

Кондратьева Евгения Викторовна

**СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА:
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Статья посвящена анализу концепций крупнейших представителей феноменологии в эстетике (Н. Гартмана, Р. Ингардена, М. Дюфрена) в области интерпретации структуры произведения живописи как эстетического объекта. Рассматривается многослойность картины, являющаяся одной из ее ключевых характеристик как эстетического объекта, обеспечивающая богатство значения и экспрессию произведения живописи как целого. Кроме того, проводится сравнение представлений о структуре картины указанных авторов с художественной практикой.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/12-1/18.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. I. С. 87-89. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 18:7.01

Философские науки

Статья посвящена анализу концепций крупнейших представителей феноменологии в эстетике (Н. Гартмана, Р. Ингардена, М. Дюффена) в области интерпретации структуры произведения живописи как эстетического объекта. Рассматривается многослойность картины, являющаяся одной из ее ключевых характеристик как эстетического объекта, обеспечивающая богатство значения и экспрессию произведения живописи как целого. Кроме того, проводится сравнение представлений о структуре картины указанных авторов с художественной практикой.

Ключевые слова и фразы: живопись; феноменология; Гартман; Ингарден; Дюффен; многослойная структура.

Кондратьева Евгения Викторовна

*Национальный исследовательский Томский политехнический университет
EugeniaJane@yandex.ru*

**СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА:
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ[©]**

Исходным пунктом для анализа произведений искусства и живописи, в частности, для затрагивающих вопросы эстетики представителей феноменологии является принципиальное различие произведения искусства и эстетического объекта. Данный факт отмечают и Р. Ингарден, и Ж.-П. Сартр, и М. Дюффен. Картина как материальная вещь или «полотно-изображение» (в терминологии Р. Ингардена) состоит из красок, нанесенных на поверхность холста, и лишь предваряет эстетический объект, для появления которого необходимо, чтобы произведение искусства было воспринято зрителем. Полотно-изображение как физическая, реальная вещь занимает определенное место в пространстве, имеет определенный химический состав и подвержена многочисленным внешним воздействиям: изменению влажности воздуха, температуры помещения и т.д. Произведение же живописи как эстетический объект обладает принципиальной незавершенностью и целостностью, многослойной структурой. Незавершенность обусловлена как характером самих средств живописи, так и субъективной структурой воспринимающего субъекта. Так, например, изображенные на картине предметы мы всегда видим только с одной стороны, а эмоциональное состояние героев можем распознать лишь опосредованно через мимику лица и положение тела. Субъективная же структура восприятия зрителя не способна полностью исчерпать всю глубину эстетического объекта, не говоря уже о том, что восприятие зрителя может быть неполным или неуклюжим. Еще одной ключевой чертой произведения живописи как эстетического объекта является его многослойная структура. Рассмотрим этот пункт подробнее в концепциях таких представителей феноменологии, как Р. Ингарден, Н. Гартман и М. Дюффен.

Р. Ингарден в общем случае выделяет три компонента картины: «1) воспроизведенный средствами живописи вид вещи, 2) проявляющаяся посредством вида вещь (материальный предмет), 3) литературная тема» [2, с. 293]. Первый слой, по мнению Ингардена, является самым важным, конститутивным компонентом картины. Наличие же остальных слоев, строго говоря, не является необходимым. Под «видами», созданными средствами живописи, польский философ понимает определенное сочетание цветовых пятен и форм, зачастую данных в перспективных искажениях, которые вместе могут явить нам определенную вещь с определенного ракурса. Например, кувшин, изображенный на близком и дальнем расстоянии, будет воспроизведен разными видами. При этом стоит заметить, что функция живописи не может быть редуцирована к репрезентации предметов реального мира, поэтому на самом деле наличие подобия между вещами и их изображением не является необходимым условием. Переходя к третьему компоненту картины – литературной теме, отметим, что Ингарден связывает ее с сюжетом картины, который представляет собой изображение какой-либо определенной ситуации, складывающейся из взаимодействия людей, вещей и событий. В сюжете картины может иметь место представление с определенного ракурса религиозной или исторической ситуации. В некоторых случаях мы не можем увидеть сюжет картины непосредственно, только исходя из нее самой; нам необходимы некоторые знания, чтобы иметь возможность узнать воспроизведенную ситуацию. Стоит заметить, что сам сюжет картины и тех людей и вещей, которые образуют его, Ингарден относит к разным слоям картины. Это утверждение проистекает из того факта, что существуют жанры, например, натюрморт, которые воспроизводят те или иные предметы, но литературной темы в них нет.

Другой представитель феноменологии в эстетике – Н. Гартман – структуру произведения живописи рассматривает на примере портрета. В других же жанрах количество и порядок слоев несколько варьируются. По мнению Гартмана, именно благодаря многослойной структуре мы можем говорить о глубине и богатстве значения, присущих произведению живописи. Выделяемые философом слои представляют собой движение от конкретно-чувственного к идеальному. Главная трудность в описании многослойной структуры картины заключается в невозможности использования строго научного понятийного аппарата, так как с его помощью поставленная задача не может быть решена; поэтому, по мнению Гартмана, при исследовании данного вопроса мы должны обратиться к эстетической интуиции. В структуре портрета философ выделяет шесть слоев. Первый

слой представляет собой физическую поверхность картины: пятна краски, расположенные на холсте. Второй слой являет зрителю трехмерное пространство картины с изображенными фигурами. Третий слой демонстрирует нам движение. В портрете за данную характеристику отвечает «мимическая игра лица» [1, с. 218]. Четвертый уровень представляет внутренний мир героя, который не может быть изображен непосредственно, а может быть показан лишь опосредованно, например, через мимику и жесты. На пятом уровне происходит раскрытие «индивидуальной идеи» человека, его своеобразия, его сущности. Художник очень тонко чувствует мир и способен уловить эту «индивидуальную идею» портретируемого человека, благодаря чему изображенный герой на портрете является узнаваемым. На шестом уровне мы переходим от индивидуальной идеи к общечеловеческой: мы видим «нечто человеческое, которое каждый наблюдатель воспринимает как свое собственное» [Там же, с. 219]. Гартман подчеркивает, что «это общее резко противоположно индивидуальной идее, которая непередаваема и с которой каждый соприкасается как с чем-то чуждым» [Там же]. На данном же уровне выявляется то, что затрагивает каждого, то, что может стать явленным только посредством произведения искусства. Именно шестой слой, по мнению Гартмана, обеспечивает произведению живописи статус подлинного шедевра.

Если соотносить концепции о структуре картины Р. Ингардена и Н. Гартмана с художественной практикой, то в целом они остаются в рамках фигуративной живописи. И если Ингарден затрагивает вопрос о статусе абстрактной, неизображающей картины, то Гартман ограничивает свое рассмотрение классической живописью – автопортретом Рембрандта и картиной Леонардо да Винчи «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом». Утверждение же Ингарденом первого слоя картины (виды, созданные средствами живописи) как ключевого позволяет ему перейти к обсуждению статуса абстрактных картин, которые не воспроизводят каких-либо объектов. Фактически, любая изображающая картина содержит в себе неизображающий компонент. Границей, отделяющей изображающую живопись от неизображающей, по мнению Ингардена, является творчество П. Пикассо. Часть элементов его произведений представляет предметы, точнее сказать, какие-то фрагменты этих предметов в схематическом варианте, наблюдаемые с различных точек зрения, а часть – нет. От предметов, изображенных на картинах Пикассо, нет ощущения, что они находятся в трехмерном пространстве, но при этом они и не являются полностью сведенными к плоскости самой картины. Подобные картины дают гораздо больше простора для нашего воображения, творческой активности зрителя, чем произведения со строго определенной литературной темой.

Окончательное утверждение статуса неизображающей живописи происходит в рассуждениях М. Дюффрена о структуре живописного объекта. Анализируя произведение живописи, Дюффрен говорит о трех элементах: гармонии, ритме и мелодии, тем самым проводя параллель с элементами произведения музыки. Данная стратегия имеет своей целью продемонстрировать тот факт, что пространственные и временные искусства не являются абсолютно разнородными и между ними может быть выявлено некоторое родство. Уровень гармонии Дюффрен связывает с цветом, который выступает материей живописи. Ведь именно художники научили нас видеть цвета. Они разработали язык живописи сродни тому, как музыканты разработали язык музыки. А гармония звуков в музыке аналогична гармонии цветов в живописи. В каждой картине присутствует некая гармоническая схема, которая осуществляет контроль над ее композицией и влияет на выбор цветов, их роль и толкование [5, р. 289]. Пристальное внимание к цвету, возникшее в ходе развития живописи, по мнению Дюффрена, приводит к низвержению главенствующей роли рисунка, который тесно связан с функцией имитации объектов. Гармоничное сочетание различных цветов, баланс теплых и холодных оттенков – все работает на осуществление замысла художника и в итоге создает общее единство картины и неповторимый стиль мастера. Говоря о втором компоненте – ритме, Дюффрен подчеркивает, что в живописи ритм не может быть отделен от гармонии. Ритм оживляет пространство картины, приводит в движение все то многообразие, которое является результатом гармонии. Если гармонию Дюффрен связывает с цветом, то ритм больше находится во власти рисунка. Дюффрен предостерегает от интерпретации рисунка только лишь как контура объектов, чьей функцией является имитация предметов. Скорее, рисунок следует понимать как средство композиции, которое осуществляет контроль над расположением и структурой объектов. Рисунок – план, набросок, который зарождается в уме художника. Третий компонент картины – мелодия – появляется вследствие соприкосновения гармонии и ритма. Мелодия несет экспрессию, в которой работа открывается как целостность. Использование понятия мелодии применительно к живописи помогает указать на тот общий эффект, который производит эстетический объект, эффект, который представлен только восприятию и который сопротивляется анализу. Анализ может помочь нам в распознавании тех элементов, которые помогают созданию мелодии, но мелодию как экспрессию эстетического объекта в целом он «схватить» не в силах. Таким образом, в анализе структуры картины М. Дюффреном мы видим, что философ полностью отходит от категорий репрезентированных предметов и сюжетов и делает главный акцент на той экспрессии, которая рождается в картине как в органическом целом.

Подводя итог, отметим, что многослойность структуры картины является одной из основных характеристик в различении представителями феноменологии картины как физической вещи и картины как эстетического объекта. Но, несмотря на то, что мы можем выделить определенное количество компонентов картины, ее ключевыми качествами остаются их целостность и неразрывная связь, которые порождают богатство значения и экспрессию произведения живописи. В развитии представлений о структуре картины Н. Гартмана, Р. Ингардена и М. Дюффрена мы видим переход от фигуративной живописи к нефигуративной, в которой принцип подобия и имитации предметов реального мира низвергается и основной акцент делается на той экспрессии, которой обладает произведение живописи как целое. Экспрессии, доступ к которой мы, скорее, получаем посредством нашего эстетического чувства, чем рационального анализа.

Список литературы

1. Гартман Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. 639 с.
2. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
3. Ханин Д. М. Эстетическая концепция Романа Ингардена и ее анализ в современной эстетике // Вопросы философии. 1984. № 7. С. 111-119.
4. Якимович А. К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда. М.: Искусство, 2003. 491 с.
5. Dufrenne M. The Phenomenology of Aesthetic Experience. Evanston, 1973. 578 p.

STRUCTURE OF PAINTING WORK AS AESTHETIC OBJECT: PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS

Kondrat'eva Evgeniya Viktorovna
National Research Tomsk Polytechnic University
EugeniaJane@yandex.ru

This article is devoted to the analysis of the conceptions of the leading representatives of phenomenology in aesthetics (N. Hartmann, R. Ingarden, M. Dufrenne) concerning the interpretation of painting work structure as an aesthetic object. The multi-layered structure of picture is considered, as it is one of its key features as an aesthetic object, which provides the richness of meaning and the expression of painting work as a whole. In addition, the comparison of these authors' ideas about the structure of painting with artistic practice is presented.

Key words and phrases: painting; phenomenology; Hartmann; Ingarden; Dufrenne; multi-layered structure.

УДК 347.77

Юридические науки

Рассматриваются виды лицензий, оценивается применимость норм о разных видах лицензий к договору коммерческой концессии, анализируются случаи нарушения условий об исключительности лицензионного договора и договора коммерческой концессии. Исследуется порядок установления обязанностей сторон лицензионного договора и договора коммерческой концессии в зависимости от вида договора. Предлагается усовершенствование норм о видах лицензий и рассматривается порядок применения указанных норм к договору коммерческой концессии.

Ключевые слова и фразы: исключительная лицензия; неисключительная лицензия; договор коммерческой концессии; права и обязанности лицензиата и пользователя.

Корлякова Наталья Валерьевна

Пермский государственный национальный исследовательский университет
Korlyakova_n@inbox.ru

**КЛАССИФИКАЦИЯ ЛИЦЕНЗИОННЫХ ДОГОВОРОВ
И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ДОГОВОРА КОММЕРЧЕСКОЙ КОНЦЕССИИ[©]**

В соответствии с нормами ст. 1027 ГК РФ к договору коммерческой концессии применяются правила ГК РФ о лицензионном договоре, если это не противоречит положениям главы 54 ГК РФ и существу договора коммерческой концессии. В связи с указанной нормой возникают соответствующие проблемы в правоприменительной практике, требующие уяснения того, какие из норм права, относящиеся к регулированию лицензионного договора, в частности, норм о видах лицензионных договоров, не противоречат существу договора коммерческой концессии и могут применяться к нему в субсидиарном порядке.

В статье 1236 ГК РФ перечислены виды лицензионных договоров:

- простая (неисключительная) лицензия, то есть предоставление лицензиату права использования результатов интеллектуальной деятельности или средств индивидуализации с сохранением за лицензиаром права выдачи лицензий другим лицам;
- исключительная лицензия, то есть предоставление лицензиату права использования результатов интеллектуальной деятельности или средств индивидуализации без сохранения за лицензиатом права выдачи лицензий другим лицам.

Несмотря на то, что глава 54 ГК РФ не содержит норм о различных видах договора коммерческой концессии, представляется, что наличие условия, содержащегося в ст. 1033 ГК РФ, а именно: «обязательство правообладателя не предоставлять другим лицам аналогичные комплексы исключительных прав для их использования на закрепленной за пользователем территории...», – в случае его установления в договоре влечет те же ограничения