

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КИНЕСИКИ И РОЛЬ ВИЗУАЛЬНЫХ ТОПОСОВ В МЕТОДОЛОГИИ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ КОНЦА XIX – XX в.

В статье прослеживается интерес исследователей истории искусства к довербальной коммуникативной функции кинесики, ее связи с коллективным бессознательным и культурным архетипом. Автор показывает, как косвенно или прямо искусствоведы и психологи конца XIX и XX вв. приходили к выводу о фундаментальной связи коллективного бессознательного и культурного архетипа с традициями стилового развития и образной эволюцией пространственных искусств. В статье очерчены основные способы интерпретации кинесики и визуальных топосов в теоретико-методологических концепциях искусствознания конца XIX – XX в.

Ключевые слова: визуальный топос, кинесика, культурно-исторический архетип, коллективное бессознательное, художественные стили.

Ч. Дарвин, исследуя эволюционные процессы в жизни человека и природы, одним из первых пришел к мысли о том, что в довербальный период эволюции кинесика, как совокупность мимики, движения и жестов человека, была самостоятельным средством коммуникации и являлась целесообразной реакцией в ситуациях защиты, нападения, сосредоточения. В вербальном периоде мимика и жесты закрепились в качестве полусознательного выразительного средства, сохранив функции способов довербальной коммуникации. В своем труде «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) Дарвин проследил взаимосвязь кинесики с эволюционным отбором и связал мимику и жесты с реакциями приспособления организма к окружающей среде. Например, мимика тесно связана со звуковым выражением эмоции, улыбка – первая ступень смеха связана со звуковым проявлением удовольствия.

Но если удовольствие недостаточно сильное, то осуществляется только первая часть реакции – растягивание углов рта, а до звуков дело не доходит; если же эмоция проявляется интенсивно, то сопровождается звуками хохота. В процессе эволюции улыбка, как и другие мимические проявления эмоций, стали способом художественной коммуникации у всех народов: культурно-историческая кинесика сделалась средством художественной выразительности и формой пластической организации стилей в разных видах пантомимы, танца, изобразительных искусств и архитектуры.

Идеи Дарвина оказали значительное влияние на историков искусства, которые на рубеже XIX–XX веков активно дискутировали невербальную природу пластического языка пространственных искусств. В результате этих дискуссий в трудах Г. Вёльфлина, А. Варбурга, М. Дворжака, Э. Панофского, Р. Курциуса, А. Фоссийона и других встал вопрос об априорной и внесознательной роли кинесики и формируемых ею визуально-пластических топосов. Одним из первых в искусствознании, кто обратил внимание на способность пространственных искусств невербально передавать эмоциональную выразительность художественных форм, был Г. Вёльфлин. Исследуя искусство античной классики, Ренессанса и барокко, он обратил внимание на то, что все художественные формы антропоморфны и являются олицетворением тех или иных душевных состояний. Вёльфлин отметил, что история искусства и архитектуры демонстрирует нам, как и каким способом человек соизмеряет с собой окружающее пространство, как описывает законы создания художественных форм в терминах строения человеческого тела. Следуя за римским теоретиком архитектуры Витрувием, Вёльфлин заметил, что, описывая композиционное пространство, архитекторы издревле соотносили вертикальные и горизонтальные элементы зданий со строением и пропорциями фигуры человека. Это навело Вёльфлина на мысль о персонификациях и олицетворениях как способах осмысления, восприятия и моделирования художественного топоса в истории искусства. Уже в ранних работах «Пролегомены к психологии архитектуры» (1887) и «Ренессанс и барокко» (1888) Вёльфлин использовал эти сопоставления как методологический базис своих исследований. Опираясь на теорию интроспекции В. Вундта и психосемиотику Э. Кречмера, Вёльфлин исследовал природу пространственных искусств в контексте психологии антропоморфизма, а специфику их восприятия – через призму ассоциативной теории. Эти наблюдения Вёльфлина интересны прежде всего потому, что обращают внимание исследователя на психологические мотивы художественной выразительности

пространства: «Формы становятся значительными для нас только благодаря тому, что мы обнаруживаем в них выражение душевных переживаний (чувств). Непроизвольно мы одушевляем каждый предмет. Это древний инстинкт человека. Он обусловлен мифологической фантазией и еще сегодня не является только лишь результатом воспитания»¹. Таким образом, олицетворение он относит к мифологическому слою сознания, для современного человека – фактически к подсознательному. Изучая искусство и архитектуру ренессанса и барокко, Вёльфлин рассматривает историю стилей и законы формообразования как способы проявления телесных сопереживаний, которые затрагивают все уровни психики. Пластические проявления стиля, по Вёльфлину, это отражение различных форм гармонизации пространства, основанные на сопереживании и сострадании. Рассуждая в духе эволюционистической теории кинесики, Вёльфлин, как и его современник, социальный психолог Г. Тард, полагал, что человек, как и некоторые высшие животные, например обезьяны, наделен способностью произвольного отождествления и подражания. В работе «Ренессанс и барокко» Вёльфлин писал: «Мысль – высказывается; дух же может быть выражен и тектонически, ибо каждый стиль в той или иной степени приносил с собою свой особый дух. Возникает лишь вопрос о характере средств выражения в том или ином случае. При ответе можно исходить из известного и легкопроверяемого психологического факта. Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете – даже при полном несхождении форм – некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны. Мы убеждены, что предмету неприятно стоять косо или падать. Более того, с удивительной тонкостью мы воспринимаем радость или горе бытия любой конфигурации, любого совершенно далекого от нас образования»².

Идеи, близкие к психофизиологическому параллелизму Тарда и эволюционной концепции кинесики Дарвина, можно проследить и в трудах основателя иконологии А. Варбурга. Про сочинение Дарвина «Выражение чувств у человека и животных» сам Варбург написал, что «эта книга его спасла». Впрочем, у этой книги Дарвина была подоплека весьма принципиальная для будущей иконологии: эволюция человека, по Дарвину, означала и процесс дифференциации и обособления деятельности относительно первоначальной непосредственной и связанной потребности или инстинкта. Для Варбурга существенно было то положение, что человеческая физиогномическая экспрессия (мимика лица) – это «символический остаток» биологически значимых актов. Именно это специфично

для Варбурга – постоянное ощущение присутствия чего-то неприемлемо иного, почти враждебного и животного за теми явлениями, что, казалось бы, выглядели вполне цивилизованно и даже культурно значимо (человек хмурит брови, когда гневается, потому что его предки должны были защищать глаза во время атаки врага или на врага)»³. Опираясь на теорию довербальной коммуникативной функции пластического проявления кинесики, Варбург исследовал сложившиеся в античной культуре формулы телодвижений и проследил их коммуникативный статус в искусстве ренессанса.

Визуально-пластические проявления античной кинесики Варбург определил как «Pathosformeln» – «формы, выражающие максимальную внутреннюю взволнованность», «энграммы, запечатлевшие опыт страсти»⁴. Формулы кинесики трактовались Варбургом как «топосы», или идеи, прототипы видимых явлений, – которые делают видимым не только физическое движение, но и состояние эмоций. В результате, по Варбургу, «Pathosformeln» – это архетипическое проявление европейского визуально-пластического топоса, в котором, как отметил Э. Кассирер, пересекаются «различные стадии одного крестного пути человечества»⁵. Как заметил Э. Панофский, интерес к преобладающей роли «Pathosformeln» в истории культуры приводит Варбурга к необходимости усматривать в искусстве отражение «человеческих страстей, которые в своей ужасной простоте – желание обладать, желание отдавать, желание убивать, желание умирать – остаются в своем сущностном слое (Daseinschicht) постоянными и неизменными и лишь кажутся прикрытыми цивилизацией, и именно поэтому формообразующий дух должен одновременно открывать и укрощать их в постоянно возникающих новых образованиях культуры»⁶.

Идеи визуальных топосов привлекали внимание и других ученых круга Варбурга. Литературовед Эрнст Роберт Курциус в работе «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948) исследовал «повторяющиеся или постоянные феномены литературной биологии»⁷, полагая, что исследование топосов дает возможность провести границу между индивидуальным и типичной формулой традиции⁸.

Интерес к устойчивым символическим мотивам (топосам), повторяющимся в культурной традиции, проявляли З. Фрейд и К.Г. Юнг, которые изучали влияние динамических неосознаваемых влечений на человеческое поведение и опыт. Для З. Фрейда язык тела – первичный по отношению к вербальной коммуникации протоязык. С помощью телесных знаков может быть изучена история ранней психической травмы, случившейся на довербальной стадии

развития; прочитаны скрытые влечения. Фрейд связывал между собой культурные символы, существующие в языке, и телесные знаки, которые соотносил с деятельностью бессознательного. Изучая взаимосвязь между произвольной игрой слов в шутках и островах с пластическими трансформациями телесных образов в гротесках и карикатуре, Фрейд пришел к выводу о сублимирующей функции кинесики, используемой для создания смеховых образов. Во Введении к «Остроумию в его отношении к бессознательному» (1905) он писал: «сгущающая работа сновидения создает не смешанные образы, а вполне тождественные предмету или лицу картины с примесью или изменением, происходящим из другого источника. Следовательно, в этих случаях мы имеем точно такие же модификации, как в островах г. N. Мы не можем сомневаться, что, как в одном, так и в другом случае, имеем перед собой один и тот же психиатрический процесс, который мы узнаем по идентичным результатам. Такая столь далеко идущая аналогия техники остроумия с работой сна должна, конечно, повысить наш интерес к технике остроумия и пробудить в вас надежду извлечь из сравнения остроути и сновидения нечто новое для объяснения остроумия»⁹. Фрейд полагал, что пластические деформации телесных образов, алогизм мимики и жестов, используемые в карикатурах, подобны произвольной игре образно-пластических ассоциаций в сновидениях. И в образах сновидений, и в карикатурах отражается произвольная игра ассоциаций, присущая работе бессознательного: когда совмещается несовместимое, гипертрофируются и произвольно искажаются детали. В случае с карикатурой игра ассоциаций вызывает смех, в случае со сновидением происходит сублимация либидо. И в первом, и во втором случае, как отмечает Фрейд, описывая специфику сна, «совершается путь от мыслей к картинам восприятия»¹⁰. Пытаясь найти ответ на вопрос, почему визуальные топосы карикатуры, основанные на пластических деформациях и схематизме, как и алогичная игра слов в шутке, вызывают смех, Фрейд изучает психогенез остроумия и приходит к выводу, что краткость остроути, схематизм формы и пластические гиперболы карикатуры являются «...результатом особого процесса, который оставляет в тексте остроути второй след: заместительное образование. Но при этом применении процесса редукции, цель которого упразднить своеобразный процесс сгущения, мы выяснили, что острова зависит только от словесного выражения, создающегося путем процесса сгущения»¹¹.

Интерес к символической сути визуально-пластических топосов в истории культуры проявлял и К.Г. Юнг. Ученый поставил

вопрос о врожденном бессознательном, которое имеет глубинные архаические истоки, которые он определил как культурно-исторический архетип. Будучи архаическим феноменом, архетип имеет устойчивую структуру и проявляется в мифах, фольклоре, художественных образах. Архетип, по Юнгу, являясь структурой коллективного бессознательного, должен проявляться у всех народов и во все эпохи, объединяя их при помощи чувственно-эмоциональных топосов. Юнг полагал, что каждый архетип определенным образом выражает свои чувства и мысли в наборе движений, мимики и жестов. Визуальные топосы, повторяющиеся во снах, в художественных и мифологических образах, по Юнгу, это скрытые воспоминания, сформировавшиеся в процессе эволюции. Ученый вводит понятие Маски или Персоны (Persona), рассматривая их как пластическое проявление архетипа. Понятие маски рассматривается им как публичное лицо личности, которое формируется для социальной адаптации. Воспринимаемое окружающими, оно прячет истинную суть личности человека: «Маска – это функциональный комплекс, возникающий для удовлетворения потребности в адаптации или для обеспечения некоторых других удобств, но отнюдь не идентичный личности как таковой»¹².

В работе «Душа и миф» Юнг уделяет внимание психологическим этапам возрождения и предлагает разделить это явление на психологические уровни, такие как метемпсихоз (переселение душ); реинкарнация (перерождение в человеческом теле) – предполагает сохранение личности и доступ к памяти; воскрешение, т. е. восстановление человеческого тела, при этом происходит трансформация способа существования человека; психологическое возрождение как обновление или даже исправление магическими средствами. Интерпретация психологической и религиозно-мистической сути возрождения у Юнга методологически близка психологической концепции культуры Ренессанса А. Варбурга. Ученый трактовал опыт обращения к античным традициям в искусстве Ренессанса с точки зрения психологии и усматривал в использовании античных образов и мотивов проявление «Pathosformeln» или своего рода реинкарнацию античного духа. Показателен с этой точки зрения незавершенный «Атлас Мнемозины», где ученый попытался проследить движение визуальных топосов как всеобщую историю «Pathosformeln» (визуальных топосов) от античности до XX века.

Интерес к коммуникативной функции кинесики прослеживается в трудах представителей структурной антропологии. К. Леви-Стросс в «Структурной антропологии» (1958) утверждал, что

подражательная природа изобразительных искусств восходит к тому, что организация форм и цветов внутри чувственного опыта есть бессознательная деятельность психики; и для пластических искусств это первый и основной уровень обозначения реальности. Леви-Стросс указывал на довербальные коммуникативные свойства пластических искусств и отмечал, что если средства художественной выразительности пластических искусств и могут классифицироваться как язык коммуникации, то только потому, что элементы этого языка порождены комбинацией единиц и восходят к общему коду (архетипу). Развивая эту мысль в работе «Путь масок» (1979), Леви-Стросс обратил внимание на исключительное сходство пластических мотивов в ритуальных масках, живописных и скульптурных образах мифологических существ различных народов. В результате он пришел к сходному со своими предшественниками выводу, что кинесика, как совокупность пластических выражений языка тела, выявляет бессознательные структуры разума. Поэтому культурные топосы способны коммуникативно объединять различные типы культур.

Бессознательный характер восприятия мимики и жеста в жизни и в искусстве привлек внимание и Э. Гомбриха. Указывая на архаические истоки изобразительных искусств, он опирался на эволюционистическую концепцию кинесики, выделял коммуникативные функции мимики, движения и жеста, отмечал их первичное значение по отношению к опыту вербальной коммуникации. Гомбрих указывал на то, что архаическая природа изобразительных искусств тесно связана с их магическими функциями, тотемными обрядами и ритуалами: «Традиция комического обыгрывания слов уходит далеко в историю. Но возникает вопрос, почему мы не стали киваемся со столь же давней традицией обыгрывания живописных форм? Или, если сформулировать вопрос более конкретно: почему развитие игры с формой в области изображения появляется позже, чем в области слова? Ответ, если он найден, безусловно, должен прояснить роль изображения в человеческом сознании. Именно по этой самой причине мы начали это исследование. Мы считаем, что психоанализ показывает нам путь к решению этой исторической задачи. Клинический опыт свидетельствует, что картины в нашем сознании выполняют функцию, отличную от слов. Изображение имеет более глубокие корни, более примитивные. В изображении отражаются образы сновидений и эмоции. Вера в магический знак обозначаемой вещи имеет глубокие корни в изобразительном искусстве. В то время как слова понимались как условные знаки, которыми можно играть, изменяя их значение и не затрагивая суть

бытия, картина всегда выполняла роль своего рода двойника, который не смели повредить, опасаясь, что это может травмировать человека или само бытие. Визуальные образы издавна наполнялись магическим значением. Ритуальное обращение к визуальным образам – самое распространенное из всех заклинаний. Традиции магического восприятия визуальных образов живы даже в современной цивилизации и могут проявить свою власть, когда эго исторического субъекта теряет некоторую часть своей направляющей функции. Например, в период революционных преобразований уничтожают памятники правителей, покинутые любовники сжигают портреты неверных возлюбленных»¹³.

В статье «Лицо и Маска: восприятие физиогномического сходства в жизни и в искусстве» (1985) Гомбрих утверждал, что портретное сходство условно и отражает лишь «общее впечатление» от воспринимаемого объекта и явления. Исследователь обратил внимание на то, что мимика и жест в истории портретного жанра воспринимаются бессознательно, так как опираются по большей части не на знакомство с внешним обликом портретируемого, а на симпатический отклик, телесную самоидентификацию зрителя и изображения. Ученый отмечает, что многие неспособны детально воспроизвести даже внешний облик друзей и близких, детально описать внешность, вспомнить очертание форм лица, цвет волос или глаз, – но это не снижает внутреннего ощущения знакомства с ними. Таким образом, представления о портретном сходстве условны и кроются в сфере бессознательного. Попытка выявить устойчивые черты в облике человека или явления, которые могут быть узнаны через поколения, могут быть названы маской (или, в нашем случае, топосом. – Л. Л.). Важно то, что маска – это опознавательный знак, который дает толчок для последующих наблюдений¹⁴.

Анализируя историю искусства различных периодов и эпох, исследователи приходят к выводу, что семантика визуальных знаков – поз, движений, мимики и жестов – легко укореняется на уровне коллективного бессознательного, так как знаковая система одной культуры подготовлена предшествующим архетипом.

Примечания

¹ Wölfflin H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München : Phil. Diss., 1886. S. 2.

² Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 140–141.

- ³ *Ванеян С.* Аби Варбург глазами Эрнста Гомбриха: опыт символизма и комментари // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2012. Вып. 3 (9). С. 135.
- ⁴ *Warburg A.* Einleitung (1929) // *Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne* / Hrsg. von M. Warnke. 3 Aufl. Berlin: Akademie-Verlag, 2008. S. 3–6.
- ⁵ *Cassirer E.* Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg // *Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg.* Göttingen: Gratia-Verlag, 1979. S. 18.
- ⁶ *Panofsky E. A.* Warburg // *Mnemosyne*. S. 29–30. Цит. по: *Торопыгина М.* Аби Варбург: биография и биографы // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 26.
- ⁷ *Curtius E.R.* Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. 10 Aufl. Bern, 1984. S. 9.
- ⁸ *Curtius E.R.* Topik als Heuristik // *Toposforschung. Eine Dokumentation* / Hrsg. von P. Jehn. Frankfurt a/M.: Athenaum Verlag, 1972. S. 19–20.
- ⁹ *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.; М., 1997. С. 29.
- ¹⁰ Там же. С. 164.
- ¹¹ Там же. С. 30.
- ¹² *Юнг К.Г.* Психика: структура и динамика. М.: Харвест, 2005. С. 416.
- ¹³ *Gombrich E.H., Kris E.* The Principles of Caricature // *British Journal of Medical Psychology.* 1938. Vol. 17. P. 325.
- ¹⁴ *Gombrich E.* The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. N.-Y., 1982. P. 124.