

УДК7.049.1:75

*Фока Марія Володимирівна,  
кандидат філологічних наук,  
старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов  
Кіровоградського державного педагогічного університету  
імені Володимира Винниченка*

## ПІДТЕКСТОВІ СМИСЛИ В ЖИВОПИСІ

*У статті розглядається питання підтекстових смислів у живописі. Автор вивчає художні засоби та прийоми, які передають імпліцитну інформацію, а також досліджує функціонування підтексту крізь призму таких аспектів: композиція, образ, колір і колорит, художній стиль і назва картини. Встановлено, що декодування підтексту розкриває справжній смисл картини, наповнюючи її особливою енергією.*

*Ключові слова: підтекст, живопис, картина, художник, композиція, образ, колір, колорит, стиль, назва картини.*

*В статье рассматривается вопрос подтекстовых смыслов в живописи. Автор изучает художественные средства и приёмы, которые передают имплицитную информацию, а также исследует функционирование подтекста сквозь призму следующих аспектов: композиция, образ, цвет и колорит, художественный стиль и название картины. Установлено, что декодирование подтекста раскрывает настоящий смысл картины, наполняя её особенной энергией.*

*Ключевые слова: подтекст, живопись, картина, художник, композиция, образ, цвет, колорит, стиль, название картины.*

*The problem of implicit meaning in painting is under investigation in the paper. The author studies methods and ways for creating implied information and examines the function of subtext in the light of such aspects as composition, image, colour, colouration, art style and a title of a picture. It is found out that subtext decoding discloses the real meaning of the picture, giving it special energy.*

*Key words: subtext, painting, picture, painter, composition, image, colour, colouration, style, title of a picture.*

У мистецтві серед картин, які є зображенням предметів чи сюжетів, де колір, рух ліній, світлотіньові відношення та інші прийоми художнього письма розкривають думки, почуття та настрої художника, існують роботи, у яких наявні підтекстові смисли, що несуть у собі істинну ідею. До розкриття художньої глибини та довершеності тієї чи іншої художньої картини через декодування прихованих елементів більш чи менш детально зверталися у своїх працях, наприклад, М. Волков [2; 3], Н. Дмитрієва [6; 7], Дж. Ревалд [9], К. В. Уеджвут [12] та ін. Проте в мистецтвознавстві не представлено цілісної системи та теоретичного обґрунтування сутності поняття та природи підтексту

в живописі, не виявлено засоби та прийоми, використання яких створює ефект прихованого й недоказаного, що значно ускладнює процес адекватного розуміння й аналізу художньої картини. Цим пояснюється актуальність статті.

Метою є розкриття підтекстових смислів у живописі. Завдання, спрямовані на реалізацію поставленої мети, полягають у тому, щоб визначити художні засоби та прийоми, які уможливають створення прихованих смислів; висвітлити особливості функціонування підтексту крізь призму таких аспектів: композиція, образ, колір і колорит, художній стиль і назва картини.

Говорячи про образотворче мистецтво, зокрема й насамперед про живопис, маємо справу зі зримим образом, для розуміння якого глядач повинен мати розвинений художній зір, тобто вміння бачити сюжет та його живописне втілення. Водночас за цим зримим, точніше, у зримому, може приховуватися недомовлене, що й несе в собі справжній, істинний смисл картини. І в процесі декодування цього справжнього смислу глядачем виникає художня енергія сугестивного впливу, що виводить меседж автора за межі зображення на площині.

Художник залишає для глядача своєрідні віхи чи орієнтири, що спрямовують його на адекватне розуміння твору. Спробуємо їх визначити, для чого змодельуємо процес сприйняття картини глядачем, поетапно зупинившись на тих «кодах», знакових елементах, що можуть нести в собі підтекст.

Композиція. Уперше глядач сприймає картину в цілому, тобто йдеться про композицію. Композиція картини виконує одну з визначальних ролей, адже структура, розташування та зв'язок її складових частин становить не тільки цільність зорового образу, але й несе в собі смисл. Даючи визначення одному з найменш точних термінів в образотворчому мистецтві, М. Волков зазначав: «Композицією картини ми називаємо побудову сюжету на площині в межах «рамки». Метою й формообразотворчим принципом композиції картини є, однак, не побудова сама по собі, а смисл. Конструкція (побудова) виконує функцію подачі смислу» [3, с. 27]. І саме через аналіз композиції, вдумливе проникнення в побудову твору, замислення над зображенням образів можливо відкрити підтекст картини, що виходить далеко за межі «рамки», проте несе в собі головний смисл роботи.

Розглянемо на видатну фреску Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря». Композиційний центр картини – образ Христа, а композиційний розвиток виявляється у дзеркальному повторенні лівої та правої частин (зображення апостолів групами по три особи), що створює симетричні ритмічні ряди. І таке композиційне рішення є не тільки чітко продуманим і виваженим з точки зору художньої подачі, але й містить імпліцитну інформацію. Зокрема, М. Волков, відмічаючи об'єднання апостолів «по три», що створює симетричні ритмічні ряди та є необхідним конструктивним ходом у такій розтягнутій горизонталі, зазначає: «...окрім того, поділ на групи «по три», очевидно, вміщує й сюжетний підтекст. ...Поділ на групи говорить, що в кожній групі своя тема всередині загальної теми. Поділом на групи ці теми прямо не підказані. Задача глядача прочитати ці теми по жестах, по міміці. А відкинута фігура Іуди своїм контрастним рухом прямо виражає контрастний смисловий зв'язок. Слова Христа й мимовільна

відповідь Іуди. Створюються два плани всередині дії: «Христос – апостоли» – хоровий зв'язок, «Христос – Іуда» – зв'язок конструктивний. Симетричний жест розкинутих рук Христа несе обидві функції, конструктивну – пов'язує ліві та праві групи в єдиний хор – і смислово: це жест гіркого звернення. Решта реакція на нього» [3, с. 26].

До того ж підтекст може нести не лише додаткову смислову інформацію, що допомагає досягнути справжній замисел, але й емоційну та настроєву тональність. Згадується музичний живопис відомого литовського художника М. Чюрльоніса. Будучи талановитим музикантом і композитором (зокрема назвемо симфонічні поеми «У лісі» та «Море»), художник майстерно використовував специфічні музичні засоби та прийоми, перекодовуючи їх на зображальний рівень. Зокрема це стосується поліфонічної побудови картин. «У його музичних творах звичайно дається декілька окремих ліній, які розвиваються в русі, – зазначає Г. Бальчюнене. – Кожна з них мала б трактуватися як самостійна мелодія. Подібний принцип він використовував і у своєму «музичному живописі», де, як правило, дається співвідношення декількох самостійних ліній. Його композиції розкривають вдумливу конструктивну думку композитора» [1, с. 19]. Відповідно така музична композиція художньої картини створює музичний підтекст, викликаючи специфічні музичні асоціації, що наповнюють зоровий образ звуковим звучанням – мелодикою, ритмікою і т. п.

Яскравим прикладом такої музичної наповненості, що відбивається на рівні композиції картини, слугує картина «Фуга», що відкриває цикл «Сонат». У музиці фуга – форма поліфонічного твору, побудована на послідовному проведенні в усіх голосах однієї або кількох тем за певним тонально-гармонійним планом. Тож за цим принципом побудована й сама картина. «У трьох горизонтальних ярусах ритмічно повторюються одні й ті ж мотиви, які варіюються в різноманітних поєднаннях, – пояснює Г. Бальчюнене. – Живописна «Фуга» звучить багатоголосим поліфонічним твором, у якому одну мелодію підхоплює інша, імітуючи її. Особливе смислове навантаження несуть нереальні відображення ялинок, нагадуючи «дзеркальну» інверсію. Верхній горизонтальний ярус – своєрідна репріза. Вона гармонійно завершує композиційну структуру» [1, с. 18]. Таким чином, художня картина несе музичний підтекст.

Образи. Поглянувши на картину в цілому, погляд глядача зупиняється на окремих змальованих образах. Художні образи можуть нести символічне значення, за яким криється додатковий пласт інформації.

Зокрема, картини епохи бароко буквально промовляли до глядацької аудиторії символами. Художники свідомо використовували художні образи, за якими були закріплені певні смисли, а глядачі вміло зчитували їх. Як зазначає К. В. Уеджвут, «не занадто заплутані символи приводили всіх у захоплення, освіченим людям подобалося розшифровувати прихований смисл зображень на картинах. Така вчена гра надавала інтересу навіть самим приземленим роботам. Але в руках генія цей прийом міг створити безкінечно різноманітні видіння, що викликають непідробну насолоду...» [12, с. 14].

Наприклад, до символів активно звертався П. П. Рубенс, видатний представник бароко, для якого вони ставали своєрідною мовою спілкування з глядачем, причому несли таємний смисл. Придивімося до здавалося б простого й зрозумілого портрету

«Чотири філософи». На картині художник зобразив ученого Яна Воверіуса, філософастоїка Юстуса Ліпсіуса, свого брата Філіпа, учня Ліпсіуса, і себе. Здавалося б, усе очевидно. Та помічаємо чотири тюльпани, які співвідносяться зі зображеними людьми – і цей образ наповнює картину новим смислом, що декодується глядачем.

Гарним прикладом осмислення образу тюльпанів на рецептивному рівні, тобто з точки зору сприйняття, слугує спостереження Б. Рохленко, який, не будучи мистецтвознавцем, тонко підходить до аналізу робіт Рубенса шляхом аналізу символів (див.: «Рубенс – легенда на все времена», 2013). Такий досвід є надзвичайно цікавим, адже, не дивлячись на відоме звернення художника до символів, у мистецтвознавстві майже немає досліджень, де б ці символи детально аналізувалися. Розкодування їх наповнило б сприймання живописного тексту прихованою інформацією. Ось як, зокрема, Б. Рохленко сприймає тюльпани: «Перед бюстом – тюльпани, знак поваги до видатної людини. У той же час тюльпан – символ тогочасних Нідерландів.

Якщо це так, стає очевидним смисл картини: перед нами не тільки квіти, але й цвіт країни. Чотири чоловіки, чотири особистості. Їх філософські погляди визначали їх дії, що були спрямовані на добробут Нідерландів, які роздирала війна. У часи «свинцевих дощів» їх не покидали надія та любов. Вони залишили яскравий слід в історії своєї країни та у світовій культурі» [10, с. 29].

Більше того, «у цьому портреті – написане тюльпанами послання майбутнім поколінням: не падайте духом, не схилийтеся перед обставинами, удосконалюйтесь, любіть» [10, с. 29].

Подібні образи-символи були типовими, за ними були закріплені значення, що миттєво декодувалися тогочасною глядацькою аудиторією (і саме це вимагає історизму мислення й історико-художнього виховання від глядачів інших епох для адекватного сприйняття картин). Інша справа, коли художній образ не містить точного й визначеного значення. Наприклад, С. Далі дивувався: «Як же ви можете очікувати, що ви їх (картини. – М. Ф.) зрозумієте, якщо я сам, котрий є їхнім «творцем», їх також мало розумію» [8, с. 119]. Ідеться про сюрреалістичні картини. Як відомо, сюрреалізм – художня течія у ХХ ст., представники якої, як на цьому наголошував Андре Бретон у «Маніфесті сюрреалізму» (1924 р.), надавали значення підсвідомому, захопленню незрозумілим та ірраціональним. Вплив на глядачів відбувався способом активізації асоціацій, точніше, за фрейдівською методикою, вільних асоціацій. Відповідно, художні образи набували полісемантичності, а їх інтерпретація – багатозначності. Таким чином, апіорі не можна говорити про єдине розуміння образу.

Розглянемо для прикладу картину С. Далі, що відома під назвами «Постійність пам'яті», «Стійкість пам'яті», «Твердість пам'яті» чи «М'які годинники», що є однією з найвизначніших робіт митця. Ось як описує роботу з композицією сам художник: «Картина, яку я збирався писати, зображує пейзаж місцевостей Порт-Льїгата, скелі, немов би осяяні неясним вечірнім світлом. На першому плані я накреслив обрубаний стовбур безлистої оливи. Цей пейзаж – основа для полотна з якоюсь ідеєю, але якою? Мені потрібно було дивне зображення, але я його не знаходив. Я пішов вимкнути світло,

а коли вийшов, буквально «побачив» рішення: дві пари м'яких годинників, одні жалібно звисають з гілки оливи. ... Через дві години. ... картина, яка мала б стати однією з самих знаменитих, була завершена» [5, с. 201].

Образ м'яких годинників, який став очудненим композиційним рішенням С. Далі, викликає різноманітний потік асоціацій і вражень, і відповідно до того, як розкривається образ на чуттєвому, інтуїтивному рівні, так і вибудовується смисл художньої роботи, як відзначає І. Куликова, «якщо він взагалі в ній є» [8, с. 124–125]. Так, часто образ м'яких годинників символізує «розуміння часу, надає твору видимість філософського узагальнення» [8, с. 124], та навіть «може викликати й сексуальні асоціації» [13, с. 99].

Колір і колорит. Окремої уваги заслуговує колір, що є не тільки основним засобом зображення в живописі, але й може нести в собі символічне значення, що також містить підтекст.

Художники й мистецтвознавці помітили загальні особливості сугестії кольорів: червоний колір – збудливий, активний, енергійний; оранжевий – веселий, життєрадісний; жовтий – теплий, бадьорий, веселий; зелений – спокійний; синій – серйозний, ніжний, печальний; фіолетовий – сповнений життя й одночасно навіює тугу й сум [11, с. 223]. У тому числі насичений синій колір завжди звертає увагу, але, на відміну від червоного, не викликає негативних емоцій; жовтий колір у великій кількості викликає настороженість; оранжевий колір у великій кількості дещо втомлює; пурпурний колір у невеликій кількості викликає позитивні емоції, у той же час його надмір пригнічує тощо.

Тому, як зауважує Н. Дмитрієва, «терплять фіаско при практичному застосуванні до живопису спроби орієнтуватися на постійну емоційну «офарбованість» того чи іншого кольору чи кольоросполучення, знайти їхній мажорний чи мінорний лад» [7, с. 244]. Наприклад, зелений колір, який є заспокійливим і приємним, у Левітана в «Березовій діброві» радісний і мажорний, а в Гогена в «Дружині короля» – напружений і зловісний [7, с. 244]; червоний колір у Рембрандта – важкий і трагічний, а в Рубенса, зокрема в картині «Персей і Андромеда», – веселий [2, с. 24–25].

Надання художником кольору «незвичайного», суб'єктивного, індивідуального емоційного тону, скажімо, через підбирання найтоншого відтінку й найточнішого тону, навіює певний настрій глядачеві картини, що увиразнює зовнішній і внутрішній (за наявності) зміст картини, розкриває прихований смисл.

У цьому аспекті великого значенню кольору надавав видатний нідерландський художник Ван Гог. Зокрема, особливого символічного значення набували кольори в картині «Нічне кафе». «У цій картині я намагався виразити несамопиті людські пристрасті червоним і зеленим кольором, – пояснює в одному з листів художник. – Кімната кроваво-червона й глухо-жовта із зеленим більярдним столом посередині; чотири лимонно-жовті лампи, що випромінюють оранжевий і зелений. Усюди зіткнення й контраст найбільш далеких один від одного червоного й зеленого – у фігурах бродяг, що заснули в пустій, печальній кімнаті, – фіолетовий і синій. Криваво-червоний і жовто-зелений колір більярдного столу контрастує, наприклад, з ніжно-зеленим кольором прилавку, на якому стоїть букет троянд. Біла куртка хазяїна, який не спить, у цьому

жерлі перетворюється в лимонно-жовту й світиться блідо-зеленим. Колір не можна назвати локально-правильним з ілюзорно-реалістичної точки зору; це колір, що наводить на думку про певні емоції пристрасного темпераменту» [9, с. 158]. Тож усі кольори, до яких вдається на картині Ван Гог, навіюють єдине враження (трагічність і неспокій) та висловлюють єдину ідею («кафе – це місце, де можна загинути, зійти з глузду або скоїти злочин») [9, с. 158].

Зауважимо, що іноді сприймання реципієнтів значно відрізняються від меседжа, посланого самим художником. Наприклад, в одному з листів Ван Гог чітко описав, що очікував від кольору в картині «Спальня»: «Це всього-на-всього моя спальня, але тут усе має зробити колір, що надає усім речам своєю спрощеністю більш високий стиль. Тут він має говорити про спокій чи взагалі про сон. Одним словом, картина ця має заспокоювати мозок, точніше уяву...» [9, с. 158]. Проте, як відзначають більшість мистецтвознавців, зокрема й Н. Дмитрієва, «заспокійлива «Спальня» тривожна» [6, с. 215], «далека від спокою» [6, с. 394].

Більше того поєднання кольорів несло в собі особливу символічність: «Я постійно сподіваюся зробити в цій галузі відкриття, – зазначав художник, – наприклад, виразити почуття двох закоханих поєднанням двох додаткових кольорів, їх змішуванням і протиставленням, таємничою вібрацією споріднених тонів. Чи виразити думку, що зародилася у мозку, сяянням світлого тону на темному тлі. Чи виразити надію якоюсь зіркою, запал душі блиском сонця, що сідає за небосхил» [9, с. 158].

Тож свої ідею, емоції, настрої Ван Гог свідомо передавав через колір, його символіку, надаючи таким способом картині прихованого смислу.

Художній стиль, манера. Окрім того, іноді підтекст постає на чуттєвому рівні, вгадується в лініях, мазках та інших нюансах, іншими словами, у стилі чи манері художнього письма. Не можна не згадати у цьому контексті т. зв. «четвертий вимір» картин Ван Гога. «Хоча картини його самі по собі досить виразні та не потребують пояснень, – зазначає Дж. Ревалд, – у глядача залишається дивне відчуття, що містять вони в собі значно більше й значно більш серйозні речі, ніж це видно на поверхні... У кожній картині її буквальний, явний смисл доповнюється прихованим символічним, що подібний якомусь додатковому четвертому виміру» [9, с. 158–159]. Цей підтекст відчувається на інтуїтивному рівні, не піддається раціональному осмисленню. Його породжує «космічність», що відкривається, насамперед, у роботах художника арльського періоду («Море в Сен-Марі», «Червоні виноградники», «Стигли хліба» тощо).

Назва картини. Іноді підтекстові смисли, а саме їх розкриття, потрібно шукати й у самій назві картини, що стає основним ключем до їх декодування. Наприклад, не відомо, чи музичний живопис М. Чюрльоніса розкрився як музичний, якби не назви картини, що спрямовують осмислення в іномистецьку сферу. Сама назва циклу «Сонати» продукує в глядача музичну аналогію, адже «соната» – термін, що означає інструментальний музичний твір, який складається з трьох-чотирьох різних за характером і темпом частин. Живописні «Сонати», відповідно до музичної побудови, складаються з декількох картин, кожна з яких розкриває власну тему, але всі вони

підпорядковані одному загальному змісту. Тож музичне наповнення розкривається через назву циклу.

Або візьмемо для прикладу вже згадувану нами картину «Фуга», що відкриває цикл. Назва нашо́твхує глядача на музичне прочитання картини, і вже в композиції роботи за аналогією до музики виявляємо поліфонічність зображення (у музиці фуга – форма поліфонічного твору, побудована на послідовному проведенні в усіх голосах однієї або кількох тем за певним тонально-гармонійним планом).

Чи навпаки – назва дезорієнтує глядача, ускладнюючи процес декодування художньої роботи. Наприклад, на думку І. Куликової, назва «Постійність пам'яті» С. Далі «не сприяє розумінню смислу твору» [8, с. 124]. Тим часом такі назви як «М'які годинники» чи «Час, що розтікся» тієї самої картини викликають ряд асоціацій з часом, зокрема з його плинністю й відносністю. Знаково, що самі глядачі дали картині ці назви, які органічно й природно увійшли в мистецький ужиток.

Звичайно, не кожна картина містить у собі підтекст. Зокрема, на думку М. Волкова, «у ліричному пейзажі (наприклад, «Золота осінь» Левітана) смішно шукати символічний підтекст, іносказання» [3, с. 33]. Та поруч з «чистими» творами живописного мистецтва, відзначаємо й твори, які містять імпліцитні смисли, і їх адекватне прочитання вимагає роботи з глядачем, що повинен мати розвинений художній зір, історико-культурне виховання, історизм мислення, точніше, високий рівень культури сприймання творів мистецтва.

Таким чином, визначні картини часто мають імпліцитні смисли, які можуть бути закодовані в композиції, образі, колористиці, стилі чи навіть назві. І саме в підтексті криється таємна глибина художнього твору, декодування якого розкриває справжній смисл роботи, наповнюючи її особливою енергією. Проблема підтексту в живописі знаходиться в стані розробки, проте глибоке її осмислення відкриє нові шляхи у вивченні живописних полотен та інтерпретацій вічних картин, а також нові перспективи в мистецтвознавстві в цілому.

### **Література:**

1. Бальчюнене Г. И. М. К. Чюрленис: (к 100-летию со дня рождения) / Г. И. Бальчюнене. – Москва : Знание, 1975. – 29, [3] с. ; 16 с. вкл. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство», 5).
2. Волков Н. Н. Восприятие картины : пособ. для учителя / Н. Н. Волков. – [2-е изд., доп.]. – Москва : Просвещение, 1976. – 31, [1] с. + 11 л. ил.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – Москва : Искусство, 1977. – 263, [1] с.
4. Гармония цвета / [отв. за вып. И. В. Резько]. – Москва : АСТ, Минск : Харвест, 2006. – 224, [96] с. : ил.
5. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим / Сальвадор Дали. – Кишинев : AxilZ, 1992. – 253, [3] с. : ил.
6. Дмитриева Н. А. Ван Гог: Человек и художник / Н. А. Дмитриева. – Москва : Наука, 1980. – 396, [4] с. : ил.
7. Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – Москва : Искусство, 1962. – 313, [2] с. + ил.
8. Куликова И. С. Сюрреализм в искусстве / И. С. Куликова. – Москва : Наука, 1970. – 172, [3] с. : ил.
9. Ревалд Дж. Постимпрессионизм: От Ван Гога до Гогена / Джон Ревалд ; Вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой ; пер. с англ. П. В. Мелковой ; худож. В. А. Тогобицкого. – Москва : Республика, 1996. – 461, [3] с. : ил.
10. Рохленко Б. Рубенс – легенда на все времена / Борис Рохленко. – Тель-Авив, 2013. – 264 с.
11. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии /

С. Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Питер, 2006. – 705, [8] с. : ил. – (Сер. «Мастера психологии»). **12.** Уэджвут К. В. Мир Рубенса: 1577–1640 / К. В. Уэджвут ; пер. с англ. Л. Каневского. – Москва : Терра – Книжный клуб, 1998. – 192 с. – (Библиотека искусства). **13.** Шедевры искусства 20 века : Альбом / пер. с англ. Е. С. Гордон ; ред. Н. А. Борисовская. – Москва : АСТ–ЛТД, 1997. – 511 с.