

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ОБРАЗА

НИКОЛАЙ СУВОРОВ

Николай Николаевич Суворов – доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: suvorovnik@mail.ru

Исследование природы и особенностей образа является одним из важнейших вопросов эстетической теории. Человеческая ментальность оперирует образами во всех сферах деятельности. Специфическая природа образности выступает характеристикой искусства, являясь характеристикой образного мира художественного творчества, но также преображаясь в различных видах искусства и существуя в процессах исторического существования и преломления произведений искусства, сохраняющих и порождающих художественные образы. Исследование образной природы предполагает рассмотрение проблемы в различных аспектах взаимодействия с иными элементами культурного содержания: со смыслами, ценностями, текстами и телами, наделяющих возникающие структуры особыми формами проявления. Также представляется важным исследование существования образов на поверхности, когда восприятие схватывает лишь внешний слой, является результатом первого ознакомления или типичным характером восприятия в массовой культуре. Но существует также глубинное существование образов, характерное для вни-

мательного эстетического схватывания образной природы, наделённой исторической преемственностью или влиянием естественных для искусства конфликтов. Исследование обращено также на связи образов с символами, переводящими образную природу на иной уровень восприятия и существования.

Ключевые слова: образ, смысл, ценность, текст, тело, символ, глубина, поверхность, собирать, рассеивать.

THE WORK OF THE IMAGE

Nikolai N. Suvorov – Doctor of Philosophy, Professor, Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia.

E-mail: suvorovnik@mail.ru

The study of the nature and features of the image is one of the most important issues of aesthetic theory. Human mentality operates with images in all areas of activity. The specific nature of imagery is a characteristic of art, being a characteristic of the figurative world of artistic creativity, but also refracting in various types of art and existing in the processes of historical existence and refraction of works of art that preserve and generate artistic images. The study of figurative nature involves the consideration of the problem in various aspects related in interaction with other elements of cultural content: with meanings, values, texts and bodies, endowing the emerging structures with special forms of manifestation. It also seems important to study the existence of images on the surface, when perception captures only the outer layer, is the result of the first acquaintance or the typical nature of perception in popular culture. But there is also a deep existence of images, characteristic of a careful aesthetic grasp of figurative nature, endowed with historical continuity or being an arena of natural conflicts for art. The study also focuses on the relationship of images with symbols that transfer the figurative nature to a different level of perception and existence.

Keywords: image, meaning, value, text, body, symbol, depth, surface, collect, scatter.

Образы, заполняющие культурное пространство, движутся в интенции собирания и рассеивания, соединяясь по близости смыслов и ценностей или разлетаясь, в стремлении заполнить пространство. Образный фон окружает артефакты. Образы

имеют качества поверхности и глубины, отражая внешние признаки тел и предметов, но также захватывая историю происхождения и выделяя сущностную природу. Знаки, символы, тексты и тела, наполняющие культурное пространство, окружаются отражённой образностью, создающей текстуальную структурность и смысловую целесообразность. Образное выражение выступает также способом существования и формой субъективного освоения текстов. Любое информационное сообщение сопровождается образами, несущими частицы смыслов и тел, окрашиваются ценностями. Даже сухой канцелярский документ содержит фрагменты отвлекающих образов, вызывающих ассоциации и помогающих осмыслить и сохранить смыслы. Очевидно, что основным содержанием текстов являются заключённые в них смыслы и значения, но процесс понимания осуществляется в соединении с образами, сопровождающими смысловые тексты. Чтение текстов, как и слышимая речь, наполняются смысловым, ценностным и образным содержанием. Искусство каллиграфии превратило текст в художественный образ, включая его также в орнаментальное оформление архитектуры. Арабские тексты на минаретах превращают архитектуру в говорящие смысловые образы. Текст опирается на образ, который обозначает, а прочитывается и понимается с опорой на образ.

Происхождение письма указывает на близость видимого образа и изображения, а древние петроглифы (рисуночное письмо) подтверждают возникновение письменности из образов, сначала перцептивных, а затем изображённых на камне или поверхности стены. В практике письма и в культурном обращении смыслов петроглифы превратились в условные знаки, но сохранилась образная основа понимания текстов: «Истина не пришла в мир обнажённой, но она пришла в облачении символов и образов». (Gospel from Philip, 1989, 284)

По словам Р. Барта, слово *image* (образ) происходит от глагола *imitari* (подражать), что даёт право усматривать прямую связь образности с интеллектуальными процессами имитации реальности, воображаемого и знакового запечатления предметов и животных. Но процесс подражания изменчив, как и изменчиво означающее – текст, который соответствует

означаемому образу, поскольку имитировать можно как существующую, так и воображаемую реальность.

Психологическая теория разделяет психические образы по ряду признаков. Так, образы отличаются между собой «различной степенью обобщённости, не только в общей совокупности образов, но в структуре каждого отдельно взятого образа». (Vekker, 1976, 244) Различия в образных структурах позволяют активно взаимодействовать с иными структурами интеллекта, равно как и элементами культурного пространства, входить в их природу – в тексты, смыслы и ценности, создавая в них различную степень обобщённости и ясности. Понятийные или воображаемые конструкции выстраиваются с использованием символических форм различной степени общности и качественной специфики. Можно представить существенные различия: в образе – «человек», в смысле – «человек», в ценности – «человек», в теле – «человек». В этих представлениях одна и та же сущность представлена совершенно в различных аспектах, имеет разную степень образного обобщения, способность осуществлять качественный синтез и отбор, как по горизонтали, так и по вертикали, двигаясь по плоскости – от одного к другому или «нырять» в глубину – сопоставлять глубину и поверхность образа, смысла, ценности и тела.

Культурное пространство выступает «интегратором» содержательных элементов, соотносит их друг с другом в различной степени обобщения или выделяет один из них. По-видимому, в глубинном измерении происходит взаимодействие с нижележащими культурными пластами, взятыми во временном или иерархическом измерении. Взаимодействие осуществляется в интенции культурного освоения от видимости к сущности, направленной «сверху вниз», но также в интенции культурной памяти, направленной «снизу вверх». Культурное освоение движется от современной актуальности к содержанию, сохранённому в культуре, а культурная память, напротив, – от прошлого к настоящему. Такой характер взаимодействия объясняет активное освоение культурных пластов, исходя из современной актуальности или из использования материала культурной памяти, приносящей исторические ценности

и смыслы из глубин исторического прошлого. Освоение двух направленных потоков формирования культурных образов концентрируется в точках сбора – в интеллектуальной сосредоточенности субъекта, в соединении складок взаимных направлений, соотношенного с мерой их упорядоченности и организации. Так, Х. Ортега-и-Гассет, исследуя творчество Веласкеса, назвал его живопись

«сжатой пружиной, готовой прорваться сквозь немоту, побуждая к познанию невыразимого...содержит в себе важнейшее противоречие между явным и наглядным, то есть знаками, и скрытым и потаённым, то есть смыслом». (Ortega-y-Gasset, 1997, 53-54)

Глубинное содержание произведения искусства выталкивается на поверхность современности внутренней активностью и заключённой в нём энергией. Далее, оно растекается по складчатой поверхности, преобразуя её или забываясь.

Объединение текстуальности и образности происходит при участии символических форм. Символ раскрывается во множестве смыслов – «трепете смыслов», соединяющих размышления, высказывания и тексты с заключённой в них ценностью. Изменчивость смыслов, их зависимость от «поворота» и положения тел, придаёт символам бесконечность, но также возможную верификацию в зависимости от отдельных телесных нюансов – реальных, закреплённых в тексте и в образе. Подвижность тел рассеивает смыслы, ценности и образы по складкам телесных движений, создавая комплексное представление.

В пространстве культуры образы активно связаны с порождающими их телами и существуют во взаимной дополнительности. Тела окружены порождённой образностью, а образы привязаны к телам, окружая их своей изменчивой атмосферой. Образы существуют как образы тел и их положения, наполняют психическую реальность, сохраняя либо предметную точность и конкретность, либо растекаясь в воображаемом пространстве и принимая форму обобщённых представлений. Ж. Делёз различал несколько типов образов, имеющих связи с возможным изображением – это *образ-перцепция*, *образ-действие* и *образ-эмоция*. *Образ-перцепция* и *образ-действие* побуждают к движению, активизируют энергию субъекта,

образ-эмоция располагает к переживанию, но не побуждает к действию, остаётся как субъективное чувство. По-видимому, типология образов значительно шире, образуется в различных типах деятельности и даже не деятельности, может иметь синтетический характер. Образы обладают различной степенью устойчивости и растянутости, конкретности и абстрактности, они могут расплываться и концентрироваться в точке. Но их определённости обозначается смыслами, ценностями, текстами и телами.

Отвлечённый характер образов возникает как отображение телесного следа – тела в покое или тела, застигнутого в движении. Образ принимает вид движущегося предмета, «успокаивает» его, а порой, сохраняет только чистое цветовое следование и отмирание наглядности – оставляет только обобщённую память тела. Границы изображения телесности размываются, превращаясь в цветное пятно, в интенцию движения. Так В. Кандинский переходил от фигуративной живописи к неизобразительным формам, оставляя в работах лишь намёк на подвижное тело. Многие его абстрактные произведения наполнены движением отвлечённых образов, утративших былую конкретность, но сохранившим запечатлённую энергию и возможность свободной или напряжённой подвижности – утрачивая конкретность, образ находит движение.

Изменчивое взаимодействие образов и тел раскрывается в воображаемом пространстве, в котором мера взаимосвязи постоянно сдвигается: либо к образам, в которых делается упор на невещественности и абстрактности – на отборе отдельных телесных черт и выделении значений образности, либо к телам, акцентируя телесность и вещественность. Способность воображения, создающая образы, сочетает их последовательность, длительность и одновременность. (Vekker, 1981, 266-267) Гибкость воображения особенно наглядно проявляется в способности преобразовывать структуры, а также, вступая в союз с образами памяти, становится условием и необходимым компонентом мыслительных процессов. Образы претендуют на целостность, но всегда отражают выделенную частичность тел, в то время как тела, сохраняют в себе потенциальную бесконечность, которая выражается в возможности

любого образного воплощения и свободной трансформации. Тела порождают образы, а образы помечают тела субъективными акцентами, наделяя ценностями и смыслами, которые сразу придают образу устойчивость, возможную привязку к телу. Каждое тело обнаруживает удивительную плодовитость в бесконечном производстве образов, стремится занять больше места, заполнить пространство, вытесняя другие тела в воображаемое, претендует на лидерство.

Заполнение культурного пространства образами, придает ему свободу и подвижность. Возникает иллюзия универсальности образного мира, его самостоятельного существования, активного влияния на телесность и даже – формирования её. Естественно, что производство образов происходит в сфере рецепции, но, несмотря на это, образ стремится к самодостаточности и независимости от тела, к автономии. Зависимость образа от тела первична, но затем, происходит преобразование образной реальности, которая переходит в пространство воображаемого – создаётся новая реальность с собственной независимой онтологией. Логика смыслов и ценностей, соединяя образы, создает воображаемую реальность, которая способна опредметиться и воплотиться в словах и текстах, технических конструкциях и художественных произведениях – «отведённых местах», наполняющих поверхность культуры или остающихся в пределах воображённого пространства. Тела, созданные на основе воображаемого, продолжают находиться в зависимости от порождающих образов, сосуществовать с ними. Так, образная реальность или образное присутствие, корректирует изначальное бытие. По мысли Л. М. Веккера, благодаря интегративной функции воображения и способности гибко соотносить мыслительный материал, осуществляется перевод языка символов на язык образов, равно как и возможность обратной операции. Этот перевод, по мнению учёного, осуществляется благодаря психическому единству временно-пространственного континуума. Концептуально утверждается первичность воображаемых моделей, закреплённых во вновь созданных телах. На уровне субъекта – его поведение и облик подстраиваются под образ, созданный в воображении, ранее порождённый телом и закреплённый

в телесном поведении. Веккер замечает, и его замечание остаётся актуальным, что не удаётся чётко развести образное мышление и продуктивное воображение, а, следовательно, образы, как содержание культурного пространства, органично соединяются с продуктами воображаемого – смыслы направляют образы, а образы управляют смыслами. Этим единством подтверждается свобода и субъективность в природе образов и способность вольно управлять смыслами. Созданный воображаемый образ телесной и интеллектуальной деятельности, способен опредметиться в текстах или телах, превратиться в креативный символ, а, возможно, стать примером для подражания в процессах мышления и поведения.

Различия в природе символа и образа соединяются в фокусе телесности и порождают в культуре микро- или макро-взрывы. Так, образное снятие телесных качеств побуждает к воображаемому дополнению и оживлению – свободному конструированию изменённого тела. Образ наделяется движением, присущим живому телу, но движению ускоренному – со скоростью мысли. Телесность и её черты «подсмотрены» творческим субъектом и перенесены в строение образа. Образ наделяется, по словам В. Бенямина, «застывшим беспокойством», направляющим его в «погоню за телом», а также к собственному выражению и закреплению в произведении. Произведения искусства содержат «насыщенную жизнь», побуждающую к «энергетическому сопереживанию» и воображаемому амбивалентному перемещению телесного и образного. Театральное и изобразительное искусство существуют в постоянной вибрации и взаимозамещении тел и образов, в дополнительной чувственной поверхности и воображаемой глубины.

Процессы возникновения символа, многообразие проявлений знака и значения, образов тел и вещей могут иметь множество интерпретаций, расширять и дополнять понимание материальности, разворачивать содержание символа до бесконечности. (Losev, 1982, 244-245) Символизация существует в просторе смыслов и ценностей, в достаточно свободном выборе, поскольку «каждый символ окружён некоторым ореолом неопределённости». (Bunge, 1967, 99) В сферах, где нет чёткой границы между материальным, чувственным миром и сферой

воображаемого, символизация имеет особое значение – она подчиняет изображение, направляет создание «иконических текстов» и образность символических тел. В пространстве воображаемого возникает практическая азбука символов, из которой создаются фантазмы. Вкус и привычка к видению, пониманию и созданию символического являются основой поэтического творчества, создания и интерпретации мифов. Следует отметить, что в психологических исследованиях существует утверждение, что память и воображение способны функционировать внутри действий друг друга. Это подтверждается существованием взаимосвязанных культурных форм, таких как культурная традиция (память) и творческое проектирование, находящихся во взаимной поддержке и дополнении – воображаемое запоминается и входит в традицию.

Символизация в культурном пространстве организует телесность, ею управляет и создаёт образное окружение. Символизация тела осуществляется в процессах добавления к природным особенностям дополнительных смыслов и ценностей, создающих условия для преодоления ограничений телесного, а точнее – выводит тело из природной среды и переводит его в семиотическое обращение. Такой приоритет символа над телом в согласии с общим смысловым контекстом наблюдается, например, в геральдике и эмблематике, где изображения вещей и тел демонстрируют природное начало лишь в начальном моменте восприятия, но затем включается понимание скрытых значений, в которых преобладают ведущие символические смыслы. Результатом этих процессов становится мифологизация тела, перевод его на иной уровень реальности. Мифология отделяется от реального мира «пунктирной линией», которая в любой момент может быть преодолена. Миф становится реальностью, а реальность – мифом. Так, Ю. Лотман по этому поводу с иронией замечал, что примитивное массовое сознание, склонное к бытовому мифотворчеству, осваивает, например, «газетный материал», осмысляя его в категориях сказки или мифа, наделяет воображаемой образностью и ценностью. (Lotman, 2000, 246) Точно так же происходят процессы мифологизации болезней и эпидемий, войн и социальных бедствий.

Для произведений искусства символизация и её формы являются основным утверждением художественности. Натурный рисунок выступает только демонстрацией технического мастерства. Исключением являются рисунки великих мастеров, обладающие высокой художественностью и содержащие скрытую символизацию, как это происходило, по свидетельству Б. Р. Виппера, у основателя тонального рисунка – Пармиджанино. Его рисунки «ценны сами по себе оригинальностью композиции, особой структурой образа, может быть, даже своей незаконченностью». (Vipper, 1985, 22) Подобная характеристика относится к рисункам многих великих художников.

Изображение тела животного или человека способно выражать символическое значение, быть оправданным найденным образом и проявляться текстуально. Именно в соединении содержания текста с телесным образом может возникнуть символ, который выглядит загадочным знаком божественного, осенённого образом. Символ всегда наполнен энергией, которая исходит из потенциальной бесконечности значений, поэтому он устойчив в культурном тексте, способен быть активным вдохновителем деятельности, призывом к социальной и политической борьбе. Символ невозможно ограничить конечным числом смыслов и образов, не имеет границ, его всегда возможно дополнить новыми значениями и смыслами. Символизация – это бросок в бесконечность смыслов, меняющихся в зависимости от контекста, нагружённых аллегориями и нарративами. Так, изображения победы у финикийцев выражались фаллическими символами, в Древнем Египте – монументальными обелисками, в классической Греции – лавровым венком, в Риме символом победы были богиня Ника и триумфальная арка, как принимающее и очистительное материнское лоно, в европейском средневековье – рука с указующим перстом или пальмой. На Руси символическим образом победы был образ св. Георгия Победоносца (Змееборца). Каждый из этих символов имел множество вариантов изображений и интерпретаций, порой выходящих за границы изначальных смыслов, и расширял образные поля. Так, памятник Петру Первому («Медный всадник») в Санкт-Петербурге, имеет некоторые черты, близкие с образом св. Георгия – змееборчество.

Так в символику северной столицы вплеталась московская эмблематика.

Светская и религиозная живопись используют принцип подражания вещественности и её художественную символизацию. В средневековой иконографии различные вещи и тела представлялись в виде символов, поскольку символ выглядит убедительно, ведёт процесс восприятия в область наглядных смыслов. Вещественная образность в символе становится ведущей: «О способности «вещей» нести символический смысл знал Леонардо, когда изображал Младенца-Христа с веретеном, формой, напоминающей крест». (Gombrich, 2017, 48) Наполнение произведений искусства миром вещей, имеющих дополнительные смыслы, расширяет пространство произведения, вносит допустимую нарративность и закрепляется в символе. Тексты и их интерпретации направляли образные смыслы, формировали ценности, придавали телам символические значения. Известно, что в христианской традиции по поводу понимания и изображения образа Христа возникали острые дискуссии. Телесная и не-телесная природа Спасителя трактовались как двойственность человеческого и божественного. Примат одного из этих начал приводил к появлению многочисленных толкований и ересей, делающих акценты на приоритете в природе Христа телесного или образного, или различных форм их соединения. Представители религиозных сект и направлений вели между собой, как и с канонической религиозной традицией, непримиримую борьбу.

Помимо споров внутри христианского учения о соотношении человеческого и божественного, возникла проблема самой возможности изображения образа святого. Идея соотношения образа и его вещественного носителя проявилась в ожесточённой борьбе в византийской культуре в VIII-IX вв. иконоборцев и иконопочитателей, в которой раскрылись возможности и ограничения изображать невидимый, но умопостигаемый мир. (Bychkov, 1989)

Изображённая телесность окружена образами с более широким содержанием, чем смыслы текстов – в результате возникает «открытость символа», его способность к бесконечному дополнению или изменению содержания. Соотношение образности

и телесности было проблемой не только богословия. Символика произведения искусства создаётся в союзе текстов, ценностей, смыслов, тел и образов. Простор и многообразие символической реальности утверждается в процессах восприятия и интерпретаций смыслов в итоговом понимании, но с оговоркой, что понимание и интерпретация также выступают как незаконченные процессы, направленные к новизне, допускают бесконечное обновление. Процесс понимания символического движется как «расширение и углубление» знания. Ограниченное понимание всегда искусственно, упирается в предел «дозволенного» и остановленного. Понимание основано на собирании сведений и углублении смыслов. Так, знаковая структура текста, дополненная телесной образностью, открывается как символическая интерпретация, расширяет существование образа. Однако абстрагирование смысла понуждает к ограничению и исключительному следованию за наглядными образами. Но и излишняя образность способна препятствовать процессу обобщения и формирования понятий.

Культурное пространство в соединении с существующими в нём телами наполняется образами, создаёт атмосферу предметного пребывания. Воображаемое распределяет образность по телесным признакам и интенциям, основывается на рассеивании смыслов и ценностей. Образный фон необходим телу, как продолжение своего пребывания в культурном пространстве – раскрытию складок телесных интенций в возможных воплощениях. При помощи образов тело «ощупывает» среду, помечает его своим бытием в пространстве, находит простор для движения и возможного броска. В рисунке складок, оставленном телом и связывающем с другими телами, раскрываются связи тел и их природные связи. Прихотливость и подвижность складок показывает и направляет процессы собирания и рассеивания – меру активности. Складки тянутся ко всем феноменам и связывают их сетью взаимодействий, оставляют следы прямого или опосредованного влияния.

В культурном пространстве тело порождает *образную дымку*, окружается пространством воображаемого – разрастается в интерпретациях и многообразии смыслов. Прорваться к «чистому» телу не просто, следует преодолеть образное

поле – «телесное одеяние», снять покровы внешних ценностей и смыслов, добраться до природной телесности. Позы и жесты направляют восприятие тела, вносят в него потенциальную энергию движения, раскрывают закономерности пребывания. Даже мёртвое тело сохраняет выразительность, что нашло широкое распространение в европейской средневековой ритуальной скульптуре. Но именно тело с его «образной дымкой» остаётся выражением души, настроения и характера. Рой ассоциаций и сравнений встает стеной, заслоняя собой природные смыслы телесного, переходя к воображаемому. Образность *прилипает* к телу при помощи смыслов: «Поэтому тело осмыслено, а смысл – телесен». (Tulchinski, 2006, 310) Соотношение тела и образа несимметрично: тело высвечивается в направленном на него *луче интенции*, наделяется образной отмеченностью, возможно, символичностью и, вследствие этого, наполняется бесконечными смыслами. Примером выступает обнажённое человеческое тело, имеющее множество интерпретаций в культурном контексте. В то время как образ, «запущенный» телом, наделяется воображаемыми качествами – новыми смыслами и ценностями – снятой телесностью – образ организован смыслом. Если тело нейтрально и оценивается в *паутине точек зрения*, то образ всегда выбран и избран, несёт в себе ценностный и смысловой выбор.

Художественный образ, благодаря особой природе, выделяется в культурном пространстве и существует автономно. Он – перцептивен, возникает в воображении художника и воспринимающего произведение искусства, но также претендует на собственную онтологию. Образ исследуется в мысленной остановке произведения искусства, в поиске «плодотворного момента» (Лессинг) и способен превратиться в символ, который, возникая из знака, тянется за идеей. Телесность в символе пребывает в снятом виде и сопровождается образностью. В иконографическом подходе, предложенном А. Варбургом, символизация образов становится способом их исторической жизни, возможных сопоставлений и «перекличек» в различных эпистемах. Символические образы остаются в культурной памяти и всплывают в произведениях искусства, превращаются в историческое цитирование, но также создают основу для

новых художественных моделей. При изучении художественных образов «символ всегда функционировал в качестве энергетического переключателя». (Folgraff, 2024, 261) Вследствие его поворотов происходит изменение образных смыслов и ценностных установок, наполнение энергией, а также стремление к иным телам и образам. Развитие теории иконографии получило продолжение в исследованиях Э. Гомбриха. Так, в живописи С. Боттичелли, в частности, в его «Весне» учёный находит различные образные нюансы, направляемые ситуативными трактовками античных сюжетов: «Гуманистическая аллегория часто колеблется между поиском орфической тайны, граничащим с первобытной магией, и утончённым умонастроением, граничащим с салонной игрой». (Gombrich, 2017, 106) Художник изменил средневековую религиозную иконографию, благодаря использованию и трансформации античных образов в их соединении с идеями неоплатонизма.

Символ способен направлять движение образа, заряжать его бесконечным количеством смыслов, *вливать* активность. Но символ также имеет способность прятаться в образе, заманивая разгадкой, требующей внимательного разыскания. В процессе символизации образов участвуют смыслы и ценности, отмечая их и выделяя из общего множества. Особенно ясно это проявляется в религиозном символизме, обладающем способностью подчинять своей энергии тексты, открывать сокровенные смыслы в телесной образности. Телесность, в свою очередь, окружённая смыслами и ценностями, способна превратиться в образный символ, притягиваться свободой и подвижностью, но также направляться вещественной нацеленностью. Так, кораблик на Адмиралтействе несёт конкретный образ парусного судна, но превратился в один из символов города.

Амбивалентные отношения символизации и образности порождают энергию, возникающую в быстроте смысловых переходов и взаимной дополнительности. Символ, *окрыляя* смысл, делая его подвижным и способным к креативным пробегам/броскам, активно вторгается в производство мифов, а образ добавляет телесную убедительность. Символы окружаются возможными толкованиями, при которых происходит

перевод символов в понятия с использованием определённых правил и раскрытием полноты образности.

Произведение искусства существует в подвижном состоянии в культурном пространстве – осуществляется его «оживление» в процессах сотворчества и восприятия. Художественный образ открывается в процессах постоянной миграции, в которых могут происходить существенные изменения: в движении от воображения художника к замыслу (первоначальному плану, эскизу), к различным стадиям создания произведения, к окончанию произведения, а затем – к перципиенту, критику или коллекционеру. Но этот процесс может двигаться в обратном направлении: от перципиента, критика или коллекционера – к произведению и к художнику. В каждый момент движения образ изменяется в субъективном ментальном пространстве, сохраняя при этом качественные особенности данного произведения. Художественный образ в процессе обращения испытывает постоянные влияния и воздействия, изменяясь в воображаемом, наполняется иными смыслами, подкрепляется новыми ценностями. Природа художественной образности обычно объясняется единством отражения и преобразования действительности, но сам процесс отражения действительного мира в субъективном менталитете также преобразуется и потому остаётся неясным – на каком этапе преобразования возникает художественный образ. Теория отражения ставила своей задачей объяснить прямую зависимость содержание сознания от принадлежности к классовому происхождению, примитивно объясняла влияние окружающей среды на ментальные процессы субъекта, но в силу социальных причин приобрела авторитетность. Художественный образ всегда является принципиальным процессом преобразования той реальности, которая оказывается в поле искусства. Природа художественной образности объясняется М. С. Каганом: «Художественно-образные модели в отличие от моделей научных не просто объясняют мир, но *становятся рядом с ним и воспринимаются как некая иллюзорная «художественная реальность»*. (Kagan, 1997, 270)

Т. Адорно, исследуя произведения современного искусства, отмечал уникальность и новизну образов, никогда раньше

не бывшую, связанную с нарушением традиций следования реальной жизни. Произведения обнажают суть художественного образа, который способен вызывать «ощущение шока», порождённого «взрывом»:

При ближайшем рассмотрении и спокойные, уравновешенные образы предстают как взрывы – не столько жаждущих выхода эмоций их автора, сколько борющихся внутри них сил...ни один образ не существует без воображаемого; свою реальность они обретают в своём историческом содержании. (Adorno, 2001, 126-127)

Автор отмечал возникающую установку на неприменную актуальность современного искусства, на демонстрацию принципиальной новизны и неповторимости, которые должны шокировать даже подготовленное восприятие. Взрывной характер принципиальной новизны образов как волна прокатывается в культурном пространстве, изменяя смыслы и ценности, проявляется в текстах и телах. По словам Б. Тейлора, современный зритель ищет в актуальном искусстве «такие виды интеллектуального риска, которые не имеют предсказуемого результата». (Taylor, 2006, 9) Зритель хочет быть удивлён небывалой новизной произведений, которая, возможно, станет основой для появления обновлённых смыслов и образов. Актуальность в современном искусстве выглядит как неожиданность и небывалая новизна.

Возникновение художественного образа связано с взрывом «оболочки внешности ради внутреннего содержания», а специфика его природы объясняется через особый «дух» – «это дух самой сущности произведения, проявляющийся посредством явления»... «дух – это источник света, которым загорается феномен, становясь вообще феноменом в точном смысле этого слова». (Adorno, 2001, 130) Дух произведения, по мысли Адорно, – это «напряжение, существующее между элементами произведения искусства», это «процесс». Возможно, присутствие «духа» художественного произведения, который отмечает состояние образа, близок понятию «ауры», также исходящей от значительного произведения, и исследованной в концепции В. Бенямина. «Дух»/«аура» пребывают и исходят

от произведения искусства и его образов в случае совпадения двух условий: когда произведение действительно высокого художественного качества, является «шедевром», и когда зритель, (читатель, слушатель) является достаточно подготовленным и чутким, чтобы ощутить «дух»/«ауру» произведения. Точнее, эти свойства возникают в процессе восприятия и характеризуют произведение. Способность окружаться «аурой» или содержать «дух» отсутствуют у репродукции и среднего, неталантливого произведения. Но они не затрагивают восприятие неподготовленного перцепиента, который может оставаться равнодушным при созерцании признанного шедевра. Они совершенно отсутствуют в массовой культуре, заменяясь недолгим восторгом от приятного ощущения поверхностных образов, созвучных массовому сознанию.

Образы в искусстве всегда двойственны – они состоят из внешней и внутренней формы, которые находятся в состоянии взаимной дополнительности, но могут содержать конфликт. Несоответствие двух форм зависит от слабости, ложности образов или несовершенства художественного исполнения. Внутреннюю форму составляет система образов, «населяющих сотворённую в данном произведении художественную реальность». (Kagan, 1997, 274) Внешняя форма – «конструкция» произведения создаёт условия для раскрытия внутренней формы – возможность «прозвучать», проявиться в процессе показа или исполнения. Образы современного искусства, порой, строятся на внешней конфликтности и противоречивости формальных и содержательных аспектов произведений. Но образы искусства будут недоступными, если останутся только в созерцании, которое должно в них преобразиться – выйти за свои пределы и стать воображаемым предметом фантазии, открывающей мир возможностей. Художественный образ является раскрытием этого многообразия, заключённого в едином теле произведения.

Образ телесен, поскольку порождается телами, несёт в себе влияние телесности, отдельные выделенные фрагменты, а порой – телесную целостность. Образ свободен, с лёгкостью соединяет разнокачественные формы и свойства, создаёт из них воображаемые модели различных тел и текстов,

а также, возможно, – грозные химеры – прихотливые соединения телесных свойств, порождающие новые образы, способные превратиться в символы. Так, образ кентавра, соединяя природу коня и человека, возникает из практики верховой езды, но воплощает символические смыслы звериной быстроты, страсти и человеческого разума, т. е. превратился в символ единства бессознательного и сознательного в человеческом интеллекте.

Неизобразительный образ фиксируется в месте, оставленном телом, его следом в складках прошлого пребывания. Абстрактный образ пронизан «запахом» исчезнувшего тела, сохраняет телесные вибрации и цвета, имеющие эмоциональное соответствие. Исчезнувшее или ожидаемое тело сохраняет след своего исчезновения или наполняет воображаемое предчувствием и ожиданием – отмеченное и оставленное место ждёт предназначенное для него тело. Тело пропадает, но складки в культурном пространстве остаются – они помечают телесный след – абстрактный образ. В абстрактном искусстве натурные истоки порой угадываются в цветовых пятнах и линиях, оставленных как напоминание о «занятом месте». Неизобразительный след реальности подхватывают образы, наполняющие ментальность воспоминаниями и предчувствиями.

Образ, отдаляясь от тела, способен выступить двойником или идеальным, свободным заместителем, направленным произвольным движением. Относительная самостоятельность образа «соблазняет» его превратиться во властелина тела, подчинить своим прихотливым интенциям. Изобразительная телесность в искусстве ведётся первичными образами, которые окружены символическими значениями.

REFERENCES

- Adorno, V. T. (2001). *Aesthetic Theory* (A. V. Dranov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Bunge, M. (1967). *Intuition and Science*. Rus. Ed. (E. I. Palsky, Trans.). Moscow: Progress Publ. (In Russian)

- Bychkov, V. V. (1989). Aesthetics. In Z. Udaltsova, G. Litavrin, S. Averintsev (Eds.), *Culture of Byzantium in the Second Half of the VII-XII Century*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Folgraff, M. (2024). "Dynamic Polarization through Recovered Memory": Abi Warburg's Energetic Psychohistory. In Yu. Murashov, I. Kalinin (Eds.), *Energy: Force Transformation, Concept Metamorphosis* (pp. 240-262). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Gombrich, E. (2017). *Symbolic Images. Essays on Renaissance Art* (V. P. Shestakov, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian)
- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a Philosophical Science*. St. Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian)
- Losev, A. F. (1982). *A Sign, a Symbol, a Myth. Works on Linguistics*. Moscow: Izdatel'stvo MGU. (In Russian)
- Lotman, J. (2000). On the Problem of Typology of Texts. In *The Semiosphere* (pp. 443-447). St. Petersburg: Iskustvo Publ. (In Russian)
- Ortega-y-Gasset, C. (1997). *Velasquez. Goya* (I. V. Ershova, M. B. Smirnova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Taylor, B. (2006). *Art Today. 1970-2005* (E. D. Melenevskaya, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Slovo Publ. (In Russian)
- The Gospel of Philip (Library of Gnostic Apocrypha) (1989). In I. S. Svetsitskaya, M. K. Trofimova (Eds.), *Apocrypha of Ancient Christians: Research, Texts, Commentaries* (pp. 274-296). Moscow: Misl Publ. (In Russian)
- Tulchinsky, G. L., Epstein, M. N. (2006). *Philosophy of the Body. The Body of Freedom*. St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian)
- Vekker, L. M. (1981). *Mental Processes. The Subject. An Experience. Action. Conscience* (Vol. 3). Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (In Russian)
- Vipper, B. R. (1985). *An Introduction to the Historical Study of Art*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (In Russian)