

Ключевые слова: мимесис, абстрактное искусство, язык искусства, визуальное восприятие, антропология искусства.

Ступин Сергей Сергеевич

Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Key words: mimesis, abstract art, art language, visual perception, anthropology of art.

Stupin Sergei S.

PhD in Philosophical sciences, leading researcher
of The Research Institute of Theory and History of
Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

СТУПИН С.С.

Усложнение антропологически значимых элементов в искусстве XX–XXI веков

STUPIN SERGEI S.

The Complication of Anthropologically Significant Elements in the Fine Art of the 20th–21st Centuries

Автор анализирует тенденцию художественного восприятия протекать в интерпретации абстрактных художественных форм к поиску миметических эквивалентов, визуальных подобию объектов окружающего мира. В этом процессе можно обнаружить определенные закономерности: наблюдаются тенденции постоянного усложнения антропологически значимых элементов изобразительной формы. Автор выявляет последовательный характер обнаружения новых линий восприятия на пути от простейших перцептивных раздражителей, наделенных антропными свойствами, до рафинированных художественных объектов, пребывающих в каждый раз уникальных пластических контекстах. Значимость темы обусловлена актуальностью таких тенденций изобразительного искусства XX–XXI века, которые демонстрируют широкие пластические возможности трансляции антропологических, в том числе и экзистенциальных, значений и смыслов.

The author analyzes the tendency of artistic perception to interpret abstract art forms in the search for mimetic equivalents and visual similarities in the surrounding world objects. One can see certain patterns in this process: there are tendencies towards constant complication of anthropologically significant elements of the visual form. The author reveals the consistent character of the discovery of new lines of perception, from the simplest perceptual stimuli endowed with anthropic properties to refined art objects found in unique plastic contexts each time. The significance of the topic is determined by the relevance of such tendencies in the fine arts of the 20th–21st centuries, which demonstrate great plastic potential to convey anthropological meanings, including existential ones.

ВВЕДЕНИЕ

«Искусство – самая конкретная вещь в мире, и никакого оправдания нельзя подыскать для тех, кто затуманивает умы людей, стремящихся узнать о нем как можно больше» [4, с. 22]. По признанию Рудольфа Арнхейма, одной из причин создания самой известной его книги «Искусство и визуальное восприятие» стало категорическое неприятие мистифицирующего искусствоведения, усталость от «непонятных, озадачивающих разговоров об искусстве, в которых с претензией на художественную и научную значимость жонглируют модными словечками и выхолощенными понятиями...» [4, с. 22].

Апология «объективного знания» о смыслопорождающем потенциале визуальной формы, продекларированная американским ученым, в XX веке разделялась представителями целого ряда отраслей науки об искусстве – в формальной школе (Г. Вёльфлин [6] и его последователи), в рецептивной эстетике (В. Кемп и др.), в иконологии (Э. Панофский [12] и др.), в семиотике (У. Эко [15] и др.), в феноменологии (Р. Ингарден [8] и др.), в герменевтике (Г.-Г. Гадамер [7] и др.).

В последние десятилетия анализ закономерностей смыслообразования при восприятии различных визуальных объектов ведется в исследованиях западных специалистов, причисляемых к направлению *visual studies* [2].

Важное методологическое значение имеет фундаментальный труд отечественного искусствоведа В.А. Крючковой «Мимесис в эпоху абстракции» [10]: живопись мастеров второй парижской школы поворачивается подходом, который позволяет обнаруживать подобию или намеки на них в изображениях, радикально порывающих с аристоте-

левским принципом подражания. Исследователь искусно «поднимает» изобразительный мотив со «дна» абстрактной картины [10, с. 33].

Смыслообразовательный потенциал как миметических, так и нефигуративных, абстрактных, орнаментальных визуальных форм помогает оценить актуальное понятие современного теоретического искусствоведения «пластическое мышление». Академик О.А. Кривцун в предисловии к коллективной монографии «Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии» указывает на интуитивную, внерациональную природу этого способа творчества: «Пластическое мышление – это мышление посредством чувственных форм, объемов, линий, красок, света, тени – то есть мышление посредством всей совокупности визуальных характеристик объекта» [3, с. 5]. Имеется в виду «не вербальное, не понятийное мышление, а мышление в материале: к примеру, работа с фактурой масляного холста, сложение его визуальности через линии рисунка, пятна, соотношения объемов, цвета и света» [3, с. 5].

Проблеме интерпретации антропологических, «человекомерных» смыслов в разнообразных визуальных практиках XX века и наших дней посвящена коллективная монография «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире» [1].

Предлагаемая статья ставит вопрос о смыслообразовательных возможностях условно немиметического искусства с акцентом на антропологические, в том числе и экзистенциальные, значения и смыслы. Цель данной работы – выявить и иерархизировать типы изображений, реализующих неклассическое понимание мимесиса, с учетом многоаспектности и многоканальности их восприятия зрителем.

«ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ» В ВОСПРИЯТИИ ПРОСТЕЙШИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ФОРМ

Понимание структурных компонентов изображения в качестве семантико-антропологических медиумов предполагает изучение вопроса о критериях объективности подобной интерпретации в ситуации индивидуального восприятия. В какой степени реципиент наполняет субъективными смыслами, значениями, ассоциациями художественную форму, предельно абстрагированную от реальности?

И каковы возможности произведения искусства в репрезентации (или трансляции) «человеческого» содержания в самых разных его аспектах – эмоциональном, чувственном, гаптическом, символическом, культурном?

18 октября 2017 года в НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств состоялся круглый стол отдела теории искусства этого института «Искусство портрета: экзистенциальные измерения». Дискуссия показала, что даже намеренное разрушение художником связей между моделью, послужившей прообразом оригинальной пластической формы, и результатом акта творчества, оставляет большое поле для антропологически ориентированных интерпретаций: холст или графический лист продолжают хранить значимые детали породившей их первопричины – образ человека пытается ускользнуть, но полностью не исчезает.

В условно немиметическом (нефигуративном, абстрактном) искусстве ситуация принципиально иная: воспринимающему сознанию предлагается лишь комплекс выразительных средств с неочевидными внутренними отношениями, которые иногда проясняются (или, напротив, еще более запутываются) «ориентирующим» названием. На базовом уровне восприятия элементарных геометрических форм и их деталей, цветовых тонов, контрастов, фактур, по крайней мере для глаза европейца, можно констатировать относительную перцептивную стабильность. Исследование фундаментальных слагаемых визуальной формы (линия, пятно, цвет, фактура, контур, объем, замкнутая и разомкнутая фигура и др.) и принципов их организации (ритм, композиция, отношения детали и целого) в универсальном инвариантном модусе обнаруживает и наличие относительно устойчивых механизмов зрительного восприятия. Подчеркивая исключительную важность контекста в каждый раз уникальной «дешифрации» предложенного визуального стимула, стоит указать и архетипический характер структурных компонентов изображения: визуальные «иероглифы», хотя и не существуют вне конкретной «оптической ситуации», так или иначе апеллируют к априорным психовизуальным способностям *homo sapiens*.

Современными психологами экспериментально доказано, что человек осматривает объект не по случайной траектории, а путем последовательного «ощупывания» взглядом наиболее значимых эле-

ментов фигуры: «Закономерные траектории осмотра формируются только при активном взаимодействии зрительных и двигательных компонентов... Записи движений глаз показывают, что в процессе рассматривания взор наблюдателя обычно задерживается лишь на тех элементах, которые несут сведения, позволяющие раскрыть содержание изображения. В зависимости от содержания объекта и зрительных задач, которые стоят перед человеком в момент восприятия, происходит распределение точек фиксации на объекте, последовательность, в которой взор переходит от одной точки фиксации к другой, и продолжительность фиксаций. К зрительным задачам относятся: обнаружение, опознание (узнавание), идентификация. При обнаружении фиксируется только наличие объекта, при опознании – отнесение его к классу объектов (по обобщенным характеристикам класса), а при идентификации производится сравнение объекта с конкретным эталоном, хранящимся в памяти» [13, с. 18–19].

Также известно, что сокращение потока информации из внешней среды оказывает неблагоприятное воздействие на восприятие: «Сенсорная депривация (изоляция от внешних воздействий с помощью специальных приборов) приводит к изменениям восприятия цвета, формы, размера и расстояния, а также к увеличению чувствительности» [13, с. 19].

Процесс распознавания визуального образа человеческим мозгом предполагает объективную *этапность*. В психологии принято выделять четыре последовательных уровня «собираения» изображения в воспринимающем сознании. При этом способ классификации воспринимаемой визуальной информации детерминирован предварительным визуальным опытом реципиента: субъективное восприятие неизменно редуцирует объект до привычного, уже знакомого. Антропные значения, которые сообщают целостному визуальному образу (гештальту) его составные элементы, фундируются объективными свойствами оптического аппарата человека, наделяющего перцептивный образ такими относительно независимыми характеристиками, как константность, предметность, целостность и обобщенность.

В рамках настоящей работы, рассматривающей возможности семантико-антропологической интерпретации визуальных

образов, особую значимость приобретают обнаруженные психологами типовые перцептивные схемы, позволяющие трактовать трехмерный объект или изображение как комфортное и гармоничное или же, напротив, как «неудобное» и дискомфортное. Данной проблеме посвящено исследование Александра Лапина «Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом» [11], в котором подобраны убедительные примеры объективного эмоционального воздействия определенных комбинаций геометрических форм. Помимо прочего, автор отмечает, что в качестве «агрессивного», «атакующего», «будоражающего» изображения может восприниматься образ, содержащий слишком много элементов для распознавания. Подсознательный дискомфорт вызывает и восприятие двусмысленных фигур, однозначная трехмерная интерпретация которых невозможна.

Объективные закономерности визуального восприятия сознательно или неосознанно становятся инструментом воздействия в руках мастеров искусства – живописи, графики, скульптуры, архитектуры, фотографии, кинематографа, видеоарта. Константы зрительного восприятия актуализируют антропологически значимый потенциал линии, цвета, фактуры, ритма, несущий, помимо тематико-символической нагрузки, комплекс трудно вербализируемых антропных значений.

НА ПУТИ К МИМЕТИЧЕСКОМУ: МОДУСЫ УЗНАВАНИЯ

Ситуация смыслопорождения очевидно усложняется, когда зрителю предлагается не дискретный визуальный объект, а целый комплекс визуальных стимулов. Особенно драматичен процесс восприятия художественных произведений, намеренно порывающих с геометрией и пластикой зримого мира. В супрематизме, лучизме, геометрическом абстракционизме и ташизме, в информализме, отчасти в «живописи жестких контуров» и других направлениях изобразительного искусства XX века исключительную важность приобретают длительности, ритмы, колорит, плотность мазка и прочие основополагающие средства художественного изъяснения. Немиметическое в антропологическом контексте являет себя как обращенность к эмоциональному аппарату воспринимающего – на уровне перцепции,

но уже с подключением индивидуальных ассоциативных цепей. Восприятие таких форм апеллирует не к концептуально-когнитивным, но к интуитивно-интонационным, ментальным способностям человека. И здесь уместна аналогия с музыкой, без-образная, неиконологическая природа которой вместе с тем глубоко антропна. В отсутствие знака и символа именно музыка справедливо трактуется не только как эссенция самого искусства, но и как модус предельного существования человеческого духа.

С подобным механизмом смыслопорождения мы сталкиваемся и в радикально немиметическом изобразительном искусстве, когда художник воздействует на зрителя на уровне первичного различения (понятие, активно разрабатываемое отечественным эстетиком О.В. Беспаловым [5]).

Стоя перед широкоформатным полотном Ансельма Кифера «Посвящение Адальберту Штифтеру» (2014), излишне обращаться к трагической истории самоубийства австрийского писателя. Холодный, нарочито грязноватый колорит с высветленными оловянно-бледными зонами, резкие фактурные штрихи, прочитывающиеся и как острые стебли растений, и как взмахи опасной бритвой, погружают зрителя в тяжелое эмоциональное состояние, словно хранящее следы предельной экзистенциальной ситуации, где правят боль, отчаяние и решимость на последний шаг.

Продвигаясь в направлении миметического, теоретик искусства оказывается перед работами, в которых антропное содержание заявляет о себе не только на стадии перцептивных откликов, но и на рационально-рефлексивном уровне. Выход на эти слои восприятия демонстрирует графический лист современного российско-испанского художника Мухадина Кишева из цикла «Тревожное время» (XII, 2003). Мотив грозного предчувствия передается антропоцентризмом самой визуальной формы. Кишев сообщает зазубренным отрезкам-скобам, буквально втыкающимся в холст на манер рыболовных крючков, характер нервозности, колкости, назойливой воспаляющей боли, прорезывания и прокалывания. Острые ритмичные линии, отбрасывающие тени, напоминают трещины на стене. Исключительно важна и ритмическая организация композиции: гомогенность и механистичность на уровне ощущения транслируют идею тотальности и машинизированности физического уничтожения.

В данной работе принцип узнавания – распознавания и осим-воличивания подобий в воспринимающем сознании – становится важным аспектом коммуникации между произведением искусства и реципиентом. Зритель чувствует себя почти дома – на пороге привычного отрефлексированного предметного мира, в пространстве культуры.

Выстраивая иерархическую систему образов между абстрактным и миметическим, стоит обратить внимание и на своеобразные визуальные аттракционы – иллюзионистические произведения-перевертыши, расширяющие возможности нашего восприятия и воображения.

В 2015 году в ГМИИ им. А.С. Пушкина прошла выставка Дмитрия Гутова «Рембрандт. Другой ракурс. Произведения Рембрандта Харменса ван Рейна и Дмитрия Гутова». Московский скульптор представил сварные голограммы, с четко определенной точки зрения являющие реципиенту узнаваемые рембрандтовские мотивы, но с других ракурсов (в том числе и из положения «изнутри») – иллюстрирующие поэтику открытости и незавершенности [14, 15].

Годом ранее в Праге была установлена динамическая скульптура работы чешского художника Давида Черни «Голова Франца Кафки». Собранная из массивных металлических пластин голова находится в постоянном движении, то разрушаясь в серии абстрактных арт-объектов, то возвращаясь к очертаниям самого загадочного писателя XX века. «Превращение» Кафки остроумно аллегоризируется непрерывными переходами от хаоса к конструкции и от узнаваемого объекта – в новое рассеяние: от освоенного, рефлексивного, «человеческого» – в материал искусства и чистую событийность немиметического.

И Гутов, и Черни в данном случае настраивают сразу несколько каналов зрительского восприятия, потенцируя творческое сознание и художника, и зрителя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение смыслопорождающих возможностей художественной формы остается одной из основных задач различных отраслей науки об искусстве XX века и наших дней. Семантический потенциал

визуального образа, воспринимаемого и в его целостности, и в его фрагментарности, должен оцениваться с учетом объективных механизмов зрительного восприятия, включая базовый перцептивный уровень, а также с учетом понимания последовательности усложнения семантических характеристик исследуемых объектов на пути от абстрактного к миметическому, где каждый новый этап открывает дополнительные каналы восприятия и побуждает зрителя к активному сотворчеству.

Список литературы:

- 1 Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2017.
- 2 Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Отв. ред. Н.Н. Мазур. СПб., М.: Новое издательство, 2018.
- 3 Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / Отв. ред. О.А. Кривцун. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019.
- 4 Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.
- 5 Беспалов О.В. Удовольствие различения в абстрактной живописи и литературном нонсенсе // Человек, 2018. № 1. С. 38–56.
- 6 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. М.: Шевчук, 2013.
- 7 Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
- 8 Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962.
- 9 Кривцун О.А. Предисловие / Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / Отв. ред. О.А. Кривцун. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019.
- 10 Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- 11 Лапин А.И. Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом. М.: Тримедиа, 2016.
- 12 Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999.
- 13 Прокопенко В.Т., Трофимов В.А., Шарок Л.П. Психология зрительного восприятия. СПб.: СПбГУ ИТМО, 2006.
- 14 Ступин С.С. Открытая форма в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012.
- 15 Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

References:

1. O.A. Krivtsun, ed. *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of art. The language of art and the measure of the human in a changing world]. Moscow, Indrik Publ., 2017. (In Russ.)
2. N.N. Mazur, ed. *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovaniy vizual'noj kul'tury* [The world of images. Images of the world. Anthology of visual culture research]. St. Petersburg; Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2018. (In Russ.)
3. O.A. Krivtsun, ed. *Plasticheskoe myshlenie v zhivopisi, arhitekture, kino i fotografii* [Plastic thinking in painting, architecture, film and photography]. Moscow; St. Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2019. (In Russ.)
4. Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and visual perception]. Moscow, Progress Publ., 1974. (In Russ.)
5. Bepalov O.V. *Udovol'stviye razlicheniya v abstraktnoj zhivopisi i literaturnom nonsense* [The pleasure of distinction in abstract painting and literary nonsense]. *Chelovek*, 2018, no. 1, pp. 38–56. (In Russ.)
6. Wölfflin H. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstva* [Basic concepts of art history]. Moscow, Shevchuk Publ., 2013. (In Russ.)

7. Gadamer H.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The relevance of the beautiful]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. (In Russ.)
8. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Aesthetics research]. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoj literatury Publ., 1962. (In Russ.)
9. Krivtsun O.A. *Predislovie / Plasticheskoe myshlenie v zhivopisi, arhitekture, kino i fotografii* [Preface / Plastic thinking in painting, architecture, film and photography]. Ed. O.A. Krivtsun. Moscow; St. Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2019. (In Russ.)
10. Kryuchkova V.A. *Mimesis v epohu abstrakcii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroj parizhskoj shkoly* [Mimesis in the era of abstraction. Images of reality in the art of the second Parisian school]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2010. (In Russ.)
11. Lapin A.I. *Ploskost' i prostranstvo, ili Zhizn' kvadratom* [Plane and space, or Life square]. Moscow, Trimedia Publ., 2016. (In Russ.)
12. Panofskij E. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva: stat'i po istorii iskusstva* [The meaning and interpretation of fine art: Articles on the history of art]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 1999. (In Russ.)
13. Prokopenko V.T., Trofimov V.A., Sharok L.P. *Psihologiya zritel'nogo vospriyatiya* [Psychology of visual perception]. St. Petersburg, SPbGU ITMO Publ., 2006. (In Russ.)
14. Stupin S.S. *Otkrytaya forma v iskusstve XX veka* [Open form in the art of the twentieth century]. Moscow, Indrik Publ., 2012. (In Russ.)
15. Eco U. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike* [The open work. Form and uncertainty in modern poetics]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2004. (In Russ.)