



Психоаналитические аспекты интерпретации гротеска и карикатуры в трудах Э. Гомбриха

Людмила Лиманская

В статье рассматриваются психоаналитические аспекты культурно-исторического функционирования смеховых жанров, которые Эрнст Гомбрих исследовал на материале рисунков гротескных голов Леонардо да Винчи, Иеронима Босха, Питера Брейгеля, Альбрехта Дюрера, карикатур Агостино и Аннибалле Карраччи, Лоренцо Бернини, Оноре Домье и др. художников Нового времени. Взяв за основу фрейдовский принцип «соматического соответствия», он исследовал специфику эмоциональной симптоматики как культурного «кода», на основе чего объяснил различие физиогномических типажей в карикатуре Италии, Нидерландов, Англии, Франции. Переосмыслив теорию остроумия З. Фрейда, в анализе исторической специфики гротесков и карикатуры Гомбрих применил концепцию функциональной пластичности бессознательного, его способности реагировать на культурно-исторические обстоятельства.

Ключевые слова: остроумие, бессознательное, сновидение, гротеск, карикатура.

Психология смеховых образов в истории искусства исследовалась Эрнстом Гомбрихом (1909–2001) в период его увлечения психоанализом З. Фрейда и, в частности, его теорией остроумия. Изучая взаимосвязь между сном, шутками, анекдотами и игровыми трансформациями телесных образов в гротесках и карикатуре, Фрейд пришел к выводу об их связи с бессознательным. Сопоставив произвольную игру слов в анекдотах, шутках и совмещение, наложение визуальных образов в снах и карикатуре, он связал их с психологическими функциями бессознательного. Во введении к «Остроумию в его отношении к бессознательному» (1905) он писал: «...сгущающая работа сновидения создает не смешанные образы, а вполне тождественные предмету или лицу картины с примесью или изменением, происходящим из другого источника. <...> Аналогия техники остроумия с работой сна должна, конечно, повысить наш интерес к технике остроумия и пробудить в вас надежду извлечь из сравнения остроты и сновидения нечто новое для объяснения остроумия»¹.

Сходство карикатуры и сновидений основано на алогизме. И в снах, и в карикатурах присутствует принцип совмещения несовместимого, наложения различных образов, гипертрофия деталей, что формирует произвольный ассоциативный ряд. Описывая специфику сна, Фрейд отмечает, что в нем «совершается путь от мыслей к картинам восприятия»². Пытаясь найти ответ на вопрос, почему алогичная игра слов в шутке или пропорциональные деформации в карикатуре вызывают смех, почему схематизм, гиперболы и трансформации, присущие остроумию, воспринимаются в комическом ключе, Фрейд исследует специфику психогенеза остроумия. Схематизм карикатуры, равно как и краткость остроты, по Фрейду, «часто является результатом особого процесса, который оставляет в тексте остроты второй след: заместительное образование. Но при этом применении процесса редукции, цель которого упразднить своеобразный процесс сгущения, мы выяснили, что острота зависит только от словесного выражения, создающегося путем процесса сгущения»³.

В статье «Принципы карикатуры», которая была написана Э. Гомбрихом совместно с историком искусства и психоаналитиком Э. Крисом в 1938 году, авторы рассматривают возможности психоаналитического инструментария при изучении искусства: «Классическая или академическая психология, хотя и достаточно глубоко занимается изучением восприятия и ощущения, являющихся фундаментом для художественного творчества, сравнительно мало добавила к нашему пониманию искусства (как, впрочем, и к пониманию исторических и социальных наук). На первый взгляд это довольно удивительно, но становится понятным, если вспомнить, что эта отрасль психологии имела дело в основном с когнитивными функциями и стимулами извне, в то время как художник, хотя и живо реагирует на внешние раздражители, тем не менее, это человек, который разрабатывает, играет и перекраивает свой чувственный опыт под влиянием внутренних и аффективных состояний. В начале века появилось новое средство постижения того, каким образом разум играет с элементами чувственного опыта и из них формирует новые модели. Написанное в 1913 году Фрейдом “Толкование сновидений” (1913) знаменовало собой поворотный момент как в истории эстетики, так и в психиатрии. В рамках психоанализа законы и механизмы психологии искусства рассматриваются с точки зрения внутренней сути человека как существа конфликтного, драматического, тревожного»⁴.

Принципы карикатуры исследовались Гомбрихом с двух точек зрения. Во-первых, им был дан краткий исторический обзор возникновения жанра, затем выявлены факторы, которые повлияли на возникновение карикатуры как самостоятельного жанра. Привлекая для этих целей опыт психоаналитической эстетики, ученый стремился рассмотреть карикатуру и гротеск как результат интеграции ощущения,

восприятия и желания в сферу бессознательного. Используя методы психоанализа, Гомбрих акцентирует внимание на эстетических конвенциях гротесков и карикатуры, показывает их способность при помощи произвольных пластических гипербол опровергать логику здравого смысла, раскрепощая сферу бессознательного. Гротеск и карикатура – это образы, которые ассоциируются не только со сновидениями, но с измененными состояниями сознания – безумием, истерией, галлюцинацией. Не случайно в истории искусства гротескные образы применялись в ритуальных масках, сценах апокалипсиса, маскарадах, аллегориях пороков, смерти и др.

Изучив язык тела – маски, мимику и жесты – в истории карикатуры, Гомбрих показал, что он представляет собой систему иконических знаков, которые отражают первичный опыт довербальных коммуникаций.

Подобно образам сновидений, метафорам, шуткам, анекдотам, иконические образы в карикатуре представляют собой игру ассоциаций. При помощи ассоциаций материал скрытых мыслей преобразуется в явное содержание. В результате происходит психологическая разрядка, которая подобна самореализации мысли в образах сновидений.

Указывая на архаические истоки гротескных образов и их связь с магическими представлениями, Гомбрих писал: «Традиция комического обыгрывания слов уходит далеко в историю. Но возникает вопрос, почему мы не сталкиваемся со столь же давней традицией обыгрывания живописных форм? Или, если сформулировать вопрос более конкретно: почему же развитие игры с формой в области изображения появляется позже, чем в области слова? Ответ, если он найден, безусловно, должен прояснить роль изображения в человеческом сознании. Мы считаем, что психоанализ способен указать путь к решению этой исторической задачи. Клинический опыт свидетельствует, что картины в нашем сознании выполняют функцию, отличную от слов. Изображение имеет более глубокие архаические корни, в нем присутствуют и образы сновидений, и эмоциональные ассоциации, связанные с внешним миром. Вера в магический знак обозначаемой вещи восходит к первичным истокам человеческой культуры и изобразительного искусства. На протяжении истории слова понимались как условные знаки, которыми можно играть, изменять их значение, при этом не затрагивая суть бытия. Образам изобразительного искусства отводилась роль своего рода магических двойников, которые не подвергались трансформациям, так как были магически освящены и обладали способностью воздействовать на человека или само бытие. Визуальные образы издавна наполнялись сакральными функциями, ритуальное обращение к ним – самое распространенное из всех заклинаний. Традиции магического восприятия визуальных образов живы даже в современной цивилизации и могут проявить свою власть, когда эго исторического субъекта теряет некоторую часть своей направляющей функции.

Например, в период революционных преобразований уничтожаются памятники правителей, а покинутые любовники сжигают портреты неверных возлюбленных»⁵.

В 1954 году в статье «Психоанализ и история искусства», в основе которой лежит лекция, прочитанная в Британском психоаналитическом обществе в честь Эрнеста Джонса⁶, Гомбрих излагает свои методологические позиции историка искусства. В частности, он указывает на необходимость дистанцироваться от прикладного психоанализа и психобиографического подхода, которые, по его мнению, имеют дело прежде всего с «выразительными значениями» произведений, в то время как для историка искусства важным является изучение «исторической эволюции образов представлений»⁷. Гомбрих полагает, что подлинный смысл произведения можно раскрыть, лишь проникнув в его конкретное «личностное, психологическое значение»⁸.

В свете заявленных Гомбрихом методологических установок становится очевидной оригинальность его исследований в области психологии смеховых жанров. Взяв на вооружение теорию Фрейда в той части, где остроумие исследуется как результат контролируемой регрессии на службе эго, Гомбрих указывает на связь гротесков и карикатуры с формальными возможностями бессознательного. Например, шутка способна мгновенно вызывать к жизни скрытые в языке символические коды, которые художник бессознательно включает в систему своих образных представлений. Эффект «контролируемой регрессии» со стороны творческого эго⁹ способен толерантно воспринимать погружение в бессознательное без последствий для психического равновесия. Гомбрих, вслед за Фрейдом, отмечает «гибкость творческих регрессий», которые у художников отмечены тенденцией к сублимации. Исследуя психологию смеховых жанров, Гомбрих указывает на то, что эго в состоянии контролировать первичный процесс бессознательного и потому может быть связан с процессом «вторичной обработки, онирического» (т. е. данного в сновидении). Это связано с тем, что частично бдительность эго присутствует даже во сне и выполняет двукратную цензуру – тот, кто спит, отмечает Фрейд, напоминает нам всегда, что он знает, что он спит. Во Введении к «Толкованию сновидений» Фрейд пишет: «...я постараюсь привести доказательства того, что существует психологическая техника, которая позволяет толковать сновидения, и что при применении этого метода любое сновидение оказывается осмысленным психическим феноменом, который может быть в соответствующем месте включен в душевную деятельность бодрствования. Я попытаюсь далее выяснить те процессы, которые обуславливают странность и непонятность сновидения, и вывести на основании их заключение относительно природы психических сил, из сотрудничества или соперничества которых образуется сновидение»¹⁰.

Гомбрих продолжает заложенную Фрейдом традицию изучения роли бессознательного и творческого эго в образном мышлении художника и обращается к изучению творческого метода Леонардо да Винчи. «Первый импульс нового направления исследований образов Леонардо, – пишет Гомбрих, – дали исследования Фрейда, которые с исторической точки зрения ошибочны, но научили современных исследователей видеть и понимать рисунки, живопись и трактаты Леонардо не только как энциклопедию науки и искусства, но и как олицетворение выдающегося человеческого бытия»¹¹. Психология комического в творчестве Леонардо да Винчи исследуется на материале рисунков физиогномических голов и гротесков. В эссе «Гротескные головы» (1954) Гомбрих задается вопросом: что привлекало ренессансного мастера к причудливым образам (*testa bizzarro*), почему он призывал художников запоминать уродливые лица, сохранять их в памяти, использовать в своих рисунках? И в этой связи он отмечает научно-экспериментальный подход Леонардо к физиогномике, его инвенции в области психосемиотики. Леонардо первым поставил вопрос о физиогномической маске как психосемиотическом коде и тем самым предвосхитил открытия Ч. Дарвина и З. Фрейда. Одним из первых он обратил внимание на то, что в результате частого проявления одних и тех же неконтролируемых эмоций формируется мимическая маска. Таким образом, присущие человеку пороки и добродетели на уровне бессознательного проявляются в непроизвольных длительных мимических эффектах, которые формируют мышечный каркас лица и определяют его пропорциональные трансформации. В «Трактате о живописи» встречается немало наблюдений психосемиотического свойства, которые изучал и применял в своей живописи Леонардо: «Правда, что знаки лиц показывают природу природы людей, пороков и их сложения; так на лице – знаки, отделяющие щеки от губ и ноздри от носа и глазные впадины от глаз, отчетливы у людей веселых... а те, у кого они слабо обозначены, – люди, предающиеся размышлению; а те, у кого части лица сильно выступающие и глубокие, – люди зверские и гневные, с малым разумом...» (Т. Р. 292)¹².

Интерес к гротескным образам имел у Леонардо естественнонаучную подоплеку, выводы и аргументы он строил на основе изучения динамической анатомии и психофизиологии. С этой целью он обращается к методу *анализа и рекомбинаций*, которым пользовался при изучении природных явлений. Наблюдая за природой, художник стремился к запоминанию многообразия частных форм ее проявления. Затем при помощи памяти и воображения комбинировал памятные образы в собственные образные представления. В этом ему виделось могущество человеческого разума, способного при помощи памяти и воображения проникать в универсальный промысел, скрытый за внешним многообразием мира. Его сопоставления человека и животного носят сравнительно-анатомический характер: «...чтобы дать познание истинной



Ил. 1. Леонардо да Винчи. Голова человека и лев. 1503–1505. Красный и белый мел на розовой окрашенной бумаге. 18,3х13,6. Виндзорский замок

формы какого-либо члена человека, *первого зверя среди животных*, буду я соблюдать это правило, делая четыре изображения каждого члена с четырех сторон» (W. Ap. A. I v)¹³.

Популярные в XVI веке представления о физиогномике, сопоставлявшей человека и животного, Леонардо называл ложными или химерическими, очевидно, имея в виду современный ему трактат Помпония Гаурика «О скульптуре» (1504), основанный на античном учении «О физиогномике» Псевдо-Аристотеля.

Наблюдения Леонардо в области сравнительной анатомии человека и животного носили психосемиотическую направленность и отражены

в таких физиогномических набросках, как «Голова человека и лев» (1505, Виндзор) (ил. 1), «Головы воинов» (ок. 1504 г.) – эскиз к «Битве при Ангиари».

В рисунке «Голова человека и лев» используется распространенный среди физиогномических голов Леонардо типаж человека с воинственным выражением лица, свирепость которого подчеркивает профиль льва. Венок плюща на голове мужчины и шкура с головой льва, брошенная на плечо, указывают на символику Вакха и, возможно, на размышления Леонардо на тему античного культа как символа единства природы и человека.

Как показывает копия картона «Битва при Ангиари» Рубенса, яростная мимика кричащего воина перекликается с воинственно оскалившейся головой лошади. Физиогномическая трактовка сюжета ориентирована на сопоставление эмоциональной и двигательной симптоматики человека и животного: «Ярость войны (самые зверские безумия), – отмечает Гомбрих, – объединяет человека и животного, эта идея расположена Леонардо в самом центре композиции “Битвы при Ангиари”¹⁴. Очевидно, что для Леонардо, как преемника средневекового энциклопедизма, сравнительная анатомия была средством выявления общих «правил Природы», при помощи которых он стремился



Ил. 2. Леонардо да Винчи. Гротескные головы. Ок. 1490 г. Бумага, перо, чернила. Галерея Академии. Флоренция

выявить базовую структуру, которую можно индивидуализировать. «Далекий от мысли, что он рисует “мужчину-льва” или “мужчину-лошадь”, Леонардо демонстрировал сущностное сходство способов проявления эмоций у позвоночных. В этих наблюдениях есть определенное совпадение с идеями Ч. Дарвина, но цель Леонардо состояла не в уста-



Ил. 3. Леонардо да Винчи. Старый и молодой. Ок. 1495 г. Галерея Уффици. Флоренция

новления закона эволюции вида, а в поиске основополагающих принципов, того, что Гёте назвал “первоначальным замыслом”». ¹⁵

Анализируя зарисовки гротескных голов, Гомбрих указывает на то, что, несмотря на утверждение главенствующей роли мышц в формировании физиогномики лица, Леонардо проявлял активный интерес к трансформациям форм головы и с упоением рисовал чудовищные подбородки, курносые носы и деформированные челюсти.

В «Гротескных головах» (ок. 1490 г.) из галереи Академии во Флоренции (ил. 2) «мимическая демонстрация таких индивидуальных черт, как жестокость, вспыльчивость и глупость,

проявляются в мимике и строении черепа. Эти лица – демонстрация роли мышц в проявлении неконтролируемых страстей и пороков» ¹⁶.

Исследуя физиогномические каноны красоты, Леонардо использовал антитезы и контрасты, как, например, в рисунке из галереи Уффици «Старый и молодой» (ок. 1495 г.). (Ил. 3.) Высокий выпуклый нос и выдвинутый подбородок старика противопоставляется покато лбу, прямому носу, покато подбородку юношеского профиля: «Красота и уродство кажутся более могущественными рядом с друг другом» (Т. Р. 139) ¹⁷.

Гомбрих отмечает, что игра Леонардо с типологией человеческих лиц напоминает музыкальные вариации на тему, в которых присутствуют гармонические и ритмические разбивки. Одной из ведущих тем в этих вариациях является образ «Старого воина» (1472) из Британского музея. (Ил. 4.) Используемые для построения образа горбатый нос, широкие опущенные губы, выступающий подбородок часто варьируются в гротесках Леонардо. Этот типаж присутствует в рисунках разных лет, таких, как «Голова человека и лев», «Голова мужчины» (ок. 1503 г.) из галереи Академии в Венеции и др.

Действительно, для Леонардо, как художника Кватроченто, важно было отследить действие принципа разнообразия скрытого в

типологии человеческих лиц и их характеров. Извлекая разнообразие форм из природы, он стремился уйти от средневековых стереотипов: «Если бы природа установила одно-единственное правило для качества частей лица, все лица людей были бы похожи друг на друга...» (С. А. 119)¹⁸.

Изучая многообразие природных очертаний лиц, Леонардо призывает запоминать их, чтобы затем использовать для создания совершенных образов: «отбирай красоты и... запоминай их» (Asb. I, 27 r.)¹⁹. В процессе осмысления визуального многообразия Леонардо важную роль отводит зрительной памяти, тренировка которой основана на каталогизации различных форм. Призывая систематизировать части лица, он предлагает использовать этот опыт для решения различных художественных замыслов, перемещая и расставляя в нужном порядке: «...если ты хочешь обладать легкостью в запоминании выражения лица, то заучи сначала на память глаза, носы, рты, подбородки многих голов, а также горла, шеи и плечи» (Asb. I, 26 v.)²⁰. «Для этого ты должен иметь в уме варианты четырех основных частей профиля: носа, подбородка и лба» (Asb. I, 26 r.)²¹.

Леонардо подчеркивает, что цель этих упражнений – мнемоническая, при этом полагает, что наиболее легко запоминаются лица безобразные: «О лицах уродливых я не говорю, так как они без труда удерживаются в памяти» (Asb. I, 26 v.)²².

Анализируя мнемонические опыты Леонардо с перестановкой и рекомбинацией лиц, Гомбрих сравнивает этот метод с работой бессознательного, в котором важную роль играют память и воображение. Мнемонические практики Леонардо Гомбрих сравнивает с принципом «контролируемой регрессии» со стороны творческого эго. Многие гротески – результат произвольных совмещений, трансформаций и



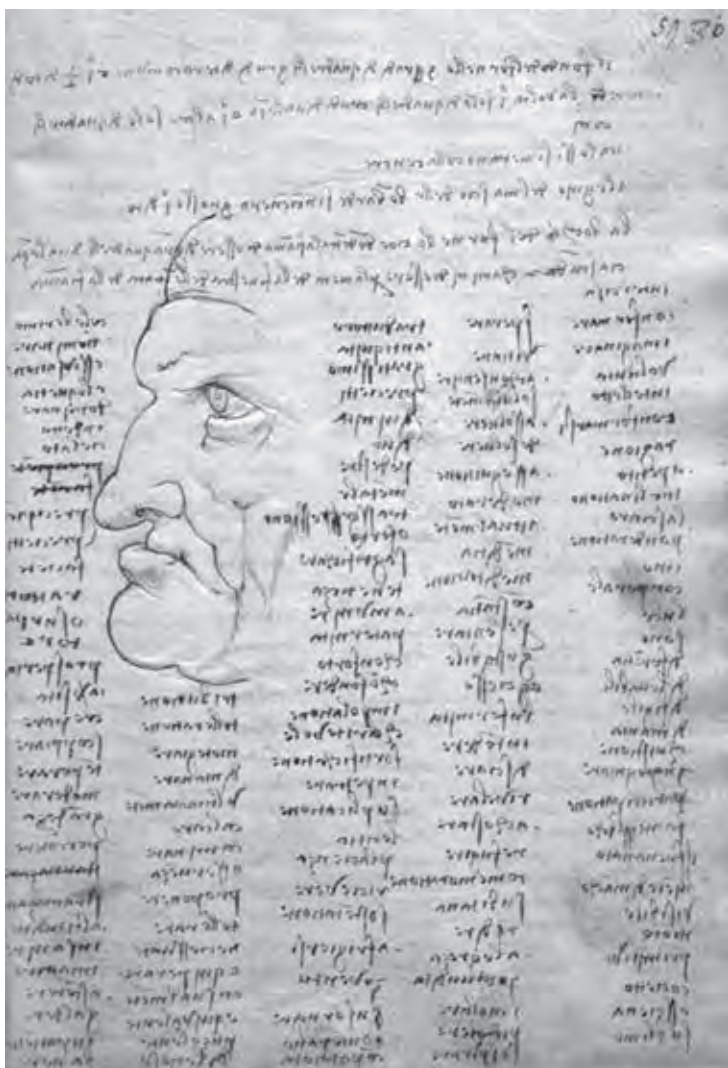
Ил. 4. Леонардо да Винчи. Старый воин. 1472. Металлический карандаш на подготовленной бумаге. 28,5x20,7. Британский музей. Лондон

перестановок частей лица, хранящихся в памяти, которые обыгрывались при помощи свободных ассоциаций в период отдыха и релаксации. Неслучайно и произвольное расположение таких набросков – на полях, обрывках бумаги. Показательны с этой точки зрения наброски гротескных профилей из Кодекса Тривульцио (ок. 1485–1490), где на страницах с грамматическими упражнениями произвольно возникают гротескные профили. (Ил. 5.)

К. Кларк в составленном им каталоге рисунков из коллекции Виндзорского собрания обратил внимание на психологические загадки леонардовских профилей и карикатур: «Из-под пера Леонардо часто выходят образы типизированных молодых людей, иногда это рисунки-иероглифы, фиксирующие работу подсознания. Даже в период создания “Тайной вечери” эти типажи играют роль “арматуры”, на которой крепится логика композиционного построения»²³.

В своих исследованиях Гомбрих обращается и к рассмотрению гротесков и карикатуры в искусстве XVI–XIX веков и за пределами Италии. Физиогномические типажи художников Северной Европы – А. Дюрера (1471–1528), И. Босха (1450/60–1516), П. Брейгеля (1525/30–1569) несут в себе печать собственной культурно-психологической симптоматики. Своеобразие гротесков определяется тем, что Фрейд называл диалектами бессознательного. К XVIII–XIX векам карикатура становится одним из ведущих жанров политической сатиры и получает самостоятельное развитие и собственные культурно-психологические коннотации во многих европейских странах.

Исследуя историю карикатуры разных периодов и регионов, Гомбрих обращает внимание на отличие в трактовке физиогномических типов и способов репрезентации психологической симптоматики. Проводя параллели между законами природы и культуры, он обнаруживает, что без контроля над частью эго (которое исторически определено) образцы репрезентации природы, которые содержат первичные процессы бессознательного (симптоматику), не могут обрести форму культурнозначимых объектов. Взяв за основу фрейдовский принцип «соматического соответствия», он исследует специфику эмоциональной симптоматики как культурного «кода», на основе чего объясняет различие физиогномических типажей в карикатуре Италии, Нидерландов, Англии, Франции. Культурно-историческое своеобразие смеховых жанров сопоставимо с многочисленными диалектами, на которых говорит бессознательное. Этот факт был отмечен Фрейдом, который указывал не только на функциональную пластичность бессознательного, но и на его способность реагировать на культурно-исторические обстоятельства: «Если характер остроумия... происходит не за счет мысли, то его следует искать в форме, в подлинном тексте его выражения. Нам нужно изучить особенность этого способа выражения, чтобы понять, что можно обозначить техникой слова или выражения этой остроты»²⁴.



Ил. 5. Леонардо да Винчи. Кодекс Тривульцио. Лист 55 v. Ок. 1485–1490 гг. Библиотека Тривульцио. Милан

Анализируя художественную ситуацию Италии XVII века, Гомбрих отмечает, что интерес к аффектации, подвижности и изменчивости лица становится общим принципом художественного мышления барокко. Наблюдения за подвижностью и изменчивостью лиц, увиденных в разных ракурсах, проводили братья Агостино и Аннибале Карраччи.



Ил. 6. Аннибале Карраччи. Серия карикатурных профилей. 1595. Перо, серо-коричневые чернила, бумага. 19,4x13,5. Британский музей. Лондон

В «Жизнеописаниях художников Болоньи» (1678) Карло Чезаре Мальвазия (1616–1693)²⁵ указывает на то, что созданный ими тип «*trattini carichi*» стал результатом наблюдений за жизнью толпы во время прогулок по городу. В «Серии карикатурных профилей» (1595) Аннибале Карраччи из Британского музея наглядно представлен метод его работы: плоскость листа покрыта небольшими беглыми набросками голов, некоторые из них – карикатурные шаржи реальных людей, другие похожи на вымышленные комические персонажи. (Ил. 6.)

Карикатура как средство фиксации мимолетных изменчивых состояний природы использовалась и для создания портретных образов, наброски позволяли ухватить внутреннюю суть харак-

тера, свойственные ему настроения и состояния. Вслед за братьями Карраччи к использованию гротескных рисунков при наблюдении за двигающейся натурой обратился Л. Бернини. Современники высоко ценили его острый сатирический ум, который он демонстрировал и как автор театральных постановок. Мотивы, по которым Бернини обращается к карикатуре, получают новые импульсы. Важную роль, наряду с



Ил. 7. Лоренцо Бернини. Карикатура на папу Иннокентия XI. 1676. Бумага, перо, коричневые чернила. 11,4x18,2. Музей изобразительных искусств. Лейпциг

интересом к физиогномике, в XVII веке начинает играть пасквиль – жанр социальной сатиры. Название происходит от народного прозвища статуи в Риме «Пасквино» (*Pasquino*), которая расположена близ Пьяцца Навона; к ней прикрепляли свои произведения авторы сатирических листков, нападавшие с критикой на представителей гражданской и религиозной власти. Бернини говорил, «что “Пасквино” его любимое произведение»²⁶. Пасквили писали на латыни или на итальянском, как в стихотворной, так и в прозаической форме. В народе статуя «Пасквино» получила также прозвище «говорящей статуи», так как традиция обращения к античным статуям с критическими памфлетами была распространена в период раннего христианства, когда языческие скульптуры считались работой дьявола, обладающими демоническими возможностями и способностью говорить. При помощи сатиры на античные памятники христиане снимали страх перед их магическими возможностями.

Примером карикатурного пасквиля можно считать шарж Бернини на папу Римского Иннокентия XI (1676) из Музея изобразительных искусств Лейпцига. (Ил. 7.) Лаконичное гротескное изображение Иннокентия XI создано Бернини в возрасте 78 лет и явилось результатом сложных отношений художника к кардиналом, который пользовался дурной славой и враждебно относился к искусству. Иннокентий XI,



Ил. 8. Лоренцо Бернини. Бюст кардинала Сципиона Боргезе. 1632. Мрамор. Галерея Боргезе. Рим



Ил. 9. Лоренцо Бернини. Карикатура на капитана папской гвардии. Бумага, перо, коричневые чернила. Национальная галерея античного искусства. Рим



Ил. 10. Лоренцо Бернини. Карикатура на кардинала Сципиона Боргезе. 1632. Бумага, перо, коричневые чернила. 27,2x20. Апостолическая библиотека. Ватикан

тяготевший к уединению, изображен возлежащим на постели, которая словно благословляет его ипохондрию. Пример другого типа гротескных образов, имеющих форму шутки, а не сатирического пасквиля, являются карикатуры «Кардинал Сципион Боргезе» из Апостолической библиотеки Ватикана (ил. 10) и «Капитан папской гвардии» (ил. 9) из Национальной галереи античного искусства в Риме.

Боргезе был одним из самых ранних покровителей Бернини и его другом. Племянник папы Павла V, кардинал Боргезе прославился как знаток античных древностей, меценат и коллекционер искусства. В отличие от сатирического взгляда на Иннокентия XI, карикатура Боргезе и образ капитана папской гвардии отличаются мягкой иронией. Бюст и карикатура на Сципиона Боргезе сделаны за год до его смерти, когда кардинал был тяжело болен, что отражено и в портрете, и в карикатуре. В бюсте Бернини передает тяжелое грузное тело, оплывшие контуры лица, которые указывают на то, что, несмотря на тяжесть его земных страданий, его помыслы устремлены в вечность²⁷. (Ил. 8.)

В аллегорических бюстах «Души благословенной» (1616) и «Души проклятой» (Anita Dannato; 1619) (ил. 11) Бернини отталкивается от средневековой физиогномики, изображая благословенную душу со взором, устремленным в небеса, и душу проклятую, с яростным выражением лица, взглядом, устремленным в ад. В целом в портретных образах особое внимание Бернини уделяет эффектам направленности взгляда, что, очевидно, отражает реакцию души на свое отношение к предстоящей вечности²⁸.

К портретным карикатурам, и особенно к политическим шаржам, активно прибегали и прибегают многие художники XX–XXI веков. Гротеск и карикатура стали актуальными способами иронической репрезентации концептуальных принципов авангарда, модернизма, постмодернизма. Актуализация смеховых жанров в современном искусстве еще раз подчеркивает потребность общества и личности в психологической релаксации, указывает на важную роль социально-исторического контекста.

В статье «Маска и лицо: восприятие физиогномического сходства в жизни и в искусстве» (1960) Гомбрих продолжает исследовать пси-



*Ил. 11. Лоренцо Бернини. *Anima Dannato*. 1619. Мрамор. Палаццо Мональдески. Рим*

хоаналитический аспект проблемы «физиогномического сходства» в контексте терминов восприятия. Наряду с методологическим пересмотром концепции бессознательного Фрейда Гомбрих в 1950–60-е годы привлекает опыт культурной антропологии К. Леви-Стросса и исследования в области неозолуционизма К. Лоренца, данные гештальт-психологии. В результате применения смежного инструментария к изучению смеховых жанров ученый приходит к выводу, что базовый схематизм гротескных образов разных культур можно рассматривать как первичный уровень обозначения реальности, который направлен на структурную организацию чувственного опыта и обращен к сфере бессознательного. Метафорические трансформации в гротесках и карикатуре сопоставимы с функциями ритуальных масок и тотемных образов: «Физиогномическое сходство является результатом слияний и осознания множественных факторов... Это основано на так называемом “общем впечатлении”... Попытка выявить в облике человека

устойчивые черты, которые узнаваемы даже через поколения, могут быть названы маской. Искусство, оперирующее маской, это, безусловно искусство игры, искусство представления <...> Мы обратились к пограничной области между карикатурой и портретом, в которой используются принципы стилизации индивидуальных черт. <...> Важно то, что мы сначала узнаем маску, и затем начинаем всматриваться в характер. <...> Маска представляет собой ярлык для опознания и дает толчок для последующих наблюдений»²⁹.

Анализируя роль портретного сходства в истории физиогномики и карикатуры, Гомбрих отмечает тот факт, что в изобразительном искусстве портретист и карикатурист программируют сходство в неподвижных образах. Для достижения жизнеподобия художник должен компенсировать отсутствие реального движения активизацией мысленных представлений и потому должен использовать амбивалентность возможных прочтений образа. Телесная симптоматика, трансформирующая и искажающая тело в гротесках и карикатуре, позволяет выявить и гиперболизировать внутренний смысл образа. Важную роль при восприятии играет эмпатия или «бессознательный симпатизирующий отклик», который позволяет ощутить экспрессию образа. Художник создает иллюзию видения характера в лице, которое кроется за маской. Неслучайно многие художники в различные времена всматривались в зеркала и изучали изменения как своих лиц, так и окружающих их моделей.

Психоаналитические аспекты интерпретации гротесков и карикатуры позволяют сделать вывод, что психология смеховых жанров и способы ее художественной репрезентации представляют собой сложный многоуровневый феномен, в котором социально-исторический опыт и поведенческие стандарты накладываются на первичный опыт и функции бессознательного.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.-М., 1997. С. 29.
- 2 Там же. С. 164.
- 3 Там же. С. 30.
- 4 Gombrich E.H. (with Ernst Kris). The Principles of Caricature // British Journal of Medical Psychology. Vol. 17. 1938. P. 319–342.
- 5 Ibid. P. 325.
- 6 Эрнест Джонс (1879–1958) – ученик и биограф З. Фрейда. Основатель Британского психоаналитического общества.
- 7 Gombrich E. Psycho-Analysis and the History of Art // Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art. London: Phaidon, 1963. P. 30–31.
- 8 Ibid. P. 31.

- 9 Эго (лат. ego – «я») — согласно психоаналитической теории, та часть человеческой личности, которая осознается как «Я» и находится в контакте с окружающим миром посредством восприятия. Эго осуществляет планирование, оценки, запоминание и иными путями реагирует на воздействие физического и социального окружения.
- 10 Фрейд З. Толкование сновидений / Под общ. ред. Е.С. Калмыковой, М.Б. Аграчевой, А.М. Боковой. М.: Фирма СТД, 2005. С. 7.
- 11 Gombrich E. *The Heritage of Apelles*. Oxford: Phaidon Press Ltd, 1976. P. 64.
- 12 Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.: АСТ, 2000. С. 37.
- 13 Там же. С. 218.
- 14 Gombrich E. *Op. cit.* P. 61.
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.* P. 62.
- 17 Леонардо да Винчи. Указ. соч. С. 353.
- 18 Там же. С. 351.
- 19 Там же. С. 349.
- 20 Там же. С. 350.
- 21 Там же.
- 22 Там же.
- 23 Clark K. *The Drawings by Leonardo da Vinci in the Collection of HM Queen at Windsor Castle*. 1968/9 with Carlo Pedretti. 3 vols.
- 24 Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.; М., 1997. С. 18.
- 25 Malvasia C.C. *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*. Ed. Forni. London, 2005. Vol. 6–8.
- 26 Lavin I. *Bernini and the Art of Social Satire // Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum Der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*. Ed. I. Lavin et al. Princeton, 1981. P. 36.
- 27 Hill M. *Cardinal Dying: Bernini's Bust of Scipione Borghese // Australian Journal of Art* 14, no. 1 (1998). P. 9–24.
- 28 Lavin I. *Bernini and the Art of Social Satire*. P. 30.
- 29 Gombrich E. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press Ltd, 1986. P. 108, 113.