

An abstract painting in shades of gray. It features a central, somewhat recognizable face with large, dark, circular eyes. A grid of thin, dark lines is superimposed over the face, particularly across the nose and mouth area. The background is filled with various abstract shapes, including curved lines, dots, and textured areas that suggest a complex, layered composition. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

**ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ ИСКУССТВА**

Ментальная мотивация возникновения абстрактного искусства и новая фигуративность

Никита Махов

В научной литературе возникновение абстракции объясняется, как правило, стремлением пространственных искусств к такой же самостоятельности, какая присуща музыке и литературе. Данный очерк посвящен выяснению другой мотивации – более глубокой, связанной с ментальностью. Речь идет о формировании нового – концептного – типа художественного мышления, в результате утверждения которого предметом образного воплощения избирается чисто умозрительный уровень проявления действительности, как бы отторгнутый от вещественного содержания. Наиболее адекватным способом презентации этого феномена становится апофатический (или внеизобразительный) творческий метод.

Ключевые слова: ментальные мотивы, амимесис, апофатический, гипостаза, концептный, палимпсест, редукция, ризома, синкретизм, сомнение, спекулятивный, трансцендентальный, новая фигуративность.

В истории мировой культуры наступил момент, когда искусство должно было решительно порвать с эстетической традицией средиземноморской ойкумены, остававшейся вплоть до конца XIX века его неизменным базисом. И прежде всего этот разрыв касается античной школы с главной ее тенденцией – миметизмом, понимаемым в аристотелевском смысле, в соответствии с которым искусству вменялось в обязанность быть подражательным, то есть изобразительным. Академик М.Л. Гаспаров специально отмечает тот примечательный факт, что даже такие отвлеченные объекты, как числа, греки любили представлять себе наглядно в виде соответствующих геометрических фигур. И потому (в частности) испытывали большую неприязнь к категории бесконечности. Ведь она, согласно своей неделимости, не поддается визуальной наглядности, и изобразить ее не представляется никакой возможности.

Забегая вперед, отметим: у художников второй половины XX – начала XXI столетия, напротив, приведенная категория вызывает повышенный интерес. Причем нам не столь важно, как они, будучи неподготовленными

ми специально, справляются с данным понятием, заключающим в себе огромную сложность даже для «кадровых» философов и математиков. В нашем случае лишь необходимо обратить внимание на то, что мастеров Новейшего времени привлекают именно *внеизобразительные* феномены, по своей категориальной природе чуждые любому визуальному позиционированию.

Нужно сказать, что миметический аспект был присущ и древним культурам, например магически нацеленному в загробную жизнь художественному канону древнеегипетского искусства. Подчеркнем, что даже такое отвлеченно-знаковое по своему символическому содержанию письмо, как иероглифическое, по мнению Плотина, предназначенное выражать сущность объектов, было изобразительным, в чем легко может убедиться каждый, рассматривая иероглифические надписи пирамид, храмов, гробниц и погребальных саркофагов.

Интригует однако то, что в пору Средневековья, когда языческое многобожие древнеегипетской и античной цивилизаций заменила христианская вера в единого Бога, миметизм закрепился, став краеугольным камнем также и средневекового искусства, несмотря на все противостояние христианской церкви пережиткам языческих установлений. Эта его склонность оставалась чрезвычайно востребованной в связи с догматом божественного воплощения в образе Богочеловека Иисуса Христа. Не случайно на Седьмом Вселенском соборе византийской церкви (787 г.), посвященном борьбе с иконоборцами, верх одержали сторонники иконописной линии, а ее противники были осуждены. Недаром, как верно отметил Эрвин Панофский в своей книге «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада», европейское Средневековье еще до эпохи итальянского Возрождения неоднократно обращалось к античному наследию. Нечто схожее можно проследить и в христианстве восточной ветви. Достаточно отметить то, какое влияние оказала философская литература греческих неоплатоников Прокла и Плотина на догматическое учение виднейшего представителя восточной патристики Псевдо-Дионисия Ареопагита, одного из столпов православного богословия. То же самое касается иконописи, немало позаимствовавшей, по мнению специалистов, у античных образцов. Правда, сильная иконоборческая волна захватила в христианстве протестантское вероисповедание. Но, во-первых, оно локализуется в ограниченных пределах, «зажатое» со всех сторон католицизмом и православием, а во-вторых, изобразительность тем не менее можно проследить в протестантской церковной утвари. Она, в частности, просматривается в главном предмете культа – кресте, призванном обозначать распятие Спасителя, вполне зрительно представимое.

С возникновением идеологии Возрождения, казалось бы, во всем противостоявшей вкусам Средневековья, тяга к изобразительности не только не потеряла своей актуальности, но даже приобрела еще большую смысловую нагрузку. Потребность в миметизме возрастала благо-

даря резкому смещению в религиозном сознании верующих. Как точно показал Ханс Зедльмайер совместно с рядом других западноевропейских теоретиков, на рубеже XIV–XV веков в мышлении европейца осуществлялась переориентация с ипостаси Бога Отца, занимавшей помыслы человека раннего и зрелого Средневековья, на ипостась Бога Сына. То есть в центре внимания оказался Богочеловек. Мировоззренческая позиция сделалась буквально противоположной. Земной мир, казавшийся ранее недостойным серьезного к себе отношения, сразу же приобрел в глазах созерцающего огромное преимущество, оказался достойным самого глубокого уважения и подробного запечатления. Ведь он был ознаменован непосредственным присутствием самого Бога, который ступал по брэнной земле и дышал ее воздухом, как и все живые обитатели, с которыми небожитель общался напрямую, без каких-либо иерархических посредников. Вот на самом деле какое событие спровоцировало научную заинтересованность в изучении окружающей действительности и потребность максимально объективной фиксации полученных данных в творениях искусства. Ибо открывать законы бытия, а затем выражать их в художественных образах – это значило приблизиться к самой божественной субстанции, послужившей креативной основой возникновения наблюдаемых закономерностей реальной жизни, вложившей витальный механизм ее саморазвития. Безусловно, произошедшим сдвигом в религиозной психологии и спровоцированным им новым отношением к сотворенному руководствовался Леонардо да Винчи, когда провозгласил позитивный опыт основой любой разумной деятельности человека.

Не менее парадоксально и обстоятельство, сложившееся в период маньеризма, когда произошла следующая «перекройка» веры, теперь уже обусловленная склонностью к выделению третьей ипостаси божественной Троицы, а именно Святого Духа. Характерно, что установка на изобразительность в искусстве не потеряла своей ценности, и даже наоборот – приобрела дополнительные акценты. Правда, противостояние возрожденческому эмпиризму, вызванное иератическим спиритуализмом, возникшим на обновленной религиозной почве, заставило по-иному интерпретировать традиционную изобразительность, сообщая ей достаточно отвлеченное визионерство. При этом, однако, миметизм получает еще более акцентированный характер. Как это, например, можно видеть на полотнах главы флорентийского маньеризма Понтормо. И в том нет ничего странного, возникший подход к изобразительному стилю легко объясним. С тем чтобы любая фантазмагория выглядела убедительной, визуально она должна смотреться безупречно правдоподобной. В дальнейшем с чем-то сходным мы столкнемся в искусстве сюрреализма.

Как неоднократно повторялось в обширном корпусе специальной литературы, посвященной искусству XVII и XVIII столетий, европейские художественные школы этого периода продолжали развиваться под знаком усиления натуралистической тенденции, что означало безоговорочное

возрастание роли мимесиса античной типологии. На рубеже XVIII и XIX веков противостоял этой тенденции, пожалуй, лишь один мастер – английский живописец Уильям Тёрнер. Захваченный возвышенным пафосом романтических настроений, он пытался в своих пейзажных полотнах не столько запечатлеть реальные мотивы природы, сколько передать могущественный дух ее стихий, наделенных разрушительной мощью и своеобразием, не поддающихся разумной человеческой воле и потому способных привести к смертельному исходу. Но эстетическая философия Тёрнера, заряженная универсальными понятиями, тяготеющими к внеизобразительному языку, оставалась одинокой в сплошном окружении подражательности.

Приемы натуралистической описательности настолько внедрились в художественное сознание и практику, что медленно, но верно вело пространственные искусства к окончательному краху. Специфическая образная выразительность фактически оказалась скована этими приемами. Нарративизм сделался заместителем средств художественной плоти – композиции, рисунка, колорита – всего того, что на профессиональном языке именуется пластикой. Вот почему многие работы, созданные во второй и третьей четверти XIX столетия, произведения искусства в строгом смысле этого слова назвать нельзя, настолько они не отвечают эстетическим критериям данного вида деятельности. Художники, наподобие целого ряда наших передвижников, вообще не понимавших, что такое пластический фактор, были не только в России, но и во всех европейских странах – в Италии, Франции, Германии, Англии... Особенно отрицательно подражательность сказалась на скульптуре, по своей образной статике тяготеющей к смысловому и пластическому обобщениям. Ваяние в эти времена переживало глубочайший кризис.

Положение попытались исправить лидеры постимпрессионизма – Сезанн, Ван Гог, Гоген. Опираясь на колористические достижения импрессионистов, которые, несмотря на замечательные успехи в области живописного колоризма, все-таки оставались в общем русле европейского миметизма, они постарались не только продолжить чисто профессиональные завоевания старших коллег, но и сообщить им весомое категориальное наполнение. Стремление к смысловому синтезу не только вело к полноценной пластической форме, но и позволяло приблизиться к мировоззренческим универсалиям, уводящим от бездумного копирования. Как известно, Сезанн в своем стремлении к созданию пластической структуры свел все природные формы к ограниченному числу геометрических фигур, тем самым отделив живописную пластику от пластики природной и придав первой, а следовательно, и произведению искусства в целом, сугубо самостоятельный онтологический статус. Не случайно последние пейзажи Сезанна с изображением водной поверхности и отражающейся в ней зелени прибрежных зарослей вплотную приближаются к абстракции. А Ван Гог не только придал колористической палитре глубокий сим-