
© Г.С. ДЕМИН
gs230607@mail.ru

УДК 18

ВПЕЧАТЛЕНИЕ КАК ПРИЧИНА РОЖДЕНИЯ ЖИВОПИСНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

АННОТАЦИЯ. В статье описывается роль впечатления как «отправной точки» построения художественного образа в живописи и дается классификация видов впечатлительности, которая по разному отражается на процессе формирования образа.

SUMMARY. The article describes the role of experience as a “starting point” of the artistic image in painting and a classification of sensibility, which is reflected in different ways during the formation of the image

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Впечатление, впечатленность, впечатлительность, идейная впечатленность, эстетическая впечатленность, этическая впечатленность, изображение, замысел, образ, выражение, правила выражения, художественный образ, экзистенциальный выбор.

KEY WORDS. Impression, artistic image.

Создание любого художественного образа начинается с замысла, т.е. является рациональной деятельностью и предполагает целеполагание. Для образа в общем случае это не так, наша творческая активность может быть бессознательна, но специфика творческой деятельности в рамках искусства подразумевает вполне сознательное применение правил выражения, сложившихся в данном искусстве, построение сложной художественной структуры произведения.

Таким образом, ключевое значение для того, что именно будет отображено в художественном произведении, какие именно смыслы будут выражены, имеет сознательное решение художника, когда он определяет (частично сознательно и частично бессознательно) отображаемые объекты и смысл своего произведения. И этот выбор художника суть экзистенциальное решение человека, помещенного в определенную жизненную ситуацию и обладающего при этом определенным набором личных качеств и определенным отношением к миру.

Таким образом, именно замысел является исходным творческим элементом, задающим эстетико-антропологическое основание создания художественного образа, но нас здесь интересует экзистенциальная и культурологическая логика возникновения самого замысла, что заставляет перейти к гораздо более тонким и глубоким понятиям.

Важно понимать, что в любой момент времени жизненный опыт художника может подсказать ему множество замыслов для будущих произведений, а значит то, что он делает некоторый выбор, подразумевает наличие некоторой провокации, склоняющей его к этому выбору. Здесь не имеется в виду, что художник предопределен в своем выборе цепью внешних и внутренних об-

стоятельств, просто существование этих обстоятельств и задает возможные варианты выбора.

А раз обстоятельств, окружающих нас, составляющих нашу ситуацию, можно выделить бесконечно много, а творческие колебания художника все же подразумевают ограниченное количество решений, можно предположить, что не все обстоятельства обладают равным потенциалом в процессе зарождения художественного образа, что, видимо, обусловлено тем, что различные обстоятельства с разной силой воздействуют на человека.

Наиболее полным термином для описания этой ситуации нам кажется термин «впечатление». «Впечатление... 1. След, оставленный в сознании, в душе чем-нибудь пережитым, воспринятым... 2. Влияние, воздействие. *Находится под впечатлением разговора...*» [1; 97]. Чаще всего в психологии и философии «впечатление» понималось в первом из указанных смыслов, но так как современная теория познания преодолела понимание познания как оставление «следа», признав активную роль нашего познавательного инструмента в процессе отражения объектов и явлений, такое употребление данного термина практически сошло на нет.

В данном случае нами используется второй из указанных смыслов, т.е. термин «впечатление» выступает как мерило силы воздействия на человека объектов внешнего и внутреннего мира, способность их его «поразить», чтобы эта пораженность стала причиной повышенного внимания к данному объекту, интереса к нему.

Таким образом, впечатление выступает источником определенной фиксированности на объекте, он занимает мысли человека, становится значимым, заставляет вспоминать его и обдумывать.

Впечатление, безусловно, возможно, потому, что человек изначально обладает впечатлительностью, способностью быть впечатленным. Без впечатлительности невозможен художник, как и творец любого другого вида искусства. Впечатлительность присуща всем людям, различается только ее сила, а так же характер явлений, которые вызывают наиболее сильные впечатления.

Конечно, результат впечатленности может быть разный, он зависит как от природы объекта и типа восприятия, так и от индивидуальных особенностей и индивидуальной культуры того, на кого производится впечатление. Так как полем нашего рассмотрения является живопись и создание художественных образов именно в этом виде искусства, то разумно говорить здесь именно о механизме формирования живописного образа.

Таких путей здесь можно выделить два, и, можно предположить, что зависят они от вида впечатлительности. И основанием первого из них является зрительное впечатление. В самом простом варианте это зрительное впечатление вызывается некоторым предметом или явлением материального мира. Человек может быть впечатлен объектом, определенным ракурсом объекта (или, к примеру, его необычным освещением), увиденной им сценой, неожиданным явлением природы (прекрасным, пугающим, завораживающим). Понятно, чтобы это произошло, причина, вызывающая впечатленность, должна быть для этого человека чем-то экстраординарным, выбивающимся из нормы.

Так, например, человека, привыкшего к тусклым краскам городской природы, может впечатлить богатая яркая палитра природы свободной, дикой.

Человек, который привык к тому, что окружающие его люди живут по принципу «Человек человеку — волк», может быть впечатлен увиденным великодушным, жертвенным поступком. Человек гуманный, привыкший к комфортному миру, может быть впечатлен зрелищем увиденной жестокости.

Здесь сразу видны два принципиально различных варианта впечатленности: в одном случае (богатая палитра) речь идет о чисто визуальной впечатленности (необычное физиологическое ощущение); во втором же случае (жестокость или, наоборот, великодушие) впечатляет не само увиденное, а его смысл, т.е. здесь впечатленность скорее смысловая, чем физиологическая.

И в этой связи следует уточнить, что впечатлять может не только непосредственно увиденное, но и представленное. Это происходит тогда, когда человек слышит от кого-то описание происшедшего, представляет его, а затем впечатляется представленным. Таким образом, конечно, смысловая впечатленность формируется гораздо чаще и проще, чем физиологическая, но и последняя тоже возможна, так как в описании увиденных явлений мы вполне можем оперировать сравнениями, которые могут составить впечатляющую композицию в сознании того, кому мы это все рассказываем.

Понятно, что смысловая впечатленность имеет особое значение в современности, когда развитие средств массовой информации позволяет широко распространять сообщения о впечатляющих событиях, особенно в связи с тем, что массовая публика как раз и предпочитает впечатляющее (что, в частности, объясняет большой интерес прессы к экстремальным событиям и происшествием). Смысловая впечатленность в этом случае становится уже не совсем зрительной, визуальное фигурирует здесь не как источник соответствующего восприятия, но только как форма, в которую человек переводит свое смысловое впечатление (особенно, если речь идет о живописце). Так, прочитав в газете о гибели «Булгарии», человек представит себе сцену трагедии (хотя большая часть деталей представленного и будет им вымышлена), но эта «картинка» станет для него воплощением пережитого им ощущения ужаса и трагедии.

Второй путь зарождения живописного художественного образа начинается с впечатленности идеей. Источником такой идеи может быть другой человек, религия, наука, философия, художественное произведение. Идея может впечатлять по разным причинам. Например, потому, что человек сам что-то такое смутно чувствовал, но никак не мог выразить; что он был убежден хорошей аргументацией; что ему захотелось в это поверить, так как справедливость данной идеи придавала его жизни смысл; что он был впечатлен личностью или поступками проповедника этой идеи, и т.д.

Впечатленность идеей в чем-то похожа на смысловую визуальную впечатленность, и в то же время между ними существует принципиальная разница. Допустим, если человек был впечатлен мыслью о том, что все люди имеют право на жизнь, а потому всякое убийство — чудовищно, это подразумевает его рациональную и принципиальную позицию, не зависящую от того, что он пожалел каких-то конкретных убитых людей, увидев, как страшно это бывает на практике. В то же время другой человек, увидев, каково убийство в реальности, может впечатлиться этим и даже стать принципиальным пацифистом. Разница между ними в том, что во втором случае, во-первых, до принятия этой идеи может и не дойти. А во-вторых, в характере принятия основополагающих

оценок: на основании рациональной позиции, или на основании впечатленности материальной конкретностью.

В итоге мы получаем три варианта впечатленности: физиологическую (эстетическую), смысловую (этическую) и идейную, которые подразумевают различное соотношение рационального и иррационального в этом процессе. Нами здесь не упоминается о том, что причины впечатленности некоторыми вещами сам человек может не вполне осознавать, так как она может быть обусловлена глубоко скрытыми от нас бессознательными ассоциациями, так как сам человек в этом случае для себя объясняет свою впечатленность, рационализируя ее, одним из трех указанных способов.

Понятно, что в зависимости от того, какое именно впечатление лежит в основе генезиса художественного образа, будет протекать и процесс его дальнейшего развития. Чисто эстетическое впечатление для своей адекватной передачи требует чисто эстетического подхода к созданию живописного изображения, но это, как ни странно, вовсе не означает ни максимального правдоподобия картины, ни устранения из нее символов. Наглядным проявлением этого парадокса является творчество импрессионистов и его восприятие весьма развитой в плане художественного вкуса публикой.

Один из исследователей их творчества пишет: «...импрессионисты дают зрителю не натуралистический эрзац, а своего рода цветовой эквивалент. Они не копируют, а воспроизводят. Их видение мира абсолютно объективно, но оно не совпадает ни с «обыденным» видением, ни с той устойчивой окраской предметов, которую зритель не столько «видит», сколько «помнит» (небо синее, трава зеленая, снег белый и т.д.)» [2; 13]. Все это и привело к тому, что возникновение их творчества привело к фундаментальному спору о том, пытались ли импрессионисты передать объективность природного мира или свои субъективные ощущения.

Проблема заключается в том, что объемный предмет в пространстве, наполненном светом и воздухом, неизбежно будет выглядеть иначе, чем он же сам, изображенный на холсте. Это не так заметно, если предмет рисуется в мастерской с постоянным и скудным освещением, специально направленным на то, что рисуется. В этом случае свет является однородным, он выделяет четкие контуры предмета и отчетливую светотень, которая как бы «поглощает» цвета.

«Однако, очутившись на пленэре, художник попадает в стихию света, где тени как некоего «абсолютного», уничтожающего свет начала, не существует. Тени также имеют свою окраску, только они холоднее (то есть ближе к синей части спектра), а освещенные места — теплее (то есть ближе к оранжевой части). Таким образом, у импрессионистов все световые явления передаются через сочетание и противопоставление холодных и теплых тонов» [2; 11]. Не меньшую проблему представляет и передача света. «Яркий свет не усиливает краски: он их высветляет. С какого-то момента красочность становится обратно пропорциональной освещенности. Оттенки становятся малозаметными рядом с режущим глаза ослепительным сиянием ярко освещенных поверхностей, чередующихся с теньвыми провалами» [2; 13]. Следует так же отметить, что освещение меняется практически постоянно, и это не могло не иметь влияние на манеру импрессионистов. «В своих работах они начали фиксировать мгно-

вение... То, что раньше казалось этюдом, заготовкой, стало целью их живописи. Они решили добросовестно и, по возможности, точно запечатлеть те скоро-переходящие оттенки, которые создает быстро меняющееся освещение... Писать надо было быстро» [2; 12].

Конечно, невозможно сводить всю живопись импрессионистов к передаче впечатлений, но некоторое количество картин подобного плана там есть. Например, «У Сен-Дени в день праздника 30 июня 1878 г.» К. Моне [3; 141]. Можно себе легко представить, каким образом возникал замысел этой картины, художник выглянул в окно и в первый момент был буквально ошеломлен обилием реющих красных флагов, у него возникло впечатление всеобщей радости и праздничности, в которой «купался» город. И это впечатление оказалось достаточно устойчивым.

Создавая свое произведение, К. Моне не мог натуралистически передать открывшуюся ему картину, потому что одно дело зафиксировать ее в момент первого взгляда на реальную улицу, и другое — после длительного рассматривания законченного плоского полотна. Поэтому он, по сути, просто убирает с холста все, что не относится к его впечатлению, то, что он увидел не в самый первый момент, а в следующий, когда преодолел первую впечатленность открывшейся картиной. Все это дано схематично, символически, только для того, чтобы мы могли понять, что мы видим улицы, дома и людей (но вряд ли мы сможем узнать о том, какие именно дома, улицы и люди здесь изображены). Мы получаем то же первое впечатление, что и К. Моне, разница лишь в том, что он, глядя на реальность, потом перешел ко «второму впечатлению», а мы лишены такой возможности, потому что на картине не прорисовано то, что участвовало в восприятии К. Моне после получения первого впечатления.

Примером произведения, основанного на смысловом впечатлении можно, по-видимому, привести картину «Герника» П. Пикассо. Герника — это испанский город, который был практически полностью разрушен в результате бомбардировки сторонниками генерала Ф. Франко и его союзниками из Италии и Германии. Сам П. Пикассо эту бомбардировку не видел, но он достаточно хорошо представлял, что это такое. Осознание того, что речь идет о целом городе, наложенное на то, что сам художник, может быть, когда-то видел подобную трагедию, ее последствия или беседовал с людьми, пережившими нечто похожее, вызвали сильное эмоциональное сопереживание. Конечно, оно было бы невозможно, если бы П. Пикассо не ценил человеческую жизнь или симпатизировал бы франкистам. Но хотя определенная идейная основа для подобной оценки была значима для художника и до случившейся трагедии, тем не менее, именно произошедшее в Гернике стало толчком для того, чтобы подобный художественный замысел, вообще, возник.

Строго говоря, П. Пикассо, отталкиваясь от случая в Гернике, идет гораздо дальше. Мы только из названия понимаем, что речь идет именно об этом городе, а потом, зная историю, понимаем, что изображена именно бомбардировка. На самом деле, на картине изображена некая реальность, калечащая человека (символически уродование жизни показано через уродование тела). Название служит для нас ключом, мы по нему понимаем какое именно историческое событие изображено таким образом, а потом как бы усматриваем сущность этого события в изображенном на полотне. Само событие является

определенным символом в истории фашистского наступления на Европу, в войне. Поэтому подобная негативная символика легко проецируется и на фашизм, и на Ф. Франко, и на войну как таковую.

Примером того, как в произведениях искусства воплощается идейное впечатление (впечатленность идеей) могут выступить многие советские картины 20-30-х гг. XX в. («Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Смерть комиссара» К.С. Петрова-Водкина и т. д.), а так же картины некоторых направлений в искусстве XX века, впрямую отказывавшихся от изображения зримой реальности в пользу воплощения идей («Черный квадрат» К. Малевича, некоторые картины С. Дали и т.д.). Общая логика генезиса художественного образа в этом случае заключалась в том, что у художника уже имелась некоторая идея, которую он хотел воплотить, и подбирал изображение, которое передавало бы эту идею. В отличие от первых двух случаев, толчком к созданию произведения вообще не служила внешняя реальность, поэтому у художника не было подходящих визуальных впечатлений (непосредственных или представленных), которые могли бы быть положены в основу изображения. Все изображение приходилось конструировать под заданное идейное содержание.

Именно подобный тип произведений искусства имеет особое идеологическое значение, так как активно используется различными властными структурами для «внедрения в массы» определенных концептов, разработанных той или иной идеологией. Хотя, безусловно, для освещения в нужном идеологическом свете отдельных событий может быть использованы и произведения предшествующего типа (смысловой впечатленности). Но именно для произведений идейной впечатленности просматривается понятная логика: есть идея, которую нужно навязать обществу → есть социальный заказ художникам, создать идеологическое произведение → художник подбирает под это произведение сюжет (при этом он вполне может выбирать из давно произошедших событий, которые во все его и не впечатляют, просто они оказываются удобны для выражения той или иной идеи).

Подобный тип создания художественного образа наиболее очевиден и для авангардного искусства, так как если подражание реальности отвергается в качестве базового требования к изобразительному искусству [4; 93] (в т. ч. к живописи), то чисто визуальная впечатленность, в принципе, не может быть причиной создания произведения, а смысловая впечатленность, если и выступает в таком качестве, то преимущественно в символическом плане, так как картина не выступает общепонятным образом события (из-за отказа от мимесиса), а значит, указывать на событие должен некоторый символ-образ или символ-надпись (под картиной или на картине). В том же случае с «Герникой» именно надпись под картиной (название) позволяет осуществить отсылку к событию, а поэтому и отобразить впечатленность П. Пикассо именно этой трагедией.

Идейная впечатленность в авангарде все же более очевидна и прямолинейна, так как идея, которую нужно выразить, уже есть, а впечатляющего события, которое удобно попало бы в эту идейную канву, нужно еще ждать, поэтому гораздо быстрее отобразить идею непосредственно, без учета конкретного события. Да и понять такое произведение проще, для этого не нужно знать о каком-то событии, достаточно просто быть в курсе изобразительно-выразительных взглядов художников данного направления (их художественной теории).

Представляется достаточно очевидным, что в зависимости от типа впечатления, с которого начинается формирование художественного образа, различным будет соотношение основных характеристик художественного образа: изобразительного и выразительного, социального и индивидуального, рационального и иррационального. Принципиально будет различаться и механизм формирования образа. В первом случае, при передаче *визуального впечатления* посредством сходного визуального впечатления художник в первую очередь переносит акценты, выделяя в отображении реальности одно и устраняя другое. При изобразительной передаче *оценки некоторого события* ключевое значение имеет выбор ракурса рассмотрения, который искажает обычный нейтральный взгляд со стороны (иногда просто подбором цветов, поз и композиций, иногда — искажением пространственно-временного правдоподобия). При изобразительной передаче *идеи* главное — зашифрованная в символах концепция, претендующая на всеобщность, типичность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зернов Б. Предисловие // Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. С. 5-34.
2. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1994. 928 с.
3. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. 300 с.
4. Чистякова М.Г. Искусство авангарда в контексте эстетической антропологии // Эстетическая антропология. Тюмень: Вектор Бук, 2007. С. 92-100.