

Научная статья

УДК 7.067 + 7.048.3 + 101.3 + 130.2

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.012

## ЛИНИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА И ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТОВ КУЛЬТУРЫ

**Галина Юрьевна Османкина<sup>1</sup>**

**Татьяна Юрьевна Быстрова<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Омский государственный технический университет,  
Омск, Россия,

Galaomsk2004@mail.ru

<sup>2</sup> Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия,  
taby27@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6713-6867>

**А н н о т а ц и я.** Линия в художественном произведении рассматривается в статье как одна из форм репрезентации базовых концептов культуры. Посредником между ней и смыслами служит художественная модель мира, специфическая для каждой отдельной культуры. Уточняется методология культурологического исследования концептуального содержания линий пластических искусств, приводятся примеры работы архитекторов и художников с прямой линией как «линией порядка».

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** линия в пластических искусствах; культурологический анализ; художественная модель мира; картина мира; концепт

## LINE AS AN ELEMENT OF ARTISTIC MODEL OF THE WORLD AND A FORM OF REPRESENTATION OF CULTURAL CONCEPTS

**Galina Yu. Osmankina<sup>1</sup>**

**Tatiana Yu. Bystrova<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>*Omsk State Technical University,  
Omsk, Russia,*

*Galaomsk2004@mail.ru*

<sup>2</sup>*Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia,  
taby27@yandex.ru,*

*<https://orcid.org/0000-0001-6713-6867>*

**Abstract.** The papers considers the line in a work of art as one of the forms of representation of basic cultural concepts. The artistic model of the world, specific to each individual culture, serves as an intermediary between it and the meanings. The methodology of the cultural study of the conceptual content of the lines of the plastic arts is specified, examples of the work of architects and artists with a straight line as a “line of order” are given.

**Key words:** line in the plastic arts; cultural analysis; artistic model of the world; picture of the world; concept

Всякое произведение искусства есть дитя своего времени...

*В. В. Кандинский*

Всякий большой художник показывает не какую-то тему или предмет, а привносит с собой целый мир, то есть очень широкое освещение пространства, внутри которого он живет.

*П. Д. Волкова<sup>1</sup>*

### Введение

Линию можно рассматривать как универсальный элемент изобразительного искусства разных периодов. Ее конфигурация способна выражать разнообразные смыслы: так, мы говорим о линии движения, линии роста и т. п. Произнося эти формулировки, человек видит перед мысленным взором достаточно схожие образы, устойчиво воспроизводимые культурой [Пелипенко, с. 241–244]: линия роста — скорее всего, вертикаль, линия развития — диагональ, направленная вправо и вверх. Более того, в культурном гипертексте современности функции линии не ограничиваются только обозначением контура предметов; она приобретает смысловую наполненность, ассоциативно отсылая к тому или иному концепту,

---

<sup>1</sup> См.: Волкова П. Д. Лекции по искусству. Кн. 2. Интернет-издательство Rideró, 2018.

наполняющему ее различными значениями. Неоднократное использование тех или иных линий в произведениях искусства связывает с ними определенные устойчивые смыслы, и в этом аспекте линия может стать предметом исследования культурологии, определяющей, как возникает эта связка культурного смысла и формы. Именно так трактуют искусство и его выразительные средства В. М. Доброштан [Доброштан], О. А. Кривцун [Кривцун], Е. Н. Яркова [Яркова]. Необходимо, однако, объяснить, притом не только с позиций психологии восприятия, как и за счет чего это происходит. И если В. В. Кандинский трактует линию «физикалистски», как бы из нее самой, как след силы, перемещающей точку [Кандинский, с. 92], то мы связываем линию с теми или иными значениями и смыслами, которые «вычитывают» в ней люди, воспринимающие художественное произведение и находящиеся в пространстве культуры.

Искусствоведение делает упор на организующую, конструктивную роль линии в формообразовании, композиции, структуре произведения (линия как контур, как средство изображения), тогда как культурология может изучать концепты культуры, актуализируемые линиями, пересекающимися с другими формами репрезентации этих концептов (артефакты, действия людей). Одновременно этот взгляд уводит от гносеологической трактовки искусства (линия исключительно как отражение реального объекта или его части) в сторону понимания художественного произведения как аккумулятора смыслов культуры — в духе Ю. М. Лотмана и других представителей культурно-исторического подхода (Б. М. Гаспаров, Г. С. Кнабе, В. П. Руднев). Согласно им, культура наполнена концептами и кодами, способность расшифровки которых обеспечивает как инкультурацию, так и преемственность развития той или иной культуры [Тао, Быстрова]. Ценностно-смысловая составляющая концептов культуры «снимает» их имперсональность, поскольку их репрезентацию и восприятие осуществляют отдельные люди [Карасик, с. 107]. Искусство выступает одним из гарантов этого процесса, помимо понимания обеспечивая еще и вчувствование воспринимающего в смысл.

Актуальность исследования линий во взаимосвязи с выражаемыми ими смыслами (концептами) обусловлена проведенным нами ранее анализом художественной теории и практики в их историческом развитии [Османкина]. Осознание выразительности элементарных линий особенно активно происходит с XVIII в. Так, У. Хогарт в XVIII в. обратил внимание на волнообразную линию как «линию природы», обозначив ее как линию красоты.

Целью нашей статьи является обоснование возможности культурологического анализа линии в произведении изобразительного искусства. Это обеспечит более полное видение базовых единиц культуры, фиксирующих представление человека о мире и своем месте в нем, при одновременном углублении понимания художественных произведений разных периодов, преднамеренно и спонтанно репрезентирующих эти представления. Анализируя линию в искусстве в связи с представляемыми ею смыслами, можно зафиксировать и объяснить многообразие представлений о различных сторонах человеческого бытия при сохранении их

внутренней, не всегда вербализованной общности. Образы и мотивы искусства, в свою очередь, могут сопоставляться с любыми другими, внехудожественными продуктами и феноменами, наполненными схожими или противоположными значениями, полнее раскрывая картину мира той или иной эпохи.

Исходя из методологии исследования линий в искусстве как одного из способов репрезентации концептов культуры, мы должны за многообразием использования какой-либо линии в отдельных произведениях и артефактах видеть постоянство доносящего ею смысла, и не только на ассоциативном уровне или по аналогии. Необходимо избегать субъективности и предвзятости, хотя предмет изучения бесконечно вариативен. Это достижимо при четких границах исследования — мы рассматриваем только изобразительное искусство, притом в его фигуративной, а не абстрактной версии, и интерпретируем только линии<sup>2</sup>, участвующие в создании художественного образа.

Еще одно допущение состоит в том, что определенная линия в искусстве репрезентирует культурные смыслы, интегрированные в *художественную модель мира* как относительно завершенного ценностно-смыслового континуума [Художественные модели мироздания...], в свою очередь, отбирающего и фиксирующего фундаментальные для человека значения и смыслы, формирующиеся в ходе культурогенеза [Дуванова, с. 68].

Для Платона концепт — это познание, «схватывание» сути вещей, для средневековых ученых — единица речевого общения, порожденная расщеплением языка и речи, неспособной выразить всю полноту представлений об Абсолюте и вместе с тем отсылающей к нему. В Средние века философы (П. Абеляр, У. Оккам, И. Солсберийский и др.) подчеркивали *всеобщее-значимое* содержание концептов, «связывающих познание и опыт, которые прежде, со времен Платона, чаще всего максимально далеко разводились» [Степанов, с. 111]. В 1920-х гг. С. А. Аскольдов-Алексеев определяет концепт как мысленное образование, заменяющее множество аналогичных предметов [Аскольдов]. Иначе говоря, мы не сможем найти где-либо концепт в его полной явленности, но каждый из носителей будет отсылать к его содержанию и репрезентировать его. Наконец, Ж. Делез и Ф. Гваттари указывают на *динамическую* природу концепта как «мыслительного акта», вмещающего в себя конечное число разнородных смысловых составляющих [Мошняга, с. 269], что полезно учитывать при объяснении присутствия концептуальных значений в художественном произведении: концепт не исчерпывается только понятийной частью [Карасик, с. 107].

Сегодня теоретики сходятся в том, что внутри пространства культуры концепт представляет собой «сгусток культуры» [Межибо] в сознании человека, отражающего социокультурные процессы времени. В отличие от Н. В. Красовской, видящей художественные концепты непосредственно в художественной картине мира [Красовская, с. 22], мы понимаем концепт как *смыслообразную структуру*,

---

<sup>2</sup> Согласно словарям, линией называется черта, полоса, контур, протяженный и тонкий пространственный объект.

являющуюся транслятором опыта современности и предыдущих эпох, наполненную разнообразными культурными значениями, возникающими благодаря связи отдельного произведения пластического искусства с художественной моделью мира определенного периода. В свою очередь, художественная модель «погружена» в картину мира эпохи, дающую основания для ответов на различные смысложизненные вопросы. Это двойное опосредование нужно учитывать при определении предмета исследования (см. рисунок).

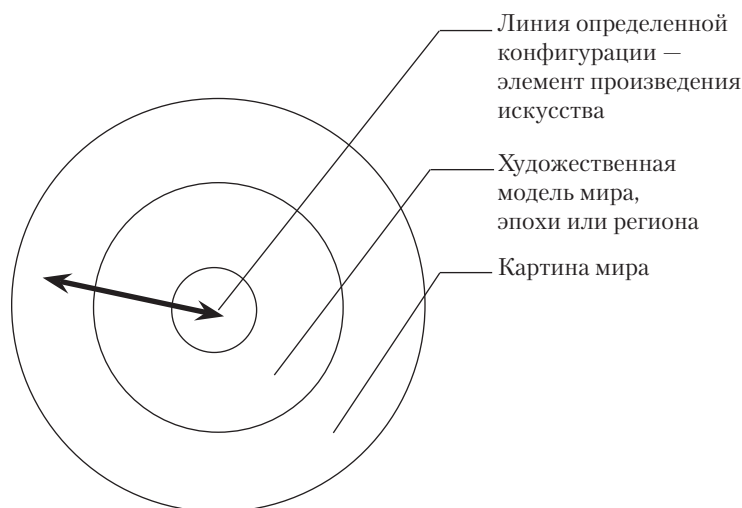


Схема представления концептов культуры в произведении искусства: возможности линии. Жирная линия показывает прямую и обратную связь во взаимодействии линии, художественной модели мира и картины мира определенной культуры

Т. Б. Сиднева отмечает, что концепт выявляет «...единство стабильности и динамичности, общей идеи и ее единичных вариантных проявлений» [Сиднева, с. 143], определяя тем самым некую культурную универсалию, способную соединять смысл и философию искусства, в которой «спрессованный веками опыт» может «одновременно адаптироваться к конкретному содержанию» [Там же] формы и образов. Исходя из этого, концепт есть понятие, способное не только сохранять, но аккумулировать и синтезировать смыслы.

Отсюда в методологическом плане две основные искусствоведческие модели изучения художественного произведения, выделенные в свое время Дж. Каллером [Каллер, с. 69–70], — поэтика (смысл, как нечто подлежащее объяснению) и герменевтика (интерпретация смысла) — приводятся к единству в вопросе о способности произведения и его составляющих отсылать к базовым концептам культуры и в то же время проговаривать их.

### **Механизм художественной репрезентации концептов культуры линиями**

Поскольку линия редко осмысливается в качестве репрезентанта смыслов, необходима первичная гипотеза о том, как именно действует в культуре данный механизм. Можно предположить двунаправленную цепочку, ведущую от картины мира, общей для культуры определенного периода и/или региона, к художественной модели мира как совокупности образов и рефлексий разных авторов этого периода и/или региона и далее — к линии определенной конфигурации, считываемой представителями данной культуры в качестве смыслоносной.

Актуальность художественной модели мира для какого-либо другого периода приводит к легкости считывания концептов на следующем историческом этапе. Так, концептуальное наполнение волнообразных линий модерна (красота как витальность природных форм и закономерностей) близко подобным линиям в искусстве Древней Греции. Необходимость проговаривания близких идей или смыслов приводит к сходству выразительных приемов искусства. Идея порядка чаще всего выражается ритмической организацией прямых линий либо использованием прямой в качестве организующей композицию оси. Примеры этого мы найдем в культурах, высоко оценивающих создаваемые человеком порядки, от цивилизации Древнего Египта — до классицизма и неоклассики. Можно согласиться с А. А. Барабановым в том, что «линии <...> выступают эмоционально-эстетическими знаками, теми единичными знаками “алфавита” эмоционального уровня художественного языка, активно влияющими на формирование синтетического художественного образа» [Барабанов, с. 158].

Анализируя художественную модель египетского искусства, Н. Л. Павлов отмечает: «Более трех тысяч лет люди жили только на восточном, правом берегу Реки. На западном они хоронили мертвых. <...> Из этой природной реалии перед нами возникает естественная структура пространства и его жизненные оси: юг — север, восток — запад. Жизнь “от Реки” протекает с юга на север. Жизнь “от Солнца” проходит с востока на запад» [Художественные модели мироздания..., с. 33]. Сообразно ей создается структура храма, а сообразно движению все оживляющего Солнца — вычисляются модули скульптурных изображений сфинксов, пропорции храмовых статуй и т. п. «Главная мера Солнца-творца — его луч, угловая мера хода по небу, — становится мерой всего земного» [Там же, с. 38], но именно через посредство синтетического художественного произведения. Порядок небесной и земной природы счастливо совпадает в древнеегипетской культуре с порядком религиозных обрядов и даже повседневных дел, наделяя прямую линию (восходящую к солнечному лучу) огромным множеством значений, притом не только символических. Культура еще не осознает себя в своей автономности, но понимает порядок как одну из главнейших жизненных основ и транслирует этот смысл через прямые линии искусства. При этом они не абстрактны, а имеют природно-пространственную обусловленность. Вместе с тем их нельзя интерпретировать однозначно-символически, поскольку они не столько отсылают к Солнцу, сколько выражают смысл его движения по небосводу для субъектов культуры.

Трактовка Н. Л. Павлова перекликается со шпенглеровской характеристикой культуры Древнего Египта, т. е. с картиной мира египтян. Вводя еще одну составляющую — вечность, — О. Шпенглер отмечает, что «...египетское бытие — это бытие странника, бредущего всегда в каком-то одном направлении; весь язык форм его культуры служит воплощению этого одного мотива. Его прасимвол рядом с бесконечным пространством» [Шпенглер, с. 353].

Посмотрев на дальнейшую историю искусства, можно увидеть схожую смысловую наполненность в искусстве европейского и русского абсолютизма. Людовик XIV, «король-солнце», создает лучеобразную композицию Версаля на всех уровнях масштаба этого грандиозного художественного ансамбля. Прямая линия как линия порядка возникает и здесь, теряя пространственную устремленность к небу: все стягивается к личности, к персоне. Соответственно, смысл линии и контекста говорит о социальном порядке схожим и в то же время отличающимся образом: солнце направляет свои лучи во все стороны, тогда как «король-солнце» концентрирует их вокруг себя, вплоть до мест своей частной жизни. М. И. Сви́дeрская, говоря о художественной модели XVII в., указывает на всеохватность «сверхличного и вместе безлично-субъективного» начал, приходящих в контурах классицизма к «определенной мере» [Художественные модели мироздания..., с. 151]. Это полностью соответствует формирующейся в данное время концепции человека в единстве границ и безграничности его познания, человека как конечной частицы бесконечного мира, человека как индивидуальности, принимающей некоторые социальные конвенции. Поэтому лучеобразные прямые то сходятся, то расходятся в садово-парковых ансамблях, архитектуре, интерьерах. Как видим, характер прямой линии, не исключая такого универсального значения, как порядок, наполняется дополнительными оттенками смысла, обусловленными базовыми концептами конкретной культуры. Вместе с тем такие концепты могут репрезентироваться другими культурными формами, не обязательно имеющими материальную природу и не обязательно в искусстве.

Аналогично садово-парковому ансамблю Версаля прямые линии входят в разные виды искусства. Так, музыку Ж. Ф. Рамо, работавшего в это время, «связывают с версальским стилем, это как бы Версаль, нарисованный звуками» [Жердев, с. 100].

Прямые линии модернистского искусства, в особенности архитектуры, имеют характер, близкий к симулятивному, ведь их прямизна продиктована чисто технологическими и экономическими причинами. Индустриально создаваемым формам «удобно» быть прямолинейными, монотонно ритмически организованными, имеющими произвольное направление. Если это и говорит о каких-то культурных изменениях, то в первую очередь о недостаточном осознании специфики и власти техники — ее «воли», ее порядка. Ранее мы отмечали, что «деформация... инвариантных смыслов (или целиком — концептов) свидетельствует о размывании границ той или иной культуры, утрате культурной идентичности» [Тао, Быстрова, с. 119]. Критика модернистского искусства, в том числе на современном этапе, показывает драматичную трансформацию картины мира в период смены

традиционных и классических форм техническими: «Ле Корбюзье копировал новейшие технические устройства... и вносил их элементы в новую архитектуру» [Салингарос, с. 110]. Это касается и других видов искусства. Геометризм Ар Деко связывают со стремлением художников 1920–1930-х гг. к использованию технологий. А, к примеру, Марк Ротко говорит о своих абстрактных работах 1950-х гг., состоящих из цветных полос, что в них, прежде всего, «присутствует ясно выраженная идея смерти — указание на конечность жизненного пути» (цит. по: [Сандлер]), т. е., переключаясь с египетскими темами, о которых он даже не упоминает, идет не в контексте концепта порядка, а в связи с направленностью и общим духом этого самого порядка — к смерти, к вечности.

Выводимая Н. Л. Павловым художественная модель мира египтян периода создания храмов показывает, что нужно уточнить в связке линии и концепта культуры. Во-первых, значение линии в художественном произведении любого масштаба не может не учитывать ее отношения с другими составляющими произведения. Соответственно, смысловые «сгустки» картины мира определенной эпохи существуют не автономно, а в связи с другими концептами, задающими оттенки их значений. В почти любом древнеегипетском художественном произведении это — направление прямой в пространстве произведения, определяемое связью субъектов культуры с Солнцем, ее связь с расположением светила в определенное время дня и связь с другими «лучами». Сказанное подтверждает понимание концепта культуры В. Г. Зусманом: концепт есть «...микромодель культуры, а культура — макромодель концепта. Концепт порождает культуру и порождается ею» [Зусман, с. 41].

Во-вторых, анализируя линию в произведении, пусть даже реалистической живописи, нужно выводить за пределы рассмотрения «вторичные» прямые, обусловленные изобразительными задачами (так, полосатая ткань на портрете героини не может наделяться тем же концептуальным содержанием, что композиционные прямые, ведь полосы в ряде случаев диктуются технологией ткачества, а не базовыми ценностями культуры).

Наконец, в-третьих, для точности выводов необходимо обобщение конкретного художественного материала, позволяющее уточнить в количественном и качественном планах, какие именно концепты культуры может представлять та или иная линия в произведении искусства. Этот вопрос требует отдельного исследования в последующих работах.

## Заключение

Из сказанного можно сделать вывод, что каждая эпоха создает собственное искусство, собственную глубоко индивидуальную художественную модель мира. Вместе с тем наличие концептов в ней может дать частичное сходство «внутренних стремлений всей духовно-моральной атмосферы» (В. В. Кандинский), привести к актуализации художественных форм и приемов прошлого, усиливая содержательность современного произведения искусства. Не случайно Л. В. Миллер

считает, что отдельный концепт воплощает универсальный художественный опыт, «зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [Миллер, с. 42].

Этот вывод подтверждает правомочность исходной гипотезы и возможность дальнейшего развития представленного подхода применительно к другим видам линий в пластических искусствах.

---

Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология / под рук. проф. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 276–279.

Барabanов А. А. Человек и архитектура: семантика отношений. Екатеринбург, 1999.

Доброштан В. М. Искусство как специфическая форма и феномен культуры // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та технологии и дизайна. Сер. 3: Экон., гуманитар. и обществ. науки. 2010. № 4. С. 34–39.

Дуванова Н. В. Категория культурного смысла и ее функционирование в художественной культуре // Вестн. КемГУКИ. 2021. № 54. С. 66–74.

Жердев Е. В. Семантика прямых и кривых линий в произведениях искусства и дизайна // РГХПУ им. С. Г. Строганова : офиц. сайт. [Источник не указан]. С. 99–111. URL: [https://xn---7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/uploads/catalogfiles/1745\\_e-v-zherdev-semantika-pryamyh-i-krivyh-linij-v-proizvedeniyah-iskusstva-i-dizajna.pdf](https://xn---7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/uploads/catalogfiles/1745_e-v-zherdev-semantika-pryamyh-i-krivyh-linij-v-proizvedeniyah-iskusstva-i-dizajna.pdf) (дата обращения: 06.12.2024).

Зусман В. Г. Концепт в культурологическом аспекте // Межкультурная коммуникация : учеб. пособие. Н. Новгород, 2001. С. 38–53.

Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Григорьева. М., 2006.

Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005.

Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.

Красовская Н. В. Художественный концепт: методы и приемы исследования // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Сер. : Филология. Журналистика. 2009. Т. 9, вып. 4. С. 21–24.

Кривцун О. А. Искусство как феномен культуры // Худож. культура. 2018. № 1(23). С. 2–31.

Межибо Т. Г. Проблема определения термина «концепт» // Вестн. КГУ им. Н. А. Некрасова. 2008. № 3. С. 181–184.

Миллер Л. В. Концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. 2000. № 4. С. 39–45.

Мошняга Е. В. Концептное пространство // Энциклопедия гуманитар. наук. 2011. № 1. С. 269–273.

Османкина Г. Ю. Линия «красоты» в искусстве и дизайнерских проектах в стиле модерн // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики (Тамбов). 2014. № 8(46) : в 2 ч. Ч. 2. С. 125–128. URL: <http://www.gramota.net/editions/3.html> (дата обращения: 06.11.2024).

Пелипенко А. А. Избранные работы по теории культуры. М., 2014.

Салингарос Н. Анти-архитектура и деконструкция. Екатеринбург ; Москва, 2017.

Сандлер И. Воспоминания о Марке Ротко // Третьяковская галерея. Спец. вып. 1 : Америка — Россия: на перекрестках культур. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/sv1-amerika-rossiya-na-perekrestkakh-kultur/vospominaniya-o-marke-rotko> (дата обращения: 01.12.2024).

*Сиднева Т. Б.* Концепт «искусство» как предмет современных культурологических рефлексий // Вестн. Вят. гос. гуманитар. ун-та. 2013. № 1(1). С. 142–145.

*Степанов Ю. С.* Константы: словарь русской культуры. М., 2004.

*Тао М., Быстрова Т. Ю.* Методологический потенциал изучения концептов в культурологии // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26, № 2(197). С. 111–120.

Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн. 1. М., 1997.

*Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Ч. 1 : Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М., 1993.

*Яркова Е. Н.* Искусство как предмет культурологии (опыт методологической рефлексии) // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 12–19.

*Статья поступила в редакцию 09.12.2024 г.*