Е.В. Жердев

СЕМАНТИКА ПРЯМЫХ И КРИВЫХ ЛИНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА

В статье исследуется семантика, эстетика и диалектика взаимодействия прямых и кривых (извилистых, волнистых) линий в формообразовании произведений искусства и дизайна и их корреляция с рационализмом, иррационализмом и стилевыми парадигмами художественной культуры.

The article is dedicated to semantic, aesthetics, dialectics and interrelation of straight and undulating (curved) line are investigated. The author describes their meaning and imagery in art investigated in art form (formbuilding) and their correlation with philosophical rationalism and irrationalism, with various stylistics paradigms of art culture.

Ключевые слова: семантика, дизайн, изобразительное искусство, прямая линия, извилистая линия, эстетика, стиль, образ.

Keywords: semantic, design, fine arts, straight line, undulating, aesthetics, styly, imagery.

Проблеме специального изучения взаимодействия прямых и кривых линий в архитектуре и изобразительном искусстве посвятил В.В.Кандинский в своей книге «Точка и линия на плоскости» [1]. Из разнообразных линий он определяет основные: прямые и кривые. Среди прямых линий Кандинский выделяет три типа: горизонтальные, вертикальные и диагональные. По Кандинскому, эти типы имеют свои семантические смысловые особенности, соответственно, холодная, теплая, тепло-холодная. Благодаря этим свойсвам, Кандинский считает, что, в зависимости от композиционного построения прямых

линий, они приобретают оттенок лиризма и драматизма; мир линий включает в себя все оттенки выразительности — от холодного лиризма первоначально до жаркого драматизма в конце. Прямые линии могут быть ломаными, образуя, при этом, разные углы: острые, прямые и тупые. Из прямых линий образуются плоские геметрические фигуры: треугольники, квадраты, ромбы, трапеции, различные многоугольники и объемные: пирамиды, кубы, параллепипеды, многогранники.

Кривые линии по своему характеру подразделяются на плавные, извилистые, волнистые, овальные, круглые. В извилистой или овальной линиях, по мнению, Кандинского, можно наблюдать эмоциональный накал упрямства. В сочетании прямой и кривой линий можно добиться двузвучия: холодное напряжение прямой и теплое напряжение кривой.

Прямые и кривые линии вызывают ассоциации с музыкой: прямые напоминают маршевую музыку, кривые — вальсовую. Музыку французского композитора Жана Филиппа Рамо (1683–1764) связывают с «версальским стилем», это как бы Версаль, нарисованный звуками [2]. Композитор, преодолевая камерность, стремился к поэтизации танцевальной стихии и декоративному музыкальному письму. Часто приводится и высказывание аргентинского писателя Л.Х.Борхеса о том, что «танго — это вертикальное выражение горизонтального желания». Линеарность ассоциируется также с движениями дирижера.

Линия является одной из выразительных средств и приемов в формообразовании объектов дизайна. Из линий создается пластика формы. Линии имеют определенное философское значение и могут обладать психологическим воздействием на реципиента, вызывая различные эмоции. Линия необходима в наброске, рисунке, эскизе. Она удерживает изображение на плоской поверхности листа и может передать впечатление объема. В зависимости от толщины, линия изменяет свою силу звучания. Плавность, текучесть и направленность линии при нанесении контура позволяют выявить пластические качества формы. Линии бывают сплошные и прерывистые, прямые и волнистые, вертикальные, горизонтальные и диагональные. Линии способны создавать иллюзии динамичности, статичности, движения

снизу вверх или сверху вниз; вызывать ощущение покоя или возбуждения. Например, горная, холмистая цепь, разворачивающаяся по горизонтали, может тянуться долго и быть необъятной для глаза человека, вызывая чувство умиротворения. Вертикальная архитектура готики вызывает чувство стремления к духовному, божественному, восторженному. Современные небоскребы, устремленные по вертикали, вызывают ощущение недосягаемой высоты, ассоциируются с неограниченными возможностями технологий, интеллекта, богатства общества. Диагональные линии позволяют создавать иллюзию пространства и перспективы.

Проблема взаимоотношения прямых и кривых линий в формообразовании объектов дизайна носит противоречивый характер, как и многое другое, что относится к природе, человеку и обществу. Здесь необходимо учитывать законы диалектики. В плане взаимоотношения прямых и извилистых (волнистых) линий, в первую очередь, важен закон единства и борьбы противоположностей. Об этом писали еще древние философы. Например, Пифагор, Лао Цзи и другие отмечали противоположность дня и ночи, черного и белого, высокого и низкого, теплого и холодного, доброго и злого, прекрасного и безобразного и, конечно же, прямого и извилистого. И при этом отмечалось их неразрывное единство.

По Лао-Цзы, вещи возникают одновременно со своей противоположностью: «Лишь только в Поднебесной узнали, что красивое — красиво, тотчас появилось и уродство. Как только узнали, что добро — это добро, тотчас появилось и зло. Ибо наличие и отсутствие порождают друг друга. Сложное и простое создают друг друга. Высокое и низкое тянутся друг к другу. Голоса и звуки приходят в гармонию друг с другом» [3, с. 206].

Согласно философскому учению Дао, как только возникает черное — возникает и белое, вместе с женским возникает и мужское. Принято считать, что Дао порождает инь и ян. Если вещи разнообразны и непохожи, то Дао едино и тождественно самому себе. Непротиворечивость происходит не из того, что Дао развивается покакому-то одному закону или придерживается какой-то одной концепции. Наоборот, благодаря своей пустотности оно приемлет

все что угодно, дополняя одну противоположность другой. Согласно Дао, наш мир символичен: с одной стороны, он абсолютно реален и каждая вещь существует в действительности, с другой — за этим миром существует еще более реальный мир. Но он пустотен, потаен и невидим.

Диалектика взаимоотношения прямых и кривых линий зарождалась еще на заре человеческой цивилизации. Она формировалась в контексте знаково-символического, художественно-образного, мифологического, религиозного, философского осмысления человеком окружающего мира. Первые рисунки животных и людей на стенах пещер были чисто линейными. Из линий складывалась пластика изделий, орнаменты и узоры, которые несли сакральные смыслы. Так, в книге Анри де Морана «История декоративно-прикладного искусства» в разделе «Декор и орнамент» рассматривается использование прямых и извилистых линий в творчестве древних мастеров. Из прямых линий создавались геометрические орнаменты, состоящие из квадратов, ромбов, треугольников, шестиугольников, восьмиугольников (Древняя Греция, Древний Египет и др.). Огромное значение отводилось природному орнаменту. В нем отражалась семантика морских волн, веток, листьев, стеблей, лотоса, лилии и т.д. Анималистические мотивы также служили декоративным целям. В разных странах изображались стилизованные львы, быки, слоны, змеи, рыбы, раковины и т.п. [4].

Линии вызывали определенные эмоции. Прямые линии настраивали на рациональное, умственное восприятие мира, а извилистые, волнистые, овальные — на иррациональное, чувственное. Через прямые линии можно выйти на строгие, абстрактно-обобщенные геометрические фигуры, символизирующие собой космические субстанции. Например, квадрат позволяет определить вещь в ее совершенстве, раскрывает законы числовой симметрии, раскрывает разум. Круг символизирует вечное движение. Треугольник является символом равновесия, устойчивости. Примером могут служить египетские пирамиды.

Рационалистические традиции исторически восходят к древнегреческой философии. Так, Парменид (р. ок. 540 до

н.э.) определил принципиальное различие между разумом и чувственностью. Через геометрические фигуры Пифагор (570–500 до н.э.) обосновал учение о четных и нечетных числах, геометрических и гармонических пропорциях. Платон (428–347 до н.э.) через объемные геометрические фигуры выразил основные субстанции мироздания: куб — земля, пирамида — огонь, шестигранник — вода, восьмигранник — воздух, двенадцатигранник — космос.

Эти пять платоновых тел легли в основу компьютерной проективографии, разработанной В.Н.Гамаюновым. По его мнению, метод проективографии позволяет создавать «астральную» красоту в компьютерной графике, которая ассоциируется с красотой звезд, алмазов, прямолинейно излучающих энергию. Гамаюнов считает, что нет ничего красивее, чем прямая линия. Он пишет в своей книге «Образы виртуального мира»: «Ведь звучат и играют отблесками туго натянутые струны и мембраны. Не будь прямых линий — не гудели бы провода, натянутые на столбах» [5, с. 37].

В противоположность Парменидy, его концепции рационального познания мира, Эпикур (342—270 до н.э.) объявил истинной природой человека способность к ощущениям, чувствам (а не разум), поэтому смысл и конечная цель человеческой жизни — в достижении удовольствий, получение эмоций. Впоследствии это вылилось в такое философское течение, как сенсуализм, считающим приматом познания чувства.

Именно такое понимание мира легло в основу фрактального компьютерного проектирования, которое, в отличие от гамаюновской проективографии, предпочитает пафос извилистых линий. Апологеты последнего считают, что фракталы окружают нас повсюду: и в очертаниях берегов морей, облаков, деревьев. Из них складывается красота человеческого тела. Автор термина «фрактал» Бенуа Мандельброт считает, что у природы фрактальное лицо.

Гармония взаимодействие прямых и волнистых линий, рационализма и иррационалисма стала складываться в период древнегреческой классики. Однако в формах архитектурных произведений все же преобладала прямая, рациональная линия. Через линии просматривались два идеологических и моральных

принципа общественных отношений, сложившихся в Древней Греции: аполлоническое и дионисиское, исходящих от богов Аполлона и Диониса. Апллон как бог гармонии олицетворял собой рациональность, строгость, нравственность, красоту тела и т.п. Дионис же, напротив, олицетворял иррациональность, праздность, свободу поведения, разгульный образ жизни.

Как целостная система гносеологических воззрений рационализм начал складываться в новое время в результате развития математики и естествознания. Принципы рационализма разделяли как материалисты (Спиноза), так и идеалисты (Лейбниц).

Рационализм XVII–XVIII веков, утверждавший определенную роль рассудка и разума не только в познании, но и в деятельности людей, явился одним из философских источников идеологии Просвещения. Культ рассудка и разума характерен и для французских материалистов XVIII века.

По Гегелю, рассудок и разум диалектически взаимосвязаны между собой: может быть рассудочный разум или разумный рассудок. С рассудком связана способность строго оперировать понятиями, правильно классифицировать факты и явления, приводить знания в определенную систему.

Параллельно с рационализмом развивался и иррационализм, выразившемся в таком направлении как сенсуализм, идущий от эпикурейства (Т.Гоббс, Дж.Локк).

Сенсуализм (франц. sensualisme, от лат. sensus — восприятие, чувство, ощущение) — направление в теории познания, согласно которому чувственность является главной формой познания. В противоположность рационализму сенсуализм стремится вывести все содержание познания из деятельности органов чувств. Указанные философские направления нашли свое яркое выражение в таких исторически художественных стилях, как барокко и классицизм.

Барокко активней и раньше, чем в других странах, развивалось в Италии, особенно в Риме. Два архитектора делили власть между собой над барочным Римом: Джованни Бернини (1598–1680) и Франческо Борромини (1599–1667).

Барочный стиль Бернини отличался повышенной

эмоциональностью, театральностью, активностью противоборства пространства и массы, сочетанием религиозной аффектации с подчеркнутой чувственностью. В архитектуре он живописно сочетает различные материалы, использует раскраску, позолоту, световые эффекты. Скольжение бликов, контрастная игра света и тени создают ощущение нервной приподнятости в его работах. Под воздействием пространства скульптурные формы обретают живописную текучесть, а в иных случаях они обладают собственной утрированной динамикой, беспокойно вырываясь в пространство. Чувственность и одухотворенность в произведениях Бернини нередко сливаются, переходя в мистическую экзальтацию.

Свою архитектурную деятельность Бернини начал с создания балдахина с витыми колоннами в соборе святого Петра. Затем он сотворил грандиозный ансамбль площади святого Петра. Динамичная форма овала, непрерывная изменчивость кривизны являются главным мотивом и в композиции церкви Сант-Андреа аль Квиринале, где фасад и интерьер строятся на контрастах выпуклых и вогнутых форм.

Борромини выразил в архитектуре барокко, прежде всего, типичный для своего времени принцип мировосприятия — представление о господстве иррациональных сил. Постройки Борромини (церкови Сан Карло алле Куатро Фонтане в Риме, Сант-Иво алле Сапиенца, дворцы Фальконьери и др.) характеризуются подвижностью пространства, беспокойной динамикой упругих форм, порой лишающих здание пластической целостности. Для его сооружений типичны криволинейные очертания объемов, изгибающиеся стены, разнообразное сочетание выпуклых и вогнутых форм, обостренный силуэт венчающих частей. С безудержной фантазией Борромини изобретал новые декоративные детали, усложняя планы построек.

Архитектурный язык Борромини наполнен образными шифрами, ребусами. Он заставил двигаться неподвижный камень. В его работах очертания порталов, карнизов, колонн плывут, вибрируют. Выпуклые и вогнутые части фасада даны у Борромини в таком стремительном пластическом контрасте, все здание кажется наполненным такой внутренней динамической силой, что оно начинает как бы двигаться перед глазами, продолжать свои формы вовне, захватывать ими внешнее

пространство. Барочный жест Борромини сложен, эспрессивен и не всегда ясен. Иногда он служит для мимической зашифровке образа, который приобретае налет нарочитой тайны. Творчество Борромини апеллирует к таинственному, сложному, непонятному языку намеков, символов, метафор, к условной мимике. В целом барочный стиль — это как будто нарочитый вызов архитектурной статике, классическому равновесию, материальным пространственным границам здания. Стиль барокко дал ориентиры тенденции будущего, которая нашла свое воплощение в ар нуво.

Линии произведений классицизма принципиально отличаются от барочных линий, как аполлоническое от дионисийского или как астральное от фрактального; классицизм и барокко коррелируются соответственно с рационализмом и иррационализмом. Классицизм утверждает простоту формы как одно из начал античного эстетического идеала. Основопложником классицизма считается немецкий историк искусства Иоганн Иоахим Винкелман (1717–1768). У него понятие простоты предполагало целую систему композиционных приемов: применение принципа равновесия масс, строгой симметрии, классических пропорций. Он считал, что художники и архитекторы должны добиваться благородной простоты и спокойного величия в своих произведениях. Идеализируя античность, Винкельман признавал древнегреческое искусство образцом для всех времен и народов. Выдвинутое Винкельманом истолкование античного искусства послужило основой для становления классицизма в Германии (А.Менгс, А.Тишбейн и др.) и других европейских странах.

Во Франции интерес представляет архитектор классицизма Клод-Никола Леду (1736–1806). В это время на него огромное влияние оказала философия французских просветителей, особенно Ж.Ж.Руссо, проповедавшего идеи гуманизма и рационализма. Так, общественные здания города Шо представляют собой как бы архитектурную проекцию идей общественной морали, в рамках и категориях которой Леду рисует «идеальное общежитие» в духе Руссо. Таковы «Дом добродетели», «Дом братства», «Дом воспитания», «Дом игр». В творчестве Леду простота формы сама становится совершенно определенным архитектурным качеством. Понятие простоты

приобретает у Леду характер антитезы всему миру барокко, всему миру рококо, нарочито усложнявших каждую архитектурную идею, каждую архитектурную форму и строивших свою эстетику именно на этих преднамеренных усложнениях. У Леду было отвращение к барочной архитектуре, «к формам, разломанным уже при самом рождении, к этим карнизам, которые извиваются, как рептилии».

В теоретических работах Леду написаны строки о «формах, которые создаются простым движением циркуля». Эти формы, по словам Леду, «отмечены высоким вкусом; круг, квадрат — вот азбука, которую авторы должны употреблять в тексте своих лучших произведений» [6, с. 86].

Леду считал, что архитектура должна быть выразительной и «говорящей». Языком этой говорящей архитектуры, по его мнению, должна быть символическая форма. Именно символика, облеченная в простейшие, элементарные архитектурные формы, может наделить живой речью немой камень построек. Его зашифрованная символика оперирует преимущественно простейшими геометрическими телами, требует расшифровки. Например, Леду комметирует кубическую форму «Дома добродетели» как символ постоянства. В его архитектуре присутствуют и другие геометрические тела (шары, пирамиды, треугольники), несущие символическое значение.

Из линий классицизма создаются гладкие поверхности, ограничивающие четкие симметрично расположенные объемы; линии придают пропорциональность, статичность, ясность, строгость, выражают логику кнструкции, подчеркивают тектонику, нюансность форм. Архитектура, прикладное искусство, протодизайн отличаются графичностью.

Напротив, для барокко характерны грандиозность, пышность, динамика, патетика, контрастность, асимметричность, живописная текучесть, сложная криволинейность (волнистость, извилистость), рельефность, диспропорциональнось, атектоничность.

Эстетическое отношение к предпочтению линий также было и до сих пор есть противоречивое. В книге английского художника и теоретика искусства Уильяма Хогарта (1697–1764) «Анализ красоты», говорится о том, что основой творчества каждого настоящего

художника является природа, живая красота в ее разнообразии и движении. Вместе с тем, он пишет, что трудно найти критерий красоты: «Хотя красота доступна взорам и ощущается всеми, исследования, ей посвященные, были почти совсем оставлены из-за большого количества бесплодных попыток объяснить ее причины» [7, с. 107].

Рассматривая красоту как привлекательность, Хогарт пишет, что многие писатели, художники считают красивыми тела в виде плавных линий, имеющих волнообразный вид; эта мысль находит отражение в античных статуях, красивых фигурах, напоминающих нечто живое, природное, движущее, наподобие пламени или змеи. В целом Хогарт разделяет эту мысль, однако подчеркивает, что изогнутые линии нередко являются причиной отталкивающего безобразия.

С точки зрения морали мы оцениваем прямую дорогу как метафору правды, истинности, мудрости. По высказыванию Ле Корбюзье, прямая улица — это дорога людей, кривая — ослов. Искривленный путь — метафора обмана. Своротить с пути прямого, а значит истинного, — все равно, что потерять веру, изменить своему долгу.

Однако существует и противоположное мнение об истинности пути. Именно в кривой дороге многие угадывали правду бытия. Так, архитектор Л.Б.Альберти считал, что улице подобает быть не прямой, а подобной реке, извивающейся легким изгибом, что придает ей много прелести и удобства. В кривой дороге угадывались правда и судьба людей. Через сложный извилистый путь человек постигал объективную истину.

Это разногласие нашло свое яркое отражение в стиле модерн, в котором многообразные течения были не только разными, но, подчас, взаимоисключающими, противоречивыми и, тем не менее, переплетающимися между собой. Так, одна из разновидностей стиля «модерн» — ар нуво — предпочитала «флореальное» направление, состоящее из волнистых линий (В.Орта, Г.Обрист, А.Муха и др.); другая разновидность — сецессион — считала преступным использовать в формах архитектуры и предметов быта декоративные извилистые линии (А.Лоос, Й.Хофман, Й.Ольбрих и др.). Модерн в целом характеризуется как «разговор» линией. Но линия может быть

прямой, как у шотландца Ч.Макинтоша, и изыскано изломанной, как у француза Э.Гимара, что значительно усложняет процесс выявления общих черт в произведениях одного стиля. Флореальное направление ярче всего проявилось в Бельгии, Франции, Италии и Испании, где источником новых форм и декоративных мотивов стал природный мир, неисчерпаемый в своем богатстве. Надо было «воззвать к природе» — этому вечному источнику вдохновения, чтобы уйти от имитации исторических стилей. Художники сумели разглядеть в живой природе метафорические образы, которые они переносили на архитектуру, предметы быта, представленные в дереве, стекле, фарфоре, металле, ткани и т.д. Постулат модерна — все формы заимствованы у природы, увиденной по-новому, — остается незыбленным на протяжении последнего десятилетия XIX и начала XX в. в творчестве лучших представителей стиля.

Поэтику прямых линий мы наблюдаем в кубизме (Пикассо и др.), в творчестве голландской группы художников «де стиль» (Пит Мондриан и др.). Последние провозгласили эстетику «прямого угла» и неопластицизма. Прямая линия отразилась в творчестве Ле Корбюзье, Мисс ванн дер Роэ, А.Родченко, Д.Рамса и др. В свою очередь, в период активности ар деко приветствовалась извилистая линия. Контрапунктом прямолинейности воспринимаются дизайнерские проекты М.Ниццоли, разработавшего скульптурный стиль.

В заключении можно сказать, что, несмотря на крайние позиции в выборе линейной пластики ряда художников, дизайнеров, архитекторов прошлых лет, в формотворчестве большинства современных проектировщиков наблюдается процесс стилевой конвергенции, то есть взаимного проникновения стилей и линий в их произведениях. Особенно это заметно в период постмодернизма, где главенствует полистилистка и полисемантика, где из разных по форме линий складывается пластика, заключающая в себе различные тексты, состоящие из цитат, аллюзий и реминисценций. Это ярко выражено в творчестве Э.Соттсасса, А.Мендини, Л.Колани, Ф.Старка и др.

Через линии мысль человека может стать видимой. Рисуя линиями, можно говорить на визуальном языке. По аналогии с вербальным языком, линии составляют слова и даже фразы. В период

постмодернизма дизайн через линии стал осваивать художественный язык культуры с его непрерывной текстурой, сплошным плетением знаковых систем, в которых происходит игра означающих и означаемых явлений.

Библиография:

1. *Розеншильд К.К.* Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. М.: «Музыка», 1979.

2. *Кандинский В*. Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 240 с.

3. *Лао-Цзы*. Дао дэ цзин / Серия «Мастера боевых искусств». — Ростов н/Д.: Феникс, 2003. — 480 с.

4. *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства: От древнейших времен до наших дней. — М.: Издательство В.Шевчук, 2011. — 672 с.

5. *Гамаюнов В.Н*. Образы виртуального мира. — М.: Akademia, 2004. — 156 с.

6. *Аркин Д.Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. — М.: Искусство, 1990. — 400 с.

7. *Хогарт У*. Анализ красоты / пер. с англ. / вступ. ст. и прим. М.П.Алексеева. 2-е изд., испр. и доп. — Л.: Искусство, 1987. — 254 с.

8. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.

9. *Zaeva-Burdonskaja E.A.* Mythology in design culture of the city environment // Texts. 2013. № 3. 54-63.

10. *Ерышев И.В.* Архитектура и музыка. Принципы Яниса Ксенакиса и идеи Ле Корбюзье // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 2. С. 22-41.

11. *Malinina T.G.* Processes of integration of art in modern architecture and otherforms of art; methods of their study// Texts. 2015. № 4. 73-100