

## ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ИСКУССТВА

По категориям присутствия, по исходной субстанции формирования все три вида искусства — пространственные, временные и пространственно-временные — абсолютно самостоятельны и, следовательно, могут возникать и действовать в абсолютной независимости друг от друга, без какой-либо взаимопомощи и взаимовлияния. Но тогда сам собою встает закономерный вопрос, почему же все виды эстетического творчества все-таки именуют одним и тем же термином и соответственно относят к одной и той же сфере деятельности, а именно к искусству? И ни у кого и никогда совершенно справедливо не возникало на этот счет никаких сомнений. Значит, несмотря на все различия субстанциональных категорий существования — пространства и времени, обязательно есть нечто такое, что не только роднит все виды искусства, но и сводит их в одну эстетическую сферу, делает их собственно искусством и ничем другим больше.

Временной и пространственный факторы принимают самое непосредственное участие и во всех других областях человеческой деятельности, начиная с практической — производства, строительства, транспорта и т.д. и заканчивая теоретической, то есть наукой. Однако никому и в голову не придет отнести все перечисленные отрасли к собственно искусству. Хотя и здесь есть место этому особому слову. Подразумевая высочайшую степень личного мастерства, развития того или иного направления в теоретической или практической работе, вполне обоснованно употребляют понятие «искусство», в узком, так сказать, утилитарном значении. Но если субстанции, благодаря которым возможно само существование искусства, тем не менее не являются его заглавной причиной, что же тогда есть настоящая почва, настоящая сущностная основа самого искусства как такового? Не креативный импульс его возникновения, а сам фактор его существования, что, собственно, и делает искусство искусством. Есть ли вообще в мире такой специфический феномен, наличие которого позволяло бы твердо говорить о существовании искусства?

Да, бесспорно, такой специальный феномен наличествует в мире. Он всем хорошо известен и называется «образ».

Но здесь снова возникает вопрос, почему именно образ, а не что-то другое или еще что-нибудь к нему в придачу, есть основополагающая база реального существования искусства вообще и всех его видов и разновидностей в частности, таких различных по своему способу существования и формообразования?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо задаться вопросом, какова же сама изначальная цель искусства или каким должен быть предмет определенной деятельности, чтобы она, с полной в том уверенностью, могла быть названа искусством?

Еще гениальный мыслитель III века н.э. неоплатоник Плотин указал на этот предмет, а за ним, но значительно позже, приблизительно в середине XIX века, немецкий философ Артур Шопенгауэр дал более точную формулировку этой целевой доминанты, определив ее как идею, разумеется, как Идею с большой буквы.

Таким образом, предметом искусства является Идея, а говоря еще более точно, выражение Идеи, интуитивно, именно интуитивно, обнаруженной тем или иным автором.

Подлинное интеллектуальное постижение Идеи, в котором доля интуиции на самом деле возрастает в еще большей степени (ведь идея — «вещь» нематериальная, обзреть и пощупать ее руками нельзя), происходит только в философии метафизического толка, с какой философия Новейшего времени от Хайдеггера и до Мишеля Фуко, не имеет ничего общего. А наиболее глубоко эта Идея, конечно же, обнаруживается богословами и святыми церкви.

Очевидно, именно подобный расклад дал право Бранскому поставить предметом искусства не Идею, а идеал, и полагать его существом не выражение, а эмоциональное отношение к этому самому идеалу. В чем, несомненно, есть своя логика, поскольку сугубо интуитивный подход и правда находит питательную почву почти исключительно в эмоциональной среде. А кроме того, корень этих

слов един и, следовательно, по своему смыслу они почти совпадают. Но как уже было заявлено, Идея не есть некое вещественное тело, наделенное объемом, плотностью, весом, фактурой и существующее в пространстве и времени. Стало быть, для ее обнаружения и тем более выражения нужен некий особый механизм, нечто такое, чему эта Идея хотя бы в чем-то проявится, и что хоть как-то способно будет визуально обозначить это проявление. Ибо Абсолютная Идея, кроме самого божественного Логоса, вообще никому, нигде и никогда не может быть предъявлена во всей своей полноте.

Вот этой самой категорией, которой дано обнаружить и выразить Идею хотя бы в некотором приближении, и является образ, а правильнее — этический образ. Если же эпитет в соответствии с ходом размышлений заменить на другой, более подходящий, то получится эстетический образ. А уже из этого словосочетания следует вывести окончательную формулировку — образ прекрасного, разумеется, Прекрасного с большой буквы. По мнению все тех же мыслителей Древней Греции и в особенности мыслителей великой Александрийской школы, сама высшая Идея на земле только и может показаться в образе прекрасного, или в прекрасном образе.

Но почему лишь образу дана возможность зримо представить нам это самое Прекрасное?

Для того чтобы ответить на этот очередной вопрос, теперь необходимо погрузиться в таинственные глубины самого образного механизма и попытаться разгадать скрываемую в его недрах загадку. Что, собственно, и будет искомым ответом.

Или, говоря другими словами, пришло время взяться за теорию символа. Потому что, как будет видно дальше, прекрасный образ или образ прекрасного — это и есть самый настоящий символ или такой символический феномен, который невозможно встретить ни в одной другой сфере деятельности, то есть ни в научно-теоретической, включая сюда и математику, ни тем более в практической. Ибо одна-единственная практика, практика искусства, способна создавать образы подобного типа или образно-выразительные символы.

Эти символы также не способны создать ни философия, ни богословие, ни даже религиозный культ, хотя, как говорилось выше, они и глубже в постижении Идеи.

Скорее, их положения служат импульсом для разработки необходимых символов в искусстве, с тем чтобы можно было заимствовать их в эстетической сфере для собственных нужд. Итак, обратимся к понятию символа. Символ, в отличие от простого знака, есть такой репрезентативный знак, который по своей сути является объектом другого объекта. То есть он не просто указывает на иной себе объект, как это происходит у обыкновенного знака, например дорожного, а содержит внутри себя сущность, смысл или идею себя иного. В чем соглашаются буквально все теоретики, кто сколько-нибудь серьезно размышлял по данному вопросу. Отсюда понятно, что прерогатива символа — именно выражать, а не указывать. Поэтому, как верно подметил Лотман, в символе связь между двумя объектами, выражаемым и выразителем, парадигмальная или согласно нашим рассуждениям концептуальная, то есть по идее. Но вот почему такая связь подвластна только символу? Пора опять вспомнить о том, что эстетический символ есть образ прекрасного, или прекрасный образ. Но тогда что же такое сама категория прекрасного? На земле таковым, бесспорно, является понятие гармонии. А гармония, как подробно вывел в своем фундаментальном труде Бранский, есть не что иное, как взаимодействие контрастов. И действительно, не будь их, гармония потеряла бы всякий смысл, ибо без контрастов нечего было бы приводить в гармоническое состояние или отношение. Отсюда возникает необходимость доказать, что символ, или эстетический образ, по своему существу, по своей природе и есть то самое феноменальное средоточие контрастов или гармонический узел, нерасторжимый комок антиномий, диалектических противоречий. Или, говоря образным языком, сам философский камень искусства, в котором и осуществляется необходимый онтологический скачок от образа к его идеальному прообразу.

Пожалуй, нет никого, кто бы высказался по поводу эстетического образа лучше, чем французский поэт Пьер Реверди: «Образ — это чистое произведение духа».

Он не следует из простого сравнения, но сближения двух более или менее удаленных реальностей. Чем отдаленнее и вернее отношения между сближенными реальностями, тем сильнее получается образ, тем больше его эмоциональная сила и поэтическая действенность. Две реальности, которые не имеют между собой отношений, не могут сблизиться, и сотворения образа не происходит...

Аналогия — творческое средство; оно состоит в сходстве отношений; от природы этих отношений зависит сила или слабость сотворенного образа. Образ не создается, если сравниваются... две реальности, не имеющие между собой никаких отношений.

Напротив, сильный и новый для нашего духа образ возникает тогда, когда без сравнения сближаются две отдельные реальности, отношения между которыми постигаются только в духе»\*. Так, по Реверди, образ есть место соотношения двух достаточно удаленных реальностей, есть механизм духовного сопряжения двух отдельных объектов. Несомненно, в первую очередь такими несравнимыми, но вполне сопоставимыми реальностями являются Идея и ее эстетическое отражение, Прообраз и символический образ этого неземного Прообраза. Гармонический механизм выразительного образа и есть их отношение. Следовательно, только эстетическому образу, и ничему другому, под силу выразить Прекрасное, приобщиться к Идее, самому предмету искусства.

Но по какому признаку возможно сопоставить столь удаленные объекты, как трансцендентная идея и ее материальное воплощение? Все по тому же гармоническому. Ведь заглавная Идея есть сама великая Гармония уже потому, что в ней изначально пребывают бесчисленные идеи, или эйдосы, всех нескончаемых проявлений бытия, а эстетический образ есть такое же гармоническое сопряжение разнородных объектов, видимого и невидимого, только на своем уровне.

В итоге выходит: чтобы сотворить искусство, необходимо мыслить в образных категориях.

Однако на этом общем выводе вопросы отнюдь не кончаются. Напротив, общезначимый итог задает интерес к частной проблематике. И прежде всего ставит проблему такого рода: образность или образы какого вида искусства наиболее приближаются к Идее, обладают наибольшей духовной способностью приобщения к Абсолютному Духу, а значит, и необходимы в составе образов всех других видов искусства?

Как представляется, такая способность в наибольшей степени пребывает в художественном образе или пластических символах изобразительного творчества, то есть в живописи, скульптуре, графике — пространственных видах искусства.

Очевидно, пластический образ — это образ зрительный, поэтому он и называется изобразительным.

И вот, думается, этот видимый изобразительный образ лежит в основе образных знаков всех видов эстетической деятельности — прозы, поэзии, театра, кинематографа и даже музыки, отличающейся своей абстрактностью.

Особенно отчетливо это свойство художественного дискурса проявилось в Новейшее время, в XX веке, когда искусство стало осознавать свою самоценность и когда ведущим направлением всей эстетической практики стало именно изобразительное творчество. Но, скажут, такое положение дел — всего лишь специфика времени, которая не способна отразить всеобщих закономерностей в области прекрасного.

Обратимся к прошлому. Кому не известны многочисленные рисунки на маргиналиях рукописей Пушкина? О них написаны целые книги. Лермонтов наряду с литературными занятиями профессионально владел масляной живописью, о чем свидетельствуют его картины с горными кавказскими мотивами. Любил рисовать и Достоевский. Вспомним, какая содержательная роль была отведена произведениям живописи в его романах. Несколько лет назад в России вышел большой альбом рисунков русских и западноевропейских писателей, куда вошли такие имена, как Волошин, Белый, и много других литераторов первой величины.

Опять-таки возразят, что подобной склонности к рисованию не наблюдалось у Льва Толстого. Да просто сила, мощь визуального воображения, как известно, у этого гениального творца были настолько велики, что ему попросту не требовалось практического воплощения зрительных образов, возникавших в его художественном сознании.

В этой связи следует отметить и самые тесные дружеские связи Чехова с русскими художниками. Примеры можно было бы множить до бесконечности, поэтому оставим это занятие.

Естественно, любопытно, откуда у писателей такое заинтересованное отношение к изобразительному искусству?

Если задуматься о психологии возникновения образного представления в авторском мышлении, то окажется, что первичную роль в этом эстетико-мыслительном процессе играет именно зритель-

ный гештальт. Как человек не может мыслить вне словесного аппарата, так сказать, в глухом безмолвии, какое бы отвлеченное свойство ни носили его размышления, точно так же образ не может сложиться и без хотя бы самой общей и приблизительной зрительной картины или в абсолютной слепоте.

Причем, скорее всего, первичную функцию здесь выполняет именно визуальный слой, который затем оформляется вербальным контекстом. В противном случае эстетический мыслительный акт так и остался бы «не увиденным» авторским сознанием.

Вот чем объясняется такая приверженность мастеров слова к практике изобразительного творчества.

Такое же положение складывается и в театре. Наиболее ярким подтверждением тому стала русская культура рубежа XIX–XX веков. Всем очень хорошо известно, какое огромное влияние оказали русские художники — Виктор Васнецов, Врубель, Бакст, Рерих, Серов и другие на развитие как музыкального, так и драматического искусства: сцены, оперы, балета, постановочных спектаклей. По сути, они привели к самому настоящему эстетическому перевороту в театральном мышлении, впервые представив сценический спектакль в качестве универсально-синтетического, вселенского действия, в котором подчас заглавная роль отводилась не музыке или пластике танца, а именно сценографии, декорациям и костюмам, то есть художественному оформлению постановки. Теперь художники были не только равноправными создателями наряду с композиторами и режиссерами, но часто играли ведущую роль в разработке партитуры того или иного сценического замысла.

В специальной литературе неоднократно подчеркивалось, какое воздействие оказала в начале XX века сценография русских художников на развитие мирового сценического искусства. Следуя их примеру, фактическими режиссерами известных спектаклей стали такие гиганты изобразительного искусства Новейшего времени, как Пикассо, Брак, Руо и другие.

Об известном приоритете образно-пластического начала свидетельствует и новая постановочная версия «Щелкунчика» в Мариинке. Главным режиссером-постановщиком балета стал именно художник-живописец — Михаил Шемякин. И, несмотря на очевидно справедливую критику, в результате сам факт воспринимается как чрезвычайно знаменательное событие.

Что же касается кинематографа, то все хорошо знают, что непосредственное создание фильма начинается с подготовки живописных или графических эскизов буквально каждого кинематографического кадра. Недаром многие выдающиеся кинорежиссеры, например Эйзенштейн, были замечательными рисовальщиками и часто выступали художниками-постановщиками собственных фильмов, в частности, тот же Эйзенштейн и Андрей Тарковский.

А какое влияние русская и западноевропейская живопись 20-х – 30-х годов XX века оказала на формирование кинематографической стилистики или образности этого же периода!

Советские фильмы о летчиках, высотных монтажниках, сталеварах — все пронизаны композиционной поэтикой картин Александра Дейнеки. В этом смысле показателен также тот факт, что художником-постановщиком первого сюрреалистического фильма «Андалузский пес», внесшего принципиально новое слово в кинематографическую режиссуру, был приглашен знаменитый художник-сюрреалист Сальвадор Дали, по сути, во многом оказавший решающее воздействие на визуальную и повествовательную структуру картины, привнесший в сюжетную канву эпизоды откровенной эротики, садизма, физиологическую натуралистичность.

Разумеется, и сам кинематограф, в свою очередь, подсказывал новые конструктивные ходы живописцам, и в частности тому же Дейнеке, что хорошо видно по его монтажному методу в полотнах конца 1920-х годов. Нечто в том же роде можно найти и в искусстве современного московского живописца Игоря Седнева, пейзажные циклы которого последних лет явно восходят к пейзажным мотивам «Сталкера» того же Тарковского. Пронзительные экспрессивно-сюрреалистические ландшафты кинофильмов последнего вообще стали эстетической точкой отсчета для многих авторов изобразительного искусства.

И тем не менее в этом процессе творческого взаимообмена почти всегда приоритетное положение занимало изобразительное образно-пластическое начало. Достаточно указать на кинофильм «Асса» Сергея Соловьева, вся образная канва которого целиком сложилась под влиянием общей художественной атмосферы второй половины 1980-х годов, то есть периода так называемой пере-

стройки. И даже более того, одну из главных ролей кинорежиссер поручил исполнить в картине художнику-концептуалисту Сергею Бугаеву, известному в творческих кругах под псевдонимом Африка. Перед премьерным показом фильма в фойе кинотеатра «Ударник», где и проходила первая его демонстрация, состоялось открытие большой художественной выставки работ авторов нетрадиционных направлений. Таким образом, прокат произведения кинематографического искусства как бы вписывался в общую художественную обстановку тех лет, практически становился одним из ее артефактов.

Та же эстетическая направленность характерна и для видеопроектов последнего времени, созданных авторами разных стран мира. Эту направленность можно было бы определить как своего рода станковизацию кинематографа.

Сюжетное повествование таких фильмов часто протекает на экране в чрезвычайно замедленном ритме или даже вовсе останавливается, что создает впечатление, будто перед вами не фильм, а именно картина, живописное полотно. Рамки экрана в такой ситуации воспринимаются скорее картинной рамой, а экранная плоскость начинает представляться глубиной условной живописной перспективы. Время действия, фабульная динамика как бы воплощаются в пространство, категорию статическую. Все это, несомненно, делается для того, чтобы придать большую пластическую выразительность, а значит и содержательную глубину, достаточно анемичному в эстетическом отношении видеоизображению. Иначе видеокартинка не сможет отвечать насущным запросам современного духовно-эстетического сознания.

Постпостмодернизм, или второй символический этап постмодерна, с его претензиями на метафизический взгляд вновь отсылает к изобразительно-символической структуре, художественно-пластическому образу.