

О.С. Давыдова

ЧЕЛОВЕК В ИСКУССТВЕ
Антропология визуальности



Ольга Сергеевна Давыдова
Человек в искусстве.
Антропология визуальности

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=10423392

Человек в искусстве. Антропология визуальности. / Давыдова О.С.:

Прогресс-Традиция; Москва; 2015

ISBN 978-5-89826-422-2

Аннотация

Монография О.С. Давыдовой «Человек в искусстве. Антропология визуальности» посвящена исследованию фундаментальной в области гуманитарных наук проблеме восприятия человеком своего внутреннего образа, выраженного художественным языком искусства. Опираясь на анализ визуальной иконографии, автор предпринимает попытку реконструкции духовного облика не только современного художника, но и артистической личности эпохи модерна (конец XIX – начало X века) – периода, в который были заложены многие эстетические и психологические основы, до сих пор продолжающие развиваться в области творческой репрезентации. В силу многоаспектности и междисциплинарности исследовательского метода, книга О.С.

Давыдовой будет интересна не только специалистам, но и широкому кругу читателей.

Содержание

Постижение образа	9
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Ольга Сергеевна Давыдова

Человек в искусстве.

Антропология

ВИЗУАЛЬНОСТИ

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 14-04-00254

Рецензенты:

М.Ф. Киселев, д. искусствovedения, член-кор. РАН,
М.А. Петров, кандидат философских наук



На обложке: Йенс Фердинанд Виллумсен. Небесная

Энигма (третья картина из серии «Умиравший Тициан»).
1938.

На обороте обложки: Tabaimo. Tabaimo: teleco-soup.
2011.

На авантитуле: Доротея Таннинг. Автопортрет. 1944.
Фронтиспис: М.В. Якунчикова. Восход луны с ангелом.
1895.

Заставка перед текстом: Джотто. Оплакивание Христа.
Роспись в капелле дель Арена (капелле дельи Скровеньи) в
Падуе. Около 1305–1308. Фрагмент.

Концовка после текста: Доротея Таннинг. Правда о ко-
метах. 1945





Постижение образа

Душа пребывает там, где внутренний и внешний мир соприкасаются...

Новалис

Пространство – это динамика воображения...

Пьер Сулаж

Всплеск рук, брошенный в голубую даль многовекового горизонта под крылатое эхо ангельской пассакалии, – таково долго тревожащее память впечатление, производимое страстным порывом «человека земного» к «человеку уходящему» на джоттовской фреске капеллы дельи Скровеньи (около 1305–1308 годы, Падуя), знаменующей приближение переломной для всего последующего художественного развития эпохи Возрождения. «Оплакивание Христа» Джотто – один из ключевых образов выражения «любви к человеку», который дало европейское искусство у самых истоков своего перехода от строго религиозного понимания жизни к чувственно-душевному ее воплощению в периоды ренессансного и «постренессансного» развития. Плачет Иоанн Богослов, невыразимо глубоко скорбит Богородица, рыдают ангелы, самозабвенно отдавшись «слезам о человеке», хотя знают и непоколебимо верят в то, что «смерть – не мрак»¹, а путь к Преображению, Воскресению, к Богу. И все же на их гла-

зах «слезы людские» – они плачут о «человеке». На древнерусских иконах нежный сердцем Апостол Иоанн также часто изображается с ликом, потрясенным состраданием. Но более всего, рядом с фреской Джотто вспоминается проникновенный образ «скорбящих сердец» из «Оплакивания Христа» Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (1130-1140-е годы, Псков). Лирическая устремленность в касании щеки щекой, несмотря на отсутствие внешнего усилия, эмоционально потрясает так же сильно, как и экспрессивная патетика образов Джотто. В основе композиций лежат разные уровни психологизма, однако те чувства, на которых сосредоточено внимание фрескистов, акцентируют один регистр в восприятии «человека» – художественное отражение душевной субстанции в структуре его личности.

В древнерусском искусстве, – на потенциальном уровне служащем источником созерцательно-элегического настроения, присущего русскому эмоциональному типу в европейском творчестве, – искусстве, насквозь пронизанном духовным началом Божественного Света, глубина душевной (подлинной, но при этом временной, преодолимо земной) боли нашла свое художественное воплощение в таких композициях, как «Распятие», «Успение», «Положение во гроб», «Христос во гробе», «Не рыдай Мене, Мати», «Надгробный плач». Интересно отметить, что для последних иконографических сюжетов, объединенных темой оплакивания, в XVII веке использовали даже особое название – «Уны-

ние»², – название поэтически-образное, хотя и неожиданное в этическом контексте сопротивления человеческого духа одноименному греху. Тем не менее, в данном случае «Уныние» – выражение «душевного», «сердечного» свойства (в западноевропейской традиции ему соответствует «Пьета» – piet – милосердие). Здесь «замешалось» не богословское или медицинское понятие отчаяния, здесь – область искусства, которому всегда дано чуть-чуть больше, чем узконаучному мышлению, и чуть-чуть меньше, чем сугубо религиозному (в самом широком, разно конфессиональном смысле его проявления). «Я не требую смерти разума, я жду лишь взаимопонимания»³, – писал Вацлав Нижинский о том личном душевном импульсе, который исповедальным придыханием окружает любой эстетически самобытный художественный язык – танец, живопись, музыку.

Неслучайно разговор об искусствоведческих аспектах постижения антропологической проблематики мы начали с композиций, уже на иконографическом уровне концентрирующих все силы самоощущения на пробудившемся переживании незримой внутренней реальности, с болью заговорившей о своих правах на человека. Тишина сквера, окружающего капеллу дельи Скровеньи в Падуе, словно живой виток во времени, естественно отстраняет современность не только на расстояние удаленности железнодорожных путей, но и, по меньшей мере, на расстояние тех столетий, дистанция которых определяет уровень жизни души внутри нашей

активно действующей внешней личности.

Привыкнув воспринимать время как движение (весь XX век прошел под скоростную увертюру в духе «perpetuum mobile» Мориса Равеля, Белы Бартока или Сергея Прокофьева), сегодня часто пренебрегают тем, что время – это еще и состояние, облик которого хранят формы искусства, говоря о сущностной ценности пауз. Конечно, «программное» переключение темпоритма уже на этапах подступа к произведению – исходящая извне помощь, смягчающая шок эмоционального прозрения, всегда переживаемого от соприкосновения с инобытием подлинного художественного мира. Одилон Редон метафорически заметил, что ухо – это орган, который принимает форму интеллекта⁴. В искусстве больших внутренних масштабов «ухо» – почти всегда душа, однако в эстетических и кураторских проектах начала 2000-х она зачатую кажется историческим атавизмом (один полюс) или модной мнимотехникой (другой полюс). Сразу подчеркну, что речь идет не о полной утрате душевной интуиции в постижении сложной структуры человеческой личности, но о доминирующих акцентах, под которые подпадает не только зрительское сознание, но и самоощущение самих художников. В 1915 году Сергеем Дурылиным совместно еще с шестью авторами был написан гротесково-карикатурный, но при этом «фаустовский» роман «Соколий пуп», в котором парадоксальным образом (правда с другими интеллектуальными акцентами) можно усмотреть не только черты нача-

ла XX века, но и близкие нашей эпохе гримасы скоростей, «рекордящих» пейзаж и «марафонящих» историю искусств. Именно пробег, как лейтмотив времени, во многом привел к процессу, нарастание которого с большой горечью можно отметить, начиная с конца 1990-х годов, – кажущейся дезактуализации истории искусств. Потеря деталей, обилие обратных метаморфоз, – от человека к животному, – нарастание пустой «телесности» на уровне модных приемов бесконечных обобщений форм, распространившиеся на концептуальном уровне в приемах художественного языка, изменяют и акценты зрительской практики, при которой выставки обзревают, а не рассматривают. Однако постижение поэтики художественного образа требует иного скоростного режима. В этом плане нельзя не отметить тех новых тенденций в попытке погрузить язык образов в пространство особой душевно субстанциональной реальности истории искусства, которые предпринимаются в последнее время Московским музеем современного искусства (например, выставки «Сны для тех, кто бодрствует», 1 марта – 4 ноября 2013; «Игра в цирк. Образ цирка в русском искусстве XX–XXI веков», 21 февраля – 6 апреля 2014) или проявились в программе 55-й Венецианской биеннале (1 июня -24 ноября 2013) «Энциклопедический дворец», разработанной Массимилиано Джони. Внутреннее сближение с символистским мировоззрением, очевидно наблюдавшееся в подборе произведений, всем своим романтико-метафизическим контекстом было ориен-

тировано на пробуждение внутренней веры в непрерывность взаимодействий разноэпохальных художественных голосов.

Начав разговор с художественного образа «оплакивания», я вовсе не настаиваю на силе исключительно трагического опыта в постижении человеком своего духовного начала. Нет, искусство, конечно, живет и многомерной красочностью импровизационной радости игры, во внутренней атмосфере конфликтной современности, к сожалению, все чаще возбуждающей вопрос: «Куда исчезла пульчинелла?». Просто чувство утраты, в отличие от многих других переживаний, сублимировать невозможно. Одной из самых сильно действующих и неотстранимых форм сближения «человека физического» с платонической реальностью души и является «оплакивание» – человекосодержательная пауза, вспышка света самосознания, контрапункт, в размышлениях человека о своем образе и подобии, такой же насыщенный и кардинальный, каким является «человек» в контексте смыслообразования и развития искусства. Смерть дает жизни «странное озарение», сосредотачивая и сердце, и ум на мысли о сущностных основах человека. Выдающиеся образы искусства, длительнее всего помнящиеся, ранящие своим потенциальным намеком на что-то в этой реальности непонятое, всегда рождаются «из кульминации» чувства. По крайней мере, это присуще образам индивидуальным, творчески неповторимым, преломляющим видимый природный мир через субстанцию собственной художественной жизни.

Проступающий в искусстве характер переживания мысли о «теле смерти» (Ап. Павел. Римл. 7: 24) обуславливается отношением человека к космогоническому устройству вселенной, его тяготением к тому или иному образному началу: «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой, или упасть в бездну, вырасти в бога, или в зверя»⁵. Если проанализировать искусство в пределах последних двух столетий (начиная романтизмом и кончая нашими днями), то можно увидеть, как настойчиво и жестоко развивалась борьба художественного мировоззрения личности с эмбриональным самоощущением организма за «человека душевного».

Конфликт чувственного и мнимого, конфликт жизни и ощущения смерти в жизни – одна из ведущих тем в европейском искусстве, фокусирующая творческое внимание на попытке адекватного образного выражения самосознания: «Побуждение, водящее рукой человека каменного периода, и ребенка, рисующего лошадку, – одно и то же; это – проявление мирового инстинкта “самопознания”, вернее – “самопробуждения”»⁶, – писал в начале XX века Аполлинарий Васнецов о времени, когда в области постижения «структуры» человека начинали набирать все большую силу естественно-научные попытки осмысления его природы. Однако XIX век, в силу романтической веры в рукотворные образы, решительные ответы на вопросы о самоощущении человека в мире, его «положении в космосе», времени и вечно-

сти искал в религиозном, а чаще всего – эстетическом опыте. Начиная с эпохи Возрождения, инстинкт «самоопределения» все большую и большую свободу в искусстве давал психологическому выражению «настроения», ставшему одним из ключевых слов в логике развития художественных процессов эпохи романтизма и символизма. Антропоцентрическая система ренессансной эстетики, впустив в область духа чувственное начало эмоционально переживаемого внешнего мира, – неслучайно одним из главных теоретических тезисов этого времени является мысль о сближении поэзии и живописи (новая интерпретация горациева понятия «Поэзия как живопись»⁷), – заложила основы для творческого развития культа душевной жизни человека. Безусловно, на «человеке» были сосредоточены и предшествующие столетия, так как постижение мира неотъемлемо от отношения человека к себе. Однако средневековое искусство художественный акцент делало на отражении религиозно-духовного аспекта внутренней жизни, смысловую константу которого можно было бы сформулировать словами Святого Феофила Антиохийского: «Покажи мне твоего человека, и я покажу тебе моего Бога»⁸. Менее устойчивая душевная область в структуре человеческой личности теснее связана со стихией конечного времени, ему «сопереживающей» и субъективно выражающей эмоциональное постижение Высшего начала через опыт земной жизни. Именно это постоянно пульсирующее душевное переживание, о смятении которого сви-

детельствует современная позиция «человека антропологического», – и стало источником непрерывного самообновления художественного языка, с наибольшей пластической и семантической адекватностью выразившегося в романтическом мировоззрении. История искусства XIX века – века, внутри которого были заложены многие этические и эстетические зерна современной картины мира (в положительном и отрицательном проявлениях), – в качестве смыслового кода к восприятию образа человека выдвинула «душу», «сердце». Художники XIX века (включая романтиков, реалистов, символистов и ранних абстракционистов) жили на душевном «этаже» личности, «глубоко внутри», как писал поэт и мыслитель-символист Борис Поплавский, «как будто на новой земле»⁹.

Если исходить из современной антропологической картины и задаться вопросом, какие ключевые слова в художественном осмыслении человека можно было бы выделить на нынешнем этапе, то вряд ли в этом списке на полноценном уровне возникнет такая субстанция, как «душа». В лучшем случае – концептуальность, ген, «новая вещественность», виртуальность. От «флоральности» мы перешли к другим мотивам – картинам из мусора, отходов и свалочных деталей, формирующих портретный образ «человека трэш-арта»¹⁰. Подчеркну, что в данном случае речь идет не о художественно-эмоциональном качестве произведений, зачастую достаточно выразительных и правдоподобно передаю-

щих самоощущение наших современников (например, портреты и сюжетные композиции Бернара Пра или Тома Денингера), а о визуально проявляющемся принципе соотношения ценностного и материального ориентиров в самоощущении человека нашего времени, с азартом помещающего себя в «мусорный» контекст. Неудивительно, что в области внутренней жизни искусство конца XX – начала XXI века дает множество примеров представлений о человеке, как о механически конструируемой схеме, или, напротив, как о невротическом сосуде, наполненном электричеством перенапряжений. Регрессия духовного сознания, конечно, не устранила интуитивного знания о причастности человека «гену» вечности. Однако процесс развития образных метаний художников эпохи постмодерна симптоматизирует сбывшееся предвидение историка Василия Ключевского: «Пролог XX века – пороховой завод. Эпилог – барак Красного Креста»¹¹. Достаточно, например, вспомнить «истероидный синдром» трехканальной видеоинсталляции «Маши Ша» «Моя мать» (2006, специальный проект «Сверхновая вещественность», Музей современного искусства, 24 сентября – 25 октября 2009 года) или замкнуто маниакальные портреты самопостижения Марины Абрамович – художницы, проникновенно мыслящей и во многом продолжающей развивать исповедально-субъективную линию развития искусства.

В метафорическом смысле, клиника – естественное ху-

дожественное пространство человека, доведшего до апогея то кризисное отношение к вере в художественный язык образов, которое начинало зарождаться уже в XIX веке (отмечу, что в современном искусстве «территория клинического» интерпретируется не как отрицательная характеристика мироздания, а скорее, констатируется как неизбежная «инновационная» данность настоящего времени). Анализ художественных процессов в искусстве XX века свидетельствует не только об утрате человеком религиозно-духовного самосознания, о чем писал Ханс Зедльмайр уже с 1948 года, но и об утрате доверия к «человеку душевному», за которого на пределе символистских переживаний старалось удержаться романтическое мировоззрение, все более и более уходящее в область неофициального существования. Если искусство раннехристианское, средневековое, отчасти искусство эпохи Возрождения говорило преимущественно о «человеке духовном», искусство Нового времени о «человеке душевном», то основной смысловой вектор Новейшего времени символизирует устремленность к «человеку антропологическому» (научно объяснимому, даже если и сверхъестественному), что зачастую ставит художника, с его самоценной душевной жизнью, в страдательные условия социального недопонимания. Антропологическое «самоощущение» находит активное выражение в приемах воплощения иконографической структуры разных видов современного искусства, в частности, в артистически выра-

зительных синтетических проектах группы «АЕС+Ф». Если же задуматься о скрытом психологическом подтексте, тащемся за многими современными техниками (классическими или инновационными), формирующими визуальную «плоть» художественного образа, то приходишь к выводу, что их естественному возникновению в большой степени способствовало произошедшее в XX веке спрессовывание духовной перспективы, подведшее художника XXI века к возможности мыслить о человеке как об элементе дизайнерского коллажа или полузоологическом фрагменте органического естества (например, работы американской художницы Эллен Альтфест «Спина», 2008–2009, или «Голова и Растение», 2009–2010, Частный музей Томаса Ольбрихта, Берлин, и другие. Основной проект 55-й Венецианской биеннале, 2013). Причем, если не касаться области тревожных технических подсказок и симптомов в смысловой акцентологии произведений, то антропологическая поэтика подобной иконографической «фрагментарности» человека-объекта, человека-предмета, наделенного при этом беззащитной иллюзией внутренней сокровенной жизни или мечты о ней, способна вызывать органичное эмоциональному регистру художественного языка сопереживание.

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.