экстатическое состояние, отстраняющее ее от собственной конечности, и воспарила к сфере бесконечного пространства, т.е. соблазн быть лоном Универсума. Во-вторых, соблазнение зрителя: золотой дождь, падающий на зрителя и заражающий своей сексуальной энергией, возбуждает его и заставляет аналогично изображенной женщине забыть себя, отдаться сфере бессознательного, и тем самым, оказаться в области бесконечного, т.е. стать частью Универсума. Оно происходит по восходящему диагональному движению (из левого нижнего угла в правый верхний), указывающий на возможный выход в сферу бесконечности.

– *Пограничное состояние*. Исходя из выше сказанного, необходимо установить качество изображенной женщины, визуализирующей собой человечество в целом, – нахождение на грани материализации и дематериализации. Наполняясь эротической энергией Абсолюта, конечное начинает растворяться, погружаясь в бесконечности божественного Эроса.

– *Бессознательное*. Работа предлагает иррациональный, мистический путь выхода за границы собственной конечности. На это указывают закрытые глаза женщины, а также эротический характер испытываемого удовольствия – отрешение от сознательности и погружение в свое бессознательное «я». Женщина представлена замкнутой на себе, свернутой, и

это закрытие оборачивается истинным откровением, носящем иррациональный характер, – нахождением в себе потенциальной возможности соучастия в самоутверждении Бытия.

Приводя аспекты визуального понятия, заявленные в ходе анализа знаков Ареаклассицизма и Ареаромантизма, в единое понятие, возможно обнаружить следующую художественную идею произведения «Даная» Г. Климта: бесконечное совокупление бесконечного и конечного начал как сущность жизни Вселенной. Божество совокупляется с Данаей – Абсолютное, сливаясь с конечным, погружает его в состояние эротического экстаза. Женщина в свою очередь соблазняет бога, для реализации встречи. Таким образом, данная картина есть **визуализация взаимного эротического влечения конечного и бесконечного как нахождение изначальной целостности – со-бытия**. Подобное слияние обусловлено обоюдной направленностью друг к другу обоих начал: изливание Абсолютного в человеческую форму и стремление человека вовлечься в пространство бесконечного – принципиальное соприсутствие Ареаклассицистического и Ареаромантистического аспектов художественного образа.

Произведение представляет собой открывание чего-то сокровытого, мира своего бессознательного, глубокой эротической тяги человека, желающего соития с божественным как возвращения в изначальную целостность своего бытия. Т.е. открывание своего истинного «я» (в смысле содержащей в себе божественную энергию, являющей собой часть Целого, Единого), нахождение в себе этой уникальной возможности. Таким образом, **Эрос предстает в двух аспектах своего значения: в качестве силы дающей, наполняющей, обожествляющей и силы влекущей, манящей, возбуждающей желание**.

Таким образом, необходимо говорить о соприсутствии двух противоположных энергетических потоков, обуславливающих встречу конечного и бесконечного. Данное произведение является репрезентантом диалектики из-образительной и в-образительной тенденций.

Диалектичным также является взаимодействие объект-языка, реализующего изобразительную тенденцию в искусстве Климта, и субъект-языка, представляющего собой личностный ход в сторону поиска новой изобразительности. В контексте художественной идеи произведения «Даная» знаки Ареаклассицизма и Ареаромантизма диалектически преобразуются, приобретают значения противоположной тенденции. Т.е. принцип диалектичности прослеживается в актуализации значений знаков в контексте конкретного произведения: обозначенный знак (имеющий определенное значение в субъект-языке и объект-языке Густава Климта) в процессе создания произведения реализует принцип диалогового отношения художника и художественного материала – рождение истины на границе их языковых значений.

Все знаки языковой системы данного произведения объединены общим содержанием, общей идеей, следовательно, субъективные составляющие каждого знака (в аспекте его взаимосвязи в контексте) отображают эту идею, т.е. имеют значения, так или иначе пересекающиеся друг с другом, логически переходящие одно в другое. Как видно из анализа объект-языковые знаки Ареаклассицизма и Ареаромантизма, взаимодействуя, образуют знаковую целостность, смыслом которого является двунаправленное значение. Т.е. знак проявляет свойства обоих объект-языков, при этом предлагая новаторское решение.

В произведении «Даная» подобное взаимодействие объект-языков прочитывается на уровне художественной идеи: конечное и бесконечное находятся в мгновении вечного единства – слияния, обеспечивающего гармоничную целостность бытия. Знаково выражая тенденцию оконечивания бесконечного, объект-язык выступает основой творческих импульсов художника, владеющего субъект-языком, в свою очередь знаково выражающем тенденцию расконечивания конечного. В этом видится принцип диалектического взаимодействия объект-языка и субъект-языка в живописных произведениях Густава Климта.

Таким образом, совмещение двух противоположных картин мира, явленных в объект-языке, является спецификой художественного языка произведений Густава Климта. Существенным является принцип их диалектического взаимодействия, где изобразительная тенденция искусства, визуализирующая собой эманулирующую энергию Абсолютного, представляет собой импульс и возможность достижения целостности бытия, в то время как в-образительная тенденция есть желание и влечение к этому единству. Знаками диалектического отношения объект-языка и субъект-языка выступают новые значения и смыслы, образующиеся на границе известных (как традиционных для языковых систем художника и художественного материала) значений знаков.

Одной из специфических особенностей художественного языка Густава Климта является его понимание Эроса как проявляющегося божественного начала. Эрос – двунаправленная энергетическая сила, исходящая от Всеобщего, которая проявляется и высвечивает, одновременно соблазняя собой и увлекая в мир небытия. Эрос есть элемент духовности в человеке, благодаря которому он может вовлечься в круговорот жизни Вселенной и познать сущность бытия.

Выводы второй главы

Таким образом, изучив объект-язык и субъект-язык в творчестве Густава Климта можно утверждать, что произведения художника построены по принципу диалектического взаимодействия знаков языковых систем художественного материала и самого мастера.

Объект-язык произведений изобразительного искусства Г. Климта определяется специфической целостностью знаков художественных традиций (в аспекте их художественных языков), принадлежащих

преимущественно из-образительной и в-образительной тенденциям искусства, которые отражают собой сущностные процессы бытия: бесконечное Единое испускает из себя (из образца) мир, который стремится к нему в лоно (в центр, образ).

В качестве объект-языка Ареаклассицизма выступают следующие художественные традиции – ювелирное дело, фотография, Классицизм, Импрессионизм, искусство Византии, Японии, Древнего Востока и Античности, общей характеристикой знаков которого являются формальные признаки плоскостности, линейности, замкнутости, множественности, ясности. Объединяя данные объект-языки (языческие, христианские, дзен-буддийские) в единую языковую систему художественного материала, Густав Климт стремится выявить фундаментальные законы бытия, знаково заложенные в них. Т.е. Климт изначально хочет отказаться от всего конкретного и единичного, предлагая выход на уровень Всеобщего. Следовательно, собирая множественные проявления нисхождения Абсолютного в мир земных форм, и таким образом, собирая традиции, художник направляет свои произведения в сторону изначальной явленности Бесконечного (как Всеобщего) в конечном. Объект-языковыми знаками эманационного потока в произведениях Климта становятся дуалистический принцип жизни Вселенной, представление Бесконечного в качестве духовного «золотого» света, идея наделения этим светом человека в момент его встраивания в космос.

В качестве объект-языка Ареаромантизма Густав Климта выбирает стилистические направления, современные его творческой биографии, – Символизм, Модерн, Фовизм, общей характеристикой знаков которых являются формальные признаки живописности, глубинности, открытости, единства, смутности. Т.е. эти объект-языки были направлены на выражение процесса расконечивающего конечного. Их особенностями является представление субъективной индивидуальной тяги к бесконечному как поиск выхода своему бессознательному. Своеобразное решение этого выхода

предлагала эстетика дуализма Эроса и Смерти – смерть и сексуальное желание как взаимообусловленные явления.

Однако объект-язык Ареаромантизма в его современном Г. Климту претворении (модерн, символизм и т.п.) формировался при непосредственном участии данного мастера. Потому объект-язык Ареаромантизма возможно охарактеризовать как созвучный субъект-языку Густава Климта, представляющему принципиально новый путь к воссоединения конечного с бесконечным.

В результате исследования произведений-репрезентантов выяснено, что обращение к определенным художественным традициям является знаковым и несет в себе определенное значение, т.к. объект-язык, вступая в отношение с субъект-языком мастера, формируют картину мира, явленную в произведении.

Субъект-язык Климта конструирует личностную модель отношения человека с Абсолютным началом. Знаки художественного языка Климта можно охарактеризовать через дуализм Эроса и Танатоса, которые являют основу существования вселенной и характер связи человека с Универсумом. Эрос как качество природы человека есть влечение к высшим слоям бытия, стремление восстановить свою изначальную целостность с Абсолютом: Эрос – это та частица бесконечного, содержащаяся в человеке. Это стремление имеет двойную основу: с одной стороны, как влечение к Полноте Бытия, как некий эротический акт растворения в Абсолюте и, с другой стороны, влечение к небытию, к Ничто, забвению. Т.е. Эрос и Танатос взаимообусловлены. Субъект-язык художника согласуется с основной мыслью объект-языка Ареаромантизма – стремление отказаться от собственной самости, расконечиться, раствориться, соединиться, слиться с высшим Духом посредством личных, субъективных ходов.

Таким образом, произведения изобразительного искусства, созданные Густавом Климтом, выражают основную тенденцию времени – стремление отказаться от собственной самости, расконечиться, раствориться,

соединиться, слиться с высшим Духом посредством личных, субъективных ходов. Создание в искусственном мире произведения образов прекрасного, красоты, Любви, но и Смерти, безобразного направлено на формирование импульса: соблазна, интереса, влекущего человека к Абсолютному.

Конкретное произведение изобразительного искусства Густава Климта есть диалектическая целостность объект-языка и субъект-языка. Знаковые конструкты этих языков соприсутствуют в произведении искусства в виде знаков реализации из-образительной и в-образительной тенденций искусства как выражение обоюдного стремления к встрече обоих участников диалога. Совмещение двух различных языковых систем ориентировано на создание целостной картины мира, где присутствует как движение со стороны бесконечного, так и со стороны конечного. Климт насыщает это определение как вечное сущностное эротическое влечение человека и Абсолюта.

Принцип диалектики осуществляется в произведениях в виде наделения знака того или иного объект-языка «двунаправленным» значением: каждый знак, стремясь обеспечить комфортную встречу двух противоположных начал бытия – конечное и бесконечное, – насыщает свое традиционное значение новым смыслом, диалектически ставшим на границе знаков языковых систем художника и художественного материала.