УДК [7.072.2:7.041.5](47+57)

М. В. Омельяненко

Принципы искусствоведческой интерпретации изображения у А. Г. Циреса

Статья посвящена вкладу советского искусствоведа А. Г. Циреса (1889–1967) в обсуждение актуальных вопросов интерпретации изображения и выявления его знаковой природы. Автор анализирует исследование А. Г. Циреса о портрете (1928) в связи с современным подходом к этой проблематике в искусствоведении, семиотике и психофизиологии.

Ключевые слова: А. Цирес, советские историки искусства, интерпретация произведений искусства, художественное восприятие, методология искусствоведения

Mariya V. Omelyanenko

Aleksei G. Tcires's principles of art historical interpretation of image

The subject matter of the article is the contribution of Soviet art historian Aleksei Tcires to the discussion about the actual questions of interpretation of the image and clarifying of its semiotic nature. The author analyzes the Tcires's research about portrait (1928) in relation to modern view on this problem in the practice of art history, semiology and psychophysiology.

Keywords: A. Tcires, Soviet art historians, interpretation of artworks, art perception, methodology of art history

Задача интерпретации отдельного произведения (иначе: истолкования его содержания, символики) считается одной из самых актуальных в современном искусствоведении и вызывает интерес у широких кругов любителей искусства. В последнем случае восприятие интерпретации таково, что очевидная для ученого разница между опытом художественной интерпретации и научным к ней подходом может и не ощущаться. Кроме этого, для современных любителей искусства может не иметь особого значения, откуда именно исходит попытка объективного разъяснения произведений изобразительного искусства: из традиционного искусствоведения, его разнообразных трансформаций (например, феминистской концепции гуманитарных исследований, сохранившей отдельные компоненты искусствоведческого подхода) или же из областей знания с полностью альтернативной методологией – вроде психоанализа. Причину длительного устойчивого интереса к научным, квазинаучным и художественным интерпретациям произведений изобразительного искусства можно связать с различными обстоятельствами современной культурной жизни – прежде всего, исключительной важностью концепций гениальности и произведения-шедевра, требующего специальных толкований.

В рамках научных представлений задача интерпретации произведения по своему предмету долгое время была связана именно с изображениями, претендующими на уникальность формального решения и являющимися продуктом творческого метода, известного как работа по представлению. Потенциально все произведения такого рода можно относить к коммуникации – передаче авторского суждения о чем-либо средствами изобразительного искусства. Реализовано это может быть путем трансформации стандартной иконографии известного в культуре сюжета или через обращение к принципиально новой теме, потребовавшей нового композиционного решения, смысловые доминанты которого могут быть связаны с любыми аспектами формы (построением пространства, принципами изображения тела, компоновкой, освещением, цветом, фактурой).

Несмотря на значительные методологические разрывы в эволюции искусствоведческой науки, современный подход к задаче интерпретации можно обнаружить уже в «Описании Бельведерского торса» И. И. Винкельмана (1759). Этот текст представляет собой интерпретацию содержания по формальным признакам, – в данном случае это одни только принципы представления человеческого тела (габитус, поза, признаки физиологических и эмоциональных состояний). Визуальное изучение «искалеченного изваяния», «исковерканной глыбы» приводит Винкельмана к фиксации неожиданно большого объема смыслов, связанных с характером и жизнью представленного в статуе героя[1]. Среди первых последователей этого автора в области интерпретации смысла изображения были И. К. Лафатер и И. Г. Гердер, смело переносившие принцип дешифровки признаков формы еще и на физиогномику реального человека.

Окончательное формирование взглядов на принципы интерпретации имеет отношение к продолжительному периоду времени – второй половине XIX – первой половине XX в. В этот временной промежуток постепенно высказывались как позитивные тезисы различных версий современной искусствоведческой интерпретации изображений, так и основные критические замечания в ее адрес

как познавательной задачи. За интерпретацией было признано право пересказывать зрительные образы, особенно в случаях наличия у произведения сложного авторского замысла, отличающегося новизной. Были описаны условия, при которых такая работа оправдана и продуктивна, характер возможной аргументации, а также границы объективного знания в отношении подобных переводов с языка изображения на язык искусствоведческого описания. Конечные цели интерпретатора могут быть разными: например, могут лежать в плоскости максимально строгого исторического исследования, когда искусствоведу важна реконструкция авторского видения темы или же восприятие ее первыми адресатами художника. В других случаях интерпретатор может стремиться к культурной актуализации забытого шедевра и соотнесению его с идейными запросами собственного времени. Тогда имеет смысл говорить о просветительской и популяризаторской направленности его действий. Наконец, искусствоведческая интерпретация может сама превратиться в творческий опыт – литературный и интеллектуальный эксперимент, требующий в идеале конгениальности интерпретатора и художника. Значительное место в продолжительных спорах о принципах интерпретации занимали вопросы методологии и даже ритуалов ведения исследования при такой задаче. Вклад в эту дискуссию внесли такие авторитетные на сегодняшний день авторы, как У. Пейтер, Э. Фромантен, Э. Панофский, Г. Зедльмайр.

Практика искусствоведческих интерпретаций произведений искусства получила в XX в. интересные научные и квазинаучные альтернативы с собственной теорией вопроса и методами изучения смысла изображений. Особое значение и ценность для современного искусствоведа имеет концепция семиотических исследований второй половины XX в., нацеленная на глобальное изучение феномена коммуникации и предлагающая всем гуманитариям аналитический инструментарий, связанный по своему происхождению с философией языка, лингвистикой, литературоведением, исследованием риторики. Совершенно иные, но тоже заманчивые для исследования перспективы могли бы появиться на границе искусствоведения и современных психофизиологических исследований, будь они более внимательны к вопросам культурного поведения человека. Отдельные попытки говорить о коммуникации и смысле визуального образа с психофизиологических позиций показывают принципиальную возможность судить о подобных вопросах с высокой степенью научной достоверности. В качестве примеров таких исследований приведу случаи обращения к вопросам коммуникации, творчества и художественного восприятия у советских физиологов, связанных с павловской традицией изучения поведения (Л. А. Орбели, П. В. Симонов).

Отечественное искусствоведение на разных этапах своего развития вносило определенный, пусть и небольшой, вклад в разностороннюю работу по определению принципов интерпретации изображения. Как и в случае с европейским искусствоведением, повышенное внимание к теоретическим и методологическим аспектам деятельности гуманитариев в России и Советском Союзе пришлось на первую половину XX столетия. В довоенный период в нашей стране успешно работали оригинальные школы искусствоведческого исследования, формировались интересные индивидуальные концепции изучения искусства, возникали сложные междисциплинарные взаимодействия, помогавшие искусствоведам использовать опыт современных им литературоведов, историков культуры, представителей различных направлений психологии. Содержание и значение событий этого периода можно считать недостаточно изученными. Они были решительно отодвинуты в прошлое послевоенной жизнью с иными принципами исследовательской работы, администрирования научной и музейной деятельности искусствоведов и организации преподавания дисциплин истории искусства.

Основной вопрос данной статьи – анализ и оценка общих принципов интерпретации изображения в теоретической публикации А. Г. Циреса, советского историка архитектуры и искусства, работавшего в 1920-е гг. в Государственной академии художественных наук (ГАХН) и имевшего отношение к деятельности круга Г. Г. Шпета.

В 1928 г. в ряду изданий ГАХН появился сборник под названием «Искусство портрета», содержавший множество интересных заявлений теоретического и методологического плана, сделанных с искусствоведческих либо философских позиций[2]. Редактором сборника и одним из авторов был выдающийся историк искусства А. Г. Габричевский. Менее известен на сегодняшний момент А. Г. Цирес (1889–1967), представленный в этом сборнике большим исследованием под названием «Язык портретного изображения»[3]. Содержание этой статьи Циреса интересным образом соотносится с общим ходом искусствоведческой мысли XX в. в вопросе понимания интерпретации. Можно сказать, что логика искусствоведческого исследования раз за разом выбирает одну и ту же дорогу, наталкивается на одни и те же затруднения и ищет помощи всегда в одном и том же месте. Обращаясь к наблюдениям и понятиям из области философии языка, Цирес моделирует более поздние попытки искусствоведения (в том числе, отечественного) скорректировать недостатки собственного подхода к изучению смысла и его передачи визуальными средствами при помощи исследований семиотической направленности.

В своей публикации А. Г. Цирес анализирует целый комплекс специфических вопросов. Это

параллели между словом и изображением (сходство и разница вербального и визуального), возможность создания изобразительной метафоры, проблема передачи сложных идей средствами изобразительного искусства, принципы возникновения ассоциаций при анализе изображения. Последний пункт, очевидно, являлся результатом пристального самонаблюдения автора. Эта методика сбора информации не идеальна, но некоторые авторы той эпохи, к которой принадлежал Цирес, использовали ее с большим успехом – за неимением лучших способов получить подобные данные для гуманитарных исследований. Например, это можно сказать о Р. Арнхейме как исследователе восприятия произведений изобразительного искусства и кино.

Интерпретация произведений изобразительного искусства для Цирес уже была одной из важнейших задач искусствоведения, требующей серьезного осмысления на самом общем уровне. Однако номинально и в вопросе подбора конкретных примеров текст этого автора привязан к случаю портретного жанра. Особенности портрета создают немаловажные нюансы для суждений по теме: поскольку портрет отталкивается от натурного наблюдения и определяется задачей физического сходства модели и изображения, возникает нечеткость границ между преднамеренным и случайным в формальном решении картины. Любая аргументация интерпретатора может быть поставлена под вопрос самим фактом прямой зависимости изображения от натуры. Кроме того, анализ коммуникативных возможностей изобразительного искусства на примере портретного жанра имеет тенденцию сужаться до разговора о физиогномике и атрибутике.

С учетом этих обстоятельств рассмотрим самое важное в исследовании А. Г. Цирес – попытку проанализировать ход ассоциаций зрителя при изучении изображения и логику интуитивной дешифровки его смысла, от которой может отталкиваться и опыт научной интерпретации. В центре рассуждений Цирес находится понятие «признака» и толкование изображения как комплекса признаков, что можно соотнести с современными попытками использовать в искусствоведческой работе психофизиологические трактовки ассоциативного мышления и ситуации художественного восприятия.

Цирес предлагает судить о смысле портрета на основании изучения отдельных признаков изображенных объектов и окружающей их среды. По его мнению, каждый внешний признак у зрителя ассоциируется с явлениями, лежащими вне визуальной модальности. Внешнее может вести к духовному – через аналогии и обобщения. Так, цвет говорит о веществе, определенная одежда – о социальной принадлежности героя. В портрете, таким образом, социальные роли и психика модели даны через физику тела, через костюм и особенности среды. Признак при этом есть некий кластер значений, среди которых имеются как прямые указания, так и «художественные намеки»[4]. Автор представляет себе их отношения как разные по степени очевидности смысловые слои: например, теплый цвет кожи прямо указывает на здоровье человека, но может быть расценен и как намек на душевную теплоту. Однако надо понимать, что переход к этой ассоциации в рамках попытки строгого исторического толкования необходимо будет тщательно аргументировать.

Определение признака у Цирес выглядит следующим образом: каждый предмет или его элемент «в известном реальном контексте оказывается признаком неопределенного (не бесконечного ли) множества всевозможных обстоятельств и предметов»; на признаке, однако, не отмечено, что он «вообще есть признак», «не написано на признаке и того, на что он указывает, признаком чего он является»[5]. Отметим, что эти обстоятельства как раз и ставят под вопрос работу интерпретатора и вынуждают нас признать проблематичность научной интерпретации произведений. При этом интересно, что, по мнению автора, совершенная определенность толкования в культуре все-таки возможна – в случае сообщений вербальных. В данном случае автор воспроизводит сохраняющуюся до современного момента логику семиотических исследований, игнорирующих разницу между обыденным и художественным восприятием и связывающих вербальные сообщения исключительно с феноменом конвенциональных знаков и знаковых систем. На основании замеченной разницы между вербальным и визуальным (иначе: «пластическим») Цирес на протяжении всего текста статьи пытается оценить достоинства того и другого способа передачи информации.

Рассуждая о задаче истолкования содержания изображения, Цирес рассматривает его как выделение и изучение внешних примет изображенных героев, предметов и пространства, среди которых могут встретиться признаки канонизированные (а именно эмблемы и атрибуты) и те признаки, которые автор назвал «общепонятными и самопонятными… симптомами»[6]. Это самые предсказуемые ассоциации, имеющие как бы всеобщий для всех людей характер. Например, морщины представляют собой общепонятный признак старости, хотя, как мы понимаем, в каком-то конкретном произведении интеллектуальное и эмоциональное содержание подобных примет может оказаться далеко не общепонятным, а специфическим. От этого рода признаков разворачиваются те «художественные намеки», о которых уже упоминалось. Интерпретатор, выискивая их, пытается установить связь через подобие между зримой физикой изображенных объектов и понятиями духовного либо психического свойства.

В качестве примера такой попытки раскрыть «художественный намек» можно взять краткое высказывание самого Циреса о портрете Леонардо Лоредано Дж. Беллини (1501, Лондон, Национальная галерея): в этом случае приметы внешнего облика модели складываются для автора статьи в какие-то новые образы, в результате чего он заявляет, что в портретируемом чувствуется что-то змеиное, но дальше конкретизировать эту метафору уже необязательно[7]. По существу, автор отказывается аргументировать свое толкование общепринятыми в науке способами.

Если художник должен осознанно подчеркивать важные для его замысла признаки (например, изменяя выражение лица), то зритель, а тем более исследователь-интерпретатор обязан стать наблюдательным знатоком как реальности, так и различных условностей ее отображения в искусстве. Подчеркнем, что особенная в этом необходимость появилась бы при планировании максимально точной в историческом смысле интерпретации, все-таки оснащенной нужными аргументами. Однако, продолжает Цирес, несмотря на всякое движение к пониманию устройства произведения, бесконечное множество ассоциаций, возникающих при взгляде на него, все-таки никуда не денется. У разных зрителей обязательно будут возникать различия в понимании, и это, как пишет автор статьи, «вещь вполне законная»[8]. Более того, по его мнению, только та интерпретация будет хорошей, в которой аналитическое, основанное на формальном и историческом исследовании, выявление смысла изображения не окажется рассогласованным с изначальным первым впечатлением от него. В рамках такого целостного общего впечатления интерпретатор может позволить себе даже фантазии по поводу того безграничного мира, который создан произведением искусства. Особенно необходимо при этом добиваться от получившегося текста культуры и вкуса.

Итак, решая задачу интерпретации изображения, надо понимать что то, что дано в «пластической» форме, все равно окажется не вполне доступным слову. Неуверенность и произвольность ассоциаций зрителя, субъективность его прочтения визуального текста все равно не будут устранены. И, значит, пусть лучше толкователь смысла прибегает к методу словесных указаний «перед лицом» самого произведения, а не письменных описаний изображения[9]. Этими замечаниями исследование Циреса и завершается.

Тезисы представленной статьи можно назвать знакомыми всем исследователям искусства, хотя бы раз обращавшимся к задаче истолкования произведений либо наблюдавшим подобные опыты со стороны. Искусствоведческая интерпретация, очевидно, всегда тяготеет к такому интеллектуальному решению, как у Циреса. Особенно, когда она соприкасается с семиотическими по методу исследованиями коммуникации. Попытка искусствоведов анализировать смысл изображения и добиться однозначности вербального описания произведения изобразительного искусства наталкивается на естественные затруднения, связанные с отсутствием в этом случае знаковой системы, а также использованием особого режима восприятия и анализа, оказывающего предпочтение связям по сходству (как в случае со «змеиностью» облика Лоредано). Эти обстоятельства закономерно вызывают подозрение в недостоверности полученных толкований и убежденность в том, что они могут множиться бесконечно в соответствии с неуправляемостью человеческих ассоциаций в момент анализа изображения. Непонятно, какие методы способны блокировать это ассоциирование и приблизить интерпретатора к изначальной исторической трактовке смысла изображения, да и нужна ли вообще эта строгость. Не правильнее ли, подобно Циресу, отказаться от претензии окончательного разъяснения смысла изображения, признав за этим способом творческой коммуникации специфику и собственные достоинства?

Содержание статьи А. Г. Циреса в связи с этими постоянно воспроизводящимися в искусствоведческой науке вопросами можно расценивать как неоднозначное. С одной стороны, надо признать глубину и теоретическое значение его мыслей по вопросу интерпретации. С другой – воспроизводство одних и тех же не вполне удачных решений какой-то большой научной проблемы на протяжении долгого времени можно рассматривать как укор и старым, и новым поколениям искусствоведов. Тем более, когда затруднения в объективном познании явления настолько очевидны. При всей сложности профессиональной подготовки историка искусства задача интерпретации изображений разрешается до современного момента, по большей части, интуитивным путем. В этом, столь актуальном виде исследований достоверность научного знания остается проблематичной. Отчасти за создание методологического тупика вокруг толкования изображения отвечают и исследователи знаковых систем, которые не до конца прояснили нужные для искусствоведческого исследования аспекты коммуникации.

Примечания

[1] Винкельман И. И. Описание Бельведерского торса в Риме // Винкельман И. И. История искусства древности: малые соч. СПб.: Алетейя, 2000. С. 373.

[2] Искусство портрета: сб. ст. М.: Интернационал. тип., 1928. 192 с., 17 л. ил.

[3] Цирес А. Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета: сб. ст. С. 86–159.

[4] Там же. С. 151.

[5] Там же. С. 104.

[6] Там же. С. 109.

[7] Там же. С. 122.

[8] Там же. С. 155.

[9] Там же. С. 159.