

РАЗДЕЛ II

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ СИБИРИ

УДК 75.03

*А.А. Груздев,
аспирант кафедры искусств,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

*Научный руководитель – Л.И. Нехвядович,
доктор искусствоведения, профессор,
директор Института гуманитарных наук,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ИДЕЯ ОБРАЗНОСТИ ИКОНОЛОГИИ ЭРВИНА ПАНОФСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В статье рассматриваются особенности применения иконологического метода в изучении произведений современного искусства. Особое внимание уделяется феномену визуальной репрезентации беспредметной живописи и роли иконологии в интерпретации её образов. Освещены основные результаты исследований зарубежных авторов, а также обозначены дальнейшие перспективы их реализации в научной работе.

Ключевые слова: иконология, образ, символика, репрезентация, Панофский, метод, анализ, система, современное искусство.

*A.A. Gruzdev,
graduate student of the Department of Arts,
Altai State University (Barnaul, Russia)*

*Scientific supervisor – L.I. Nekhvyadovich,
Doctor of Art History, Professor, Director of the Institute of Humanities,
Doctor of Art History, Altai State University (Barnaul, Russia)*

ERVIN PANOFSKY'S IDEA OF ICONOLOGY IN THE INTERPRETATION OF CONTEMPORARY ART IMAGES

The article deals with the peculiarities of the application of the iconological method in the study of contemporary art. Particular attention is paid to the phenomenon of visual representation of non-objective painting and the role of iconology in the interpretation of its images. The main results of the studies of foreign authors are highlighted, as well as further prospects of their implementation in scientific work.

Keywords: iconology, image, symbolism, representation, Panofsky, method, analysis, system, contemporary art.

На протяжении многих лет восприятие образов современного искусства подразумевало под собой сложный и субъективный процесс, требующий от зрителя интеллектуальных и эмоциональных усилий. И хотя стремление к абстракции в искусстве было характерно не только для нашего времени, основные исследования в области современного искусства охватывают лишь последнее столетие. Несмотря на это, применение иконологии как одного из методов интерпретации образов современного искусства становится с каждым годом всё актуальнее. И дело не только в том, что современное искусство часто заимствует свой материал из компьютерной индустрии и виртуальной реальности, но и потому, что сама природа искусства и технологии сближаются подчас неожиданным образом.

Один из парадоксов изучения изобразительной абстракции заключается в том, что этот процесс развивался одновременно с оценкой картин старых мастеров, на что не могли повлиять условия видимости того времени. Вместе с тем было бы совершенно неверно говорить о том, что современное искусство, по сравнению с искусством прошлого, обладает меньшим пониманием того, что можно увидеть непосредственно на картине. На сегодняшний день изучение образов со-

временного искусства ставит перед собой совсем иную цель, а именно: показать и интерпретировать то, что ещё не открыто для обозрения. Исходя из этого главная задача иконологии будет заключаться в том, чтобы рассмотреть всё многообразие художественного процесса, начиная от момента создания образа до видимого его воплощения.

История искусства часто рассматривает абстрактное творчество в контексте исторически сложившихся направлений модернизма, и главная исследовательская проблема связана с представлением об абстрактных образах как невидимых и виртуальных. На сегодняшний день иконология как метод имеет все инструменты, чтобы разобраться с этим парадоксом и показать, как «стремление к абстракции» проникло в искусство.

Споры об абстрактных образах в искусстве начались ещё в начале XX века и были вызваны прежде всего отказом от классической парадигмы художественной интерпретации. Одним из первых учёных, приблизившихся к теоретическому осмыслению «нефигуративного искусства», если не считать представителей русского авангарда, был Конрад Фидлер. В своей книге «О суждении произведений изобразительного искусства» он решительно отстаивал искусство, которое не зависит от видимого, природного мира, а основывается на своих собственных правилах, одним из которых было объединение визуального восприятия и живописного эффекта [1, с. 43].

Вместе с тем Фидлер ещё не говорит о работе идей в том смысле, в котором это делает концептуальное искусство второй половины XX века. Наоборот, настаивая на важности визуального восприятия, Фидлер преследует прежде всего подготовительную цель, а именно: активизировать абстрактное мышление в суждениях о произведениях изобразительного искусства.

В контексте иконологии абстракции важно обратиться к исследованиям и другого немецкого теоретика, Вильгельма Воррингера. В своей книге 1908 года «Абстракция и эмпатия: вклад в психологию стиля» он указывает, что стремление к образам абстракции возникает, как правило, не из-за культурной некомпетентности в мимесисе, а в связи с психологической потребностью изображать предметы более духовным образом [2, с. 9]. Тем самым он придаёт абстрактным образам значение двух диаметрально противоположных тенденций: абстракции и эмпатии.

Одним из самых знаменитых представителей иконологического метода считается немецкий и американский историк искусства Эрвин Панофский (1892–1968). На основе своей идеи иконологии как целостной науки об искусстве он стремился создать универсальную дисциплину,

которая бы на научной основе рассматривала историческое развитие искусства. Его иконологический метод отличается тем, что при анализе каждого объекта он определяет уникальные параметры, которые называет «иконологическими объектами интерпретации» или «актами интерпретации» [3, с. 48].

Будучи схожей с методом Генриха Вёльфлина, иконология Э. Панофского сводила все произведения искусства к одной и той же аналитической матрице, то есть одним и тем же условиям сравнения. Однако, если метод Вёльфлина был нацелен на то, чтобы указать на различия между искусством ренессанса и барокко, то Э. Панофский задумал свою иконологию для применения ко всем художественным произведениям. Объект интерпретации у него относится к чисто формальным свойствам произведения искусства.

Эрвин Панофский называл формальные свойства произведения «объектом интерпретации» или «первым уровнем интерпретации», посредством которого мы приходим к «доиконографическому описанию». На втором уровне интерпретации он рассматривает вторичный, или условный предмет в произведении искусства, и выясняет, какие истории и аллегории с ним связаны, приходя через них к «иконографической интерпретации». Третий уровень – это непосредственно сама «иконологическая интерпретация», с помощью которой должно быть выявлено «внутреннее содержание или смысл» произведения [3, с. 57].

Однако Э. Панофский наложил одно ограничение на свой метод: он считал, что к произведениям, в основе которых не лежат мифологические, библейские или другие повествовательные шаблоны, не могут быть применены его принципы анализа. Таким образом, его иконология вырастает скорее из синтеза, чем из анализа произведений. К абстрактному искусству, лишённому филологической основы, по мнению исследователя, не может подходить его метод иконологического анализа.

Из концепции Э. Панофского не следует, что современное «беспредметное» искусство является менее ценным. Скорее наоборот, методика его анализа может работать только в том случае, если мы ограничиваем её произведениями исключительно с нарративно узнаваемыми темами. В этом смысле теория интерпретации Э. Панофского могла бы стать серьёзной системой, которая позволила бы истории искусства объединить все визуальные представления. Несмотря на замечания, которые он делал в отношении произведений, не имеющих реального литературного содержания, его метод по-прежнему занимает важное место в интерпретации современного искусства.

Одно из заблуждений, с помощью которого порой неверно интерпретируют метод Э. Панофского для анализа современного искусства – это стремление описать формальные аспекты произведения как образные. Известно, что сам автор идеи неоднократно указывал на потенциальные недоразумения, которые могли быть вызваны тем, что соответствие формы и содержания не всегда может быть установлено, даже когда источники картины, казалось бы, не оставляют места для сомнений.

Таким образом, в концепции Э. Панофского символ, как и его образ, в полной мере не отождествляется со смыслом. В промежутке между художественным каноном и его отклонением иконологический смысл выходит на первый план. Несмотря на то, что Э. Панофский неоднократно утверждал, что беспредметное искусство не может претендовать на иконологический анализ, он был убеждён, что открытие и интерпретация «символических» значений (которые зачастую неизвестны самому художнику) являются предметом того, что мы можем назвать «иконологией» в отличие от «иконографии» [3, с. 48].

Поэтому и образы модернизма вполне могут быть рассмотрены с точки зрения иконологического метода Э. Панофского. Поскольку его система содержит в себе все три уровня интерпретации, то о чём бы мы ни договорились в интерпретации произведения, любая трактовка будет являться лишь его содержанием, которое способно меняться в зависимости от того, как мы оцениваем определённую культуру или эпоху.

На практике же очень часто можно столкнуться с тем, что иконологию Э. Панофского связывают с изучением повествовательного сюжета классического искусства. Профессор Чикагского университета и теоретик искусства Уильям Джон Томас Митчелл неоднократно говорил в своих исследованиях о том, что иконология Э. Панофского больше не является запретной территорией для исследователей современного искусства, а работы художников не должны быть разделены такими категориями, как искусство, не искусство, популярное, политическое, высокое или низкое. В своей книге «Иконология. Образ. Текст. Идеология», опубликованной в 1986 году, У. Митчелл пишет, что «разработанная Панофским идея «мотива» как элемента изображения, – есть осознание, того, что образное восприятие объекта, который возникает в качестве виртуального присутствия, будет основополагающим для всех репрезентационных сущностей» [4, с. 11].

Таким образом, У. Митчелла больше интересуют визуальные механизмы культуры, которыми он обуславливает формирование самого образа. Говоря об иконологии Э. Панофского, он рассматривает её не как теоретическую модель, а как практику, соединяющую в себе та-

кие элементы, как культурные события, политические взгляды, идеологические предпосылки, и применяет их к объекту анализа. На втором этапе своего анализа У. Митчел соединяет все эти явления в отдельные группы, где они чаще всего появляются, и далее применяет их уже в самой аналитической практике.

Вместе с тем было бы неверно утверждать, что иконология в понимании У. Митчелла сама по себе может решить проблему выбора единого метода в исследовании современного искусства. Скорее она может приблизить к созданию междисциплинарной атмосферы в современных гуманитарных науках, которая была бы крайне необходима для понимания образов современного искусства как образов именно нашего времени, а не каких-то других, давно ушедших эпох. Таким образом, метод У. Митчелла ассоциируется с тем, чего больше всего боялась традиционная иконология: индивидуальная интерпретация и междисциплинарное мышление в противовес заранее определённым инструментам.

По сравнению с иконологией У. Митчелла иконология Э. Панофского, наряду с традиционной историей искусства в общем смысле, идёт в противоположном направлении: она конституируется на основе уже известных культурных символов, которые нужно только описать как живописные сущности. Именно поэтому Э. Панофский так и не смог исключить из своей системы повествовательного контекста, который стоит за каждым произведением, будь это пейзаж, портрет или абстрактное искусство.

Очевидно, что судьбу образов современного искусства, как и роль иконологии в их изучении, можно понимать по-разному, в зависимости от того, интересуемся ли мы абстракцией как творческим инструментом или как историческим фактом в развитии человечества. Если Вильгельм Воррингер был первым, кто рассматривал антропологию абстракции как актуальную силу в развитии человечества, то У. Митчелл, наоборот, показывал, что абстракция – это не результат стремления к упрощению или насыщению «реализмом», а необходимость использования информации, которой мы обладаем, для открытия того, о чём мы пока не имеем представления. Из этого следует, что основная роль иконологии в изучении образов современного искусства заключается не в объединении соответствующих изображений на основе уже имеющихся данных, но применении её как части общей культурной симптоматики, которая возникает в результате прямого и сознательного воздействия людей на их собственную среду.

С точки зрения сегодняшнего времени кажется, что феномен абстракции, как и самого современного искусства, может быть интерпре-

тирован только путём взаимодействия воображения и культурных условий. С другой стороны, такие образы рождаются в прямой попытке художников материализовать нашу действительность, используя все возможные технические и личные средства. Возникает вопрос: нужна ли такому искусству новая иконология? Как считает В. Воррингер, смелые новые интерпретации картин современных художников, разрушающие порой границы внутри самой абстракции, требуют совершенно новой иконологии. На сегодняшний день иконология – это один из способов интерпретации недоступных для восприятия объектов, что в свою очередь вносит значительный вклад в понимание образов современного искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Fiedler C. On Judging Works of Visual Art. – Berkeley: University of California Press, 1957. – 94 p.
2. Worringer W. Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style. – New York: Elephant, 1997. – 144 p.
3. Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. – СПб.: Академический проект, 1999. – 455 с.
4. Митчел У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. – М.; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2017. – 240 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Fiedler C. On Judging Works of Visual Art. – Berkeley: University of California Press, 1957. – 94 p.
2. Worringer W. Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style. – New York: Elephant, 1997. – 144 p.
3. Panovsky E. Meaning and interpretation of fine art/Per. with the English. V.V. Simonova. – St. Petersburg: Academic Project, 1999. – 455 s.
4. Mitchel W. J. T. Iconology. Image. Text. Ideology. – M.; Yekaterinburg: Cabinet Scientist, 2017. – 240 s.