

УДК 7.036

«ДЮЙМОВОЧКА 21 ВЕКА» А. КУЗНЕЦОВОЙ-РУФ - ЗАМКНУТОСТЬ В ЦИФРОВОЙ
РЕАЛЬНОСТИ: ФИЛОСОФСКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Анастасия А. Куприянова

Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова, Красноярск, Россия.

KAsie.06.08.2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1617-1037>

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

Аннотация. В современном искусствоведческом дискурсе применяются различного рода подходы, включающие формальный, исторический, стилистический, семиотический и др. В настоящей статье к произведению современной живописи «Дюймовочка 21 века» (2023 г.) А. Кузнецовой-Руф применяется подход, предложенный В.И. Жуковским. Данная методика базируется на теориях, выдвинутых Г. Вёльфлиным (формально-стилистический подход) и Ч. Пирсом (теория знака). Использование данного метода на материале современной живописи позволяет актуализировать выбранный подход, а также наиболее полно раскрыть идейные аспекты произведения. Анализ выбранного произведения помогает обозначить ряд тематических образов, заключённых в картине, и выявить основные линии их взаимодействия. В результате анализа можно заключить, что одна из основных смысловых составляющих произведения указывает на замкнутость современного человека в пространстве цифры и его выключение из физической реальности. Однако выбор жизненного пути остаётся за человеком при условии его возвращения в реальный мир.

Ключевые слова: философско-искусствоведческий анализ, современное искусство, выставка «Всеякие сказки», «Дюймовочка 21 века», А. Кузнецова-Руф

Для цитирования: Куприянова А. А. «Дюймовочка 21 века» А. Кузнецовой-Руф - замкнутость в цифровой реальности: философско-искусствоведческий анализ произведения [Текст] / А. А. Куприянова // - Сибирский искусствоведческий журнал. - 2023. - Т. 2., - № 3. - С. 8-19

"THUMBELINA OF THE 21ST CENTURY" BY A. KUZNETSOVA-RUF - ISOLATION IN
DIGITAL REALITY: PHILOSOPHICAL AND ART CRITICISM ANALYSIS OF THE
WORK

Anastasia. A. Kupriyanova

Krasnoyarsk Art Museum named after V.I.Surikov, Krasnoyarsk, Russia,

KAsie.06.08.2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1617-1037>

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

Abstract. Various approaches are used in modern art criticism discourse, including formal, historical, stylistic, semiotic, etc. In this article, the approach proposed by V.I. Zhukovsky is applied to the modern painting work "Thumbelina of the 21st century" (2023) by A. Kuznetsova-Ruf. This technique is based on the theories put forward by G. Velflin (formal-stylistic approach) and Ch. Pierce (sign theory). The use of this method on the modern painting material makes it possible to actualize the chosen approach, as well as to fully reveal the ideological aspects of the work. The analysis of the selected work helps to identify a thematic images number contained in the picture and identify the main lines of their interaction. One of the main semantic components of the work indicates the isolation modern man in the space of a figure and his disconnection from physical reality. However, the choice of a life path remains for a person, provided that he returns to the real world.

Keywords: philosophical and art criticism analysis, contemporary art, exhibition "All Sorts of fairy tales", "Thumbelina of the 21st century", A. Kuznetsova-Ruf

For citation: Kupriyanova, A. A. (2023). «Thumbelina of the 21st century» by A. Kuznetsova-Ruf - isolation in digital reality: philosophical and art criticism analysis of the work. Siberian art history journal, 2 (3), 8-19.

Введение

Современное искусствоведение изобилует множеством подходов к изучению произведений искусства. Среди них популярными остаются классические подходы XIX столетия, такие как стилистический, формальный, иконографический методы, а также актуальные в XX веке различные теории знака (от Ч. Пирса (Pirs, 2000) до У. Эко (Еco, 2006)) и социологические подходы. Для XXI века характерно не только развитие новых теорий, но также преобразование уже проверенных методик. К подобному формату принадлежит теория В.И. Жуковского (Zhukovskij, 2011), которая объединяет несколько подходов – это и формально-стилистический метод, основанный на анализе, предложенном Г. Вёльфлиным, и семиотическая теория Ч. Пирса, которая в преобразованном виде применяется не к языковым построениям, а к произведению искусства.



Рис. 1. Дюймовочка 21 века. А. Кузнецова-Руф. 2023. Смешанная техника. 180 x 180 см.

Несмотря на свою универсальность в области изобразительных искусств и разносторонний подход к произведениям, теория В.И. Жуковского достаточно редко применяется при исследовании живописных произведений в актуальном художественном процессе. Среди научных исследований за 2018-2023 гг. использование теории В.И. Жуковского встречается не так часто, как классические методы искусствоведения. В работах же, где применяется философско-искусствоведческий анализ В.И. Жуковского наиболее популярны исследования, связанные с анализом уже признанных произведений или авторов. Например, это статья Н.Н. Середкиной, А.В. Кистовой, Н.Н. Пименовой «Три картины Эдварда Мунка: философско-искусствоведческий анализ цикла «Фриз жизни»» (Seredkina, 2019), исследование А.В. Козак ««Цирк» Мориса де Вламинка: философско-искусствоведческий анализ «дикого» искусства» (Kozak, 2020), работа С.В. Костылева «Художественное пространство картины В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни»: философско-искусствоведческий анализ» (Kostylev, 2021). Однако для популяризации данного теоретического подхода стоит рассмотреть произведение современной живописи.

К разряду современной живописи можно отнести произведения, участвующие в действующих выставках и принадлежащих перу ведущих актуальных художников. Одной из «передвижных» выставок 2023 года стал тематический проект современных российских художников «Всякие сказки», который был представлен в нескольких городах России и в котором приняли участие такие авторы как А. Савко, И. Коршунов, В. Дубоссарский, Д. Котлярова, Г. Острецов, Е. Плотников, А. Кузнецова-Руф и др. Идеальным вдохновителем и участником выставки

стала современная художница Анастасия Кузнецова-Руф, картины которой также представлены на данной выставке. Произведение «Дюймовочка 21 века» (Рис. 1) стало формальным началом экспозиции, поскольку именно его создание послужило отправной точкой написания картин другими художниками. Поэтому в качестве репрезентанта для философско-искусствоведческого анализа стоит остановиться на данной картине.

Методология

Метод В.И. Жуковского представляет собой комплексный подход, который синтезирует несколько классических теорий искусствоведения – формально-стилистический метод, семиотический подход Ч. Пирса. О методе стилового анализа впервые пишет теоретик искусства Г. Вёльфлин. В работе «Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве» (Welflin, 2009) автор выделяет пять бинарных оппозиций, которые являются критериями анализа в данном методе. К ним относятся следующие понятия: линейность/живописность, плоскостность/глубинность, замкнутость/открытость, множественность/единство, ясность/смутность. В.И. Жуковский в монографии «Теория изобразительного искусства» (Zhukovskij, 2011) продолжает развивать идейную основу стилового анализа, предложенную Г. Вёльфлиным, и применяет данный метод в рассмотрении некоторых произведений искусства. Посредством апробации данного аналитического метода В.И. Жуковский выделяет два стиливых пространства: «Ареаклассицизм» и «Ареароматизм», распределяя бинарные оппозиции в соответствии с характеристикой стиля.

В качестве базы для проведения статусного анализа (исследования знаков) была взята теория исследования языка Ч. Пирса. В подходе исследователя основным понятием выделяется «знак», как часть знаковой системы, которая состоит уже из трёх основных частей: основы, объекта, интерпретанта. И если составляющие основа и объект могут быть неизменными,

то при процессе интерпретации может сформироваться новое знаковое обозначение. Если Ч. Пирс применял данный подход к изучению речевых конструкторов и подвижной системе языка, то В.И. Жуковский преобразует теорию знака для работы с произведениями искусства. Теоретик разграничивает проявление знака на нескольких уровнях анализа произведения: материальные знаки, индексные, суммативно-иконические, интегрально-иконические, символические. Тем самым происходит постепенная интерпретация значений знака на разных этапах рассмотрения произведения, что позволяет анализировать его с точки зрения различных аспектов.

В качестве материала исследования была выбрана работа художницы А. Кузнецовой-Руф «Дюймовочка 21 века» (2023), послужившая основой для формирования выставки «Всякие сказки» (2023). Именно это произведение позволяет говорить об общем тематическом содержании всего творческого проекта, поэтому именно его мы выберем в качестве объекта анализа.

Философско-искусствоведческий анализ

На полотне присутствуют несколько основных оттенков: белый, серый, черный, зелёный. При взаимодействии зрителя и произведения первой краскоформой, привлекающей внимание, является серо-белое пятно в середине нижней части картины. На этом месте отсутствуют краски как таковые, поскольку художница намерено оставляет холст в его оригинальном цвете для создания эффекта свечения. Именно поэтому данная часть картины становится начальной точкой, от которой растекаются другие краски – от бесцветия к цвету. Серые краскоформы располагаются на полотне небольшими оттеночными пятнами, которые умозрительно можно соединить изгибающейся линией, устремляющейся вверх. От данной части пространства взгляд следует вверх по вертикальным линиям зеленого цвета. Краскоформы разных оттенков зелёного занимают большую часть композиции,

рассредотачиваясь в пространстве вокруг светящегося белого пятна. Черные же цвета скорее скрываются за зелёными пятнами, создавая ощущение безграничности пространства внутри полотна. Небольшое тёмное пятно, выбиваясь из общего расположения тёмных оттенков, оказывается в левом нижнем углу холста, где зеленая цельность также подвержена внесению тёмных вкраплений. Постоянные оттеночные переходы от более светлых тонов зелёного к более тёмным создают некоторые бреши в зелёной целостности, в которые проникают серые и чёрные оттенки.

Композиция картины, ограниченная квадратной рамой, состоит из двух основных плоскостных уровней. Две трети картины вверху занимают краскоформы зелёных и чёрных тонов, в которые скромно вмешиваются белые пятна. Нижняя треть пространства полотна имеет более чёткие границы между цветами и конкретный центр в виде белой светящейся краскоформы в середине, которую окружает серый с зелёными вкраплениями слой, по краям которого располагаются зелёные краскоформы – цельная с правой стороны и с чёрными прорехами в левой. Благодаря чёрным чередованиям на заднем фоне картины в правой верхней части возникает объёмное пространство, создающее эффект затягивания внутрь себя. Однако в противоположность ему, аналогичным образом чередуясь с зелёными оттенками, с левой стороны проявляются белые краски, что становится визуализацией замкнутости, поскольку возникает эффект ограниченности пространства.

Таким образом, краскоформы создают целостный цветовой слой, рассредоточенный по площади холста, в некоторых частях картины преобладает монохромная палитра одного оттенка, в других местах появляется чередование цветовых пятен. Однако в середине нижней части возникает цветовой «провал», поскольку в данной части картины отсутствует краска, что визуально создаёт белое светящееся поле внутри красочного пространства.

На уровне индексных знаков фиксируется проявление персонажей произведения. Белое светящееся пятно в данном отношении становится средоточием одного из главных героев картины – антропоморфного существа. Внутри белой краскоформы проявляется силуэт цветочного горшка, внутри которого располагается девочка, находящаяся в горизонтальной позе. Руки и ноги девочки вытянуты вверх в вертикальном направлении.

Зелёные оттеночные переходы в сочетании с белыми и чёрными вкраплениями проявляются как листва, сосредоточенная по площади верхней и средней частей картины.

Травяные растения возникают в правом и левом нижних углах, создавая умозрительные диагональные линии, стремящиеся в единую вершину.

В правой части картины в месте перехода из нижнего уровня в средней располагается персонаж жабы, которая частично скрыта за листвой. Животное находится в тени от ветвей. Персонаж как будто застывает на месте, пребывая в статичной позе.

В правой же части холста, но уже при движении из среднего уровня в верхний, располагается персонаж улитки, устремляющейся в правый верхний угол картины. Продвижение по диагональной траектории происходит медленно, как и подобает скорости улитки.

В центре верхней части над горшочком с девочкой находится персонаж бабочки, которая начинает раскрывать свои крылья, готовясь ко взлёту. По положению персонажа можно заметить, что траектория его движения направлена в левый верхний угол.

В левом нижнем углу находится жук, который представлен в чёрном цвете. Он явлен зрителю лишь наполовину – открывается его голова с усиками и часть туловища.

В центре нижней части картины, рядом с горшком и девочкой, рассредоточены трёхлистные стебли клевера, которые преимущественно

находятся в правой части ближе к здоровому растению.

Отсутствие цвета при создании фигуры девочки делает её центральной частью, вокруг которой возникают другие цвета. Также диагональные линии умозрительно проходящие по растениям в нижних углах произведения образуют равнобедренный треугольник, вершиной которого становится девочка. Помимо этого, линии, проходящие через зооморфные объекты с одной стороны, и через листву с другой (с верхних углов полотна) образуют уже перевернутый треугольник с девочкой в центре него. Таким образом, девочка является ключевым объектом произведения, ради которого и создаётся данное пространство. Героиня, обладающая эффектом свечения, становится смысловым центром произведения, который сдвигается в нижнюю часть в отношении геометрической середины композиции.

На уровне суммативно-иконических знаков выявляется взаимодействие между персонажами и наделение их рядом функций в соответствии с внутренним устройством структуры произведения.

Центральный для картины образ девочки формируется в суммативно-иконический знак «девочка с телефоном». Этот комплекс связан с беззаботностью, ощущением защиты и погружения в мир виртуальный при отстранении от мира внешнего. Девочка погружается в другое пространство, значительно меньшее, чем всё её окружение.

Однако внешний мир, в котором существует героиня выглядит как закрытое от посторонних воздействий пространство. Лиственные заросли образуют подобие купола, стены, которая служит для девочки щитом, ограждающим её от внешнего мира, что дополнительно влияет на эффект сокрытия данного героя от глаз предполагаемых врагов. Однако через растения просматриваются некоторые прорехи в целостности. С левой стороны, за зелёной чащей находится белая стена, в которую упирается любая попытка выхода из данного мирка. С правой же стороны, наоборот, возникает тёмная среда,

обуславливающая эффект глубины и бесконечного погружения за пределы представленной реальности – выхода из неё в более широкие пространства. Однако подобный выход может осуществиться при условии преодоления поперечной балки, преграждающей путь за пределы сада.

Лягушка, находящаяся в правой части и частично закрытая тенями от листвы, внимательно наблюдает за действиями девочки. Подобная поза напоминает процесс ожидания охотником добычи: недвижимая, как будто застывшая, фигура охотника наблюдает за дичью. В таком случае жаба становится признаком опасности, которая подстерегает девочку.

Улитка медленно продвигается по травяному стеблю под наклоном и не взаимодействует с другими зооморфными персонажами. Так проявляется некоторая отстранённость данного героя от общего взаимодействия внутри микроклимата картины.

Бабочка в свою очередь также не проявляет интереса к другим героям произведения и обособлена от них, во-первых, своим расположением в верхней части полотна, во-вторых, направлением своего движения. Небольшой наклон листа, на котором располагается персонаж, добавляет динамики постепенно взлетающей бабочке, заранее определяя траекторию её движения – в левый верхний угол картины.

Жук в левом нижнем углу холста отличается от остальных одушевлённых обитателей картины цветом. Если другие персонажи представлены в бело-серых оттенках, то герой насекомого явлен в чёрных красках. Герой противопоставлен остальным персонажам уже на уровне красочных форм. На этапе сюжета, также можно заметить некоторую противонаправленность в отношении других: насекомое наполовину выползает из листьев обгрызенного растения. Жук поедает листву, принося вред растению, что наделяет его статусом опасного обитателя данного мира. Параллельно данной персонажной группе находится здоровое растение, с целыми листьями. Рядом с ним отсутствуют другие

персонажи, поэтому оно остаётся полноценным. Помимо близлежащего к жуку растения, можно заметить следы его присутствия на некоторых листочках в саду. Зелёный пласт листа предстаёт уже не полноценным, а надкусанным, разорванным, что подчёркивает функцию жука как разрушающей силы, причиняющей вред живому.

Здоровое растение соседствует с листьями клевера. Данная особенность соответствует символическому значению клевера о принесении удачи, что видно по состоянию растения, рядом с которым он расположен. Близкое положение клевера к девочке также становится дополнительным символическим щитом, который служит оберегом для ребёнка. Общая закрытость обстановки, обусловленная плотностью листвы, вместе с разбросанным по земле трёхлистниками направлена на выполнение защитной функции, отгораживанию девочки от опасностей внешнего мира, отдаляющее её от выбора, позволяющего её выбраться из своего горшка. Однако закрываемое листвой пространство раздваивается: с одной стороны, выделяется белая стена, которая становится ограничителем девочки от внешнего мира, но тёмная пустота с противоположной стороны, наоборот, предполагает возможный выход из данного тепличного мира в неизвестность.

Похожая ситуация разворачивается на нижнем уровне картины. Возможность выбора пути возникает при рассмотрении двух параллельно произрастающих растений в нижних углах холста. В левом углу располагается умирающее растение, которому нанесли вред, с правой же стороны произрастает здоровое растение. И расстояние между ними – это выбор девочки, в какую сторону ей пойти, и с чем связать свою судьбу. Однако этот выбор не волнует маленькое существо, поскольку её выбор находится у неё над головой в виде небольшого экрана.

Интегрально-иконический уровень раскрытия значений предполагает рассмотрения групп из нескольких персонажей и их более подробного взаимодействия во внутреннем устройстве

произведения. Центральный образ девочки, погруженной в цветок отсылает к сказке «Дюймовочка». В сказке маленькая девочка находилась под попечительством матери, которая старалась уберечь дочь от всевозможных неприятностей, поэтому пыталась вырастить её подобно комнатному цветку – в горшочке. В данном визуальном решении того же сюжета фигура матери как таковая отсутствует, однако общая обстановка ограждения от опасностей остаётся актуальной. Она выражается через закрытое пространство, которое, с одной стороны, ограничивается белой стеной, с другой, становится тёмным пространством с отсутствием границ. Так проявляется родительский контроль, который стремится к обеспечению полной безопасности для ребёнка, но не может этого реализовать, поскольку имеет некоторые бреши. Так и опасности, которые преследуют Дюймовочку внутри данного герметичного мира: некоторые обитатели не представляют для неё угрозу, а другие способны причинить вред. Однако в отличии от первоначального варианта, Дюймовочка в картине не вступает во взаимодействие с обитателями данного пространства.

Присутствующие в картине зооморфные герои также независимы друг от друга и не взаимодействуют с Дюймовочкой напрямую, как это представлено в первоисточнике. Вместо навязчивого настояния жениться персонаж жабы только в ожидании наблюдает за девочкой, но не собирается красть её. Насекомое, которое в сказке также проявляет внимание к хрупкой девочке, в пространстве картины представляет угрозу как таковую, но действия его направлены на другие объекты. Мотылёк не пытается потянуть кувшинку с Дюймовочкой, чтобы умчаться от принца-жабы, а пытается упорхнуть в одиночку. Так, представлена абсолютная независимость и безынтересность персонажей к другим обитателям микромира. Каждый из героев самостоятелен и физически отстранён от остальных.

Однако умозрительно через девочку и зооморфных персонажей проходит

серпентантная линия, которая объединяет персонажей в единую цепь. Начиная от насекомого в левом нижнем углу, проходя через «выключенную» из реальности Дюймовочку, следующая сквозь жабу, улитку и бабочку, серпентанта устремляется в левый верхний угол, закручивая этапы прохождения через объекты. Насекомое, находящееся в самом начале пути, представляет собой угрозу окружающему миру, разрушающее начало, поскольку пожирает находящееся рядом растение – фактически лишает его жизни. Следующий этап – девочка, выпадающая из действительности, предельно отстранённая от мира. Ребёнок не оказывает внимания окружающему миру, она не наносит ему вреда, но также не созидает и не изучает его. По отношению к ней жаба, как третий пункт прохождения по данной линии, более явно погружена во внутренние процессы протекающей жизни. Не вступая в физическое воздействие, она наблюдает за девочкой, с одной стороны, представляя скрытую опасность, с другой, становясь статичным наблюдателем. Поднимаясь по линии до улитки, можно считать медленное продвижение, личностный рост данного существа в отношении других. Несмотря на то, что движение протекает медленно, улитка обладает возможностью выхода из закрытого пространства в большой мир, благодаря попыткам продвижения по стеблям растений. Оканчивается цепь на этапе взлёта, который должна осуществить бабочка. В отличие от других она достигает самого верхнего уровня развития и уже готова самостоятельно взлететь, чтобы оторваться от мира её пребывания и перенестись в иное пространство, выходящее за пределы представленной действительности.

Сама же Дюймовочка, вместо возлежания в колыбельной-скорлупке, удобно устраивается в цветочном горшке, создавая дополнительное расстояние до земли и её жителей, чем подчёркивается её обособленность от мира. Однако в отличие от персонажа бабочки её возвышенность над землёй создана искусственно – цветочный горшок не произрастает в саду естественным образом, а Дюймовочка не

может взобраться в него самостоятельно. Поэтому достижение девочки в её нахождении в надземном пространстве – всего лишь иллюзия, которая подтверждается её нахождением на нижнем уровне композиции. Ласточка, которая в сказке становится спасением и свободой для Дюймовочки, не прилетает в изображённый художницей сад. Поэтому надежды на постороннюю помощь не остаётся. Единственная опора для девочки в этом мире – она сама. Тем не менее осознать свою самость у неё не получается, поскольку она зависима от другой реальности и не достигает вершин самостоятельно.

Стремления же достигать верхний слоёв мира девочка не проявляет. Истинный интерес представляет современное мобильное устройство в её руках. Для ребёнка данный предмет становится и центром притяжения внимания, и главным объектом среди остальных, поскольку девочка превозносит его над головой и сосредоточена только на смартфоне. Поэтому элементы данного микроклимата не интересны девочке, так как она даже без помощи родительского контроля самостоятельно ограждается от мира, полностью отстраняясь в другую реальность. Данный феномен бьёт в актуальную для современности повестку о выключении детей из мира настоящей действительности и их переход в мир цифры, где внешние опасности не только кажутся малозначимыми, но и вообще теряют свои очертания для взора людей. Однако в реальности они никуда не исчезают и по-прежнему являют собой опасность для живого существа. Помимо неумения распознавать угрозы, ребёнок не проявляет своих способностей, не стремится достигать целей. Мнимая возвышенность над миром возникает при помощи родителей, которые положили девочку в горшок, однако дальнейшего развития, осуществляемого самим ребёнком, не предвидится, поскольку сознательно он погружён в другую реальность. Сама возможность изучить мир и понять, что верхний этап не достигнут и можно стремиться к месту физического и

сознательного перехода в иное измерение (как это почти совершает бабочка), пропадает, поскольку поле зрения ребёнка отгораживается экраном телефона, из-за чего он не замечает, возможность достижения верхних слоёв мироздания.

На символическом уровне ребёнок в горшочке становится точкой средокрестия алтарного композиционирования. Несмотря на то, что геометрический центр оказывается выше, чем место схождения умозрительных треугольников, их соединение находится в месте возлегания девочки с телефоном, что делает его центральной областью мироздания.

Мир, разворачивающийся вокруг Дюймовочки, делает её не просто ядром, но буквально причиной его создания. Ведь условия для подобного существования создают родители девочки, чьи фигуры намного больше изображённого мира, от чего они не могут в нём помещаться. Мир создан для девочки, а она поставлена в центр его разворачивания.

Однако естественная середина находится выше, чем располагается Дюймовочка. Из-за чего формируется представление о её сползании в нижние слои мироздания, отсутствие внутреннего стремления для роста и выхода из замкнутости. Подобное положение создаётся за счёт сосредоточения девочки на телефоне, который буквально вычёркивает её из жизни и делает её превосходство над другими формами жизни иллюзией. Родители, устроившие подобную среду существования для своего чада, искусственно внедрили девочку в её внутреннюю структуру, однако ребёнок так же искусственно вышел из неё – разобшив местонахождение своего сознания и тела. Ребёнок как смысл жизни родителей, как причина создания данного мира, не принадлежит ему во всех аспектах и не может им руководить, поскольку не погружён в него.

Маленький человек внутри большего по отношению к нему природного пространства подвержен возможным опасностям, но не пытается их распознать и устранить, не пытается упорядочивать этот мир или делать

сознательный выбор своего жизненного пути. Его разум принадлежит другому миру, который заточён в небольшой по размерам объект, который во столько же раз меньше человека, во сколько человек меньше окружающей среды. И уже не человек вершит судьбу этого мира, а мир цифры вершит судьбу человека и выбивает его из реальности. Телефон становится высшей точкой для человека, безмерно малой в сравнении с остальным миром. Поэтому центр в форме человека сдвигается на уровень ниже, освобождая геометрическую середину телефону и, загораживая тем самым, наглядный пример физического преодоления пространства. Сама же человеческая фигурка покоится в горшочке, который в скором времени станет малым для неё. Но выросши из горшка, она останется всё в том же замкнутом мире, который отгорожен балкой забора, создающей суть того же горшка только в больших масштабах.

Однако, оставаясь в пространстве этого мира, человек не обладает способностью к созиданию, к изменению жизни вокруг себя. Он статичен и замкнут в себе, как заточено его сознание в мобильное устройство. Тем временем разрушительные силы оставляют следы своего воздействия буквальной в каждой части этого небольшого мирка. И пусть они исходят не от самого человека, но устранения последствий губительных сил он произвести не в состоянии, поскольку его жизненный опыт приобретается в цифровом пространстве, а не в реальной жизни.

Метод формально-стилистического подхода позволит понять принадлежность данного произведения к направлению «Ареаклассицизма» или «Ареаромантизма». Анализ живописного полотна по пяти бинарным позициям: «плоскостность/глубинность», «ясность/смутность», «линейность/живописность», «замкнутость/открытость», «множественность/единство» позволит лучше понять особенности содержания произведения.

Анализ бинарной позиции плоскостность/глубинность позволяет выявить направление движения через выделение определённых зон, как правило планов (переднего, среднего и заднего) или их отсутствии при уходе пространства в глубину. В произведении «Дюймовочка 21 века» свойство плоскостности проявляется через несколько условно выделяемых планов: передний план – пространство земли, где расположен горшок с девочкой; второй – начало зарослей, ограниченных горизонтальной деревянной балкой; третий – пространство за листвой, ограниченное белой стеной. В свою очередь, свойство глубинности отражается через тёмный фон, сосредоточенный справа от белой стены. Тем самым подчёркивается возможность растворения и погружения в иное, что несвойственно белой стене, ограждающей от выхода из доступного пространства. Позиция плоскостности и глубинности проявляются в картине практически в равной степени, одновременно предполагая и возможность выхода, и невозможность покинуть данную среду.

Бинарной паре ясность/смутность свойственно выявление ясных форм произведения или их отсутствия. В представленной картине ясные формы приобретают объекты, которые решены более светлых оттенках (Дюймовочка, улитка, бабочка, часть растений), поскольку выделяются на общем фоне за счёт контрастного соотношения цвета. В свою очередь, частям картины, выполненным в более тёмных тонах, свойственна смутность, скрывающая их истинные очертания. Для данного произведения наиболее характерным становится понятие «ясность», поскольку основная часть пространства чётко проявляется на полотне.

Линейность и живописность обуславливаются ясностью и смутностью соответственно. Как правило, линейность и живописность проявляются за счёт композиционных линий и техники нанесения краски. В данной картине отсутствует мазок, а само изображение достаточно реалистично, что подтверждает превалирование ясности и, соответственно,

линейности, выраженной вертикальными и горизонтальными линиями. Однако свойство живописности так же характерно для рассматриваемой картины, поскольку очертания листвы смешиваются, создавая эффект перетекания форм из одной в другую, а не их чёткую разграниченность. Таким образом, в описываемом пространстве одновременно сосуществуют и линейность, и живописность.

Замкнутость и открытость проявляются в менее равном соотношении, поскольку само пространство представляется камерным и закрытым от посторонних глаз. Общее окружение среды растениями создаёт барьер для проникновения постороннего воздействия, но влияет на способность самостоятельного продвижения вовне из данного пространства. Открытость проявляется за счёт ряда элементов, выбивающихся из общей среды закрытости – это листья растений, выходящие за пределы полотна и преодолевающие замкнутость, и тёмное пространство, скрывающее в себе бесконечность движения вглубь. Однако главная героиня находится в окружённом листвой вакууме, из которого не собирается выходить.

Пара множественность и единство проявляется в практически в одинаковой степени. Множественность свойственна для Дюймовочки и зооморфных персонажей, обособленных друг друга и, являющихся самоценными объектами среды, независимыми от других персонажей. Однако перетекание листьев друг в друга создаёт образ объединённого пространства, и внутренняя среда произведения воспринимается как единое, внутренне связанное мироздание.

Таким образом, при анализе пяти бинарных позиций наиболее полно проявляются черты, присущие Ареаклассицизму – плоскостность, ясность, линейность, замкнутость и множественность. Что указывает на диктатность обстановки, отражённой внутри произведения. человек подчиняется внешнему воздействию в лице невидимого родителя, поместившего его в данную среду, и, кроме того, подчинён воле им же

привнесённого объекта-медиума, переносящего его в другую реальность. При таком рассмотрении человек не способен управлять миром и взаимодействовать с ним, он отрезан от него, самолично оторван и погружён в другое измерение.

Однако произведению присущи и черты Ареаромантизма: глубинность, смутность, живописность, открытость, множественность. Ряд персонажей выходит за пределы этого закрытого мира, выходя в другой пространство. Серпентанта, присутствующая в качестве умозрительной волнообразной линии, подразумевает прохождение пути и преодоления разных точек роста, последняя из которых позволит обрести шанс на преодоление закрытости и выход из этого мира в иной. Однако выбор данной дороги и следование по ней остаётся только возможностью, предоставляемой человеку, который без усилий пытается преодолеть межпространственные границы посредством цифровой реальности, опираясь только на сознание. Но подобный выбор подчиняет его и заточает в границы этого мира, не давая возможности постигать его самостоятельно.

Дискуссия

Анализ живописного произведения по методу В.И. Жуковского позволяет более глубоко взглянуть на сущность произведения и наиболее полно раскрыть его идейную составляющую. В некоторых упоминаниях о картине А. Кузнецовой-Руф «Дюймовочка 21 века» в новостном пространстве (<https://ngs.ru/text/culture/2023/04/07/72195428/>) даётся лишь краткое описание произведения и одна из интерпретаций живописного образа. В свою очередь используемый в работе искусствоведческий подход предлагает многоаспектный взгляд на произведение.

Данная методика начинает работать здесь по ряду причин. Во-первых, ясно прослеживаются этапы работы с материалом на уровне нанесения красочных форм на холст, что позволяет охарактеризовать некоторые участки холста уже на уровне цветowych пятен. Во-

вторых, анализ различных знаковых уровней (индексного и иконического) позволяет послойно проявлять идейные аспекты произведения. Начиная с идентификации персонажей на индексном уровне, воспроизводятся основные характеристики героев произведения, наделяющие объектом определённым свойством. Уровень иконических знаков открывает ряд смысловых взаимодействий между героями во внутренней структуре произведения и позволяет понять более полное значение элементов персонажного строя через их соотношение со сказочным нарративом и через самостоятельное существование в картине. В-третьих, выход на символический уровень произведения позволяет проследить особенности композиционирования картины и местонахождения героев внутри данного композиционного устройства. В-четвёртых, применение стилистического анализа предоставляет возможность определить местонахождение произведения в системе искусства и отнести его к пространству Ареаклассицизма, что дополняет его смысловую составляющую.

Заключение

Таким образом, применение анализа, разработанного В.И. Жуковским, способствует раскрытию различных пластов произведения искусства и позволяет выявлять как стилистические особенности произведения, так и обнаруживать комплекс знаковых построений внутри произведения. Благодаря теоретической базе, разработанной Г. Вёльфлиным и Ч. Пирсом методика В.И. Жуковского объясняет произведение во всей его многоаспектности, что позволяет разбирать произведения искусства, ставшие уже классическими, а также применять данный подход к работам современных авторов.

Материал картины «Дюймовочка 21 века» А. Кузнецовой-Руф позволяет открыть новые смысловые грани данного произведения, сопоставив персонажные образы и с внутренней составляющей картины, и с оригинальным литературным произведением. Анализ по формально-

стилистическим признакам позволяет отнести данное произведение к пространству «Ареаклассицизма», что говорит о преобладании в нём диктатности и закреплении человеческого сознания. Однако присутствие в картине некоторых черт пространства «Ареромантизма»

способствует продвижению мысли о том, что несмотря на замкнутость пространства и погружения человеческого разума в цифровую реальность, личность обладает выбором своего жизненного пути и способностью к продвижению из искусственной среды вовне.

Библиографический список

1. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве [Текст] / Г. Вёльфлин // – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с. – ISBN 5-94232-023-3.
2. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства [Текст] / В. И. Жуковский // – СПб.: Алетейя. – 2011. – 496 с. – ISBN 978-5-91419-440-3.
3. Калинин, И. В новосибирском музее выставили картины стоимостью до 6 миллионов: их художники попали в рейтинг Forbes [Текст] / И. В. Калинин // NGS.RU. URL: <https://ngs.ru/text/culture/2023/04/07/72195428/> (дата обращения 19.07.2023).
4. Козак, А. В. "Цирк" Мориса де Вламинка: философско-искусствоведческий анализ "дикого" искусства [Текст] / А. В. Козак // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 3. – С. 101-105. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-3-101-105. – EDN XIBIQF.
5. Костылев, С. В. Художественное пространство картины В.И. Сурикова "Утро стрелецкой казни": философско-искусствоведческий анализ [Текст] / С. В. Костылев // Сибирский антропологический журнал. – 2021. – Т. 5, № 1. – С. 143-151. – DOI 10.31804/2542-1816-2021-5-1-143-150. – EDN PFVXCQ.
6. Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения [Текст] / Ч. С. Пирс // – М.: Логос, 2000. – 411 с. – ISBN 5-8163-0014-8.
7. Середкина, Н. Н. Три картины Эдварда Мунка: философско-искусствоведческий анализ цикла «Фриз жизни» [Текст] / Н. Н. Середкина, А. В. Кистова, Н. Н. Пименова // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 49-64. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-49-64. – EDN WSEXKK.
8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко // – СПб., 2006. – 540 с. – ISBN 5-89091-252-6.

References

1. Vyolf'lin, G. (2009). Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyucii stilya v novom iskusstve. – M.: V. Shevchuk, 344. – ISBN 5-94232-023-3.
2. Zhukovskij, V.I. (2011). Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva, SPb.: Aletejya, 496. ISBN 978-5-91419-440-3.
3. Kalinin, I. V. (2023). novosibirskom muzee vystavili kartiny stoimost'yu do 6 millionov: ih hudozhniki popali v rejting Forbes // NGS.RU. URL: <https://ngs.ru/text/culture/2023/04/07/72195428/> (data obrashcheniya 19.07.2023).
4. Kozak, A. V. (2020). "Cirk" Morisa de Vlaminka: filosofsko-iskusstvedcheskij analiz "dikogo" iskusstva. Sibirskij antropologicheskij zhurnal, 4 (3), 101-105. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-3-101-105. – EDN XIBIQF.
5. Kostylev, S. V. (2021). Hudozhestvennoe prostranstvo kartiny V.I. Surikova "Utro streleckoij kazni": filosofsko-iskusstvedcheskij analiz. Sibirskij antropologicheskij zhurnal, 5 (1), 143-151. – DOI 10.31804/2542-1816-2021-5-1-143-150. – EDN PFVXCQ.
6. Pirs, Ch. S. (2000). Izbrannye filosofskie proizvedeniya, M.: Logos, 2000. – 411 p. – ISBN 5-8163-0014-8.

7. Seredkina, N. N., Kistova, A. V., Pimenova, N. N. (2019). Tri kartiny Edvarda Munka: filosofsko- iskusstvovedcheskij analiz cikla "Friz zhizni". Sibirskij antropologicheskij zhurnal, 3 (4), 49-64. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-49-64. – EDN WSEXKK.
8. Eko U. (2006). Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu, SPb., 540. – ISBN 5-89091-252-6.