

**КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КАРТИНЫ  
«ВЕНЕРА С ЗЕРКАЛОМ» ДИЕГО ДА СИЛЬВА ВЕЛАСКЕСА**

Картина «Венера с зеркалом» в качестве овеществленного произведения, хранящегося в Лондонской Национальной галерее, есть продукт отношения художника и художественного материала (рис. 1).

Тщательное изучение живописной поверхности картины показало, что в роли аспектов художественного материала этого произведения-вещи выступили: во-первых, традиция испанской масляной живописи XVII века, испытывавшая на себе как минимум итальянское и фламандское воздействия; во-вторых, модель в виде женской обнаженной натуры; в-третьих, мифологический античный сюжет, героем которого явилась богиня любви и красоты Венера; в-четвертых, традиция интерпретации мифа о соблазняющих деяниях Венеры и Амура в истории европейского изобразительного искусства XV-XVI столетий.

Сопоставление картины «Венера с зеркалом» с творениями различных мастеров европейской живописи указало, что красочный слой данного произведения-вещи сотворен не иначе, как только при дворе испанского монарха Филиппа IV примерно в середине XVII века великим художником Диего да Сильва Веласкесом.

Художественный образ картины «Венера с зеркалом» как плод игрового взаимодействия зрителя с произведением-вещью отличается композиционным своеобразием, причем это своеобразие кристаллизуется по мере этапного восхождения художественного образа от материального, через индексный и иконический, до символического его статусов. Более того, можно сказать, что каждый статус художественного образа обладает собственной оригинальной композиционной структурой, которая одновременно и относительно самостоятельна, и выступает в качестве аспекта общей композиции художественного образа картины.

***КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МАТЕРИАЛЬНОГО СТАТУСА***

Материальный статус художественного образа «Венера с зеркалом» представляет собой покрытую слоем красочных смесей поверхность, ограниченную вытянутым по горизонтали прямоугольным форматом картины, ее размерами (122x170 см) и рамой. Эта красочная поверхность как произведение-вещь есть результативный итог долгого и упорного взаимодействия художника и художественного материала, конечный этап их игрового партнерского отношения друг с другом. В то же время союз мазков красочных смесей картины выступает в качестве начального этапа процесса кристаллизации художественного образа в ходе игрового взаимодействия зрителя в аспектах «наблюдателя», «собеседника» и «со-творца» с произведением-вещью под условным названием «Венера с зеркалом» (известно, что нынешнее имя свое картина получила значительно позже смерти художника).

Никакого цвета на уровне материального статуса художественного образа нет, а есть только совокупность мазков, порожденная из красочных смесей в виде красочных ячеек, каждая из которых не беспредельна, а являет собой формально ограниченную красочную смесь. При этом единичная красочная смесь или «элементарная» краскоформа входит в состав более общего масштаба красочного сообщества, представляющего собой ряд «обобщенных» краскоформ. Любая краскоформа имеет строго определенную конфигурацию и распределение красочных смесей в пределах собственных границ. Все краскоформы («единичные» и «обобщенные») как элементы вписаны в «единую» краскоформу красочной поверхности живописного произведения «Венера с зеркалом».

Композиция материального статуса художественного образа «Венеры с зеркалом» – это системная упаковка физически вещественных краскоформ в пределах формата и размеров картины.

В XVII столетии практически во всех европейских странах при творении живописных картин в качестве красочного художественного материала чаще всего использовались лишь одиннадцать пигментов хроматического ряда (четыре синих, три зеленых, две красных и две желтых разведенных на масле связующем краски) и два пигмента ахроматических (белая и черная краски). Не исключением является и картина «Венера с зеркалом». Композиция художественного образа материального статуса произведения представляет собой системную упаковку краскоформ, в производстве которой, вероятнее всего, участвовало минимальное количество хроматических красок, многообразно и удивительно богато смешанных с ахроматическими красками в сторону высветления или утмнения главных хроматических красок.

При производстве системной упаковки краскоформ картины использован коричнево-серый грунт холста. Красочные смеси насыщали темный грунт мазками все более светлых краскоформ, выступающих физически вещественными слоями из глубины вовне.

Композиция материального статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» в качестве красочной поверхности произведения-вещи представляет собой не столько плоскостное, сколько рельефное вещественное образование, в составе которого, с одной стороны, есть красочные места, формой своей непосредственно возвышающиеся над поверхностью холста, а с другой - образующие красочные формы, своеобразно втертые в холст и, следовательно, погружающиеся глубже структуры его волокон.

\* © В.И. Жуковский, 2005.

В основных местах красочной поверхности краскоформы про-изведены из смеси краски коричнево-серого грунта лишь с тремя красками: белой, черной и красной. Желтые краски, скорее всего, были нанесены в эти места в последнюю очередь посредством лессировок, сотворенных не кистью, а большим пальцем и ладонью руки художника. Многие другие краскоформы картины получены так называемым методом «алла прима».

Системность упаковки красочного слоя картины заключена и в тщательной выверенности смесей всех плоско-костно-рельефных краскоформ, и в их гармоничном сочетании друг с другом.

Исследования композиции красочного слоя картины показали, что смешение красок при создании произведения-вещи «Венера с зеркалом», а следовательно, и композиции художественного образа картины материального статуса, осуществлено не только путем «механического» взаимодействия художника и красочного материала на такой игровой площадке, как палитра, но и непосредственно на тех или иных композиционных участках красочной поверхности. Давая возможность расположиться на холсте различным красочным мазкам рядом друг с другом и закрашивая отдельные участки холста особенными красочными смесями, полученными «механическим» путем, игровые партнеры (художник и художественный материал) тем самым неизбежно создали условия для «оптического» смешения красок. Более того, в некоторых участках красочной поверхности тонкие слои полупрозрачной лессировочной краски размещены поверх нижележащих корпусных красок, в результате чего верхние красочные слои с неизбежностью несут на себе след нижележащих красок, способствуя опять-таки «оптическому» красочному смешению.

Получается, что смешение красок и в границах каждой краскоформы, и в пределах общей физически вещественной красочной поверхности осуществлено следующими способами:

- 1) путем «механического» смешения красок на палитре;
- 2) путем наложения одного тонкого красочного слоя на другой;
- 3) путем сочетания или расположения рядом друг с другом небольших поверхностей различных красочных смесей. Второй и третий способы, представленные в составе художественного образа материального статуса картины, объединяются общим названием – «оптическое» смешение красок.

Художник в союзе с набором ахроматических и хроматических пигментов произвел на свет системную упаковку физически вещественных краскоформ, синтезирующую по меньшей мере два красочных решения: «контрастное», построенное на приведении к созвучию далеких друг от друга интенсивных красочных смесей, и «нюансное», которое, напротив, построено на близких красочных сочетаниях в пределах сдержанной гаммы смесей.

Долгое время принято было считать, что верхняя часть красочной поверхности «Венеры с зеркалом», пришитая к основному холсту по всей его длине, является более поздней вставкой по сравнению с первым вариантом картины. Однако исследования, проведенные в конце XX столетия сотрудниками научной лаборатории Лондонской Национальной галереи, уверенно и однозначно показали, что композиция материального статуса художественного образа, т.е. системная упаковка вещественных краскоформ картины «Венера с зеркалом», с момента ее начального создания никогда более никакими новыми физическими краскоформами не дополнялась. Исключением стал только случай реставрации и одновременной чистки картины, последовавший сразу после акта вандализма, совершенного в 1914 году представительницами английского феминистского движения. Тогда некая Мэри Ричардсон ударами ножа нанесла красочному слою произведения многочисленные увечья, вдобавок прорезав в нескольких местах холст. Для ликвидации последствий этой варварской выходки и потребовалась тщательная реставрация, которая была мастерски проведена лучшими по тому времени европейскими специалистами.

Композиционная организация материального статуса живописного художественного образа - качественное состояние между союзом физически вещественных краскоформ и обществом иллюзорно вещественных цветоформ, потенциальное стремление красочных смесей к индексно знаковой цветности при сохранении красочной системной упаковки.

### ***КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ИНДЕКСНОГО СТАТУСА***

В сфере индексного статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» каждая краскоформа становится знаково индексной иллюзорно вещественной цветоформой. Собственно говоря, индексный статус художественного образа и открывается актом превращения краскоформ в цветоформы. В результате подобного знакового оборачивания та или иная часть системной упаковки краскоформ – это уже не закрашенная какой-либо красочной смесью формально ограниченная поверхность, а изображенная цветная вещь либо её относительно самостоятельная часть как набор элементов иллюзорного художественного пространства. Например, изображение обнаженного мальчика снабжено крыльями и перевязью через плечо. В составе индексного статуса художественного образа изображение мальчика - это по сути дела изображение трех самостоятельных знаково иллюзорных вещей: во-первых, обнаженного ребенка, во-вторых, коротких крыльев с длинными перьями и, в-третьих, узлом стянутой на бедре синей перевязи, переброшенной через левое плечо мальчика.

Одни «элементарные» и «обобщенные» краскоформы в пространстве индексного статуса художественного образа становятся изображенными цветными вещами. Другие краскоформы (как «элементарные», так и «обобщенные») выступают в роли изображения цветного межвещного художественного пространства.

С позиции цвета художественный образ индексного статуса представляет собой набор цветových пятен. С позиции формы художественный образ индексного статуса есть набор изображенных вещей.

Композиция индексного статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» - это изобразительный набор знаково вещественных цветоформ.

Каждая изображенная вещь, входящий в иллюзорно вещественный набор, наделена основным вещественным цветом, благодаря которому во многом и определяется. Например, изображение зеркальной рамы черное, а простыни ложа - белое, изображение занавеса красного, а женской плоти - розовое и т.д.

Композиция индексного статуса художественного образа картины лишена каких-либо линий, очерчивающих изображенные цветные вещи. Каждая цветоформа, входящая в иллюзорно вещественный набор, ограничена от всех прочих цветоформ посредством дифференциации вещественных цветов. Например, граница между изображением розовых ягодиц обнаженной женщины и простыней её ложа определяется через принципиальное различие областей «теплой» телесно-розовой и «холодной» серо-голубой цветоформ (рис. 1).

Индексный статус художественного образа переводит качество краски материального статуса в качество цвета в основном по принципу знаково индексной аналогии. Например, бело-серая «обобщенная» краскоформа нижней части красочного слоя картины способна превратиться в цветоформу индексного статуса художественного образа потому, что составлена из «элементарных» краскоформ, чьи габариты и особенно красочные смеси в совокупности иллюзорно аналогичны цвету и форме шелковой белой простыни, т.е. оказываются в состоянии выступить знаком вещи реальности, стать иллюзорной вещественно вещающей цветоформой.

Композиция индексного статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» включает в свой набор следующие знаковые вещественно вещающие цветоформы:

- 1) овещественное изображение художественного пространства достаточно темного интерьера («теплый» общий оттенок цвета);
- 2) овещественное изображение света, освещающего со стороны зрителя все иллюзорные вещи и придающего каждой из них особые форму и цвет (общий «теплый» оттенок цвета);
- 3) овещественное изображение занавеса, отделяющего все прочее художественное пространство от области ложа («теплый» красно-коричневый оттенок цвета);
- 4) овещественное изображение возлежащей на ложе обнаженной женщины, представленной спиной к зрителю («теплый» телесный оттенок цвета);
- 5) овещественное изображение стоящего на ложе коленопреклоненного обнаженного мальчика с крыльями и перевязью через плечо («теплый» оттенок цвета тела ребенка, «холодный» оттенок цвета серых крыльев, голубой перевязи, черных волос);
- 6) овещественное изображение темной шелковой простыни, покрывающей женское ложе и примятой тяжестью женской фигуры («холодный» серо-голубой оттенок цвета);
- 7) овещественное изображение светлой шелковой простыни, выглядывающей снизу из-под темной простыни («холодный» оттенок бело-голубого цвета);
- 8) овещественное изображение стоящего на ложе зеркала в массивной черной лаковой раме («холодный» оттенок черного цвета);
- 9) овещественное изображение отраженного в зеркале женского лица («теплый» оттенок цвета освещенной части лица, «холодный» оттенок цвета затененной части лица);
- 10) овещественное изображение скомканного женского белья, лежащего на ложе между женским телом и зеркалом («теплый» оттенок нежно-розового цвета);
- 11) овещественное изображение ленты, частично находящейся в руках крылатого мальчика, частично лежащей на зеркальной раме («теплый» оттенок розового цвета).

Предъявленная произведением-вещью системная упаковка физически вещественных краскоформ в пространстве индексного статуса художественного образа «Венеры с зеркалом» дает возможность зрителю-собеседнику в ответ осветить красочную поверхность картины светом своего умозрения, превратив тем самым ее краскоформы в набор знаково значащих вещно вещающих иллюзорных вещей, каждая из которых наделена уникальными цветом и формой. Подобный факт операционного ответа зрителя на призыв произведения-вещи к общению означает, что непосредственное отношение зрителя-наблюдателя с произведением-вещью, отмеченное материальным статусом художественного образа картины, перешло на уровень идеального отношения зрителя-собеседника с вещами действительности через репрезентативный набор знаково индексных цветоформ.

**КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ИКОНИЧЕСКОГО СТАТУСА  
(суммативный аспект)**

Иконический художественный образ картины «Венера с зеркалом» суммативного характера есть группировка вместе (на том или ином цветовом или(и) формальном основании) всех иллюзорных вещно вещающих вещей изображения.

Суммативная композиция иконического статуса художественного образа – это иллюзорно вещественная цветоформенная структура, каждый элемент которой одновременно обладает правом и своего индивидуального цветового и формального содержания, и вхождения как элемент в состав коллективного художественного содержания на основе связи друг с другом знаково вещественных цветоформ.

В пределах суммативного художественного образа иконического статуса картины «Венера с зеркалом» композиция произведения процессуально изменяется, фиксируя несколько вех, фаз или этапов изменения композиционной организации художественного образа картины.

**«Совокупная композиционная организация»** художественного образа картины суммативного характера объединяет набор иллюзорных вещей вокруг спального женского ложа, раскрывая его группирующе компоновочное значение посредством этих знаковых вещей:

- 1) «художественное пространство» обозначает местоположение ложа;
- 2) «занавес», приоткрывая, прикрывает ложе;
- 3) «обнаженная женщина» и «ночное белье» лежат на ложе;
- 4) «крылатый мальчик» и «зеркало» стоят на ложе;
- 5) «светлая простыня» и «темная простыня» покрывают ложе.

**«Иерархическая композиционная организация»** суммативного художественного образа иконического статуса. В пределах подобной композиции все изображенные вещи картины «Венера с зеркалом» выстраиваются по принципу большего или меньшего подчинения изображению женской обнаженной фигуры как главному персонажу художественного образа, стараясь тем самым с разных сторон как можно точнее его проявить и характеризовать:

- 1) «художественное пространство» интерьера вырисовывает контуры головы, плеч и рук женщины;
- 2) «зрительский свет» освещает все прелести женской фигуры;
- 3) «занавес» раскрывает интимность утреннего женского туалета;
- 4) «ложе» располагает на себе лежащую спиной в зрителю цветущую молодостью женщину.
- 5) «ночное белье», сброшенное и скомканное, обнажает божественно прекрасные формы женской плоти;
- 6) «белая простыня» знаменует чистоту женского обнажения;
- 7) «черная простыня» знаменует порочность женского обнажения;
- 8) «зеркало» отражает лик прелестной женщины;
- 9) «лицо в зеркале» проявляет женскую душу («лицо – зеркало души») в ее «светлом» и «теновом» аспектах;
- 10) «мальчик с крыльями» в качестве спутника прекрасной дамы предстает как Амур - знаковый указатель того, что изображенная женщина есть античное божество Венера;
- 11) «лента», частично лежащая на раме зеркала, а частично находящаяся в руках Амура, являет собой знаменитый «пояс» Венеры, содержащий великую эротическую силу богини вечной молодости, любви и красоты;
- 12) «обнаженная женщина» открывает себя в качестве знакового выражения богини «Венеры», демонстрируется как главный элемент суммативной композиции, т.е. как доминирующий субъект или подлежащее, требующее своего определения посредством других членов «иерархической композиционной организации» иконического художественного образа. Определениями же этого субъекта в качестве подлежащего выступает весь вещно вещающий ряд иллюзорных вещей изображения: «Амур» и «пояс», «зеркало» и «ложе», «занавес» и «простыни».

**«Слоистая композиционная организация»** художественного образа. В границах данной суммативной композиции иконического статуса художественного образа картины организуются своего рода относительно самостоятельные слои, распределенные изнутри вовне:

- 1) слой изображения темного таинственного пространства, приоткрытого занавесом, которое знаково характеризуется как пространство божественной сущности, чувственно проступающее посредством иллюзорно присутствующих в картине знаковых вещно вещающих вещей; художественное пространство не уходит в глубину изображения, а, наоборот, как бы про-является или про-изводится из художественной глубины к зрителю, при этом все более и более уплощаясь;
- 2) слой изображения занавеса, призванного наглядно чувственно раскрыть божественно абсолютное; занавес как иллюзорная вещь представлен так, что направлением своего движения справа налево именно приоткрывает художественное пространство;
- 3) слой изображения Амура, словно распластанного своими руками, ногами и крыльями в художественном пространстве перед слоем занавеса;

- 4) слой изображения зеркала в раме;
- 5) слой изображения женского скомканного нижнего белья;
- 6) слой изображения тела Венеры.

Черная и белая простыни, покрывающие ложе богини, не образуют своего композиционного слоя. Эти изображенные вещи представлены в плоскости слоя тела Венеры. Более того, ягоды божественной женщины изображены так, что образуют в составе «слоистой» композиции картины нечто вроде относительно самостоятельного слоя художественного образа.

Композиционные слои картины суммируются, во-первых, посредством формального пересечения контуров изображенных вещей друг с другом, а во-вторых, с помощью цветовых рефлексов.

«**Нисходящая композиционная организация**» суммативного художественного образа иконического статуса (рис. 2). Весь иллюзорно вещественный ряд картины динамично работает не только на процесс послыстного выхода изображения изнутри вовне, но и нисхождения его сверху вниз:

- 1) изображение занавеса, нависая над всей иллюзорно вещественной сценой, ниспадает;
- 2) изображенный Амур, коленипреклоняясь, возлагает кисти своих рук на зеркальную раму;
- 3) изображение зеркала вместе с рамой тонет в тканях ложа Венеры;
- 4) изображенная Венера погружается в мягкость своего ложа;
- 5) изображения черной и белой простыней активно свешиваются с края ложа богини;
- 6) изображения Венерины пояса, а также крыльев и перевязи Амура в суммативном пространстве иконического статуса художественного образа про-изведены спадающими, опадающими, ниспадающими, свисающими, обвислыми и пр.

«**Уравновешенная композиционная организация**» суммативного художественного образа иконического статуса представляет собой динамичную уравновешенность «теплых» и «холодных» цветов иллюзорных вещей, а также вертикальных, горизонтальных и диагональных знаково вещественных цветоформ. Например, вертикали глубоких складок массивного красно-коричневого занавеса мастерски уравновешены мощными горизонтальными складками серо-голубой простыни, а тяжелый геометрически четкий прямоугольник черной зеркальной рамы прекрасно уравновешен изящными округлыми формами обнаженных Венериных ягод. «Холодного» цвета крылья, волосы и перевязь Амура, представленные в левой части изображения, словно чашечки своеобразных весов, создают композиционный баланс для «теплого» цвета прически, профиля и согнутой в локте руки Венеры в правой части художественного образа. Контур занавеса, торс богини, нога Амура от колена до пятки, его правая рука от кисти до локтя и перья крыльев, расположенные в художественном пространстве по диагонали слева направо снизу вверх, замечательно уравновешены многими иллюзорными вещами изображения или их элементами, расположенными по противоположной диагонали художественного образа картины накрест слева направо сверху вниз.

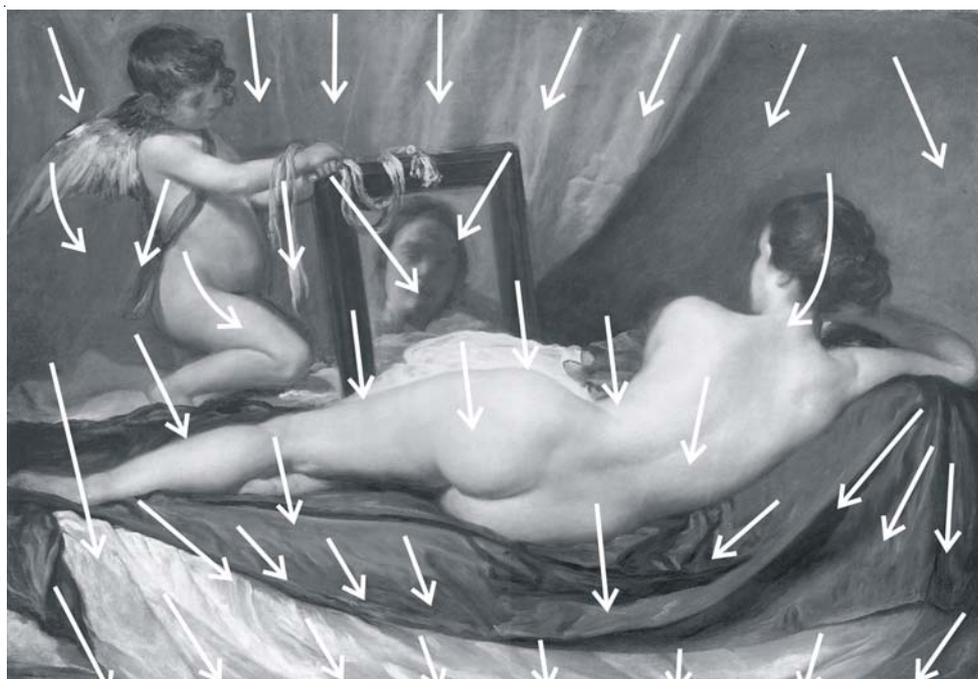


Рис. 2. «Нисходящая композиционная организация» суммативного художественного образа иконического статуса

**КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ИКОНИЧЕСКОГО СТАТУСА  
(интегральный аспект)**

Художественный образ иконического статуса интегрального характера с точки зрения цвета – это цветоформенная вещно вещающая целостность единого художественного организма, где каждая цветная вещь вместе со своими рефlekсами есть необходимая и достаточная часть подобного целого. Другими словами, каждый цвет индивидуальной знаковой вещи изображения, так же как цвет любого ее рефlekса, выступает в качестве определенного строго сбалансированного тона в составе оркестрового типа целостности цветовой гармонии.

Художественный образ иконического статуса интегрального аспекта с точки зрения формы – это целостно оформленный организм, каждая иллюзорно вещная форма которого определенная часть общего оформления всего изображения, элемент единой картины.

Композиция интегрального художественного образа иконического статуса есть созданный на основе отношения друг с другом вещно вещающих изобразительных элементов целостный цветоформенный организм, обеспечивающий идеальное взаимодействие конечного с конечным.

Интегральная композиция художественного образа иконического статуса, так же как и его суммативная композиция, поливариантна. Например, здесь выделяются в качестве относительно самостоятельных так называемые «объединительная» и «замкнутая» композиции.

«Объединительная композиция» интегрального художественного образа иконического статуса «Венеры с зеркалом» раскрывает иллюзорные вещи картины в качестве взаимосвязанных и взаимозависимых элементов единого изображения:

- 1) поза обнаженной женской фигуры зависит от формы ее ложа, а ложе, напротив, форму свою получает благодаря тяжести членов женской плоти; изгиб тела богини вторит изгибу ложа, а изгиб ложа повторяет контуры тела Венеры;
- 2) объем художественного пространства зависит от объема женского ложа и наоборот;
- 3) положение тела Амура и его общие габариты зависят от положения и размеров тела Венеры и наоборот;
- 4) поворот зеркала зависит от поворота головы, плеч и рук богини и наоборот;
- 5) размеры простыней зависят от размеров ложа Венеры и наоборот;
- 6) форма, цвет и длина «пояса» Венеры зависит от объема талии богини и наоборот;
- 7) занавес и ложе, словно две створки раковины, взаимодействуя друг с другом и с женской плотью, приоткрывают «розовую жемчужину» обнаженного тела Венеры.

«Объединительная композиция» интегрального художественного образа иконического статуса демонстрирует не попарную зависимость иллюзорных вещно вещающих вещей изображения друг от друга (подобное случается на предшествующем суммативном уровне художественного образа), а именно взаимодействие всех знаковых вещей со всеми. В этом случае любая иллюзорная вещь картины выступает чем-то вроде моста, соединяющего, свивающего, интегрирующего в единое целое даже не граничащие непосредственно элементы художественного образа.

«Замкнутая композиция» художественного образа иконического статуса в его интегральном аспекте, дополнительно подчеркивая способность всех иллюзорных вещей картины объединяться в целое со всеми ее знаковыми вещно вещающими вещами, акцентирует диспозицию главного элемента произведения (рис. 3). Если на прежних уровнях художественного образа таковым представлялась в общем фигура обнаженной Венеры, то теперь композиционное предпочтение, развиваясь, уточняется. Главной зоной художественного образа становятся ягоды богини, расположенные чуть ниже геометрического центра картины.

«Замкнутая композиция» иконического статуса интегрального характера художественного образа картины «Венера с зеркалом» наглядно явлена как виртуальная геометрическая фигура, структурированная двумя петлями. Контур черной простыни, свисающей с ложа Венеры, разворачивает композиционное стремление элементов изображения влево и вправо, закладывая основу для виртуальных петель.

Знаково индексные иллюзорно вещные метки левой виртуальной петли «замкнутой композиции» таковы:

- 1) «блестящая светом пятка правой ноги Венеры»;
- 2) «обвислые перья правого крыла Амура»;
- 3) «абрис головы крылатого мальчика»;
- 4) «сложенные в замок кисти рук Амура»;
- 5) «ниспадающий на зеркало пояс Венеры»;
- 6) «отражение в зеркале светлой половины лица богини»;
- 7) «опущенный вниз взгляд глаз Венеры».

Знаково индексные иллюзорно вещные метки правой виртуальной петли «замкнутой композиции»:

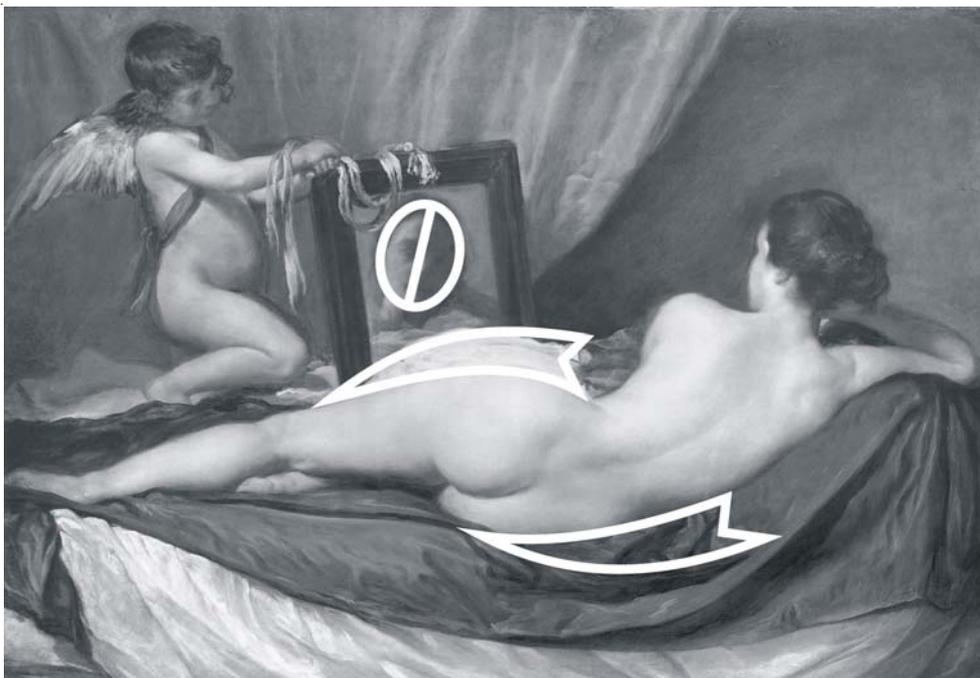
- 1) «блестящий светом локоть правой руки Венеры»;
- 2) «контур головы богини»;
- 3) «ниспадающий складками занавес»;
- 4) «верхний правый угол зеркальной рамы»;



*Рис. 3. «Замкнутая композиция» художественного образа иконического статуса*

- 5) «отражение в зеркале темной половины лица Венеры»;
- 6) «опущенный вниз взгляд глаз божественной женщины».

Интересны изображения скомканных узлов из белой и черной ткани, акцентирующих ягодицы Венеры сверху и снизу (рис. 4). Они зеркальны относительно друг друга и по своей форме тождественны. Подобно тому, как отраженное в зеркале лицо богини разделено тенью на светлую и темную части, так и ягодицы Венеры огранены иллюзорно вещественными изображениями белого и черного цветов. Белое и черное, светлое и темное выступают здесь вещно вещающими знаками противоположных и противоречивых сторон чувственного явления божественной эротической сути.



*Рис. 4. Изображение узлов белой и черной ткани, акцентирующих ягодицы Венеры сверху и снизу; изображение отражения светлой и темной половин лица Венеры в зеркале*

Иконический статус художественного образа «Венера с зеркалом» есть репрезентант, связывающий конечное с конечным и выводящий зрителя-собеседника за пределы взаимодействия с уникальной системной упаковкой краскоформ. Сложное содержание художественного образа заставляет зрителя в качестве «наблюдателя» и «собеседника» отказаться от общения с произведением-вещью в угоду своим идеальным отношениям с автором картины, историческим временем создания этого живописного шедевра, мифологией, художественной традицией визуализации античных мифов в пору Веласкеса и т.д. и т.п., вплоть до исследования собственных сексуальных пристрастий и сопоставления силы возбуждающего действия произведения искусства и современных порнографических фотографий.

### **КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СИМВОЛИЧЕСКОГО СТАТУСА**

При игровом общении зрителя с шедевром изобразительного искусства, каковым является картина «Венера с зеркалом», построение художественного образа не заканчивается иконическим его статусом, ибо даже интегральный уровень не дает возможность раскрыть странность положения ряда иллюзорных вещей картины. Во-первых, коли соблазняющая всех и вся любовная мощь Венеры, согласно античным мифам, заключена в поясе богини, то почему этот важный атрибут изображен в руках Амура, а не на талии Венеры? Во-вторых, коли заражение эротической силой любви, согласно опять-таки античной мифологии, Амур производит не иначе как с помощью своих знаменитых лука и стрел, то почему в составе художественного образа изображение крылатого мальчика лишено такой знаковой вещи, как лук, а перекинутая через его плечо перевязь свободна от изображения колчана со стрелами?

Композиция символического статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» - это союз композиционных формул, призванных обеспечить отношение конечного человека с бесконечным абсолютом.

Композиционные формулы в процессе собственной кристаллизации проходят «наблюдаемую» и «наглядную» фазы.

«**Наблюдаемая фаза**» развития композиционных формул художественного образа картины есть сближение и объединение в некую общность тех краскоформ, которые на индексном и иконическом статусах художественного образа принадлежат принципиально разным иллюзорно вещественным цветоформам.

Вообще структурирование художественного образа символического статуса начинается с возвращения зрителя в аспекте «со-творец» и произведения-шедевра к возобновлению взаимодействия, т.е. к процессу порождения нового относительно самостоятельного этапа формирования художественного образа картины в его материальном статусе. Это приводит к неизбежному выяснению, что краскоформы «Венеры с зеркалом», заложившие фундамент развития предыдущему художественному образу материального, индексного и иконического его статусов, упакованы так мастерски, что позволяют зрителю общаться с собой и строго однозначно, и вариативно. То есть картина «Венера с зеркалом» на уровне красочного слоя обладает краскоформами, которые превращаются в цветоформы не по принципу знаково индексного соотнесения с какой-либо конкретной изображенной вещью, а по принципу сближенности и объединенности между собой красочных смесей живописной поверхности произведения. Например, бедро обнаженной женщины и телесного цвета ткань нижнего женского белья – это принципиально разные вещи, которые в действительности сложно спутать друг с другом. Напротив, в пространстве материального статуса художественного образа это сделать довольно легко, ибо задача живописного изображения подобных вещей порождает краскоформы, весьма близкие по составу своих красочных смесей: на картине «Венера с зеркалом» иллюзорная цветоформа обнаженного бедра Венеры представлена розово-белой краскоформой, и иллюзорная цветоформа нижнего белья богини физически обозначена розовато-белой краскоформой. Причем два этих розовых пятна сложных красочных смесей предьявлены в непосредственной близости друг от друга, что допускает возможность как их зрительного разделения, так и отождествления. Еще пример: изображение шапки волос Венеры и пространства, на фоне которого чувственно явлена прическа богини. В этом случае две разные иллюзорные вещи на уровне красочного слоя картины есть не что иное, как близкие по пигментному составу охристо-коричневые краскоформы с легкой разницей в насыщенности красочных смесей.

При порождении композиционных формул именно материальный статус художественного образа символического статуса позволяет сблизить и отождествить красочные смеси, которые на предыдущих индексном и иконическом уровнях художественного образа репрезентировали собой принципиально разные иллюзорные вещи.

Получается, что краскоформы «наблюдаемой фазы» развития композиционных формул символического статуса художественного образа картины уже после прохождения ими этапа преобразования в знаковые иллюзорно вещественные цветоформы индексного и иконического статусов художественного образа имеют возможность нового и непривычного объединения и даже слияния друг с другом по формальной и(или) красочной общности, тем самым способствуя образованию композиционных формул, знаки и значения которых структурируются из нескольких относительно самостоятельных иллюзорно вещественных цветоформ.

«**Наглядная фаза**» развития композиционных формул художественного образа картины «Венера с зеркалом» есть визуализация линейно геометризованных конструкторов, чувственно являющихся в процессе игрового

диалога зрителя в роли «со-творца» с произведением-вещью свое особое знаково символическое значение сущности отношения конечного с бесконечным.

Композиционные формулы художественного образа картины «наглядной фазы» развития структурируются в относительной независимости от всего того иллюзорно вещественного организма, который представляет собой содержание иконического статуса художественного образа. При этом на уровне «наглядной фазы» союз композиционных формул как бы накладывается на художественный образ иконического статуса, на его знаковую вещно вещающую среду, одновременно и сохраняя, и преображая её.

Одна из композиционных формул произведения, которая в процессе построения художественного образа символического статуса картины «Венера с зеркалом» прошла «наблюдаемую» и «наглядную» фазы развития, может быть обозначена как «натянутый лук» (рис. 5):

- 1) в роли виртуального «древка лука» выступает не что-нибудь, а линия кромки темной простыни ложа Венеры;
- 2) «тетивой лука» являются умозрительные линии, в порождении которых участвуют и изображения некоторых членов тела богини, и изображения ряда членов тела крылатого мальчика;
- 3) «стрела лука» структурирована линией, в создании которой задействованы следующие изображения: левый угол зеркальной рамы, Венерин пояс, отражение лица богини в зеркале, узел нижнего женского белья, обнаженные ягодицы, складки ткани темной и белой простыней.

Получается, что «натянутый лук» в качестве композиционной формулы художественного образа символического статуса одновременно и преображает, и дополняет художественный образ картины предыдущих статусов, ибо помогает ответить на те вопросы, которые прежде поставила перед зрителем картина. Отсутствующие на индексном и иконическом статусах художественного образа атрибуты Амура чувственно явлены в пространстве его символического статуса. Композиционная формула «натянутый лук» позволяет понять, что изображенный Амур не просто так сложил руки в замок. В символическом пространстве художественного образа крылатый мальчик держит в руках тетиву огромного лука, стрела которого, пропитанная эротической силой как бы «нанизанных» на нее иллюзорных вещей, направлена прямо на зрителя, взаимодействующего с картиной.

Другая композиционная формула, зримо заявляющая о себе в сфере символического статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом», предстает как «улыбающиеся губы» (рис. 6).

Начальные места для умозрительных линий виртуальных «улыбающихся губ» (также как и для «натянутого лука») определяются с помощью двух геометризованных краскоформ слева и справа внизу картины, острые угловые вершины которых выступают в роли своеобразных габаритных фиксаторов композиционной формулы (рис. 7). Иллюзорными вехами этих начальных мест являются: изображение сияющей светом точки на пятке левой ноги Венеры и изображение сияющей светом точки на локте правой руки богини.

Композиционная формула «улыбающиеся губы» структурирована как минимум из четырех виртуальных линий, проложенных между ее «габаритными точками». Во-первых, это умозрительная линия, проходящая по

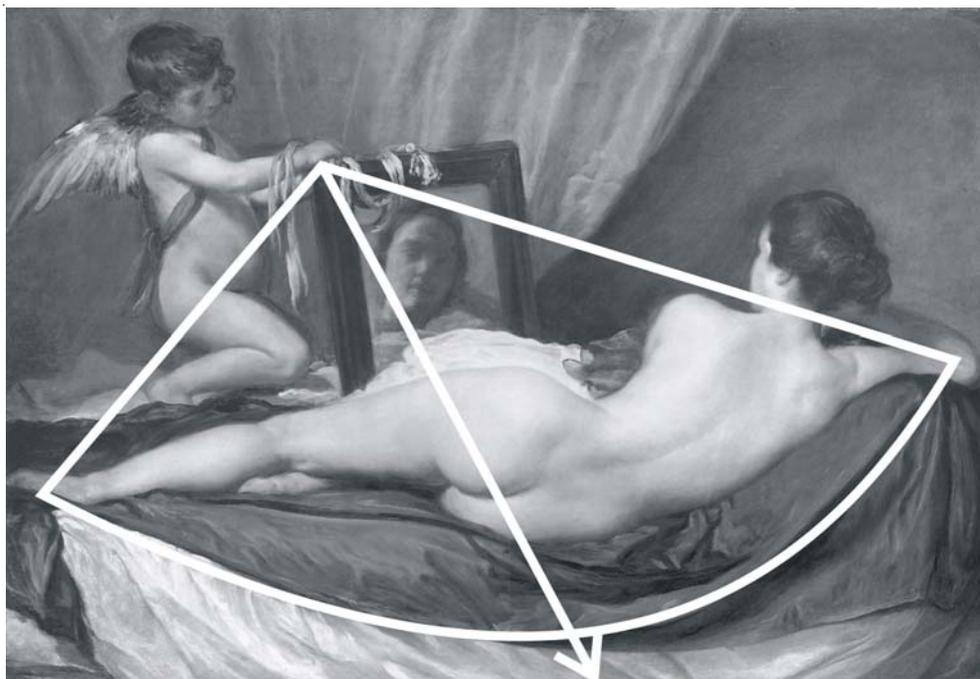


Рис. 5. Композиционная формула «натянутый лук»



*Рис. 6. Композиционная формула «улыбающиеся губы»*



*Рис. 7. Геометрические краскоформы, фиксирующие габариты композиционных формул «натянутый лук» и «улыбающиеся губы»*

верхней границе обнаженного тела Венеры от изображения стопы богини до изображения ее локтя. Знаменательно, что эта часть композиционной формулы оказывается способна и на связывание в одно необычное целое изображения контура женской ноги с изображением контура женского нижнего белья, и на уникальное «отчленение» изображения головы Венеры от изображения ее туловища, частично растворяя для этого цветоформу волос богини в цветоформе художественного пространства. Во-вторых, это умозрительная черта, проходящая по изображению нижнего контура левой ноги Венеры, изображению линии, разделяющей женские ягодицы, изображению позвоночника, а также по изображению правой руки богини до ее локтя. В-третьих, это умозрительный штрих, проходящий по изображению глубокой длинной складки на темной простыне, изображению нижнего

контура бедра, торса и правой руки обнаженной женщины. В-четвертых, это умозрительная линия, проходящая между «габаритными точками» по изображению кромки темной простыни ложа Венеры (рис. 6).

С одной стороны, композиционная формула «улыбающиеся губы» не порывает с композициями художественного образа индексного и иконического статусов картины, сосуществуя с теми из них, которые призваны знаково раскрыть, систематизировать и структурировать мир иллюзорных вещно вещающих вещей «Венеры с зеркалом». С другой стороны, эта символическая композиция до основания преобразует весь предшествующий художественный образ картины. Гигантские «улыбающиеся губы», самостоятельно существующая как чудесная и сакральная вещь среди других обычных и профанных иллюзорных вещей произведения, делают привычное странным и обнаруживают общность между цветоформами там, где ее вроде бы и в помине не должно быть. Своим присутствием в составе художественного образа эта загадочная «божественная улыбка», будто сновидение, демонстрирует возможность растворения границ, оконтуривающих конечные вещи, призрачность самоценности и самоцентрированности каждой вещи, иллюзорность соотнесенности вещей с их именами и т.д.

Композиционные формулы «натянутый лук» и «улыбающиеся губы» функционируют в пространстве художественного образа картины «Венера с зеркалом» в тесном союзе друг с другом, постоянно при этом мутируя в своем символически знаковом значении.

Стрела, выпущенная из «натянутого лука», соединяет виртуальным мостом любви и красоты художественное и реальное пространства, сферу божественного и земного, конечного и бесконечного. Наилучшая цель у подобной стрелы - здесь и сейчас соблазнить зрителя, взаимодействующего с картиной, высшей и кристально чистой эротической сутью богоявления и, заразив, преобразить его. «Улыбающиеся губы» в этом случае предстают как символический знак «божественного поцелуя», как «уста богини», жаждущие вечного совокупления с «уста́ми человека».

Символом случившейся встречи, знаменем желанного соития конечного и абсолютного выступают «улыбающиеся губы» в качестве одобряющей и ободряющей божественной вести.

Однако преображающая энергетическая жизнь эротически завораживающих композиционных формул художественного образа символического статуса картины длится всего миг. В следующее мгновение чудо откровения и открывания божественного перед человеческим, а человеческого перед божественным оборачивается миражом сновидения, делая «улыбающиеся губы» ироничными, а укол стрелы «натянутого лука» духовно, душевно и даже физически болезненным. Символически сакральное в новый миг мгновенно возвращается обратно в живописную скорлупу привычных красочных и цветных форм иллюзорных вещей иконического художественного образа картины.

Но стоит только волшебству превращения обычного в сказочное отступить, мираж «натянутого лука» и «улыбающихся губ» вновь странно свободно и легко входит в сферу художественного образа картины «Венера с зеркалом», маня радостью любви божественного и человеческого, чаруя невозможной возможностью истины встречи конечного с бесконечным.