

## АНТИНОМИИ ВИДИМОГО И НЕВИДИМОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ

Малинина Н.Л.

*ФГАОУ ВПО «Дальневосточный федеральный университет», Владивосток, Россия, e-mail: malinina.nl@dvfu.ru*

Категория «художественный образ» - базовая категория для эстетики и теории искусства. Одной из новых тенденций анализа видимого и невидимого в художественном образе является выделение такого уровня бытия культуры как визуальная культура. Кандинский пытался прийти к пониманию законов искусства и тем показать значение абстрактного искусства духовности. Одной из характеристик абстрактного искусства является воплощение антиномии видимого и невидимого. Эту антиномию с точки зрения феноменологии исследует Ж.-Л. Марьон, проследившая видимое и невидимое в развитии изобразительного искусства, вплоть до модернизма. Сопоставление анализа антиномии видимого и невидимого у Кандинского и Марьона в живописи и визуальной культуре показывает, что данная проблема не теряет своей актуальности на протяжении XX в. Различная методология позволяет увидеть данную антиномию под разными углами зрения, что приводит к пониманию содержания и значения невидимого в художественном образе.

Ключевые слова: художественный образ, видимое, невидимое, визуальность.

## ANNINOMY OF VISIBLE AND INVISIBLE IN ARTISTIC IMAGE

Malinina N.L.

*"Far Eastern Federal University," Vladivostok, Russia, e-mail: malinina.nl@dvfu.ru*

The category of "artistic image" - basic category in aesthetics and art theory. One of the new trends in the analysis of the visible and invisible in the artistic image is the allocation of a level of culture as being visual culture. Kandinsky was trying to come to an understanding of the laws of art and show the value of abstract art spirituality. One of the characteristics of abstract art is the embodiment of the antinomy of the visible and invisible. This antinomy in terms of phenomenology explores JL Marion, tracing the visible and invisible in the development of fine arts up to modernism. Comparison analysis of the antinomy of the visible and invisible Kandinsky and Marion in painting and visual culture shows that this problem has not lost its relevance during the XX century. Different methodology allows us to see this antinomy from different angles, which leads to an understanding of the content and implications of the invisible in the artistic image.

Keywords: artistic image, visible, invisible, visually.

Категория «художественный образ» - базовая категория для эстетики и теории искусства. Трактовка данной категории позволяет выявить особенности видения искусства теоретиком, сравнить позиции представителей модернизма и реализма глубже представить теоретическую позицию каждого из них. В. Кандинский является важнейшим представителем не только русского, но и мирового авангарда. Интерес представляют, как его художественные полотна, так и теоретические работы, посвященные искусству. Произведения искусства и теоретическое наследие В. Кандинского вызывает постоянный интерес искусствоведов [6], философов [5], эстетиков [8], культурологов [2]. Существует логика историко-философского процесса, тенденции которого тоже нужно понять. Одной из новых тенденций анализа видимого и невидимого в художественном образе является выделение такого уровня бытия культуры как визуальная культура. Проблемой видимого и невидимого в современной визуальной культуре занимается французский феноменолог Жак-Люк Марьон [7].

В начале XX века в искусстве произошло не просто изменение изобразительно-выразительного языка, но совершился существенный сдвиг смыслов, который заставил по-новому увидеть и понять человека. Интерес художников-авангардистов сосредоточился не на социальном статусе человека, не на внешних событийных реалиях его жизни, но на внутренней его сути. Восприятие внешнего мира стало казаться не столь важным, как восприятие и передача невидимых процессов. Как отмечал В. Кандинский в 1921 году разные страны переживают одинаковые драматические события — требование максимального строительства во всех областях, в том числе в искусстве. Одним из результатов такой постановки вопроса стало то, что искусство обрело беспредметность. В связи с развитием беспредметного искусства теоретики стали писать о смерти искусства [3. С. 399]. Однако беспредметное искусство не отрицало старое искусство. Кандинский пишет: «...я дошел до того вывода, что беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви» [4. С. 49]. Одну ветвь Кандинский называет «род виртуозный» - это творческое изображение природы. Другую «род композиционный» - «при котором произведение возникает преимущественно или целиком «из художника» ...живопись и музыка «исполняются все растущей тенденцией создавать «абсолютные произведения», то есть неограниченно «объективные», вырастающие подобно произведениям природы «сами собою» чисто закономерным путем и как самостоятельные *существа* (подчеркнуто В.К.). Эти произведения стоят ближе к живущему in abstracto искусству и, быть может, только одни они призваны воплотить в неразгаданное время это живущее in abstracto искусство» [4. С. 49].

Кандинский написал три основные теоретические работы и множество статей: «О духовном в искусстве» 1911 г., «Текст художника. Ступени» 1918 г., «Точка и линия на плоскости» 1926 г. Кандинский как теоретик предложил комплекс новых идей о видимом и невидимом, о духовном начале, воплощенном в художественном образе. Живопись была продумана вплоть до своих метафизических основ.

В книге «О духовном в искусстве» исследованы духовные основы искусства, рассмотрен язык форм и красок. Но при этом важнее не форма, а содержание, не материальное, а духовное. Не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю. В. Кандинский разработал учение о бытии в своем сочинении глубоко рассуждал о духовной жизни. Весь мир в данной концепции пронизан духовной сущностью. Духовный Абсолют воплощается в земной жизни. Человек, постигая духовный Абсолют, развивается духовно сам. Вся материальная жизнь человека наполняется

духовным содержанием. В бытии присутствует видимое – материальная жизнь и невидимое – духовная сущность.

Художественное произведение, повторяя бытие мира, также обладает двойственностью, в нем представлено «...неизбежно связанное сочетание внутреннего и внешнего элементов, т.е. содержания и формы» [1. С. 83]. При этом форма должна быть наполнена духовным содержанием, более важным в произведении искусства всегда будет духовное содержание, а не материальное воплощение. Художник, создавая произведение искусства, должен передать ему духовную энергию. Задача художника - понять духовное напряжение реальности, а затем сделать её явной, создать «основную плоскость». Художник вкладывает в произведение искусства нечто большее, чем сам может понять, затем эти духовные смыслы раскрывает зритель. Произведение искусства на основе духовного содержания воздействует на воспринимающего, в свою очередь, совершенствуя его духовно.

Творение художника наполнено мистическим содержанием, потому что художник пытается приблизиться к мистическому Абсолюту и выразить его с помощью доступного художественного языка – точки, линии, пространства. Художник логически не может представить и понять Абсолют, он переживает приближение, постижение Абсолюта. Духовное основание предопределяет целостность художественного произведения. Мир, в основе своей, духовен. Создание художественного образа - сложный процесс, и в фундаменте художественного образа находится духовное основание, которое можно представить, как музыку сфер. Духовность мира должен воплотить художник, так понимал миссию художника В. Кандинский и как теоретик и как практик. Одухотворенность искусства связана с религиозным переживанием, с нравственным поиском человека. Кандинский развивал идею растворения предмета в живописи силой цвета. С его точки зрения, по мере того, как предмет в его живописи «растворяется», на его место встает образ-картина.

Поиск духовного начала бытия был предопределен особенностями ментальности В. Кандинского – религиозными корнями российской культуры. Проявление религиозной ментальности художника авангардиста прослеживается через влияние иконы. При этом к иконописной традиции художник относился неканонично, вольно. Но если прямые аналогии провести сложно, то косвенные аналогии приобретают образное напряжение, «иконную драматургию», чувство причастности к законам неземного бытия. Содержание искусства по В. Кандинскому, это духовность, которая требует поиска новых средств. Каждое искусство имеет свои средства – слово, звук, объем, живопись формируется вокруг краски. Для живописи В. Кандинский выделил главный первоэлемент в виде краски. Именно краски, цвет создают язык живописи. Цвет воспринимается человеком с помощью зрения. Но за

цветом, который воспринимает глаз, кроется духовная сущность, внутренний звук. Художник работает с помощью собственных выразительных средств, прежде всего цвета, появляется проблема композиции. Композиция, как и цвет в его теории, служит прояснению духовного начала. Абстрактная композиция отодвигает на второй план материальное, и тем самым позволяет выйти на первый план духовному, видимое мешает прояснить невидимое. Кандинский сделал для себя вывод, что предмет вреден его картинам, свободная игра форм и красок создают прекрасное произведение искусства.

Постепенно художник уходит от воспроизведения реальности в цвете, от памяти зрения. Появилась новая способность – способность углубления во внутреннюю жизнь искусства, и глубину собственной души. Внешние явления становятся не такими важными.

Художник развивал эстетику внутреннего звучания. Искусство Кандинского развивалось в двух противоположных направлениях. На первом этапе конкретное становилось абстрактным. На втором этапе – абстрактное становилось конкретным. И в фазе дематериализации и в фазе объективации он создавал абстракции, которые называл «реализм визионера». Кандинский создал новый художественный язык: «Этот язык должен был не отражать предметный мир, но формировать всеохватывающий образ, некий универсум» [6. С. 91]. Авторы, исследуя творчество Кандинского, подчеркивают, что художник смог добиться прямого выражения, он стал пророком искусства, которое не имеет отношения ни к чему, кроме души. В искусстве и в природе он увидел общие моменты. Объединяет две сферы процесс творчества, в обеих областях происходит создание нового сходным образом. Показ духовного в живописи, как и в искусстве в целом, позволяет понять духовный смысл человеческого бытия.

Модернистская живопись (кубизм, футуризм, супрематизм) строится на проблематизации элементов сходства и утверждении различий. Искусство представлялась как конвенциональная негативная система, тематизирующая принцип структурности. Понадобились новые системы движения классических построений, интуитивных движений, связанным общим ходом мирового развития. Появились заменители многообразия визуальных форм - знаки реальности. Модернизм подчеркивает проблему сходства: живопись стала больше подчиняться акту созерцания, чем созерцаемому объекту. Произошел отказ от мимесиса и обращение к чистой декоративности. В позднем импрессионизме широко использовался принцип орнамента. Обыгрывалась и вторая идея – искусство может быть связано с природой воспроизводить фотографическую репродукцию контуров и цветов. Натурализм занимался транскрипцией видимого в художественной форме. Выходом из этих противоречий стали поиски модернистов. Живопись прошла сложный исторический путь. В эпоху Ренессанса живопись создавала идеального субъекта,

который находился на вершине визуальных построений, перспектива была важнейшей математической идеей. Импрессионисты заменили абстрактного субъекта телесным: зритель, находящийся рядом с их картинами должен был воспринимать оптические эффекты живописи. Кубизм и футуризм экспериментируют с телом и зрением человека. А супрематизм заменяет телесное зрение чистым созерцанием, умозрением. Произошло разрушение возможностей визуальности.

Н.П. Подземская исследовала влияние термина «Bild» на формирование художественной теории Кандинского: «...художник улавливает заложенную в немецком слове «Bild» идею образа как синтеза, того «общего» (...), через которое «художник говорит миру» [9. С. 83]. Она так же вспоминает традицию использования понятия «образ», как «образ-икона». Н.П. Подземская отмечает наличие термина «Bild» в следующих эпизодах «Текста художника» - со «Стогом сена» Моне и с перевернутой картиной в мастерского художника. Кандинский показывает, что «Bild» появляется все с большей очевидностью по мере того, как предметная сторона становится более неясной. Н.П. Подземская переводит «Bild» как «картина», но автор в своем интересном исследовании прошла мимо такой традиции использования немецкого термина «Bild» как художественный образ. Все-таки картина это «Bilder», а художественный образ «Bild».

А.С. Мигунов выделил еще один уровень художественного образа, которым пользовался В.Кандинский - «синестезийный образ», который «погружает нас в мир природных объектов и их переживаний. Порывает с интенциями субъективного толка, представляет собой еще до конца не ясный механизм трансперсонального прорыва в мир объектов» [8. С. 121]. Соединение цвета и звука у Кандинского рождали подлинные художественные образы. Это средство максимального приближения к объекту. Эту идею синтеза Кандинский развивал в разное время и разных вариантах, в частности в книге «О духовном в искусстве» выстраивался проект синтеза искусств на основе соединения живописи, музыки, театра. Тройственный союз живописного движения, музыки, танца художник воплотил в «Желтом звуке». Эти идеи сыграли важную роль в обновлении искусства. Поставив В. Кандинского в ряду других, выдающихся теоретиков мировой эстетической мысли К.М. Долгов делает вывод: «Кандинский пытался прийти к пониманию общего закона мировой композиции и тем самым показать значение абстрактного искусства для развития духа и духовности» [1. С. 963].

В исследовании Марьона анализируются проблемы образности в современной визуальной культуре. Философ подчеркивает неразрывную связь видимого и невидимого как перекрестья. Живопись находится в области видимого, но видимому требуются особые условия, чтобы войти в это поле видимого, и условия отличаются невидимой сущностью.

Интерес к видимому феноменологии не случаен, потому что феноменология не претендует на приближение к вещам. Феноменология начинается с того, что видит. Видимое является дорогой к пониманию феноменальности вообще. Для Марьона одним из главных противоречий эстетики при анализе картин является переход от идола к иконе, от внешне видимого к невидимому. Элементы картины пронизаны противоречиями, например, перспектива указывает на видимое, удаляясь от него. Видимым делается то, что не имеет возможности быть видимым. Видимый план картины заставляет приводит к мысленным открытиям, эмоциональным переживаниям. Перспектива устанавливает связь между видимым и невидимым. Зритель не видит мысли, эмоции, а видимое порождает такие формы восприятия. Перспектива позволяет не только движение зрителя в художественном пространстве, но это движение не ограничено, буквально приводит к провалу в пространстве. Пустота мира, невидимое мира становится видимым в восприятии зрителя. Невидимое в произведении живописи придает свободу видимому. Невидимое структурирует идеальное пространство картины, происходит открытие пространства. Перспектива видится как сила создающая напряжение восприятия и появляются феномены. Художественность картины основана в том числе на принципе, что видимое растет прямо пропорционально невидимому [7. С.20]. Власть невидимого феноменолог рассматривает на примерах творчества ряда художников – Рафаэля, Дюрера, Тернера, Вазарели. Игру видимого и невидимого как творческий принцип использовали представители оп-арта. Видимое реконструирует в результате напряженного восприятия невидимое, через определенную настройку восприятия удается постепенно прийти к невидимому сразу. Используется механизм расшатывания видимого. Невидимое даже приобретает господство над видимым, потому что невидимое выявляет идеальное. Теоретическую основу для такой интерпретации живописи дает феноменология, и прежде всего рассуждения Гуссерля. Феноменологическая интерпретация картины как интенционального объекта выявляет восприятие, переживание, реальность с одной стороны и невидимое, идеальный объект с другой. Интенциональность переживания приводит трактовке визуального объекта как совершенного. Понятийная система феноменологии позволяет показать перекрестья видимого и невидимого. В контексте феноменологического анализа объясняется появление беспредметных картин, в частности творчество Поллока. Художник наполняет огромное полотно цветом и линиями, интенциональный объект разрушается, картина не претендует на изображение реальности, а остается сама наедине с собой. Видимое объективирует только картину вне интенционального объекта. Живопись становится миром незамутненного невидимого.

Как видим из сопоставления анализа невидимого у Кандинского и Марьона, данная антиномия видимого и невидимого в живописи и визуальной культуре в целом является

одной из актуальных проблем. Различная методология позволяет увидеть данную антиномию под разными углами зрения, что приводит к пониманию значения невидимого в художественном образе.

### Список литературы

1. Долгов К.М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре. М., 2004.
2. Завизион С.Ф. Проблемы культуры в теоретическом наследии Кандинского: Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2005.
3. Кандинский В. К реформе художественной школы (Оттиск из журнала «Искусство» за 1923 г. № 1. - М., 1923.
4. Кандинский В. Текст художника. М., 1918.
5. Курбановский А.А. Эпистемология образа: визуальность в живописи и ранней фотографии // Обсерватория культуры. 2008. №2. - С.64 – 69.
6. Лакост М. Кандинский. М., 1995.
7. Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс-традиция, 2010.
8. Мигунов А.С. От синестезии к синтезу искусств // Многогранный мир Кандинского. М., 1998. – С. 119 – 124.
9. Подземская Н.П. Понятие «Bild» в формировании художественной теории Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М., 1998. – С. 82 – 90.
10. Турчин В.С. Кандинский. Опыты разных лет: сумма искусств; Художник в России и в Германии. М., 2008.

### Рецензенты:

Коноплева Н.И., д.культурологии, профессор, ФГБОУ ВПО «Владивостокский государственный университет экономики и сервиса», г.Владивосток;

Митина Н.Г., д.ф.н., профессор, ФГБОУ ВПО «Дальневосточная государственная академия искусств», г.Владивосток.