



Эмерджентность целостного художественного образа

А.В. Свешиников

доктор искусствоведения, профессор

Эта статья — заключительная в серии публикаций о композиции в изобразительном искусстве (*предыдущие опубликованы в № 4 (38), 2018; № 2 (40), 2019*). На этот раз в тексте обосновывается, что похожие символические изображения могут иметь разное семантическое значение в зависимости от мировоззрения и установки зрителя, что значение отдельного элемента зависит от контекста и обладает многозначностью. Рассматривается также проблема композиции как текста, организованного сложными взаимосвязями элементов-символов, образующими целостность художественной формы со свойственным ей «сверхсмыслом», выходящим за пределы суммы смыслов отдельных частей изображения. Внимание уделяется практическому опыту учащихся при создании композиции, оперирующих знаками, символами, мифологемами, которые трансформируют изобразительный текст в целостную форму. Подчеркивается, что информация пробуждает у воспринимающего «сверхсмысл» новые мысли, чувства и понимание, схожие с озарением.

УДК 7.012

АННОТАЦИЯ

композиционная
организация,
графический
текст,
композиция,
эмерджентность

При создании композиции учащийся должен осознавать, что оперируя знаками, символами и даже мифологемами, он работает над изобразительным текстом, который необходимо организовать в целостную форму. Только в этом случае задуманный автором смысл произведения будет выражен с наибольшей образностью. Проблема реализации изобразительного символа наиболее доходчиво описывает А.Ф. Лосев. «Всякий, кто достаточно занимался историей философии или эстетики, должен признать, что в процессе своего исследования он часто встречался с такими терминами, которые обычно считаются общепонятными <...>. Таковы, например, термины “структура”, “элемент”, “идея”, “форма”, “текст” и “контекст”. Однако <...> исследователь принужден бывает расстаться с этой иллюзией <...>. К числу

¹ Лосев А.Ф.
Проблема символа
и реалистическое
искусство. 2-е изд.,
испр. М.: 1995. С. 4.

таких терминов как раз и относится “символ”¹. В этой статье нет возможности подробно остановиться на этой фундаментальной работе выдающегося русского ученого. Но ряд ее основных положений все-таки следует обосновать.

Символ чувства (Ш. Бодлер) — одна из важнейших характеристик композиционного элемента в изобразительном искусстве. Как справедливо отмечает А.Ф. Лосев: «...символ вещи есть <...> ее закон и в результате этого закона определенная ее упорядоченность, ее идейно-образное оформление. <...> Символ вещи есть оформление ее идейно-образного построения. Но идейная образность, взятая сама по себе, вовсе еще не есть символ. <...> Чтобы быть символом, она должна указывать на нечто другое, что не есть она сама, и даже быть для этих других предметов законом их построения»². В этом контексте наиважнейшим является понятие «закон», который упорядочивает определенным образом символ в зависимости от его идейно-образного содержания. При этом не следует понимать идейно-образное содержание как своего рода пропаганду того или иного положения. Идея символа — это его смысловое содержание. От смысла зависит и «упорядоченность», то есть форма построения, которая указывает «на что-то другое», чем конкретное символическое изображение. Таким образом, символ всегда предполагает контекст, пусть даже не изображенный в произведении. Этот контекст часто поκειται не в представлении, а в ассоциациях воспринимающего. Он связан с мировоззрением зрителя, с его личным восприятием картины мира. На рис. 1 показаны три изображения Христа с ягнком: (а) римская скульптура, (б) катакомбное начертание³ и (в) позднее изображение того же символа на иконе. Все изображения различаются по стилистике и глубинному пониманию смысла, хотя они тождественны по тому, что конкретно изображено.

² Лосев А.Ф.
Проблема символа
и реалистическое
искусство. С. 26.

³ «Живопись
катакомб», в изд.
Очерки памятников
христианского
искусства. Санкт-
Петербург, Лига-плюс,
2000. URL: http://pokrovchram.ru/d/263057/d/pokrovsky_katakomby.pdf
(дата обращения:
02.03.2020).



а



б



в

Рис.1. Различные стили символического изображения

⁴ Покровский Н.В. «Добрый пастырь» в древне-христианской символике // Христианское чтение. 1878. № 11–12. С. 484. URL.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Криофор#Скульптуры> (дата обращения: 02.03.2020)

На рисунках прослеживается связь с Криофором (др. греч. *Κριοφόρος* — «несущий барана» — эпитет бога Гермеса несущего агнца) и иконографией Доброго Пастыря. «Сходство <...> в иных случаях настолько значительно, что ставит исследователя в затруднительное положение: как отличить христианское изображение Доброго Пастыря от языческого?», — замечает по этому поводу Н.В. Покровский⁴. Например, на *рис. 2* мы видим изображение Гермеса с агнцем, которое весьма похоже на изображение на *рис. 1 а*.



Рис. 2. Гермес с агнцем

Как видно, *при внешнем сходстве символ может указывать на совершенно различное*. Во многом это зависит от того, как воспринимающий изображение понимает его семантическое содержание. Для искусствоведа-атеиста икона — произведение искусства, поэтому форма рассматривается им с точки зрения пластики, цветовых отношений, особенностей перспективы, ее эстетического и художественного воздействия. Для верующего все эти понятия являются второстепенными при анализе изображения. В частности, В.Н. Лазарев отмечал: «Новая тематика раннехристианского искусства не была чисто внешним фактом. Она отражала *новое мировоззрение, новую религию, принципиально новое понимание действительности*. Поэтому новая тематика не могла облекаться в старые античные формы. Она нуждалась в таком стиле, который наилучшим образом воплощал бы спиритуалистические идеалы христианства. К выработке этого стиля и были направлены все творческие усилия христианских художников» (курсив мой. — А.С.).⁵

⁵ Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 38.

Изображение «невидимого»

Изображение на иконе для христианина — символ врат в иной мир, вглядываясь в который, нужно еще открыть эти врата духовным зрением, чтобы ощутить общность с тем *невидимым*, что находится за ними. Поэтому категория «изображения невидимого» имеет здесь большое значение. «Посредством этого искусства христиане старались передать не только то, что видимо телесными глазами, но и то, что невидимо, то есть духовное содержание изображаемого»⁶, — пишет Л.А. Успенский.

В этом случае контекст становится особым обобщенным сюжетом, то есть тем, что Н.Н. Третьяков называл «явлением», когда действие остановлено, а время приобретает характер Вечности. Этому Н.Н. Третьяков противопоставляет иную форму композиции «сюжет-диалог», когда изображение передает реальный диалог, как например, в картине Н.Н. Ге «Петр I и царевич Алексей». Здесь активный элемент повествования, ограничен конкретным временем, колоритом, передает психологическое состояние персонажей, атмосферу интерьера.

Очевидно, что композиция в изобразительном искусстве по своей сущности далеко превосходит представление о том или ином каноне размещения объектов. А ее символическое наполнение может быть охарактеризовано как «изображение невидимого», когда о размещении говорить просто нелепо. Если же говорить о «не изображенных на полотне символах чувств», то и абстрактное направление в искусстве может быть отнесено к этой композиционной форме. Хотя справедливости ради, все же следует отметить, что разобраться в гармонии абстрактного намного сложнее. Ведь здесь чувственная мелодия требует исключительно чуткого восприятия, чтобы отличить подлинную гармонию от поддельной конструкции холодного построения, направленного не на художественную, а на коллекционную ценность с ее броской оригинальностью.

Для того чтобы быть символом, идейная образность должна указывать на нечто другое (А.Ф. Лосев). И здесь возникает вопрос: на что же указывает идейная образность символа? Значит ли, что символ всегда есть результат договоренности? В большинстве случаев так оно и есть⁷. Приведем пример символа договоренности (рис. 3). На нем изображен Евхаристический символ рыбы. «...Итак, первое и основное значение рыбы — это сам Христос. Некоторые древние авторы называют его “небесной рыбой”. Чтобы показать, что Церковь основывается на Христе, изображается корабль, покоящийся на спине рыбы,

⁶ Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Франция, печать LOUIS JEAN. Изд-во западно-европейского экзархата. Московский Патриархат. 1989. С. 35.

⁷ Однако с символом в изобразительном искусстве дело не всегда обстоит подобным образом, о чем речь пойдет ниже. — Прим. авт.

⁸ Альтернативное слово греческому «ψάρια» — рыба. — Прим. авт.

⁹ Тертуллиан, Климент Александрийский, Блаженный Августин. (+ 430), Блаженный Иероним (+ 420), Ориген, Мелитон Сардийский, Опат Милевский (+ ок. 370), св. Зенон Веронский (ок. 375), св. Петр Хрисолог (+ 450), св. Проспер Аквитанский (+ 463) и многие другие прибегали к символу рыбы.

¹⁰ Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. С. 50.

Христос посреди христиан изображался в виде большой рыбы, окруженной маленькими. Такой образ является прямой аналогией со словами Тертуллиана: «Мы маленькие рыбки, ведомые нашим Ichthus»⁸, мы рождаемся в воде и можем спастись не иначе, как пребывая в воде»⁹. Так символика рыбы связана с символикой воды и с таинством Крещения.

Как в изображениях, так и в письменных памятниках, употребляющих символ рыбы, подчеркивается евхаристическое значение этого символа. Всякий раз, когда изображается таинство Евхаристии, будь то в виде трапезы, совершения самого таинства или же чистого символа, рядом с хлебом обязательно изображается рыба. «Между тем рыба никогда не употреблялась при совершении таинства Евхаристии. Она лишь указывает на значение хлеба и вина»¹⁰, — пишет Л.А. Успенский. Подобного рода символов-договоренностей можно привести великое множество (рис. 1–3).

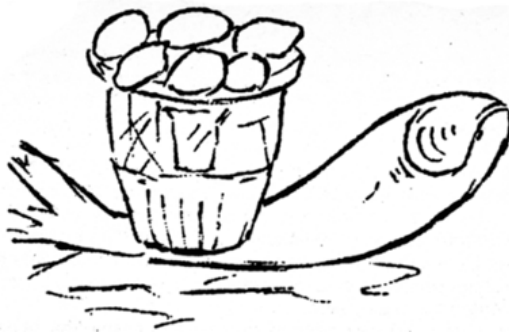


Рис. 3. Древнехристианский символ Христа

В изобразительном искусстве дело обстоит несколько иначе. Здесь смысл символа, то есть «указание на что-то другое», возникает из прочтения (алгоритма восприятия) всего контекста, в котором символ находится. Разберем это подробнее.

Отдельный символ — часть целостной композиции. Его смысл зависит от того, какое место он занимает в этой целостности, то есть от контекста. Однако что такое *целостность*? В философии и психологии целостность определяется как обобщенная характеристика системного представления, обладающая сложной внутренней структурой, которая характеризуется эмерджентностью¹¹ (гештальт, конструкт Дж. Келли с его внутренней противоречивостью и т. д.). Стоит вспомнить, что писали по этому поводу А.Ф. Лосев и А.А. Тахо-Годи: «...Всякий <...> всегда будет помнить учение Платона о том, что цельная

¹¹ Эмерджентность или эмергентность (от англ. emergent — возникающий, неожиданно появляющийся) ... наличие у какой-либо системы особых свойств, не присущих <...> сумме элементов, <...> несводимость свойств системы к сумме свойств её компонентов. URL.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эмерджентность> (дата обращения: 02.03.2020).

идея есть уже новое качество в сравнении со своими отдельными частями, так что целое в одно и то же время и состоит из своих частей и вовсе из них не состоит. Как учат нас химики, вода состоит из двух атомов водорода и одного атома кислорода. Но ведь водород еще не есть вода: и кислород еще не есть вода. Откуда же вдруг взялась вода? А вот это и значит, что вода хотя и состоит только из водорода и кислорода и ни из чего другого, тем не менее она, взятая как целое, вовсе не сводится ни на водород, ни на кислород, ни на их комбинацию. Но ведь это же и значит, что вода, будучи насквозь вещественной, обязательно обладает такой идеей, которая уже невещественна и которая, хотя и состоит из водорода и кислорода, тем не менее обладает более общим содержанием» (курсив мой. — А.С.). Эта цитата из книги А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи, — пример, касающийся именно эмерджентности.

Композиционно построенное изображение характеризуется целостностью, следовательно, обладает и эмерджентностью, которая выражается в интегральном смысле (*сверхсмысле*) всего произведения, не сводимого к сумме его частей. Целостное изображение нельзя разложить на части, ведь тогда груда элементов-символов потеряет свой основной смысл. Как часть целостности отдельный символ встроен в сверхсмысл произведения, который может быть понят зрителем только после прохождения им по всему перцептивному маршруту композиционной структуры. Подчеркнем, что здесь нет символов-договоренностей, а представлены символы, подчиненные общему смыслу целостности, который *неожиданно возникает*, иногда вопреки воле автора.

Отличие изобразительного символа от аллегории

От аллегории художественный символ кардинально отличается указанием на интегральный смысл композиционной целостности. А.Ф. Лосев отмечает: «Символ обычно смешивают с аллегорией, в которой ведь тоже имеется идейная образность вещи и сама вещь или предмет, а также их взаимное отождествление. <...> Символ <...> не есть <...> аллегория, поскольку в аллегории отвлеченная идея, ее предмет не имеют ничего общего или имеют очень мало общего с обратной стороной изображаемого предмета, так что идейно-образная сторона вещи гораздо содержательнее, пышнее, художественнее, чем эта отвлеченная идея, и может рассматриваться совершенно отдельно от той идеи, к иллюстрации которой она привлечена»¹².

¹² Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. С. 110–111.

На картине Якоба Йорданса образ земного плодородия подан именно как аллегория (рис. 4). Символы, безусловно, присутствуют, но указывают они преимущественно не на общий смысл, а на свое собственное содержание. Общий смысл, интегральное значение картины отражается в ином: в значительной мере это декоративное панно, красивое по пластике и цвету, призвано усладить вкус, доставить удовольствие. В нем все богато, немного дробно, но очень пышно. Это украшение, драгоценность — таков основной смысл живописного полотна Якоба Йорданса. Глубину содержания картины искать сложно, здесь все на поверхности, ведущее семантическое содержание не прослеживается. Но принимать это произведение было бы неверно. Оно блестяще решает задачу пиршества тональности и цвета. Если даже представить это полотно обобщенно, как бы через нерезкое стекло, то и тогда оно не утратит смысл образа богатого, виртуозно завязанного пластического пятна, построенного на тональных и цветовых контрастах.



Рис. 4. Якоб Йорданс. Аллегория плодородия Земли, м/х. 1623 г.
Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

Однако такое обоснование совершенно не подходит, например, к полотнам Николя Пуссена, живописи Гогена (рис. 5) или Ван Гога, так как система символов в этих живописных работах преимущественно подчинена либо общему, либо обозначает часть этого общего, характеризуя обобщенный смысл, который подчас невозможно переложить на язык логики.



Рис. 5. Поль Гоген. *А, ты ревнуешь?* м/х. 1892 г.
Пушкинский музей, Москва

С художественным образом все обстоит еще сложнее. Во-первых, с одной стороны, художественный символ указывает на интегральный смысл композиции, но с другой, и это во-вторых, он указывает на более конкретное содержание, на некоторую договоренность. Например, в картине Якоба Йорданса центральная женская фигура-символ обозначает плодородную землю («по договоренности») и в то же время указывает на общий художественно-идейный смысл картины, который в ней присутствует благодаря виртуозно организованной композиции. *Двойственность художественного элемента-символа значительно усложняет и одновременно углубляет восприятие произведения.* Таким образом, конкретный привычный смысл символа как бы «снимается»¹³. Художественный символ подчиняется целостно организованному контексту, который порождает иное значение, и в результате этого наделяется новым дополнительным смыслом, одновременно сохраняя «значение по договоренности»¹⁴. Смысловая двойственность художественного символа — одна из его важнейших черт.

Поэтому произведение может быть прочитано на нескольких уровнях. Так И.А. Ильин писал: «Художественность не есть отвлеченное понятие, а живой строй, развернутый в произведении искусства. <...> Художественность надо представлять себе <...> как внутренний порядок, заложенный в самом произведении искусства; это есть как бы живой и властный строй его “души” или его внутренний уклад; способ бытия, необходимый для него и составляющий живой закон его жизни»¹⁵. Философ полагал, что художник имеет дело с тремя слоями искусства. *Первый слой —*

¹³ Выражение Л.С. Выготского (см. «Психология искусства»). — Прим. авт.

¹⁴ Что роднит его с биполярным конструктом Дж. Келли. — Прим. авт.

¹⁵ Ильин И.А. Собр. соч. Т. 6. Книга 1. М.: Русская книга, 1996. С. 124.

это эстетическая материя, которая включает в себе физические отношения цветов, красок, линий, материала, держащего грунт. *Во втором слое* мы имеем дело с эстетическим образом, который не существует сам по себе, а распознается нашим воображением, иными словами — это слой нашего непосредственного и подчас очень субъективного восприятия. *Третий слой* (если несколько упростить мысль Ильина) — герменевтический. Здесь происходит понимание передаваемого художественного смысла, когда художественность как бы по-настоящему проявляется: «Истинная художественность не осуществляется через соблюдение одних законов эстетической материи <...>, или через соблюдение одних законов эстетического образа. <...> Она не осуществляется и через простое подчинение эстетической материи требованиям эстетического образа. Она осуществляется через *верность материи себе, образу и предмету*; и через верность образа себе и предмету. А это означает, что последней и высшей властью является *художественный предмет*. Его содержание и его требования должны царить в образном плане так, как содержание и требования образа должны царить в плане эстетической материи»¹⁶.

¹⁶ И.А. Ильин. Собрание сочинений. Т. 6., книга 1, М.: Русская книга, 1996. С. 139.

В единстве всех трех слоев мы и сталкиваемся с двойственной природой художественного символа. Здесь мы видим то, что было скрыто для нас минуту назад, ведь восприятие композиции картины — это временной процесс. *Поэтому картину нужно рассматривать*. Только тогда возникает возможность проникнуть в глубину, понять многозначность символов и охватить интегральный смысл, общее содержание целостного изображения часто не только не видимое непосредственно, при первом взгляде, но попросту «не изображенное» (Л.А. Успенский). Однако необходимо учитывать и то, что это не всегда получается, особенно, если зритель не подготовлен или не примет данную школу.

Сверхсмысл целого

В заключение подчеркнем, что здесь мы возвращаемся к началу нашей темы. Именно эмерджентное свойство целостного композиционного построения позволит учащемуся увидеть общую основу различных подходов и, следовательно, отнести к этой основе не как к формальной необходимости, а как к фундаменту, краеугольному камню, на котором можно построить различные по стилю произведения.

Ни одно определение композиции не обходится без понятия «целостность». Еще Аристотель учил, что *целое* больше суммы своих частей. Это относится и к композиционному тексту, передающему большую информацию, чем сумма составляющих ее

частей. Возникает вопрос, как такое возможно? Не претендуя на истину в последней инстанции, попытаемся дать объяснение этому факту.

Необходимо повторить, что любой элемент-символ, находясь в контексте *целого*, имеет множество взаимосвязей, и потому в зависимости от «маршрута прочтения» изобразительный текст может нести различный смысл, то есть быть многосмысловым (полисемантическим).

Сверхсмысл целого ограничивает, конечно, это бесконечное разнообразие, но все же вариативность остается. В этом существенное отличие художественного символа от символа иного рода. Кроме того, привычный смысл может быть преодолен, нивелирован. Отсюда и возникает неожиданное смысловое значение, казалось бы, привычного смысла символа.

Если признать, что в системе любой элемент может рассматриваться только во взаимосвязи с другими элементами, то получается, что информационных элементов-взаимосвязей неизмеримо больше, чем самих элементов. Таким образом, общая информация по определению больше той, что заключена в простой сумме элементов. Но каким образом возникает в композиции интегральный смысл — «сверхсмысл»? Здесь все, видимо, объясняется тем, что в композиции элементы и их взаимосвязи организованы особым оптимальным образом — *прегнантно*¹⁷, что позволяет зрителю, «проходящему» по заданному маршруту, охватить смысл путем наименьшего сопоставления информации между отдельными элементами и с наименьшими затратами. Это явление Г.А. Галицын и В.М. Петров¹⁸ называют «принципом максимума информации». Доказанное авторами математически, оно позволяет сэкономить дополнительную «нервную энергию» (Л.С. Выготский). Эта энергия неожиданно высвобождается, порождая у воспринимающего возможности образовать дополнительные взаимосвязи и ассоциации, что и порождает «сверхсмысл» — новые мысли, неожиданные чувства и понимание, давно, казалось бы, осознанного, что сродни озарению, внезапно посещающему человека.

Сверхсмысл целого ограничивает это бесконечное разнообразие, хотя вариативность все же остается. В этом существенное отличие художественного символа от символа иного рода. Кроме того, привычный смысл может быть преодолен, нивелирован. Отсюда неожиданное смысловое значение символа.

Итак, целостность с психологической точки зрения высвобождает энергию, позволяя понять не только дополнительный смысл, но и понимание всего многообразия смыслов, заключен-

¹⁷ Вертгеймер М. Продуктивное мышление: пер. с англ. общ. ред. С.Ф. Горбова и В.П. Зинченко. Вступ. ст. В.П. Зинченко. М.: Прогресс, 1987. 336 с.

¹⁸ Голицын Г.А., Петров В.М. Информация — поведение — творчество. М.: Наука, 1991. С. 42–47.

ных в структуре, одновременно наделяя их единством противоположного, многообразием прочтения, неожиданностью открывающегося богатства содержания произведения. Так как художественный символ — полисемантический, он может быть одновременно комичным и трагичным, лиричным и циничным, глубоко философским и наивно детским. Именно поэтому композиционная организация произведения — есть основа всякого обучения изобразительному искусству, независимо от художественного направления, школы и даже канона. Она позволяет «изобразить невидимое, не изображаемое», показав в обыденном тайну бытия. Данная проблема представляется очень непростой. Она требует отдельного пристального рассмотрения. Поэтому здесь мы только указываем на нее, не входя в подробности, и подчеркиваем, что композиционные свойства — сложнейшая система, опирающаяся на еще недостаточно понятые психологические законы. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
2. Даниэль С.М. Сети для Протея. Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб: Искусство-СПб, 2002. 304 с.
3. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т 1. М.: Гилея, 2001. 391 с.
4. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. 320 с.
5. Проблемы композиции. Сборник научных трудов / под ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 2000. 292 с.
6. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 352 с.: ил.
7. Свешников А.В. Интегральное мышление и искусство. М.: Университетская книга, 2017. 324 с.

REFERENCES

1. Volkov N.N. (1977) Kompoziciya v zhivopisi [Composition in painting]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 263 p. (In Russ.).
2. Daniehl' S.M. (2002) Seti dlya Proteya. Problema interpretacii formy v izobrazitel'nom iskusstve [Networks for Proteus. The problem of interpreting the form in art]. St. Petersburg: Iskusstvo SPb, 2002. 304 p. (In Russ.).
3. Kandinskij V.V. (2001) Izbrannye trudy po teorii iskusstva [Selected Works on the Theory of Art]. V 2-h t. T 1. Moscow: Gileya, 2001. 391 p. (In Russ.).
4. Losev A.F. (1995) Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo [The Problem of the Symbol and Realistic Art]. 2-e izd., ispr. Moscow: Iskusstvo, 1995. 320 p. (In Russ.).
5. Problemy kompozicii. Sbornik nauchnyh trudov [Problems of composition. Collection of scientific papers]. Pod red. V.V. Vanslova. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 2000. 292 p. (In Russ.).
6. Sveshnikov A.V. (2012) Algoritmy kompozicionnogo myshleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of composite thinking in easel painting]. Moscow: VGIK, 2012. 352 p.: il. (In Russ.).
7. Sveshnikov A.V. (2017) Integral'noe myshlenie i iskusstvo [Integral thinking and art]. Moscow: Universitetskaya kniga, 2017. 324 p. (In Russ.).

The Emergence of a Holistic Artistic Image

Aleksandr V. Sveshnikov

*Doctor of Art Studies, Professor, Full Professor at the Department of Fine Arts,
Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 7.012

ABSTRACT: This article is the third in a series of articles on composition in the visual arts (see “Composition as a Way of Communication in Teaching Visual Arts.” — M.: VGIK Bulletin, No. 4 (38). 2018. P. 69–76. And “Actual Problems of the Composition of the Artistic Image.”— M.: Bulletin of VGIK, No. 2 (40). 2019. P. 67–78). The article shows that, similar symbolic images may have a completely different semantic meaning depending on the viewer’s worldview and attitudes. If we turn to the previous articles of this series, we will see that this meaning also depends on the context, thereby possessing ambiguity that comes up to an internal semantic contradiction within a single detail. The article explores composition as a text, organized by complex interconnections of symbolic elements that form the integrity of the art form with its characteristic “super-sense” that goes beyond the sum of the meanings of the individual parts of the image. Here we can say that the true pictorial work involves the “invisible” which is not depicted on the canvas. Thereby, it is possible to convey not only what is visible with the bodily eyes in the composition, but also the spiritual content of the depicted. This article attempts to show that a student who is creating a composition, operates with signs, symbols, and even mythologemes, while working on a graphic text that needs to be organized in a holistic form. It completes the reasoning presented earlier in this series, and sums up the previous arguments. A holistic image cannot be decomposed, because in this case a pile of symbolic elements will lose its basic meaning. In conclusion, the article shows that any element of composition as a system can only be considered in conjunction with other elements, therefore there are immeasurably more informational interconnections than the elements themselves. Thus, the general information is by definition greater than that contained in the simple sum of its elements, which gives the perceiver the opportunity to form additional relationships and associations, a “super meaning” i. e. a new thought, new unexpected feelings, a new understanding of something that seemed long and well understood, giving rise to something akin to the “awakening” that suddenly dawns on a person.

KEY WORDS: compositional organization, graphic text, composition