

УДК 165.311:701

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК МАНИФЕСТАЦИЯ ИНТЕРИОРНОГО ИЗМЕРЕНИЯ

© 2009 г.

И.А. Статкевич

Чувашский госуниверситет им. И.Н. Ульянова

I-Statkevich@mail.ru

Поступила в редакцию 21.04.2009

Представлена проблема отношения произведения живописи как артефакта к бессознательному художника и реципиента. Автор анализирует процесс манифестации когнитивных структур сознания в произведении живописи и рассматривает создание последнего в качестве способа объективации этих структур.

Ключевые слова: художественное восприятие, проекция, психология искусства, экстерниоризация, бессознательное в искусстве

Произведение искусства, как особый объект, является результатом творческих актов, осуществляемых художником. Очевидно, эти акты предполагают экстерниоризацию внутреннего измерения творящего субъекта. Последний вкладывает в своё произведение часть своей личности, своего характера, взглядов, ценностей, вкусов, представлений, воспоминаний и т.д. Если художник обладает какими-то специфическими сенситивными особенностями или страдает недугом, способным нарушить нормальное восприятие внешнего мира, то это, безусловно, найдёт отражение в его творчестве. Вместе с тем мы должны учитывать, что процесс создания художественного произведения весьма сложен и запутан и не может быть редуцирован к простому, механическому переносу авторского замысла на холст или в нотную запись. Этот процесс, по всей видимости, всегда содержит в себе экстатический момент, поскольку художник в процессе творчества трансцендирует свою обыденную личность, чтобы преобразиться во что-то более значительное и духовное. Художник, конечно, запечатлевает себя в своём произведении, однако то его Я, которое остаётся в нём, существенно отличается от того человека, которым он может являться в своей повседневной жизни. Скорее в произведении реализуется тот потенциал его личности, который остаётся неизвестным самому художнику до той поры, пока он не начал творить и довольствоваться своим обыденным существованием. Всякое творчество, несомненно, в той или иной степени, предполагает выход за рамки этого существования и приобщение к иному и особому измерению реальности.

На эту особенность творчества обратил внимание ещё Платон, который писал в «Ионе» о том, что поэты творят не благодаря *искусству*, а благодаря *божественной силе*, и творят в состоянии *исступления*, поэтому им не требуется специальное умение и искусство. Конечно, эти платоновские слова не следует понимать слишком буквально. Существенно в них для нас именно то, что творческий процесс всегда предполагает не только сознательный, но и бессознательный момент. В этом состоит принципиальное отличие между работой художника (представителя *изящного искусства*) и работой ремесленника. Последнему с самого начала известно, какую именно вещь нужно изготовить и для чего она будет служить. Художник же обладает лишь одним ориентиром в своём творчестве: определённой художественной ценностью, которую он пытается воплотить в своём произведении. Сама по себе эта ценность ничего не сообщает о том произведении, которое создаёт художник, следовательно, субъективно деятельность последнего носит произвольный характер. Если речь идёт о настоящем искусстве, т.е. если эстетические ценности доминируют над всеми остальными (познавательными, этическими и т.д.), то художник не может знать, что он хочет сказать своим произведением, и его деятельность, так же как и результат этой деятельности, не может быть эксплицирована чисто логически. Более того, чтобы создать своё произведение, художник должен научиться видеть вещи вопреки их логическому значению. Ибо наиболее сильный эффект производит не её репрезентативный смысл, который следует отнести к чисто изобразительной функции картины, а, если можно так выразиться, её бытие в себе, располагающееся по ту сторону

его логической манифестации. Живопись, по выражению Этьена Жильсона, – «немое» искусство. Её эстетическое содержание не имеет никакого вербального соответствия. Сила и слабость живописи состоят именно в этой способности манифестировать невербальный элемент реальности. Создавая произведение живописи, художник должен ухватывать реальность в её допредикативном смысле, этим его деятельность чем-то напоминает работу феноменолога.

Необходимо также обратить внимание на то, что для живописца, в отличие от писателя или композитора, крайне важно владение собственным телом, манипулирующим соответствующими «орудиями труда», в чём, собственно, и состоит его техника. Телесный элемент так же неотделим от искусства создания картин, как и элемент душевный. Художник проецирует себя на холст посредством своей руки. При этом, однако, его рука выступает как нечто большее, чем просто посредник в творчестве, в определённом смысле можно сказать, что творит здесь сама рука.

Благодаря своему допредикативному и универсальному характеру живопись способна оказывать на нас сильное эмоциональное воздействие, действуя на нас как бы в обход разума: «живопись и музыка превосходят искусство письма именно потому, что, обращаясь непосредственно к чувствам, избегают ограничений, налагаемых на разум выражением мысли» [1, с. 122]. Однако тот же допредикативный характер живописи заставляет художника обращаться не только к созерцаемому им предмету, но и к особым состояниям собственного сознания, позволяющим увидеть подлинную, глубинную сторону этого предмета, ускользающего в ходе обычного опыта. Вот почему художник не в меньшей степени, чем платоновский поэт, проявляет склонность к *экстазу*, что доказывается всей историей живописи. Способность искусства оказывать сильнейшее психологическое воздействие на человека, безусловно, свидетельствует о том, что само его происхождение непосредственно связано с глубинными слоями психики, которые оказываются задействованы в момент его создания. При этом *экстаз* в данном случае следует толковать не как выход за пределы своей сущности, а, напротив, как погружение внутрь своей личности, в ходе которого происходит открытие тех потенциалов собственного Я, которые были скрыты от

человека в его обыденном существовании. Творческий процесс заставляет мобилизоваться все те духовные способности и возможности, которые, выталкивая субъекта за пределы его привычного образа, в то же время раскрывают его подлинное бытие, которое рождается вместе с произведением и конституируется в самом произведении. Внешнее и внутреннее тут, таким образом, взаимно проникают друг в друга и утрачивают характер первоначальной оппозиции.

Воздействие произведений искусства на психику человека сопоставимо с гипнотическим вмешательством. Художник вкладывает в своё произведение мощный энергетический заряд, способный приводить в сильное эмоциональное возбуждение рассматривающих картину зрителей. В истории живописи можно обнаружить массу подобных примеров. Творческий процесс часто предполагает состояние изменённого сознания, в котором у человека могут обнаруживаться экстрасенсорные способности. Картина несёт в себе след этих состояний и может передавать их своему реципиенту. Отсюда странные случаи, которыми обрастают истории известных картин. Известно, например, что Стендаль упал в обморок, глядя на портрет Моны Лизы. В XX в. то же самое произошло с одной известной западной актрисой, пришедшей в Лувр полюбоваться этим шедевром. Конечно, подобные факты можно объяснить и проекциями самого зрителя на созерцаемое им творение. Безусловно, воображение реципиента играет тут большую роль, однако подобные феномены имеют более сложную природу, ибо предполагают, что именно сама картина «заворожила» и «загипнотизировала» зрителя, подстегнув его воображение и заставив настолько глубоко пережить её смысл.

Состояние художника, в которое он погружается в момент создания своей картины, можно назвать состоянием *катарсическим*. Он сублимирует свои чувства и желания, воплощая их в прекрасной форме, которая представляет эти последние в очищенном виде. Художник, таким образом, создаёт некую эстетическую Идею, являющуюся объективацией его внутреннего мира и, одновременно, трансформацией мира внешнего (если речь идёт о фигуративной живописи). При этом художник создаёт не только определённое бытие, но и *порядок* этого бытия. Используя имеющийся у него материал (холст, краски и т.д.), он творит мир заново, в соответствии с созревшей у него эстетической Идеей. В соответствии с тем, что

было сказано выше, эта последняя не является рациональным понятием, а выступает в качестве манифестации бессознательного художника. Творение художественной реальности и внесение в неё определённого порядка, таким образом, являются не чем иным, как актом проекции на пассивный (по преимуществу, но не абсолютно) материал интериорного измерения самого творца этой реальности.

Условием катарсиса, испытываемого художником в момент создания своего произведения, является известное отчуждение между творцом и его творением. Художник создаёт не только какую-то вещь или какую-то реальность, он сам рождается заново в собственном творении. Однако рождается он уже как *другой*. Произведение искусства есть нечто отличное от художника, однако оно обнаруживает в себе смысл его *творения*, а следовательно, полностью подчинено ему как своему создателю, обладающему на него «правом собственности» (Сартр). С другой стороны, *истина* этого создателя как такового заключается не в нём самом как реальном человеке, а в его творении. Художник, таким образом, должен перейти в своё творение, чтобы стать его обладателем. Иными словами, он должен сублимировать своё низшее Я в высшее Я, манифестирующееся в творении. Причём процесс этой манифестации никогда нельзя считать завершённым, ибо творение обладает модальностью духовного феномена.

Творческий процесс, безусловно, накладывает отпечаток на личность художника, формирует его, фактически подчиняя себе всю его жизнь. Однако это становится возможным именно благодаря тому, что интериорное измерение художника не обладает чётко очерченными границами. Художник, как и любой другой человек, не может знать самого себя, не может знать, какой потенциал в нём скрыт и на что он может быть способен благодаря этому потенциалу. То, что художник входит в состояние экстаза в момент творчества (иначе говоря, выходит за пределы своего обыденного, поверхностного Я), не означает, что он утрачивает собственную индивидуальность и начинает творить совершенно безлично. Напротив, именно в этом состоянии он и обретает свой собственный стиль, манеру, способность сказать «что-то новое» в искусстве. Следовательно, посредством творчества художник не только выходит за пределы самого себя, но и возвращается к самому себе, но уже в синтезе

своего сублимированного Я. Очевидно, это происходит потому, что само человеческое Я не является чем-то статичным и опредмеченным. Оно есть прежде всего становление – становление самим собой, которое, по существу, и есть творчество.

На то, что изменённое сознание является универсальным условием творчества, указывает открытие, сделанное Д. Льюисом-Уильямсом, которое тем важно для нас ещё и потому, что напрямую касается проекционных функций человеческого сознания. Исследуя специфические особенности наскальной живописи Африки и Европы, Уильямс внёс важный вклад в понимание сущности объективации субъектом собственной интериорности в процессе создания визуального произведения. Рассматривая скопированные рисунки, собранные в разных частях света, Уильямс обратил внимание на одну, на первый взгляд незначительную особенность изображения антилопы Канна в окружении человеческих фигур. Эта особенность заключается в том, что поверх основного рисунка (строго говоря, *условно* основного рисунка) наложен вторичный дополнительный рисунок, представляющий собой разнородные цветные пятна. Художник покрыл этими пятнами всё изображение. На другой кальке, скопированной в пещерах Пешмера, изображения двух лошадей также покрыты пятнами неопределённой формы. Получается, что несколько столетий назад бушмены пользовались такой же техникой создания рисунков, что и жители в пещерах Европы десятки тысяч лет назад. Эти рисунки оказываются не просто похожими визуально, но и идентичными по типу создания. Иными словами, для Уильямса стало очевидным, что процесс их производства тождествен и что причиной этого явились условия, при которых они были созданы. Это в первую очередь касается пятен, кругов и схематических «сеток», «наложенных» поверх основного рисунка. Несмотря на то что сделаны они были разными людьми, жившими в разных частях планеты и в разные эпохи, созданные столь поразительно схожими геометрические композиции натолкнули Уильямса на мысль о том, что ответ стоит искать не столько в искусстве, сколько в психическом состоянии создавших их людей. Уильямс заключил, что искусство в Южной Африке творилось в состоянии транса, в который впадали его создатели.

Оказавшись во мраке пещеры, доисторические художники испытывали *дефицит сенсорного восприятия*. Кроме того, они впадали в транс, желая проникнуть в иную, сакральную, реальность, употребляя галлюциногенные растения и совершая изнурительные пляски. Именно это и явилось причиной видений абстрактных форм и орнаментов, которые обнаруживаются на стенах пещер в самых различных географических точках и в самые разные исторические моменты эпохи, растянувшейся на 27 тысяч лет. Наличие этих «фосфенов» на наскальных рисунках разных племён и народностей свидетельствует об их сходном происхождении. Поэтому можно сделать вывод о том, что «и в наскальной живописи бушменов сан, и в рисунках индейцев тукано... все эти узоры были обусловлены особым – трансовым – состоянием художников, воспроизводивших таким образом собственные видения... И Рейчелл-Долматофф дал прекрасное объяснение столь странному на первый взгляд феномену: поскольку фосфены возникают внутри глаза и мозга, они “присущи всем без исключения людям”» [2, с. 235].

Не следует забывать о том, что первобытный художник, расписывающий стены пещеры, играл роль сходную с ролью шамана, и его искусство нужно воспринимать прежде всего как способ проникновения в ноуменальное измерение, управляющее миром непосредственных феноменов. Иначе говоря, эстетический смысл настенных изображений неразрывно связан с их религиозным смыслом, который непосредственно отсылает к специфическим особенностям тотемизма и первобытного мышления, склонного, согласно Леви-Брюлю, видеть окружающую реальность как поле действия различных потусторонних сил. Поэтому, для того чтобы соприкоснуться с этой потусторонней реальностью, первобытный художник должен был впасть в состояние транса, свидетельством достижения которого служили ему описанные выше точки и орнаменты. Очевидно, первобытный художник полагал, что эти последние служат знаками иной, сакральной реальности, отделяющими её от реальности профанной, обыденной. В известном смысле можно сказать, что они выступали в качестве её структурных элементов, отражающих присущий ей особый порядок. Таким образом, открывая ноуменальное измерение, первобытный художник в действительности открывал измерение собственной субъективности.

Точки и орнаменты, возникавшие в зрительном поле первобытных художников, служили началом развёртывания целой серии видений и образов. Погружаясь в состояние глубокого транса, они начинали видеть галлюцинации, которые обретали вид тех вещей, которые обладали для них наиболее глубоким эмоциональным значением. Как у бушменов Сан, так и у наших *доисторических* предков, это были животные, чей внешний облик оказал сильное воздействие на их воображение. Так, в видениях бушменов из племени Сан присутствуют антилопы Канн; видения первобытных людей, проживавших на территории современной Франции, были заполнены образами бизонов и лошадей. Возникая в форме галлюцинаций, эти образы запечатлевались в виде двухмерных изображений на стенах пещер.

Таким образом, люди изображали не лошадей, которых они видели за пределом пещеры, а свои собственные видения, рождавшиеся в результате определённой мистической практики. Следовательно, они не копировали природу, но создавали особый мир, объективируя образы, рождавшиеся в их голове, которые они воспринимали как потустороннюю или сакральную реальность. Отсюда понятно, что изображения на стенах древних пещер служили своего рода дверью в иное измерение, имевшее для первобытного человека особое значение. Принципиальным моментом здесь является раздельность этих двух миров (сакрального и профанного) и необходимость некоего внутреннего преобразования для перехода из одной реальности в другую. Искусство, таким образом, возникает из стремления заглянуть в другое измерение реальности и обрести господство над ней. Поэтому произведение искусства и опыт его восприятия несут в себе смысл перехода из одной реальности в другую, который предполагает сакрализацию способа этого перехода – самого произведения. Иная реальность для архаического сознания не является чем-то абсолютно противоположным *этой* реальности, напротив, она пронизывает последнюю, осуществляя над ней господство. Инобытие здесь понимается не субстанционально, а прежде всего как демонические силы, оказывающие влияние на нашу жизнь. Именно в силу этого, в первую очередь, они и вызывают почтение и страх у первобытного человека, но, поскольку этот страх носит иррациональный характер, он тесно сплетается с особым мистическим переживанием, которое вызывает

у первобытного человека произведение наскальной живописи. Создавая это произведение, художник, несомненно, сам испытывает что-то вроде мистического опыта, поскольку осознаёт процесс творения не как создание чего-то принципиально нового, а как проникновение в ноуменальную реальность. Это относится не только к наскальной живописи, но и к таким шедеврам первобытного искусства, как гигантские статуи идолов и богов, которым поклонялись люди архаической эпохи.

Изначальный смысл произведения живописи, таким образом, был связан не с изображением эмпирического мира, а с проникновением в мир таинственный и во многом непостижимый, но именно благодаря этому волновавший первобытного человека и заставлявший работать его воображение. Этот мир, однако, при пристальном на него взгляде оказался не чем иным, как проекцией самого художника на воспринимаемую им реальность. Произведение искусства потому и имеет для нас смысл чего-то таинственного, что резонирует с нашим внутренним миром, который отражается в нём какой-то своей незримой стороной и даже манифестирует в нём свою сущность. В самом деле, произведение искусства вообще не имело бы для нас никакого смысла, если бы не сообщало нам что-то важное о нас самих, сообщая о чём-то другом. Художник, стало быть, показывает нам не только тот или иной предмет, но и выявляет сам тот способ, каким нам этот предмет является, ибо ценность этого предмета заключена не только в нём самом, но и в способе его явленности.

Это, однако, не означает, что при создании художественного образа задача художника заключается в том, чтобы наделить окончательной структурой изображённый им объект, скорее здесь нужно говорить о том, чтобы позволить самому воспринимающему субъекту спроецировать собственные представления на данное ему изображение. Эти представления могут носить как чисто рациональный, так и иррациональный характер. Первое необходимо главным образом для адекватного восприятия формы произведения, соответствующей категории прекрасного, второе связано с тем катарсисом, которое это произведение способно у нас вызвать и, следовательно, имеет непосредственное отношение к категории возвышенного. Объединяет же их то, что в обоих случаях картина аффицирует нашу способность суждения, которая придаёт изображённому на

полотне определённый эстетический смысл. Это становится возможным благодаря тому, что художник переносит на полотно структуру собственной интериорности, как бы оставляя на нём след своего взгляда. Эта структура создаёт особое пространство видения, попадая в которое взгляд зрителя обретает способность видеть больше того, что он мог бы увидеть в обычной жизни. Поэтому картина всегда является для нас окном в какую-то иную реальность: реальность художественного видения реальности. Это видение предполагает восприятие не только объекта, но и субъекта, который видит этот объект, поскольку субъект здесь имплицирован в объекте. Однако он имплицирован в нём как некий умопостигаемый порядок, что наиболее наглядно проявляется в теории линейной и любой другой перспективы. Интериорность обретает в этой последней свою рационализирующую манифестацию, а само произведение становится манифестацией перспективы самой субъективности уже не в геометрическом, а в метафизическом смысле.

Поэтому можно сказать, что картина одновременно является завершённым и незавершённым предметом. Завершена она в плане своей интенциональности и нацеленности на производство определённого смысла, который определяется той метафизической перспективой, которую зафиксировал в ней её творец. Не завершена и открыта она в том отношении, что мы никогда не можем свести её только лишь к предметному бытию; выше картина уже сравнивалась с окном, через которое мы смотрим на мир, если воспользоваться ещё одной метафорой, то можно назвать её дверью, ведущей в какой-то таинственный мир, смысл которого не может быть раскрыт нами окончательно. Картина обнаруживает свою сотворённость и свою нередуцируемость к объектности, поскольку в ней запечатлелась субъективность её автора. Поэтому картина и способна так сильно воздействовать на нас: она подобна таинственной вещи, излучающий из себя некий направленный на нас взгляд, который означает одушевлённость этого предмета, его способность меняться и зачаровывать нас, будто бы перед нами находится какое-то живое существо. Не только мы смотрим на картину, но и она смотрит на нас, высматривая что-то в нашей душе и делая опыт её постижения таким волнующим.

В процессе развития живописи внутри неё самой осуществляется определённая рефлексия: художник намекает (указывает) на то, что он

трансформирует реальность, внося в неё собственное субъективное измерение. Особенно ярко это проявляется в истории становления линейной перспективы¹. Произведение искусства заключает в себе смысл своей сотворённости и необъективируемости, этот смысл выступает в качестве высшего и абсолютного смысла вещиности. В живописи это проявляется в том, что произведение делает видимым сам процесс видения, объективирует в себе субъективность своего творца как некий взгляд и некую перспективу, вписанные в саму его структуру. В то же время субъективность, запечатлённая в произведении, придаёт ему смысл некоторой незавершённости и открытости.

Произведение искусства, таким образом, раскрывает нам истину того, что в нём изображено. Оно раскрывает нам саму реальность, саму изображённую вещь в её бытии, в том смысле, который она для нас несёт в качестве феномена. Вещь – это не что-то объективное и независящее от нас, напротив, между нашим взглядом и вещь устанавливается особое соответствие и соприродность, которые позволяют нам проникнуть в сущность вещи. Произведение искусства дарует нам этот волнующий опыт проникновения в сущность вещей, в ходе которого они срывают с себя покров обыденного знания и обнажают свою экзистенциальную природу. Вещи становятся говорящими вещами, они рассказывают нам истории. Это не противоречит тому, что живопись является безмолвным искусством,

ибо то, что говорят вещи, говорится на визуальном языке самого искусства, который мы схватываем непосредственно и который, стало быть, является универсальным. И так, картины говорят с нами безмолвно. Именно благодаря своему безмолвию они могут многое сказать нам. Истолкование требуется лишь в том случае, когда сами по себе они нам ничего не говорят. Это относится не только к картинам или другим произведениям искусства, но и к окружающим нас предметам. Человек устанавливает связь с реальностью прежде всего на довербальном уровне, проецируя на неё собственные желания и переживания. Этот довербальный уровень отношения к реальности раскрывается в произведении живописи, которое демонстрирует нам не только предмет видения, но и сам способ видения. Процесс восприятия раскрывает в произведении

WORK OF ART AS A INTERIOR MEASUREMENT MANIFEST

I.A. Statkevich

The problem of the artwork as an artifact correlation to the artist and recipient unconscious is pointed in the article. The author analyses the manifest of cognitive structures of the conscious process in artworks and consider creating of the last as a way of those structures objectivation.

Keywords: art perception, projection, art psychology, exteriorization, the unconscious in art.

живописи свою сущность, но также свою сущность раскрывает в нём и сама вещь, поскольку сущность вещи в её *сотворённости*.

Примечание

¹См.: Панофский Эрвин. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.

Список литературы

1. Жильсон Э. Живопись и реальность. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
2. Хэнкок Грэм. Сверхъестественное. Боги и демоны эволюции. М.: ЭКСМО, 2008. 800 с.