

Е. А. КОНДРАТЬЕВ



Евгений Андреевич Кондратьев

Художественная деталь и целое: структурные и исторические вариации

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11080151

*Е. А. Кондратьев. Художественная деталь и целое: структурные и исторические вариации: Издательство «Индрик»; Москва; 2010
ISBN 978-5-91674-090-5*

Аннотация

Книга посвящена проблеме фрагментации композиционного целого в искусстве. На примерах из современного и классического искусства рассматривается роль детали в изображении. Исследование типов выявления и автономизации отдельного выразительного элемента предваряется обзором концепций, оказавших существенное влияние на построение моделей соотношения художественной части и целого. Выявляется семантика приемов выделения и изоляции детали, перечисляются фигуративные объекты, выполняющие функцию детали. Показывается, как акцентированный элемент оказывает обратное воздействие на художественное целое, что проявляется, в частности, в изменении восприятия всей композиции, обращении

к замещающей целое цитате в актуальном искусстве, увеличении комбинаторности и многоголосия изобразительной системы.

Содержание

Введение	6
Глава 1. Вариативность соотношения детали и целого. Теоретические аспекты проблемы	18
Категории «оптическое» и «осязательное» в моделях языка пластических искусств.	19
Формальный метод искусствознания	
Проблема соотношения части и целого в контексте культурологии и философии XX века	26
Элементы композиции и их «вес».	44
Гештальтанализ	
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Евгений Кондратьев
Художественная деталь
и целое: структурные и
исторические вариации

© Кондратьев Е. А., 2010

© НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2010

© Издательство «Индрик», 2010

* * *

Введение

Традиционное понимание роли художественной детали строится на идее дополнения или подтверждения с её помощью основного содержания произведения. Иначе говоря, правда типического в изображении получает развитие в точно подмеченной автором подробности, более того, эти два начала не должны противоречить друг другу и получать предпочтительное значение. Такие принципы интерпретации детали являлись характерными, например, для так называемой реалистической школы в литературе (Л. Толстой, Ф. Достоевский, О. Бальзак), благодаря чему достигалась особенная «жизненная правда» произведения. Но обращение к подробностям и деталям описываемого явления – прерогатива не только литературы, но также – и изобразительного искусства, а в последнее время – кино и фотографии. В классической изобразительной и литературной традиции деталь является как бы продолжением центрального мотива, существует даже понятие «характерная», «типическая» деталь, выделяющаяся среди множества периферийных подробностей, служащих ей лишь фоном¹. Классически трак-

¹ «Не случайно Чехов, виртуоз детали, открывший новые, богатейшие ее возможности, восставал против подробности... Ошибочно, однако, думать, будто чеховские высказывания «компрометируют» подробности. Разница только в степени лаконизма и уплотненности. В норме отбора, в мере краткости. Разница

туемая деталь является своеобразной микромоделью целого или, по крайней мере, резонирует с ней, словно музыкальная интродукция, подготавливает исполнение центрального мотива.

Авангард и актуальное искусство, во многом не без влияния новых технических средств выразительности, обратившись к приемам гипердетализации, сверхкрупного плана, одновременно сняли иерархию центрального (типического) и периферийного. Произведение наполнилось подробностями, обладающими самостоятельным, не связанным с целым смыслом и подчас подменяющими собой целое; зрителю стало сложнее сводить многообразие деталей (подчас находящихся в эклектичном беспорядке) к единству. Однако и в истории классического искусства можно наблюдать многочисленные примеры доминирования не так называемого «программного», универсализирующего начала, а напротив, тенденции к дезинтеграции или внутренней дифференциации, когда автор стремился придать своей работе загадочность через введение некоторых «странностей», неправильностей в изображение. Эти неравномерности, как правило, занимали только часть художественного пространства, по су-

между деталью и подробностями не абсолютна, существуют переходные формы, промежуточные ступени. Чехов нашел новые пути образного «сгущения» смысловых переключек, новые художественные ракурсы ассоциаций, сближения вещей и явлений. Отсюда повышенная идейно-художественная нагрузка на деталь. „Чеховское“ наложило отчетливую печать на современную прозу» (*Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981. С. 305*).

ти представляя собой неким образом отмеченные или маркированные детали. При этом также существенно, что каждый художник находил свои уникальные пути лаконичного выражения смысла, изолируя в качестве детали разнообразные и непредсказуемые аспекты изображения. В данной работе предполагается рассмотреть исторические и современные примеры фрагментации художественного целого, выяснить степень и причины их появления, отличия способов фрагментации в искусстве разных стилей и школ, обусловленные различиями в мировоззренческом контексте. Одновременно и в современной, характерной для актуального искусства, гипертрофированной и преувеличенной художественной детали можно найти черты детали классической, с ее тенденцией останавливать внимание зрителя, нарушать равномерное развитие сюжета и изобразительного целого.

Искусство XX века демонстрирует широкую палитру приемов работы с художественной деталью. Фрагментация в рамках художественного произведения, представляемого как текст, происходит в результате обрыва грамматических цепочек, превращения произведения в «поток сознания», смешения традиционных норм композиции с новыми. Тут уместно вспомнить роман «Улисс» Дж. Джойса, «новый роман» французских писателей 60-х гг. (Н. Саррот, М. Бурют, А. Роб-Грийе и др.), тексты современных отечественных авторов (С. Соколов, Г. Айги, В. Кривулин, М. Берг). Концептуализм в литературе доводит абсолютизацию фрагмен-

та до предела (Л. Рубинштейн с его «каталогами» – карточками с вырванными из обиходного языка фразами). Фрагментирование художественного дискурса, лаконизм и афористичность, а порой и притчевость с ее недосказанностью, потребность в которых испытывает современное искусство, во многом объясняется попытками преодолеть ограниченность устоявшегося жанра (литературного, живописного) и создать элементы новых стилистических целостностей, получивших пока лишь локальное выражение.

Понимание роли и места детали, элемента в художественном целом в значительной мере предопределено моделью изобразительного языка, используемой в произведении. На смену представлениям об иконической или миметической природе изобразительного языка по мере становления формалистических теорий и теорий знаковых систем приходило конвенциональное толкование смысла произведения. Однако знаковая природа визуального текста весьма специфична и отлична от вербальной нелинейности. Вербальный знак построен на основе дифференциации, то есть четкого понимания границы между знаками, из которых строятся необратимые, однонаправленные цепочки сообщений. В случае с изображением, с учетом переходной, неустойчивой природы светотени, цвета, линии, невозможно говорить об однозначности знака и возможности построения знаковой последовательности из иконических знаков. Двусмысленность и неопределенность пластического элемента усиливается, ес-

ли зритель рассматривает его изолированно, при изменении окружающего фигуративного фона или при большом приближении.

«В соответствии с контекстом примыкающих и соседних знаков некоторая точка может быть шляпкой гвоздя, пуговицей или зрачком глаза; точно так же дуга окружности может быть холмом, шляпой, бровью, ручкой корзины или аркой»².

Существуют и соответствующие пути усиления неоднозначности в словесных текстах, основанные на «сдвиге» значения. Но в изобразительных искусствах этот сдвиг скорее пространственный, а в вербальных – темпоральный.

В живописном образе значимы не только основные координаты, но и «информационные шумы», переходные состояния, степени интенсивности. У. Эко считает возможным говорить о миметическом подобии применительно к изображению вообще только в отношении «кода узнавания» предмета как такового.

«В отличие от вербального языка, а также музыки, визуальные языки, особенно иконический, характеризуются непрерывностью, затрудненностью выделения дискретных элементов»³.

Несмотря на трудности построения «фразы» из изначально-

² Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства // Семиотика и искусствознание. М., 1972. С. 158.

³ Eco U. Einföhrung in die Semiotik. Mönchen, 1972. S. 216.

но недискретных единиц-образов, по-прежнему предпринимаются усилия по установлению универсальной «грамматики» художественных элементов и составлению всевозможных словарей символов и знаков с закрепленным и незакрепленным значением, проводятся исследования градаций изобразительных форм, делаются попытки определить степень семантической независимости отдельных элементов изображения и их роль в передаче общего смысла произведения. Современные искусствоведческие анализы тесно соприкасаются со структуральными и феноменологическими направлениями, благодаря чему удается показать амбивалентность и полиморфизм художественного элемента как знака.

«Знаковость» изобразительного образа можно рассматривать не только собственно в рамках семиотической проблематики, но и в более широком контексте. Само отличие детали, или отдельного фигуративного объекта, от пластического целого выстроено в знаковой форме, поскольку представляет собой противопоставление, первичное различие, сигнификацию. Но фрагмент выступает на фоне целого не только как знак, но и как символ, он может концентрированно, в свернутой форме выражать атмосферу целого, быть намеком, необходимым порой заместителем целого, своеобразной точкой кульминации, неким энергетическим средоточием произведения, дающим ключ не только к интеллектуальному, но и эмоциональному пониманию художествен-

ного произведения.

Велика конструктивная и креативная роль детали, фрагмента, фигуративного элемента, сингулярного знака в рамках изобразительного целого. Деталь может быть интерпретирована как изолированная пластическая фигура, воплощающая характерные признаки целого или противостоящая ей. Нельзя не отметить и антиномизм, возникающий при интерпретации смысла изолированного каким-либо способом элемента, трудностей построения критериев и признаков, по которым можно было бы оценить степень детализации и фрагментации целого.

Истолкование произведения искусства как целостной, однородной структуры допускает наличие в ней подтекста, дополнительного языка, встроенного в основной, допускает, что в произведении присутствуют относительно автономные сообщения. Частное, маргинальное хотя и уходит на второй план, но оказываются значимой составляющей любого художественного текста. Кроме того, дополнительный художественный смысл формируется за счет случайных, непреднамеренных или внеконтекстуальных элементов произведения. Если эстетическая целостность предполагает наличие внутренних связей, причинно-следственных скреп, обеспечивающих единство текста произведения, то случайное, особенное вносят в художественное сообщение элемент двусмысленности и игры. Такие автономные феномены, как второстепенное, неявное, с одной стороны, образуют «излиш-

ки» смысла, а с другой, делают произведение неповторимым и уникальным.

Общая структура исследования

Глава 1. Вариативность соотношения детали и целого. Теоретические аспекты проблемы

Исследование типов выявления и автономизации отдельного выразительного элемента в изобразительном искусстве предваряется обзором концепций, оказавших существенное влияние на построение моделей соотношения художественной части и целого. Из этих концепций следует, что выявление автономной детали зрителем происходит благодаря не столько идентификации по непосредственным визуальным признакам, сколько благодаря интерпретации и переинтерпретации им «невидимых» уровней смысла произведения. В данной главе рассматриваются различные способы находить единицы, слагающиеся в целостность, видеть части наряду с целым. Исследовательская парадигма формального метода в искусствознании, ряда культурологических и герменевтических направлений в теории искусства XX века, гештальтпсихология позволяют найти объяснение процессов фрагментации в классическом искусстве. В то время как формальный метод в литературоведении, феноменология, семиотика, структурализм и постструктурализм создают интерпре-

тационную базу для многих явлений современного искусства и авангарда.

При всем многообразии перечисленных в главе подходов можно говорить о единстве в понимании части целого как относительно самостоятельной выразительной единицы, получающей свой смысл не только из произведения, но и внешнего идейного и социального контекста. Вследствие этого часть, деталь можно встраивать в различные комбинаторные цепочки, строить из них новые языки высказывания.

Глава 2. Амбивалентность и автономия художественной детали

Содержание данной главы вращается вокруг ряда особенностей художественной структуры, позволяющих говорить о наличии отчетливой фрагментирующей тенденции в произведении. В искусстве существуют определенные константы, относительно которых совершается движение от целого к части. Среди этих констант можно назвать равномерную структуру пространства, определенную зрительскую дистанцию, заданную меру условности и символизации, сюжетную последовательность. В классическом произведении ориентация на перечисленные константы предопределяло равновесие части и целого, когда происходило устойчивое, «симметричное» полагание смысла целого и фрагмента. Однако проблема детали не возникает спонтанно, она подготавли-

вається і вибурає в рамках системи як відхилюючеся, асистемне начало: появлення автономної деталі робиться можливим на стыке, переході від плану к плану, від традиційної образної системи к новій, при нелінійності сюжета або зміні образних референцій. Способи виявлення деталі багатобразні: це зміни ракурсів, порушення дистанції, масштабів, локалізації і др. Поєтому функцію деталі може виконувати доволно широкий набір фігуративних елементів зобразительної системи: починаючи від абстрактних ліній і точок, окремих орнаментальних і мелодических мотивів і закінчуючи автономними зобразительними комплексами (фігурами людей, якими пейзажними ефектами, зеркальними відображеннями, іскаженими зображеннями і др.). Змінення умов естетического сприйняття передвосхищають появлення в полі зору глядача нових оптических феноменів. Один із критерієв виділення деталі із художественно-смыслового континуума творіння – можливість розглядати її як самостійний смысловий план, то є самостійну художественну цілісність, що описується в главі 2 на прикладі живопису символізму.

Представлені в даній главі художественні феномени являються своєобразними передвосхищеннями деталі, її антиципаціями. Описання непрямого функціонування індивідуального начала в рамках художественного цілого – завдання наступної глави.

Глава 3. Автономизация точки зрения и композиция

В 3 главе в качестве исследовательской базы служат примеры из переходных периодов в эволюции художественной формы, когда она находится в стадии становления, поиска новых форм выразительности (Ренессанс, романтизм, пост-модернизм). В то же время уже в главе 2 фрагментация как результат неравномерности членения изображения на планы рассматривалась на примере символизма, а также приводилась историческая типология способов фрагментирования в искусстве. Но если глава 2 посвящена рассмотрению предпосылок фрагментарности, то глава 3 – особенностям ее проникновения в композицию и смысловую ткань произведения. Способы проявления детали многообразны, но прежде всего связаны с теми новыми целостностями, которые вместе с ней порождаются. Это модифицирующиеся из-за незначительного, на первый взгляд, изменения композиция и смысловая структура произведения, сдвиг в точке зрения автора. Кроме того, деталь функционирует в произведении в различных обликах, например, в форме цитат или соседствующих друг с другом фигуративных объектов разной степени условности.

Общей целью данного исследования было не столько перечислить примеры автономизации частей внутри художественного целого, сколько проследить многообразие предпо-

сылок такого рода явлений, а также показать некоторые приемы фрагментации в искусстве.

Глава 1. Вариативность соотношения детали и целого. Теоретические аспекты проблемы

Исследование типов выявления и автономизации отдельного выразительного элемента в изобразительном искусстве предваряется обзором концепций, оказавших существенное влияние на построение моделей соотношения художественной части и целого. Из этих концепций следует, что выявление автономной детали зрителем происходит благодаря не столько идентификации по непосредственным визуальным признакам, сколько благодаря интерпретации и переинтерпретации им «невидимых» уровней смысла произведения. В данной главе рассматриваются различные способы находить единицы, слагающиеся в целостность, видеть части наряду с целым. Исследовательская парадигма формального метода в искусствознании, ряда культурологических и герменевтических направлений в теории искусства XX века, гештальтпсихология позволяют найти объяснение процессов фрагментации в классическом искусстве. В то время как формальный метод в литературоведении, феноменология, семиотика, структурализм и постструктурализм создают интерпретационную базу для многих явлений современного искусства и авангарда.

Категории «оптическое» и «осязательное» в моделях

языка пластических искусств.

Формальный метод искусствознания

Исследование истоков постановки проблемы детали в эстетике XX века уместно связать с фундаментальной оппозицией оптическое/гаптическое, начало разработки которой произошло в рамках формального искусствознания. Каким образом различные стороны нашей познавательной способности участвуют в формировании художественной целостности, как их противопоставление может вылиться в восприятие изолированного аспекта образа – таковы вопросы, затрагивающиеся в указанном направлении. Теории искусства второй половины XX века в значительной мере сохраняют приверженность заложенному в формальном искусствознании противопоставлению визуального и осязательного в эстетическом опыте.

Так, А. Гильдебранд понимает под целостностью такой способ организации форм воздействия, в котором равномерно сочетаются оптическая идеальность и двигательное начало. Созерцание фрагмента не является источником для целостного эстетического опыта, архитектоника восприятия,

согласно Гильдебранду, обеспечивается дистанцией созерцания, посредством которой создается «далевой образ». Для Гильдебранда близкое расстояние, расстояние осязания является источником фрагментированного зрения, расщепляющего объект наблюдения на единичные моменты, зрение превращается тут, собственно, в осязание. Целостная же пространственная модель должна сочетать многие изолированные элементы изображения,

«чтобы двигательное представление, которое возбуждается ими, не осталось одиночным, но шло вперед и связывалось с другими...»⁴.

С помощью понятия «архитектоническая целостность» Гильдебранд подчеркивает непрерывность, свойственную идеальному эстетическому объекту, в противовес, по его мнению, импрессионизму и натуралистическому подражанию, фиксирующим фрагментарные, случайные аспекты объекта. Пространственный «далевой образ» сохраняет внутренний динамизм за счет, например, смены планов, побуждающих глаз словно «ощупывать» расположенные на них фигуры. Глаз не останавливается на фрагменте, то есть осязательном аспекте, а созерцает непрерывное, чередующееся сочетание предметов, формирующих целостное представление об объекте.

Сочетание осязательного и зрительного начал стало важ-

⁴ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1991. С. 32.

ным основанием концепций А. Ригля, Г. Вёльфлина о переходе от гаптического к оптическому в ходе эволюции искусства. Формальное искусствознание стремится с помощью этих концептов очистить эстетический опыт от следов вербальности: аллегоризма или идеологизма. Анализируется лишь пластическая форма, однако формальный подход к ее описанию позволяет говорить о попытках создать своеобразный, независимый лексикон на основании абстрагирования ключевых элементов изображения, инвариантных оснований того или иного стиля. Но если для Гильдебранда идеальная художественная форма неизменна, то для А. Ригля и Г. Вёльфлина она эволюционирует, стили и стилистические целостности сменяют друг друга.

«Художественная воля» А. Ригля движется от гаптического принципа к оптическому. Осязание, согласно Риглю, дает представление о материальном строении вещи, фактуре, зрение создает представление о поверхности. При нормальной для человека дистанции наблюдения осязательное и визуальное находятся в равновесии. При чрезмерном приближении объекта зрение замещается осязанием, становится точечным. При удалении предмета от созерцателя возможность осязания исчезает и замещается воображаемым, моделируемым созерцанием. При доминировании оптического начала в образе плоскость приобретает идеализированную, субъективную трактовку, превращается в далекий образ. Динамика развития искусства, по Риглю, – от ближнего к даль-

нему, и импрессионизм есть крайняя точка такого далевого образа. Таким образом, следствием теории Ригля является признание вариативности целого, факта усиления субъективного, воображаемого начала в образе, можно сказать, его пластической безосновности. Например, осязательно доступный объем сменяется моделированием с помощью светотени, менее определенного начала, чем скульптурный объем с его четкими границами.

Интересно, что историю изменения стиля, согласно Риглю, можно проследить по отдельной черте, ракурсу, изолированному художественному мотиву, которые несут в себе то или иное пропорциональное соотношение визуального и тактильного. Эффект фрагментирования, по мнению Ригля, может оказаться не сущностным, а внешним, если он связан с изменением условий и критериев восприятия. Для традиционного эстетического опыта, опирающегося на осязательные принципы, элементы кажутся пластически или орнаментально связанными между собой, но эти же элементы могут показаться несвязанными для пространственной, «оптической» точки зрения и наоборот. Таким образом, понятие фрагмента является производным от способа типологизации композиционной структуры как соположения фигуративных элементов. Так, для подробно анализируемого Риглем позднеимперского искусства характерна «разобщенность» фигур, если смотреть на них как на работы, созданные в традиционном для античного искусства «пластическом» духе. Одна-

ко такая внешняя изолированность фигур объясняется сменной гаптического принципа на оптический в позднеримском искусстве. Иначе говоря, связи между фрагментами композиции становятся менее пластически обоснованными, единство композиции требует определенного рода абстрагирования, нахождения иных, «магических» связующих принципов. На примере голландских групповых портретов Ригль в качестве связующего начала многофигурной композиции усматривает так называемый «координирующий», иначе говоря, психологический или внутренний принцип. Классический способ связи композиции Ригль называет субординирующим (то есть внешним). Но в голландском групповом портрете фигуры оказываются внешне несвязанными, как бы индифферентно соседствующими, однако связанными в символическом или духовном плане (например, персонажей голландской живописи связывает принадлежность к одной корпорации). Общим итогом концепции Ригля применительно к проблеме соотношения целого и части может быть следующий: явления внешней фрагментации при гипертрофии оптического принципа будут увеличиваться, но одновременно компенсироваться усилением метаконтекстуальных связей между элементами композиции.

Феномен детализации и фрагментации изображения у Г. Вёльфлина является производным от одной из сторон бинарной оппозиции «множественное единство» / «сущностное единство» в рамках пяти основных антиномических пар

– «форм видения». Искусство Ренессанса – множественное, барочное же искусство, вслед за Риглем полагает Вёльфлин, базируется на оптическом, а не тактильном принципе. Пространство искусства барокко неравномерно, в нем нет равновесия части и целого. Для барочной композиции характерно взаимозамещение части и целого, индивидуальное метонимически и интенсивно может выражать смысл целого. Поскольку для барокко важнее иррациональное настроение, чем упорядоченное соположение фигур, оно атектонически, асимметрично связывает смысл с одним аспектом изображения. Такими самостоятельными центрами смыслопорождения в картинах эпохи барокко служат разнообразные светотеневые эффекты, игра света на ткани, прозрачность стекла, гипертрофия диагональных построений.

Барочная деталь, согласно Вёльфлину, выводит зрителя за пределы изображения, фрагментированно представленные предметы преодолевают границы рамы, элементы указывают на некоторое вненаходимое по отношению к картине единство⁵. Ренессансная же деталь сохраняет автономию в силу особого («множественного») типа соединения элементов в рамках изображения, но не выходит за пределы общей композиции.

⁵ «Барокко обесценивает свойство линии полагать границы, он умножает края, и поскольку форма сама по себе усложняется, а план запутывается, отдельным частям становится все труднее выступать в роли пластических ценностей: над всей совокупностью форм загорается чисто-оптическое движение...» (Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002. С. 76–77).

В целом, формальное искусствознание трактовало эволюцию искусства как движение к все большему оптическому единству, а следовательно, к усилению индивидуального, произвольного начала в произведении.

Проблема соотношения части и целого в контексте культурологии и философии XX века

Придание отдельному изобразительному знаку, символу, образу центральной смыслообразующей роли – характерная черта интеллектуальной культуры XX века, в которой доминируют иррациональные феноменологические и экзистенциальные «пограничные» вопросы. В них деталь интрепретируется как граница, предел определенного способа трактовки реальности, к контрасту ближнего (пластического) и дальнего (обусловленного идеей) способов видения сводится эволюция искусства.

По О. Шпенглеру, возможны два типа организации художественной композиции: осязательный, связанный с контуром, и размещающий на поверхности картины изолированные пластические фигуры, и оптический, основанный на неравномерном представлении пространства, концентрации пространственного смысла в точке⁶. Многие представления

⁶ Относительно истоков барочной живописи Шпенглер замечает: «Нужно было решить, во-первых, как понимать живопись: пластически или музыкально, как статику предметов или как динамику пространства... Контуры ограничивают материальное, красочные оттенки интерпретируют пространство... Вопрос о самой действительности решается в пользу пространства, через которое, по Канту, только и являются вещи. С этого момента в живопись приходит труднодо-

об отношении оптического принципа к принципу тактильно-му, взгляды на соотношение целого и роль фрагмента Шпенглер заимствовал из формальной школы. «Оптическое» фаустовское мироощущение западноевропейской культуры приводит к усилению значения дальнего плана – «дали», «бесконечного пространства» по сравнению с передним, тактильно близким.

«Линия (горизонта), в призрачной дымке которой расплываются небо и земля – воплощение и сильнейший символ дали, – содержит в себе принцип бесконечно малых»⁷.

Дальний план, многообразные способы изображения облаков и атмосферы в искусстве XVII века Шпенглер называет новыми элементами в фаустовской живописи⁸. Для Шпенглера перспектива и далекие образы ностальгичны, то есть вызывают чувство мимолетности, исчезновения. В качестве определяющих колористических элементов при построении образа дали служат синий или зеленый («католический синне-зеленый колорит», по выражению Шпенглера), а затем и коричневый цвета в живописи барокко, цвета наиболее про-

ступный метафизический элемент...» (*Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. С. 416–417).

⁷ Там же. С. 413.

⁸ «Наиболее значительным элементом в картине западного сада оказывается, таким образом, пункт наблюдения (*point de vue*) большого парка рококо, куда выходят аллеи и дорожки между подстриженными газонами и откуда взор теряется в широких замирающих далях» (*Там же.* С. 414).

странственные, атмосферические, являющиеся чем-то вроде «генерал-баса» для остальной палитры.

Еще один важный смыслообразующий элемент западной живописи, по Шпенглеру, – искусственная руина в пейзажах и пейзажных парках. Руина – очевидный фрагмент, часть целого, утраченного под властью времени. Шпенглер писал о воображаемом достраивании античной руины, осколков скульптур, то есть о важной смыслополагающей функции фрагмента в фаустовском мироощущении. Тяготение к руинированному фрагменту Шпенглер объясняет его трансцендирующей ролью: воображение дополняет руину несуществующими бестелесными и воздушными частями. В этом дополнении для европейской культуры таится бесконечная череда возможностей, фрагмент освобождает воображение. Если Зедльмайр считает, что изображение торса есть декаданс целостного мировосприятия, то для Шпенглера именно осколки античных скульптур, монохромный белый мрамор, очищенный от красно-желтых красок древности, столь притягателен⁹. Историческое, обращенное в прошлое или будущее, не ограниченное сиюминутным, неуловимое начало

⁹ «Да и самим нам по сердцу не античная статуя, а античный торс. У него была судьба; его окружает какая-то манящая в дали атмосфера, и глаз так и тшится заполнить пустое пространство недостающих членов тактом и ритмом незримых линий... Остатки античной скульптуры могли стать нам более близкими только благодаря этой транспозиции в элемент музыкального. Зеленая бронза, почерневший мрамор, отбитые члены фигуры устраняют для нашего внутреннего взора преграды, чинимые местом и временем» (*Там же*. С. 430–431).

присутствует в западном портрете:

«Леонардо, Тициан, Веласкес... всегда писали тела как ландшафты»¹⁰.

И наоборот, западноевропейский пейзаж пишется как нечто личностно уникальное, неповторимое, психологически наполненное. По Шпенглеру, в живописном образе западного искусства пластика сменяется музыкальностью, то есть изменчивостью. Упадок искусства авангарда, наполненного «плакатными» эффектами, связан с утилизацией, смешением, внешним копированием старых образов. Шпенглер предсказывает появление во второй половине XX века постмодернистской техники цитирования отдельных художественных мотивов старых стилей.

Близкой к взглядам Шпенглера на эволюцию искусства позиции придерживается Х. Ортега-и-Гассет: эволюция европейского искусства протекает от «ближнего видения» к «дальному», к живописи «пустого пространства» между глазом и объектом, в этом пространстве границы предмета расплываются, деформируются (импрессионизм, кубизм). Одновременно формирование «дального видения» сопровождается переходом внимания от объекта к субъекту. Схожим образом сартровский концепт кентавра применительно к искусству означал допущение изображения субъективных иллюзий. Точка зрения превращается из множественной и

¹⁰ Там же. С. 447.

ближней в «единую и отдаленную». Если импрессионизм – это «видение само по себе», то кубизм и абстракционизм еще более углубляют дистанцию, являя заключенные в душе художника отвлеченные идеи, не существующие в реальности образы.

«Объемы, созданные Сезанном, не имеют ничего общего с теми, которые обнаружил Джотто: скорее, они их антагонисты... Сезанн заменяет телесные формы геометрией: ирреальными, вымышленными образами... Вместо того чтобы воспринимать предметы, глаза начали излучать внутренние, потаенные образы...»¹¹.

Единство идеальное сменяет единство пластическое. Для пластического, ближнего видения такое «интрасубъективное» единство представляется несвязным.

Х. Зедльмайр задается вопросом, в чем состоит «середина» произведения искусства, то есть благодаря чему разнообразные художественные элементы объединяются в завершенном художественном творении. Концепция Зедльмайра близка к герменевтическому пониманию смысла произведения, который усматривается в связи индивидуального и общего. В XVIII веке на смену традиционным художественным единствам, церкви и дворцу, приходят новые, стремящиеся присвоить себе традиционные «сакральные» функ-

¹¹ *Ортега-и-Гассет Х.* О точке зрения в искусстве // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия. Культура. М., 1991. С. 79.

ции: ландшафтный парк, монумент, музей, театр, выставочное пространство, фабричное сооружение. Однако по сути, по мнению Зедльмайра, эти новые единства строились в соответствии с эклектическими принципами, когда оказывалась утрачена подлинная идея синтеза искусств. Так, для распространенной в XIX веке тенденции к стилизации характерно несоответствие малых декоративных форм архитектурному целому, чего нет, например, в готическом сооружении, также богато декорированном.

«Религиозный элемент в ней (концепции современного церковного здания) не сакраментален, не мистичен, а поэтичен, он не присущ органично этой концепции, но является ее „облачением“, чисто идеологическим покрывалом, одолженным на время из прошлого»¹².

Зедльмайр сопоставляет философский контекст эпохи с искусством. При этом он выделяет наиболее яркие черты, предопределяющие характер того или иного стиля. Доминирующая черта вытесняет декоративный элемент, нарушается синтетическое равновесие части и целого.

Живопись и искусство рубежа XVIII – XIX вв. (например, К. Леду, К. Д. Фридрих) находятся, по утверждению Зедльмайра, под влиянием деизма, вследствие чего в работах мастеров указанной эпохи преобладает тип верхнего, лунного, «хтонического» освещения, создающего атмосферу перво-

¹² Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 40.

зданного мрака, из которого создавались все формы. Начиная с Леду с его геометризмами, происходит исключение из искусства живописного и сценического элементов. Уже живопись Тёрнера для Зедльмайра есть проявление обособления цвета от формы, искусство «диффузного цветового пятна».

Зедльмайр отмечает значительное влияние на искусство первой трети XIX века английского пейзажного парка в связи с доминированием в это время идей уподобления природы Эдему. Пейзажный парк тяготеет к использованию природных элементов с их спонтанной выразительностью. В то же время такой важный элемент, как искусственная руина, является знаком разрыва с принципом архитектоничности (Ю. Робер).

Бидермейер характеризуется склонностью к изображению частной жизни, малого, миниатюрного, например, интерьера жилых помещений. Зедльмайр усматривает значительное сходство между искусством бидермейера и голландским искусством XVII века¹³. Доминирование отдельных, тяготеющих к абстракциям элементов, противоположно классиче-

¹³ В близких по духу работах В. Крендовского, Г. Сороки важную роль играет свет, охватывающий со всех сторон прозаический предмет. У Сороки («Кабинет в островках») показана протяженность комнаты, мы видим в этой работе почти романтическое противопоставление ближнего и дальнего планов (перспектива комнаты и письменный стол). Сорока изображает своеобразную идиллию, несколько уже геометризованную, внутренне неустойчивую, связанную с частным недолговечным предметом, изображенном на ближнем плане (крышка письменного стола с письменными принадлежностями).

скому целому, непротиворечиво соединяющему части и целое¹⁴. Уже в «вылизанности», почти аскетичной чистоте романтических работ К. Д. Фридриха Зедльмайр усматривает такое безжизненное, абстрагирующее начало. Абстрактная же живопись, конструктивизм ознаменованы «культурой чистых элементов» (линия, цветовое пятно, геометрическая фигура), взятых безотносительно друг друга. Динамизм, заложенный в выразительном элементе, без противовеса способен усиливать свою автономию и овладевать пространством картины (П. Сезанн).

«В самом освобожденном цвете – где его не сдерживает противовес пластического и архитектурного – живет элемент бесформенного и хаотического»¹⁵.

Хаос возникает из неопределенности, в том числе не только пластической, но и знаковой. Вырванный из системы значений, изолированный элемент перестает к чему-то реферировать, становится неустойчивым, неуловимым.

«Никогда еще тектонический элемент в таком объеме не изгонялся из живописи... Построение

¹⁴ «Мертвое тело отличается от живого прежде всего состоянием мельчайших частей. И в мельчайших формах „исторического“ стиля (архитектурные стилизации XIX века. – Е.К.) острый глаз постоянно открывает неспособность создавать иной, не геометрический гештальт. Его профили лишены живого начала... В них нет sfumato и все они геометрически сконструированы...» (Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 116).

¹⁵ Там же. С. 124.

изображения теперь означает только „автономную“ организацию частных плоскостей в предустановленной совокупной плоскости»¹⁶.

Зедльмайр критически относится к тенденции фрагментации в современном искусстве. (Одна из глав «Утраты середины» так и называется: «Смысл фрагмента».) В классическом понимании, согласно Зедльмайру, фрагмент представляет собой набросок, разработку, эскиз. По Зедльмайру, роль архитектурного объединяющего принципа выполняет *Gesamtkunstwerk*, единство всех художественных форм, в рамках которого часть может быть понята только как элемент единого контекста (как правило, архитектурного, храмового). Избыток или недостаток детальной проработки изображения связан с особенностями архитектурного плана произведения. Роль и типология деталей различна не только в стилях, но и жанрах. Везде требуется различная степень детализации. Если изображается тело, то тут избыточные детали недопустимы, напротив, в пейзаже при наличии идеализации допустима природная свобода, непринужденность, случайность в соединении многообразных деталей.

Сюрреализм, по Зедльмайру, делает фрагменты предметности лишь поводами для разворачивания некой идеи, схемы, карты бессознательного, а предметность как таковая не интересует художника.

¹⁶ Там же. С. 264–265.

«„Остатки предметного“ указывают на возможное значение»¹⁷.

Современный аллегоризм гораздо менее определен, чем классический, по Зедльмайру. Он указывает не на отвлеченные идеальные принципы, а на «диффузные» состояния, неустойчивые пограничные ситуации.

Близки к понятию «середины» произведения искусства, гештальта понятия ауры, ощущения дали в классическом искусстве (В. Беньямин), которые разрушаются в массовом искусстве (кино, фотография), сменяясь непластическим аллегоризмом. Тем не менее Беньямин допускает возникновение и в искусстве авангарда, искусстве абсурда новой ауры, специфического символизма, могущего стать основанием для единства произведения. А Т. Адорно полагает, что современное произведение представляет собой след по отношению к гипотетическому «абсолютному» или «универсальному» произведению искусства прошлого. В частности, это проявляется в «нехватке аутентичности» или ауратичности актуальных произведений. Антиномизм современного искусства, его неизбежное состояние *non-finito*, по Адорно, имеет «иконоборческую» основу.

«Полными значения оказываются те произведения искусства, которые ставят перед собой предельную цель и, желая ее достигнуть, рушатся, так что линии

¹⁷ Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 270.

фрактуры, слома остаются словно шифром высшей истины, назвать которую они не смогли. В этом, полном смысле слова „Моисей и Аарон“ – фрагмент, и едва ли опрометчивым будет желание отыскать в том, что не могло быть завершено, причины его незавершенности»¹⁸.

Своеобразная диалектика закономерного и случайного, всеобщего и особенного применяется Адорно к современному искусству. По мнению Адорно, особенное неявно и поэтапно несет в себе следы всеобщего, а всеобщее устанавливает границы индивидуального. И даже если современные формы стремятся преодолеть всеобщее в жанре, содержания, оно «... сохраняется в них благодаря его отрицанию»¹⁹.

На преодоление рационализирующего «семантического подхода» направлен герменевтический проект Г.-Г. Гадамера, который, в частности, концентрирует внимание на проблеме противоречия между тенденцией образа к индивидуализации и невозможностью полностью избежать конвенциональности. За семантикой знака таятся дополнительные СМЫСЛЫ:

«Язык неизбежно отсылает за пределы себя самого, указывая на границы языковой формы выражения... Глубоко внутри речи присутствует скрытый смысл,

¹⁸ Адорно Т. Священный фрагмент – по поводу «Моисея и Аарона» А. Шёнберга. Цит. по: *Лаку-Лабарт Ф. Musica Ficta*. СПб, 1999. С. 178.

¹⁹ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 498.

могущий проявиться лишь как глубинная основа смысла и тут же ускользающий, как только ему придается какая-нибудь форма выраженности... Я бы хотел различить две формы, какими речь отсылает за пределы самой себя. Первая – это несказанное в речи и все же именно посредством речи приводимое к присутствию, вторая – самой речью утаиваемое»²⁰.

Герменевтический анализ отдельного фрагмента произведения подразумевает существование трансцендентного смысла художественного образа. Значение фрагмента конституируется этим трансцендентным сверхсимволическим смыслом²¹.

Феноменологический метод также рассматривает объект перцепции по возможности изолированно от рациональных схем, беспредпосылочно, подвергнув редукции все исторические, психологические, пространственные контексты и взяв объект непосредственно в его специфической, неповторимой данности сознанию. Феноменология художественного восприятия М. Мерло-Понти в качестве программно-го тезиса провозглашает концепцию возвращения к вещам,

²⁰ Гадамер Г.-Г. Семантика и герменевтика // Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 65.

²¹ Имея в виду единство выражения в целом и части, Г.-Г. Гадамер замечает: «К истинной иконографии натюрморту принадлежит, по моему мнению, помимо всего того, что поддается символическому истолкованию, значимость самовыражения, заключающаяся в одном только виде, облике вещей как таковых» (Гадамер Г.-Г. Онемение картины // Там же. С. 181).

очищения вещей от стереотипов, предустановленной схемы. «Освобождение» вещей необходимо ради достижения непосредственного, очевидного переживания и слияния субъекта с объектом созерцания. Согласно феноменологическому подходу, полное единство объекта в нашем восприятии недостижимо, вещь сама по себе трансцендентна нашему познанию. В то же время любое восприятие интенционально, то есть осуществляет прогностическое полагание целостного смысла, формы предмета, благодаря направленности сознания наш взгляд воспринимает часть как знак целого. Восприятие и поведение есть не реакция на стимул, а дорефлективное структурирование представшей для наблюдения ситуации, конституирование феномена, через который мы и познаем мир. Одновременно с попаданием предмета в сферу внимания восприятие начинает формировать новый единый образ этого предмета, реальный предмет служит «мотивом» такого смыслопорождения.

«Любой воспринимаемый аспект вещи – это только лишь своего рода приглашение к восприятию чего-то большего, только лишь мгновенная остановка в перцептивном процессе. То, что составляет мир вещи, – это именно то, что незаметно похищает ее у нас»²².

Мерло-Понти сопоставляет зрение с осязанием, с интенциональной сегментацией пространства. Например, образ глубины формируется не в результате перспективных по-

²² Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб, 1999. С. 300.

строений, а из загромождения одной поверхностью другой поверхности, то есть из потаенности как таковой («Око и дух»), невидимого («Видимое и невидимое»). Осязательные ощущения выполняют роль реперных точек, структурных скреп визуальности, которые однако скрыты от нас континуумом зрительной информации, в частности континуумом цвета.

«Тот факт, что истинное зрительное восприятие подготавливается в ходе известного переходного периода и посредством своего рода осязания глазами, невозможно было бы понять, если бы не имелось некоего тактильного квазипространственного поля, в которое могли бы вписаться первые визуальные восприятия. Зрение никогда не сообщалось бы непосредственно с осязанием, ...если бы осязание... не было организовано таким образом, чтобы сделать возможным сосуществование элементов»²³.

Зрительное пространство чем-то обусловлено, чтобы видеть, нужно иметь априорное осознание самого факта видения как дистантного схватывания предмета и отличать его от других опытов.

Мерло-Понти допускает существование пространства без вещей, вещи и образы же – случайны, неустойчивы как результат попыток человека зафиксировать свое существование, сократить дистанцию (то есть избежать сокрытия, по-

²³ Там же. С. 287.

таенности). Существует противоречие между тотальностью феномена и незавершенностью пространства.

Образ, порождаемый в воображении, также непостижим и не может быть воспринят в полноте. Так, особенность фантастических образов, по Ж.-П. Сартру, состоит в том, что при всей убедительности и суггестивности их невозможно рассмотреть детально, подробности ускользают при внимательном рассмотрении. То есть эти образы интенсивны, но неопределенны. Они представляют собой следы, знаки чего-то большего, что никак не удастся ухватить в восприятии. Интенциональные представления о несуществующем порождаются, по Сартру, с особой силой такими формами, как «энтоптические пятна», «арабески», «гипнагогические образы», которые не подчиняются «принципу индивидуации»²⁴. В этой непредставимости заключена также тайна воздействия детали как «ирреального объекта», постигаемого в интуитивном опыте.

Впечатление от художественного момента, события становится возможным благодаря существованию некоторого воображаемого горизонта, в котором предмет одновременно присутствует и отсутствует²⁵. Чувственное впечатление от

²⁴ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб, 2001. С. 173.

²⁵ «Ножки кресла, которое стоит у окна, скрывают от меня некоторые кривые линии, некоторые рисунки... Образный акт есть инверсия реализующего акта. Если я хочу вообразить скрытые арабески, то направляю на них свое внимание... Но поскольку я перестаю на них нацеливаться, исходя из наличного материала,

облика изображенного предмета само по себе не содержит в себе ничего эстетического. Так, краснота как таковая не является предметом эстетического удовольствия. Элементы произведения реферируют к ирреальной совокупности.

Работы кубистов, Сезанна, экспрессионистов конституируют иррациональное целое, в феноменологии называемое «вещью», создают эту вещь, а не имитируют ее. В таком случае даже простейший элемент есть часть проектируемой со знанием вещи, благодаря чему этот элемент и получает эстетический смысл. Суть же эстетического отношения – в дистанцировании, незаинтересованности, и элемент получает неутилитарное значение, когда реферирует к непостижимому. Своим отсутствием для практического интереса деталь утверждает присутствие интенционального смысла.

«Ирреальный объект» Сартра неделим, схож со своеобразным гештальтом. Неделимость связана с отсутствием предпосылок для сравнения феноменологического объекта с чем-то предшествующим. Этот ирреальный объект внеположен в пространстве и времени (находится вне прошлого, настоящего и будущего)²⁶. Ирреальный объект (например, об-

и схватываю их сами по себе, постольку я схватываю их как отсутствующие, они появляются передо мной как данные в пустоте. Они, конечно же, существуют реально внизу, под креслом, и именно там, внизу, я нацеливаюсь на них, но я нацеливаюсь на них именно там, где они не даны, я схватываю их как некое небытие в отношении меня. Стало быть, акт воображения есть в одно и то же время конституирующий, изолирующий и уничтожающий акт». (*Там же*. С. 298).

²⁶ «Всякий ирреальный объект... предстает вне какой бы то ни было согласованности с каждым из отдельных объектов. Нет ничего, что я был бы обязан при-

раз кентавра) находится на грани между чувством и духом, бытием и ничто, присутствие образа одновременно конституирует мир-без-этого-образа.

«Картина должна быть понята как материальная вещь, в которой время от времени (всякий раз, когда зритель принимает образную установку) проявляется ирреальное, каковым как раз и является изображенный на картине объект... Именно в сфере ирреального отношения цвета и формы обретают свой подлинный смысл»²⁷.

Примером ирреального объекта служит и музыкальное произведение, которое, по Сартру, мы слушаем в воображении. Все отсылки к конкретному исполнителю, качеству исполнения, месту исполнения не влияют на сам абсолютный воображаемый и потому ирреальный музыкальный объект (мелодия, мотив).

В целом, проблема детали в философии первой половины XX века разворачивается в рамках антиномий континуальное – дискретное, реальное – ирреальное, логическое – абсурдное, заданных прежде всего философией жизни, фено-

нять одновременно с ним и благодаря ему: он не окружен средой, он независим, изолирован... Они (эти объекты) всегда бывают даны как неделимая тотальность, как абсолют. Двусмысленные и в то же время сухие и скудные, порывами появляющиеся и исчезающие, они предстают как вечное „иначе“... они предлагают нам ускользнуть от любого принуждения со стороны мира, они выступают как отрицание бытия в мире...» (Там же. С. 235)

²⁷ Там же. С. 311.

менологией и экзистенциализмом.

Элементы композиции и их «вес». Гештальт-анализ

Своеобразную психофизикалистскую трактовку проблема соотношения части и целого получила в гештальт-психологии, родственной, с одной стороны, феноменологии, а с другой, структуралистскому направлению мысли. Восприятие, согласно гештальттеории, есть поиск связной структуры в наблюдаемом объекте. С семиотикой гештальтпсихологию связывает проблема природы знака в искусстве: экспрессивные стороны иконических знаков можно понять на универсальном языке эмоций, выразительность основных геометрических гештальтов понятны для многих культур и мифологических традиций²⁸. Из близких гештальтпсихологии современных направлений мысли можно также назвать синергетику, рассматривающую мозг как самоорганизующуюся систему. Один из самых близких гештальтпсихологии выводов синергетики состоит в том, что целое самостоятельно оказывается способным порождать новые качества²⁹.

²⁸ Так, и в Египте, и в античной Греции, и в искусстве Средневековой Европы, и в Индии треугольник связывался с божественным, творящим началом. Квадрат был символом границы, упорядочения хаоса, началом стабильности и неизменности. И лишь впоследствии комплексы визуальных гештальтов приобретали конвенциональные различия, связанные с особенностями психологии и культуры определенного исторического периода.

²⁹ Современные исследования в области компьютерного моделирования про-

Понятие гештальта как синонима целостности широко использовалось в искусствоведческой и эстетической мысли XX века. Шпенглер отмечает динамический характер гештальта, понятого как начало естественности, духовности, культуры в противоположность механическому, аналитическому миру цивилизации. Зедльмайр связывает гештальт с «наглядным характером» произведения искусства, который отличает одно произведение от другого и присущ не только художественному целому, но и каждому его элементу, не только мотиву, но и фрагменту материала. Мерло-Понти утверждает первичность гештальта в «поле восприятия», он усматривает родство гештальтпсихологии и феноменологии в трактовке гештальта как целостности, формирующейся не по физическим или логическим законам. Р. Арнхейм, ведущий представитель гештальтподхода в изучении искусства, называет гештальтами художественные стили.

Визуальная конфигурация, согласно гештальтподходу, как целое имеет больше свойств, чем простая сумма свойств частей, согласно гештальтистской концепции «визуального мышления». Визуальное восприятие в основе своей носит творческий характер, художественный образ в пластических искусствах отражает процесс перцептуального переструк-

пессов распознавания образов показали, что «медлительные» по сравнению с микросхемами нейроны головного мозга, соединенные в целостную систему, обладают большей скоростью распознавания образа, чем быстродействующие компьютеры, осуществляющие операции не параллельно, а последовательно.

турирования наблюдаемого объекта. Художник выделяет в окружающем мире устойчивые, стабильные конфигурации, которые обладают свойством вызывать у зрителя чувство гармонии и завершенности. Например, мелодия представляет собой гештальт, выходящий за пределы отдельных звуков, из которых состоит мелодия, этот гештальт мы способны запомнить и узнать даже в иной тональности. Мелодию, движущуюся во времени, мы воспринимаем как целостность, синтезируем слышимые звуки с предшествующими и предвосхищаем будущие звуки.

Элементы «перцептуального поля» находятся в постоянном динамическом взаимодействии. Сформулированный гештальтпсихологами закон прегнантности гласит, что психологическому полю свойственно образовывать максимально устойчивые, простые конфигурации, «хорошие» гештальты, которые далее уже невозможно упростить, то есть детализировать, разять на части. Были выявлены следующие характерные черты психического поля: константность, то есть постоянство образа предмета при изменении условий его восприятия; примат целого над суммой элементов; стремление организовывать дискретные стимулы в единства; зависимость образа предмета (фигуры) от контекста (фона), взаимодействие фигуры и фона; правильность, симметричность, единство, выразительная лаконичность гештальтов. Примерами хороших гештальтов могут служить правильные геометрические фигуры: треугольник, круг, квадрат, прямо-

угольник. В изобразительном искусстве живописные композиции часто строятся на основе этих геометрических фигур. Напротив, незавершенные или неправильные формы являются «плохими» гештальтами.

Суть эстетического восприятия, согласно гештальтпсихологии, состоит в том, что объекты наблюдения уже на этапе восприятия объединяются в цветовые, музыкальные, геометрические структуры, происходит мгновенное «схватывание» основных соотношений элементов в объекте, человек строит структурную модель объекта в соответствии с сенсорными данными (напр., распределением зрительных импульсов на сетчатке). Восприятие как решение проблемы представлялся гештальтпсихологам процессом построения нового гештальта, или переструктурированием исходной ситуации, во многом интуитивном, основанном на озарении («инсайты»). Такое переструктурирование носит творческий характер, не выведено из прошлого опыта, целостный образ оказывается регулятором всего поведения человека.

Арнхейм полагает, что предмет и сознание представляют собой взаимосвязанное целое, единый контекст, зрительный образ обусловлен структурой наблюдаемого, является результатом воздействия этой структуры на перцептуальную сферу человека. Композиция живописного изображения или скульптуры оказывает на человека эмоциональное воздействие, которое в самом общем виде можно охарактеризовать как чувство удовольствия или неудовольствия. Арнхейм по-

лемизирует с психоаналитической трактовкой эстетической реакции, утверждая, что чувство удовольствия или неудовольствия тесно связано с врожденным стремлением психики к организации и порядку.

Основой эстетического удовольствия является воздействие гармоничного соотношения элементов произведения искусства на перцептивный аппарат. Впрочем, Арнхейм предпочитает использовать вместо понятия «гармония» термины равновесия и неравновесия, ясности и неясности, целостности или незавершенности. При оценке произведения зритель исходит из того эмоционального состояния и, прежде всего, чувства равновесия или неравновесия, которое вызывает в нем картина. Восприятию произведения искусства, по мнению Арнхейма, предшествует чувство напряжения, конфликта в сознании зрителя. Этот конфликт может быть вызван несовершенным расположением предметов, проблемной ситуацией.³⁰

Суть художественного воздействия состоит в преодолении этого напряжения с помощью художественных средств, а именно путем перевода энергии жизненного конфликта в более определенный, эстетический конфликт. Достижение композиционной ясности и равновесия знаменует преодо-

³⁰ «Когда стимульная ситуация неясная, запутанная или двусмысленная, мы начинаем предпринимать сознательные усилия для достижения устойчивой организации, в которой каждый элемент и каждое отношение определены и в которой достигается состояние некоей завершенности и равновесия» (Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 27).

ление проблемной ситуации. Если потеря ориентации, конфликтная, неразрешенная ситуация вызывает в зрителе чувство неудовольствия, то эстетическое удовольствие основывается на достижении ясности, внутреннего баланса, в частности, ориентации в пространстве. Первоначальная дезориентация зрителя сменяется ориентацией и обретением смысла.

Очевидно, что Арнхейм связывает эстетическое удовольствие с когнитивными процессами, с обретением человеком необходимой информации об окружающем мире. Художественное восприятие носит познавательную функцию, поскольку восприятие есть обнаружение структуры в наблюдаемом объекте. Хорошие гештальты позволяют экономить информацию, поскольку они предсказуемы в отличие от неправильных форм. При наличии хорошего гештальта мы по его части можем успешно восстановить явление в целом, увидеть значение той или иной части в континууме явлений.

Арнхейм утверждает, что равновесие – неотъемлемый признак совершенного композиционного решения, в котором ни один элемент не кажется излишним, нарушающим общее равновесие, гармонию частей.

«Несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно,

необоснованной»³¹.

Процесс зрения не схож с фотографированием, то есть фиксацией всего многообразия окружающего мира на светочувствительной поверхности (напр., на сетчатке). Человек видит предмет не изолированно, а всегда в контексте окружения. Иначе говоря, зрение фиксируется не на деталях, а на целом. Визуальное восприятие обладает, по Арнхейму, следующими главными признаками: избирательностью и способностью «схватывать» основные черты рассматриваемого объекта. Зрение не является процессом постепенной обработки поступающей детальной информации, а прежде всего обобщением всей массы информации и только потом схватыванием деталей. В зрительном процессе общее предшествует частному, человек сперва улавливает общее очертание предмета, самые яркие пространственные характеристики предмета. Причем глаз сразу способен определить, сбалансировано или нет изображение. Зрительный аппарат человека устроен так, чтобы сокращать количество наблюдаемых признаков предмета, формировать наиболее простой образ объекта.

«Когда хвалят произведение искусства за „присущую ему простоту“, то под этим понимают организацию всего богатства значений и форм в общей структуре, которая ясно и четко определяет место и функцию

³¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 34.

каждой детали в едином целом»³².

Творческая активность человека, субъективное стремление к равновесию, полагает Арнхейм, являются частным моментом объективных процессов энтропии и подчинены универсальным закономерностям функционирования органического и даже неорганического вещества. Арнхейм трактует энтропию как упорядочение структуры, ведущее к уменьшению энергии конфликта между элементами. Стремление человека к порядку первично, заложено на физиологическом уровне, и поэтому пути развития искусства в значительной степени сходны в любой культуре, а представления о прекрасном общи для всех людей. В то же время творческая активность не является стремлением к покою, но, напротив, оказывается постоянным изменением, движением в силу неисчерпаемого обмена энергией с окружающей средой. Абсолютное равновесие является скорее сверхзадачей, художникам удастся достичь его в той или иной степени.

Зрительные модели выразительны настолько, насколько им удастся вызвать в нервной системе зрителя чувство напряжения или движения. Экспрессия художественного объекта является первичным содержанием, которое воспринимает зритель. Эта экспрессия, с точки зрения Арнхейма, образуется не благодаря «вчувствованию», но движение форм объективно оказывается близким эмоциональному движению. В случае и физического и эмоционального движения

³² Там же. С. 66.

имеют место отклонение от центра, нормы, точки покоя³³.

Анализ произведения искусства, который осуществляет Арнхейм, состоит прежде всего в нахождении базовых структурных элементов, которые образуют композицию. Гештальт-теория рассматривает произведение целиком, не разделяет формальные и содержательные моменты. Художественное значение перцептивной модели состоит в том, что она визуально представляет, интерпретирует какую-то идею. Композиционная структура служит конкретным символом, зримым подтверждением, своеобразным визуальным доказательством основной темы произведения, идеального тезиса, высказываемого художником. Интерпретировать композицию произведения можно как выражение универсальных сил и соотношений предметного мира. Визуальное равновесие может выполнять функцию символа, наглядного знака равновесия духовного. Визуальная модель может являться частным чувственным воплощением какой-то общей мифологемы, но в то же время она ярко раскрывает, иллюстрирует эту мифологему. Так, история сотворения Адама в трактовке Микеланджело (Сикстинская капелла) выступает как

³³ «В качестве основы экспрессии выступает конфигурация сил... Такие мотивы, как подъем и падение, господство и подчинение, сила и слабость, гармония и беспорядок, борьба и смирение, лежат в основе всего существующего... Восприятие выразительности выполняет свою духовную миссию только в том случае, если мы видим в ней нечто большее, чем только резонанс наших собственных чувств. Это позволяет нам осознать, что присутствующие в нас силы являются только индивидуальными случаями тех же самых сил, которые действуют во Вселенной» (*Там же*. С. 379).

динамичная передача энергии от Бога к Адаму через протянутые руки.

Соотношение предметов в изображении превращается в сознание и человека во вполне реальное ощущение взаимодействия между ними и присутствия «визуальных сил». Любое произведение изобразительного искусства представляет собой систему визуальных взаимоотношений, которые в сумме создают образ модели. Зрителю пространство кажется неоднородным, наделенным внутренними «силами», а гештальт выступает в качестве конфигурации сил, взаимодействующих в этом силовом поле.

Такая энергетическая неоднородность живописного пространства Арнхейм называет также

«скрытым структурным планом», «системой отсчета, которая помогает определить важность любого изобразительного элемента для равновесия всего изображения»³⁴.

Действие «визуальных сил» особенно отчетливо ощущается в многофигурных композициях. Чувство эстетического удовольствия связано с ясностью расположения фигур, то есть с отчетливостью их расположения относительно точек равновесия, ясностью репрезентации силовых линий. Равновесие – это такое расположение композиционных элементов, когда силы их воздействия компенсируют друг друга, являются эквивалентными.

³⁴ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 27.

Неприятное чувство возникает в зрителе, когда силы, действующие на объект, неопределенны и неясны, когда нельзя понять, в какую сторону может двигаться диск. Для вынесения «перцептивного суждения» глазу нужна определенность, устойчивость – это один из основных тезисов гештальтпсихологии применительно к зрительному восприятию. Гармоничность, законченность произведения искусство предопределяется равновесным и определенным расположением всех элементов друг относительно друга. Равновесие – это состояние взаимокompенсации многочисленных сил, которые, как кажется зрителю, действуют в изображении.

Помимо того, что в картине неоднородно распределены «визуальные силы», в ней существует и неоднородность распределения так называемого «веса»: расположенный в разных частях холста предмет обладает различным «весом». От общего распределения «веса» в картине также зависит ее сбалансированность. Под «весом» понимается не значимость, смысл или важность элемента, а именно та иллюзия его массивности, тяжести, воздействия сил гравитации, которые создаются у зрителя. В то же время «вес» того или иного элемента может передавать смысловую, содержательную значимость изображенного предмета, персонажа. Как правило, расположенный в точке равновесия всех сил (например, по центру) элемент выглядит легче, а его центральное положение обосновывает его важность. Поэтому по цен-

тру художник часто располагает основную изображаемую им фигуру. Существуют и другие закономерности распределения «веса» на плоскости изображения: верхняя часть выглядит тяжелее нижней, правая сторона – тяжелее левой. Развивая систему формальных категорий, Арнхейм утверждает, что подобно закону рычага в физике, в живописи действует закон распределения веса относительно центра. Чем дальше предмет размещен от центра, тем он тяжелее, причем этот закон действует как в двухмерном, так и трехмерном пространстве (чем дальше в глубину, тем тяжелее). Расположенные вдали предметы обладают способностью уравнивать крупный передний план. Именно поэтому, по мнению Арнхейма, художники Ренессанса могли позволить себе достаточно рельефно, массивно, крупно изображать фигуры на переднем плане.

Можно перечислить и другие факторы, также влияющие на «вес» предмета в изображении. Например, это размер изображаемого объекта, а также его изолированность от других элементов изображения. Чем больше объект, тем он тяжелее. На «вес» также оказывает влияние цветовая окраска: красный кажется тяжелее голубого, яркое тяжелее темного, правильная геометрическая форма тяжелее неправильной формы. Элемент, помещенный в центр композиции или на «силовой» линии, весит меньше, чем элемент, находящийся вне основных энергетических линий. Вертикальные формы кажутся тяжелее наклоненных.

Также Арнхейм затрагивает вопрос о связи формальных элементов с содержательной стороной произведения. Он подчеркивает, что «вес» изображенному предмету придает и его символическое (например, положительное или отрицательное) значение в культуре, изначально притягивающий или отталкивающий внимание зрителя. Иначе говоря, интерес зрителя к объекту также увеличивает его вес.

В изобразительном пространстве действуют и другие закономерности. Зритель не только воспринимает картину целиком, но и стремится выделить в ней относительно самостоятельные части, сгруппировать их по принципу сходства. Чем больше элементы похожи друг на друга по какому-то наглядному признаку, тем сильнее эффект их соположения, пространственной близости. При восприятии картины зритель группирует элементы по принципу «фигура/фон». Принцип равновесия при этом тотально сохраняется и подтверждается. Асимметричная, диссонирующая часть воспринимается уже не как часть данной композиционной схемы, а как что-то иное, как отдельное, выступающее на фоне основного.

«Отсутствие равновесия можно выразить только путем равновесия... диссонанс обнаруживается только с помощью гармонии... часть существует только благодаря целому»³⁵.

Феномен устойчивости асимметричных структур Арн-

³⁵ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 34–35.

хейм отмечает на примере знаменитого сада камней Рёандзю в Киото, считая, что создателям сада удалось достичь необыкновенной сбалансированности композиции³⁶.

Арнхейм полагает, что различные системы перспективы не противоречат друг другу и тем более не могут рассматриваться как «правильные» и «неправильные». Целостность представляется художнику по-разному, в зависимости от того, какие элементы он собирается объединить в общий контекст. Ортогональная проекция похожа на музыкальный аккорд, а линейная перспектива – на полифоническую музыку с чередующимися мелодическими линиями. Арнхейм объясняет тяготение изобразительного искусства XX века к ортогональной проекции стремлением художников XX века к «субстанциальной» цельности, исключающей множественность точек зрения, субъективность. Сходные идеи высказывает Б. Раушенбах: различие перспективных систем является следствием различия задач, которые ставили перед собой художники. При проекции предмета на плоскость древнеегипетский художник, например, вовсе не ставил себе целью передать субъективное восприятие предмета. Речь идет об изображении объективного пространства, одинакового для любой точки зрения. Для изображения ближайшего окружения в античном и средневековом китайском искусстве широко применялась аксонометрия. Линейная перспектива Возрождения оказалась необходимой только тогда, когда воз-

³⁶ Там же. С. 138.

ника задача передать протяженное от ближнего к дальнему пространство, бесконечность.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.