

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

Л.Ю. Лиманская

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК ЖИВАЯ СИСТЕМА:

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ XX В.

В статье исследованы пути взаимодействия неозолуционизма и искусствознания XX в.. Важнейшей проблемой, которая рассматривается с различных точек зрения является изучение истории искусства как живой системы, и возможности проведения аналогий между законами развития природы и искусства.

Ключевые слова: иконология, эволюционизм, образная память, врожденный интеллект, интериоризация, генетическая психология

The article investigates ways of interaction between neoevolutionism and art criticism in XX century. The most important problem, considered from different points, is study of art history as a living system and possible analogies between the laws of nature and of art.

Keywords: iconic, evolutionism, imaginative memory, innate intelligence, interiorization, genetic psychology

Главная идея культурно-исторического эволюционизма сложилась под влиянием естественнонаучных открытий Ч.Дарвина и его последователей. Классический эволюционизм настаивал на существовании универсального закона определяющего общность путей развития человеческой культуры на различных этапах его развития. Одним из ярких представителей эволюционизма в области исторического искусствознания является немецкий историк Аби Варбург. Одним из первых он высказал мысль о том, что непрерывность эволюционных процессов в истории искусства обеспечивает образная память, которая является своего рода генетическим кодом культуры. Образная память передается из поколения в поколение и является сквозным принципом существования культур. Человеческий род един, и представители разных эпох и поколений имеют идентичные умственные способности и мотивацию в поступках. Непрерывность эволюционных процессов в искусстве и культуре развивается прямолинейно - от простого к сложному. Процесс усложнения определяется путями миграции образов, которые существуют на основе селекции и искусственного отбора. Изучая роль античных образов в искусстве Ренессанса, Варбург пришел к выводу, они представляли собой неразтворимый эмоциональный осадок –

«pathosformel», который лишен конкретной семантики и воспринимался человеком Возрождения посредством ассоциативной памяти. Продолжая свое исследование присутствия сквозных образов в истории искусства Варбург составляет атлас «pathosformel», названного именем Мнемозины - прародительницы муз и божественной памяти. Целью этого атласа было сведение и систематизация многочисленных художественных мотивов, устойчиво повторявшихся в истории искусства. Эти мотивы, согласно Варбургу, обусловили эволюцию человеческого сознания, так как удерживали в себе «нерастворимый эмоциональный осадок». Присутствие одних и тех же образов в античном барельефе, новоевропейской картине или статуе, в религиозном образе или в современной газетной фотографии указывали на непрерывную эмоционально-ассоциативную связь различных эпох и поколений[9, 249].

Рассмотрение Варбургом проблемы «возрождения античности» как «истории символических выражений», идущих из древности «всплесков чувств», по сути, означало изучение проблемы единства истории всей западноевропейской культуры. Выдвигая в качестве центральной проблему чувственного единства эпох, Варбург рассматривал Ренессанс как поворотный период, в котором соединились традиции Античности и Средневековья и были сформулированы основные аспекты последующего развития европейской цивилизации Нового времени. В связи с этим разработанный Варбургом исследовательский метод – это творческий, концептуально управляемый процесс исторического воспоминания, который был направлен на оживление и восстановление опыта образных представлений прошлого[3,9]. «Предпринятый мной опыт, - писал ученый - позволяет мне высказаться в пользу методологического расширения границ нашей науки об искусстве как искусстве как относительно материала, так и относительно пространства <...> Я надеюсь, что посредством метода, поименного мной в попытке истолкования фресок палатцо Скифанойя в Ферраре, я показал, что иконологический анализ <...> способен изучать античность, средневековье и современность как взаимосвязанные эпохи и анализировать произведения изящного и прикладного искусства в качестве совершенно равноправных документов выражения. Этот метод, исследуя отдельные неясности, в то же время освещает крупные общие процессы развития и их взаимосвязи»[11, 459-481].

Цель иконологического метода заключалась в воскрешении к новой жизни представлений, вызываемых культом, религией, поэзией, которые были преданы забвению, а иконология - это наука об образной памяти, оживающей в поколениях. Изучение истории, это вслушивание в «голоса образов».

Заложенная Варбургом традиция изучения генетических функций культурно-исторической памяти в истории искусства и культуры нашла свое отражение в трудах его последователей. Ф. Йейтс, Э.Гомбриха, Х.Блума, М.Баксандалла и др.

Работа Френсис Йейтс «Искусство памяти» (1966) посвящена изучению роли образной памяти в истории культуры от античности до эпохи Возрождения. Исследуя принципы использования мнемотехнических процедур в герметической и классической традициях, Йейтс, одна из первых, последовательно проследила генетическую связь памятных образов в истории античной, средневековой и ренессансной культур. Исследовательница отметила, что мнемотехники, разработанные в античной риторике, изучались и применялись на протяжении всего средневековья, ренессанса, нового времени и оказывали влияние не только на риторические практики, но и на природу образной памяти в искусстве и архитектуре. Хервиг Блум в работе «Античные мнемотехники»(1969)[4,1-17] сосредоточил свое внимание на взаимосвязи искусства памяти и истории архитектуры, показав, что элементы образной мнемоники, которые применялись в искусстве памяти в античности и в средние века присутствовали как элементы архитектурной декорации в античных и средневековых мозаиках, фризах.

Общим выводом, к которому приходят исследователи заключается в том, что генетическая память культуры проявлялась в том, что античные визуальные образы в эпоху средних веков и возрождения выполняли функцию «познавательных карт», направлявших смысловой фокус видимого в русло исторического единения времен. Синтез разновременных слоев осуществлялся не столько посредством логики, сколько путем эмпатии.

Функции генетической памяти, в равной степени интуитивно и осознанно регулирующие эволюционные процессы в природе и культуре, привлекли внимание биологов и искусствоведов, которые объединив свои усилия стали изучать историю искусств как живую систему.

Среди последователей эволюционистических идей Варбурга особое место занимают исследования историка искусств Э.Гомбриха и его друга и единомышленника, биолога К.Лоренца.

Проводя сопоставления между внутренней жизнью организма закономерностями внешнего мира, исследовав влияние высокоразвитых культур на примитивные, Конрад Лоренц пришел к выводу, что любой прогресс это следствие культурной интеграции. « По-видимому, прививка чужой культуры, пишет он, часто оказывалась импульсом, вызывавшим культурные фульгурации. Это обычный в истории культуры процесс, ставший возможным благодаря наследуемости

приобретенных признаков»[1,401]. Лоренц полагает, что культурная традиция - это перенимание почтенного образца, который воспринимается как нечто почитаемое, вызывающее чувство уважения и любви, ведь у человека филогенетически запрограммировано почтение к предкам. Поэтому традиция, это система привычек, навыков, поведенческих стандартов, которые разделяются на виды и эволюционируют вместе с культурной традицией.

Продолжая традиции А. Варбурга, Э. Гомбрих, исследует историю искусства как ритмическое чередование «мотивов памяти», видит в них «зеркало – улавливатель» способным навести историка на след[6,43].

Следуя за Лоренцом Э. Гомбрих обратился к изучению истории искусства как живой системы. Изучая роль привычек, норм, поведенческих стандартов в искусстве и природе ученый обратил на то, что они отражают в равной степени естественное и осознанное чувство порядка. Во введении к работе «Смысл порядка. Исследование в области психологии декоративного искусства» (1979) Гомбрих писал: «Уже Кант сделал первую попытку теоретического обоснования вопроса о том, каким образом разум способен упорядочивать восприятие пространства и времени, соотнося эту проблему с понятием опыта. Будучи философом, Кант руководствовался чистой логикой, не задаваясь вопросом, каким образом другие организмы существуют в мире. Животные тоже ориентируются в пространстве, определяют свои цели, чувствуют опасность, добывают пищу. Дарвин выделил врождённые инстинкты, на основе которых животные «программируют» свою деятельность <...> В общих чертах любой организм должен решить две базовые проблемы - это дать ответ на вопросы «что» и «где». Эти действия у высших животных и у человека называются - «познавательной картой» - или системой координат. Пространственная ориентация и человека и природных форм жизни в равной степени инстинктивна и осознана. Она включает в себя упорядоченность таких пространственных отношений, как близко, далеко, высоко, низко, соединение, разделение, до и после. Вне желания переложить основную массу понятий на термины выбора, я должен разграничить восприятие значений и восприятие порядка. Эти базовые понятия играют определенную роль в классификации изобразительных искусств. Необходимо заметить, что восприятие смысла никогда не будет излишним, но понимание декорации мы можем построить исключительно на основе нашего понимания порядка»[7,64].

Следуя традициям кантовского априоризма, Лоренц и Гомбрих полагали, что реакциям всех живых существ и человека предшествуют гипотетическое знание. Исследуя образцы декоративных форм, Гомбрих пришел к мысли о том, что мир декоративного искусства, создаваемый человеком для самого себя, далеко не всегда создаётся ради красоты как таковой, но все образцы декоративных форм

примечательны тем, что привлекают своей взаимосвязанностью с окружающим миром: «Глубже проникая в наше стремление обратить внимание на порядок как на показатель разумности, мы инстинктивно изумляемся тому, что обнаруживаем регулярность и порядок в естестве природы» [7,5].

Исследовав «чувство порядка», как основополагающий принцип эволюции истории искусства Гомбрих обратил внимание на сходство природных и художественных типов симметрии. В результате он показал, что симметрия – это способ организации пространства, который в равной степени естественен и осознан. Например, геометрический монтаж и в природе, и в искусстве основан на принципе иерархического единства малых и больших групп. Пример этому - естественные кристаллические образования, минералы, в органическом мире - морская звезда или морской ёж, в растительном - гранат. Особенностью этого принципа является возможность расчленять его на составные единицы, молекулы, кристаллы, микроорганизмы, зерна. Это приводит к ощущению делимости пространственных ограничений. Второй важный прием пространственной организации формы, используемый в декоративном искусстве, - это монотонные ритмы, которые нельзя разъединить. Например, один из самых распространённых дизайнерских приёмов - переплетение. В аспекте психологии восприятия этот композиционный тип орнаментации Гомбрих связывает с графическим выражением представлений о непрерывности. Соединения трехмерных элементов в решетки или рельефы интересны тем, что в них нет чётких границ.

Австрийский математик Альберт Крис показал, что иллюзия переплетения создает ощущение устойчивости, которое возникает вместе с пониманием принципа композиционной организации орнамента. Подобными образцами декоративных переплетений часто пользовались для украшения пола в средневековых и ренессансных церковных интерьерах - чередование переменных темных и светлых прямоугольников, образующих крестообразные группы, создавало эффект длительности, простоты и единения.

В своих философских ретроспекциях Гомбрих неоднократно обращается к космологическим спекуляциям платоновского «Тимея». Мир, по Платону, состоит из плотно организованных атомарных тел и четырёх элементов, каждому из которых, соответствует геометрическое тело. Демиург, моделируя мир из хаоса, подобно плотнику, использовал систему геометрических форм и чисел. Куб создан для земли, пирамида (тетраэдрон) для огня, октаэдрон для воздуха, исохидрон для воды и додекадрон для украшения всего универсума. Платон трактует процесс познания как проявление в сознании предвечной геометрической схемы (формы), над которой надстраивается чувственный опыт восприятия реальности.

Кристаллография XX в., изучая геометрию регулярных тел, объяснила возможности их симметрической организации. Связывая опыты современной кристаллографии с описанными в «Тимее» различными типами пространственных решеток состоящих из треугольников, ромбов, прямоугольников, шестиугольников, Гомбрих прослеживает взаимосвязь идей античной метафизики и современной математики. Современный математик Андреа Спейсер исследовал геометрию регулярных тел, выявил законы создания типов симметрической организации пространства. Для этого он использовал два компаса в двух направлениях. Один тип, названный «перемещение» использовался для измерения ритмических интервалов по оси движения. Второй тип «вращение» использовался для измерения ритмических интервалов радиусов вращения. Нулевое вращение формирует ритмическое отражение. Угол в 90° позволяет нам рисовать ось, относительно которой, отражающиеся формы оказываются симметричны.

Разнообразие принципов симметрической организации пространства издревле использовалось в декоративном искусстве. Исследуя варианты ритмической организации пространства посредством различных геометрических элементов, можно представить возможные границы пространственных представлений и показывает, что человеческая психология куда более изменчива, чем анатомия. Но как утверждает Гомбрих, существуют инварианты характеров, предрасположенностей человеческого разума, которые объясняют развитие общих черт декоративного искусства, присущих ему в не меньшей степени, чем языку или культуре. Смысл порядка заключается в присутствии этих склонностей, отсутствие порядка ощущается как дискомфорт. Это лишь один шаг к предположению, что наша потребность в порядке - это потребность в защите [7,263].

В работе «Глаз и образ. Последующие исследования психологии графических представлений» (1982) Гомбрих развивает идею Варбурга о «*Pathosforme*» - мотивах памяти, концептуально управляющих процессами культурно-исторического самосознания. Проблема психологии графических представлений в искусстве основывается Гомбрихом на разграничении между воспоминанием (*recall*) и узнаванием (*recognition*). Границы рассматриваемого материала связаны с эволюцией эстетики зрения как художественного мировоззрения характерного для определенных периодов развития европейского искусства. Гомбрих отмечает, что не всякий период в истории искусства нацелен на интерпретацию смысла видимого, целые эпохи ориентированы на вымысел и фантазию. В истории только дважды, в античной Греции и в ренессансной Европе художники шаг за шагом прилагали усилия, чтобы, достигнув иллюзии, обмануть глаз. Античный мир рассматривал эволюцию искусства как совершенствование мастерства в искусстве имитации. Ренессанс возродил эту традицию и оценивал движение к совершенству в терминах античной теории

мимесиса. Процесс завоевания реальности получил дальнейшее развитие в искусстве Нового и Новейшего времени.

Для Гомбриха имитация реальности - это не вопрос стиля, а вопрос психологии зрительного восприятия, он задается вопросом, почему многие поколения художников обнаруживают тягу к пристальному всматриванию в реальность? Уже в «Поэтике» Аристотель указывает на то, что удовольствие от любования искусно выполненными предметами, произведениями искусства есть результат врожденной любви к познанию. Действительно, всматриваясь в предметы, мы их изучаем, изучая - познаем, познавая - узнаем. Узнавание познанным и доставляет чувство удовольствия при всматривании. Но существует и вторая сторона чувственного опыта. Узнавание - это акт воспоминания того, что было познано. Для историка искусств важно учитывать, что как бы ни были узнаваемы образы в живописи, увидеть их в реальности невозможно. Возникает вопрос: что же лежит в основе узнавания? Проблема в том, что наше внимание избирательно. Мы можем сфокусировать внимание в определенном поле зрения. Поэтому внимание к одним предметам порождает невнимание к другим. Какими бы тщательными не были попытки охватить реальность, они представляют собой лишь видение или мистическую грезу. Истинное чудо в том, что мы способны легко распознавать множество впечатлений. Очевидно, что различие между тем, что привычно и что непривычно, в конечном счете имеет биологическое значение и важно не только для человека, но и для животных[8,14].

Причина узнаваемости заложена в памяти. Память - явление естественное и свойственна как человеку, так и другим живым существам. Поэтому, Гомбриху представляется правомерным утверждение о том, что эволюция в искусстве и природе основана на принципе естественной узнаваемости. Для создания правдоподобных образов, имитирующих нечто другое, нежели они сами, природа изобрела много уловок. Например, мимикрия растений, животных с целью обманув глаз привлечь или отвлечь внимание, отпугнуть врагов или привлечь к брачным играм. Как происходит процесс обнаружения мимикрии. То, что и животное и человек обладают биологической памятью очевидно. Но, животное ориентировано на выживаемость во внешнем мире, а человек, нацелен на самое себя. Для того чтобы распознать бабочку, мимикрирующую пол лист, глаз птицы должен быть намного острее, чем у человека.

Избирательность памяти основана на эволюции рационально усвоенных схем. Схемы играют роль кодов, нацеленных на активизацию памятных образов, ведь процесс заучивания предполагает одновременно припоминание заучиваемого образа. Многие стили в истории искусства оперировали готовыми для запоминания кодами. Изображение строилось на основе хорошо испытанных композиционных схем.

Гомбрих выделяет несколько форм живописной описательности. Один из них он называет пиктографическим методом: когда сакральное событие описывается ясными и простыми графическими символами. Смысл происходящего прочитывается прежде, чем складывается визуальный образ. В контексте такого стиля визуальная достоверность не имеет значения.

Эволюция греческой, а затем ренессансной живописи, в отличие от других периодов, происходила с привлечением науки. Гомбрих отмечает, что относительно только таких периодов можно обосновано говорить о «визуальных открытиях». В эти периоды изображение это не только визуализированный текст (пиктограмма). Код узнаваемости оказывается ориентированным на анатомию, перспективу, оптику, геометрию. Искусство понимается как наука, а естественнонаучный опыт выступает как художественный инструментарий, который используется для создания *узнаваемых* образов.

Код узнаваемости, по Гомбриху, это результат прошлого опыта и будущих ожиданий. Но границы наших ожиданий легко разрушить. Показателен пример с узнаванием хорошо знакомого человека после долгой разлуки. Мы часто испытываем шок от тех перемен, которые произошли с его обликом. Но уже вскоре память и впечатления сливаются, и сквозь приметы времени проступает знакомый образ.

Эстетика зрения, это результат реверсивных отношений между воспоминанием и узнаванием. В художественной практике такой опыт направлен на уединение, которое порождает состояние «просветления». «Просветление» - это есть некий образ, в котором поэтическое переживание и визуальные впечатление тесно переплетены. В этом контексте этих рассуждений показателен опыт классической живописи и романтизма, например, пейзажи Клода Лоррена и Каспара-Давида Фридриха. При взглядывании в романтические ландшафты образы природы бессознательно опознаются и сознательно воскрешаются в памяти.

Верно то, что художники, профессионально ориентированные на визуальные ощущения способны открывать перед зрителем неожиданные аспекты видимого мира. Для эмоционального соучастия главное - *желание* запомнить. Это *желание* ориентировано на детали, которые являются кодами. Жест, мимика, поза проявляют в образе его эмоциональный пафос, заставляют вжиться в чувственное содержание.

Эволюционистические идеи Лоренца – Гомбриха были подвергнуты критике представителями школы генетической психологии Жан Пиаже и историком искусства С.Габлик.

Главной проблемой, которая подверглась обсуждению, стал кантовский априоризм, базовое понятие, на котором была построена эволюционистическая концепция Лоренца-Гомбриха. Утверждая, что генетическая память и интеллект врожденные и всеобщие, Лоренц и Гомбрих полагают, что образное мышление, выраженное в естественной потребности к самоорганизации – чувстве порядка, прослеживается уже у простейших организмов. Критикуя это утверждение, Ж.Пиаже рассматривает генетическую память как результат интериоризации внешних действий и выделяет стадии сенсомоторного интеллекта, конкретных и формальных операций. Следуя теории Пиаже, искусствовед Сюзи Габлик предложила периодизацию истории искусства как отражение стадий развития эволюционных процессов. В работе «Прогресс в искусстве»[5] она утверждает, что, подобно тому, как «онтогенез повторяет филогенез», когда эмбрион в процессе своего развития повторяет стадии развития своих предков, интеллектуальное развитие и образное мышление есть ассимиляция, или интеграция новых объектов, новых ситуаций и событий в предшествующие схемы.

Используя теорию психогенеза Пиаже Габлик предложила периодизацию пространственных представлений от античности до Нашего времени. Исследуя специфику пространственных построений в искусстве Габлик показывает, что различия в художественных стилях отражают эволюцию рационально сконструированных операционных стадий сенсомоторного интеллекта, когда каждый предшествующий период является базисом для последующих этапов развития, даже в случае, когда один этап строится на отрицании предыдущего.

Следуя теории интериоризации интеллекта историк искусства и психолог Майкл Кубови в работе «Психология перспективы и искусство Возрождения»[10] подчеркнул, что сторонники врожденного разума (Гомбрих и Лоренц) самым удивительным образом забывают о существовании наследственности и саморегуляции. Саморегуляция, корни которой являются органическими, присущи как биологическим, так и мыслительным процессам. Действие саморегуляции имеет, то огромное преимущество, что оно может быть непосредственно проконтролировано. Вот почему именно в этом направлении, а не в простой наследственности, надлежит искать биологическое объяснение когнитивных построений. Следуя в этом положении за теорией Пиаже, Кубови полагает, что процесс саморегуляции по самой своей природе являются конструктивистским и диалектическим. Об этом свидетельствует, например, анализ сенсомоторной логики, которая содержит все виды соответствий или практических морфизмов. Когда мы ищем и находим ожидаемое, наши средства предшествуют достижению цели, они должны быть упорядочены согласно определенной последовательности. Эта последовательность задается схемами. Одна схема может быть включена в другую в виде частной схемы или подсхемы. В результате обнаруживается устойчивая структура, которая предвещает структуру

логики. Переход от сенсомоторной к концептуальной логике является преобразованием ассимиляции. До этого момента ассимиляция представляет собой включение некоторого объекта в схему действия; например, один предмет может быть схвачен, другой тоже может быть схвачен, и т.д., — все объекты хватания ассимилированы, включены в схему действия — действия хватания. В связи с этим природа ментальных образов, это не что иное, как интериоризованная имитация, порождающая затем репрезентацию[2].

Рассмотренные нами искусствоведческие концепции показывают, то значительное влияние, которое оказал эволюционизм на теорию и методологию искусствознания XX века, расширив границы науки об искусстве и показав ее органическую связь с обширным корпусом гуманитарных наук.

Литература:

1. Лоренц К. Обратная сторона зеркала. М., 1998
2. Пиаже Ж. Семиотика. М., 1983
3. Рубцов Н.Н. Иконология. История, теория, практика. М., 1990.
4. Blume Herwige. Die Antice Mnemotechnike. Vol.15. Hildersheim Georg Olms, 1969
5. Gablik S. Progress in Art. N.Y. 1976.
6. Gombrich, E.H. Aby Warburg. Una vita intellettuale. Milano
7. Gombrich E.H. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. New York., 1979
8. Gombrich E. The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation. N.Y., 1982
9. Hecksher W.S. The genesis of iconology. //Still und Uberlieferung in der Kunst der Abendlandes. B., 1967. Bd.1.
10. Kubovy M. The Psychology of Perspective and Renaissance Art. Cambridge , 1986.
11. Warburg A. Gesammelte Schriften . Leipzig; Berlin, 1932. Bd.2. S.459-481.