



Мария Чернышева, *Мимесис* в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма

СПб.: Издательство СПбГУ, 2014, 382 с., ISBN 978-5-288-05511-9

Артемий Магун

Европейский университет в Санкт-Петербурге

Ab realibus ad realiora: Проблема реализма и книга М. Чернышевой «Мимесис в изобразительном искусстве»

Мимесис — основная эстетическая категория, особенно важная для раннего Нового времени и для XX века. В греческом слове заложено два значения: повторение чего-то реально существующего, модели, и в то же время *разыгрывание* его. Оноματοпоэтическое удвоение корня в этом слове означает и обезьянничанье (*tit for tat*), и размах возникающей при этом игры (ля-ля-ля).

Странно уже то, что искусство, то есть сфера подчеркнуто *нереального*, определяется через подражание реальности и даже, в XIX–XX веках, через «реализм». В этом есть какое-то интересное противоречие. Действительно, производит впечатление, когда перед тобой — копия известной тебе вещи или персоны: вроде как настоящая, ан нет, обманка. В искусстве ты как бы сталкиваешься с вещью за вычетом ее существования, за вычетом ее самой. Это действует — ты можешь тем самым *защититься* от грозного присутствия вещи, в то же время имея с ней дело. Однако эстетически *действует* не только похожий образ, но и рябь орнамента, в которой подобие также есть, но оно постепенно исчезает, остается одна игра. Тут делается следующий шаг: вслед за вещностью мы убираем и ее подобие.

В теоретизировании же на эту тему, шедшем на протяжении веков, была своя ирония. Платон назвал искусство своего времени подражанием, в смысле *только* подражания. То есть ничего своего у искусства, получается, нет: оно паразитирует на «реальности», но делает это, естественно, хуже, чем наука. Впрочем, в этом и есть *свое*: нарушение и разрушение идеальной истины рождают у публики различные эмоции, основанные, вне зависимости от своего «знака», на

негативности переживания. Они-то и закрепляют существование искусства, во всей его несущественности.

Казалось бы, необходимо было, отвергнув Платона, оправдать искусство, отделив его от научных и фотографических задач, отдав ему сферу *нереального* — игры, фантазии, выдумки. И действительно, такие попытки предпринимались: в Древней Греции — Филострат, в Новое время — Кант, Шиллер, а в современный период — Клемент Гринберг. Тем не менее в Античности доминировало понимание эстетического поведения как наведенного извне. Отсюда бесконечное выяснение отношений искусства с внешней реальностью, и в частности аристотелевский *компромисс*. Аристотель принимает платоновское определение искусства как мимесиса, но меняет его значение диалектически (осуществляет рефлексии и переворачивание). Для него мимесис — это не столько подражание существующей в опыте модели, сколько подражание *подражанию*: создание такой картины, которая *как будто бы* подражает некоей существующей модели, а на самом деле никакой такой модели нет, и она как раз создается иллюзорно, ретроспективным проецированием картины вовне. Для этого, впрочем, все равно надо подражать природе, но не в ставшем, законченном виде, а в ее недостатке и силе, дополняя ее собой. Можно говорить (как это делает Мария Чернышева), что Аристотель выявляет здесь особый тип мимесиса — «пойетический», творческий.

Результатом искусства, по Аристотелю, является опять же диалектическое переворачивание негативных страстей, описанных Платоном. Вообще, подражание их действительно провоцирует, но *подражание подражанию*, не претендующее на внешнее моделирование, снимает негативные страсти при помощи их же самих: страх и сострадание, лишённые предмета, обращаются сами на себя и становятся не так уже страшны, а разумно признаваемы и познаваемы.

Позднее в Античности возник анекдот на ту же тему про соревнование Зевксиса и Паррасия, переданный Плинием. Один из художников нарисовал натуралистичный виноград, а другой — завесу, за которой якобы находилась сама картина — но ее там не было. Искусство — это *подражание подражанию*: редко замечают, что в этой легенде отразилась все та же аристотелевская рефлексивная поэтика.

В позднее Средневековье и период Ренессанса (до XVI века) «Поэтика» Аристотеля была не очень известна (в отсутствие широкодоступного латинского перевода). И господствовал своеобразный платонизм с перевернутым знаком: искусство понималось как подражание моделям и вообще моделирование — хотя первое Платон осуждал, а второе резервировал за трансцендентными эйдосами. Изображается *идея* реальности, хотя, как показал Эрвин Панофский (Панофский 2002), в XV–XVI веках эту идею стремятся извлечь из изучения самой природы, а не получить ее откуда-то сверху. Имеет место, по выражению Чернышевой, «идеальный мимесис», в котором

искусство соперничает с природой и превосходит ее в своей идеальности, вплоть до претензии на место самой идеальной модели (в модернистских эстетических мифах и религиях искусства). В то же время, как пишет Чернышева со ссылкой на Филиппо Виллани, ренессансные теория и живопись отходят от Платона к Аристотелю и Филострату в том, что считают целью искусства не воспроизводство истины, а творение правдоподобий (Чернышева 2014: 54). Но здесь надо уточнить, что вплоть до XVII века в этой живописи преобладают не выдуманные, а высокие, религиозные — библейские и античные — сюжеты.

В XVII–XIX веках идеальную форму стали снижать, добавлять больше бытовых деталей, чтобы подражать материальным *вещам* уже без их идеализации (натурализм и «реализм»). Но тогда оказалось, парадоксальным образом, что точная, буквальная передача опыта включает в себя нарушение формы (импрессионизм).

В XX веке произошло еще одно ключевое изменение в парадигме мимесиса: обнаружили, с учетом античных текстов и антропологических изысканий, что мимесис, до Платона и независимо от него, начал прежде всего деятельность мима, то есть *экспрессию*, а также спонтанное эмоциональное *заражение*. Об этом написаны важнейшие эстетические работы XX века — Кайуа, Жирар, Адорно, Лаку-Лабарт.

У слова два смысла, и оба применимы к искусству, но оно тем самым представляет собой развитие заложенной изначально двусмысленности между мимесисом в смысле воспроизведения вещей и мимесисом в смысле *эмоциональной реакции* на них, которая вторит их силе, повадке, а не внешнему облику. Собственно, «импрессия» XIX века была перетолкована как «экспрессия» в XX столетии.

Теперь видно, что в течение истории существовало две противоположные тенденции. Первая — поиск все новых и новых форм передачи действительности. Вторая — все новые и новые пути отхода от «действительности», то есть от той или иной ее формы.

Мария Чернышева в своей недавней книге «Мимесис в изобразительном искусстве» (Чернышева 2014) тщательно прослеживает и те и другие на материале пластических искусств.

В том, что касается мимесиса как тщательной передачи объекта, во всех его деталях и вплоть до обмана восприятия, Чернышева приводит целый ряд значений, мотивировок этого приема.

Так, в средневековой и ренессансной живописи «натуралистическое» правдоподобие используется для передачи видения, мистического или галлюцинаторного. Обилие деталей, представляющие собой одну из главных техник реализма вплоть до XX века, на самом деле не только отражает объект, но создает гипнотический эффект за счет рассеивания взгляда зрителя и погружения его в картину (Чернышева 2014: 78–79).

Однако вплоть до середины XIX века натуральное подобие есть скорее знак *снижения* идеала. Овощи и фрукты можно рисовать об-

манчиво похоже. А людей нельзя. Они должны быть идеальны и даже условно-структурны. Караваджо ругали за «подлый» натурализм. Но одновременно он достигает при его помощи впечатления твердости, телесности, материальности образа.

Чернышева рассказывает, что натуралистическая голландская живопись XVII века прибегала к бытописанию в снижающем, комическом контексте. Гротеск «мужицкого» Брейгеля — той же природы, что его же «реализм». А Рембрандт, совсем другой по манере, не случайно сосредотачивается в основном на библейских сюжетах и портретах достойных людей (Чернышева 2014: 192–193). Отсюда вырастает и собственно «реализм» XIX века: ведь реализмом он был не только и не столько по технике, сколько по содержанию, бытовому, низкому, но которое теперь утверждалось как сверхценное. Быт, природа остаются в их самоощущенности, а верхний, возвышенный этаж отсекается. Курбе, лидер реализма, прямо писал, что «основа реализма — отрицание идеального» (Чернышева 2014: 307). Его реализм не был просто натурализмом, а включал и нарочитые *наивно-примитивистские черты*. В мимесис мощно вторгается отрицание, и делает его не только образным, но и знаковым: примитивный рисунок есть не копия, а знак материи как *пониженной* формы. Более того, отрицание у Курбе может доходить и до уровня «ниже нуля» — до хтонического демонизма, который Чернышева тонко распознает в знаменитой — в наше время — картине Курбе «Начало мира» (там, как известно, крупным планом изображается влагалище). Здесь «реализм уже не торжествует, а преодолевает сам себя», пишет Чернышева (Чернышева 2014: 314).

И наоборот, с самых ранних этапов развития искусства мы постоянно видим некоторое *развоплощение* и *распредмечивание*. Уход от формы, от всякой верности «оригиналу» и от всякого правдоподобия. Не случайно и не вообще, а сознательно и ради определенных выразительных целей. То, что в XX веке стало сознательной «абстракцией» или беспредметностью, ранее возникало в самых разных целях. Так, у Леонардо да Винчи размытость и непрерывность фигур, так называемое *сфумато*, мыслится как изображение «ничто» в смысле неоплатоников (Чернышева 2014: 99–100). У маньеристов нарушение миметической формы тоже имеет сознательный характер, и Чернышева даже пишет, что они «обесценивают мимесис» как таковой ради приема (это, впрочем, верно только в старом смысле мимесиса, а не в современном, экспрессивном) (Чернышева 2014: 133). Очень интересен пример Веласкеса, у которого подражание, и прекрасное подражание, происходит через «дематериализацию тел воздушной средой» (Чернышева 2014: 174) и через «аристократическую» небрежность и грацию стиля, дающую образу эффект *естественности*, не в смысле верности натуре, а в смысле спонтанности его существования.

«Такой тип репрезентации [...] трактует мир не как сконструированный внутри картины усилиями художника-зрителя, а как свободно

самоотражающийся на поверхности картины, словно помимо воли художника-зрителя» (Чернышева 2014: 181).

Но позже, уже в буржуазный период, подобная же небрежность исповедуется импрессионистами и Бодлером. Не будучи аристократами, но лишь желая занять их место, буржуазные художники способны воспроизвести легкость стиля только ценой радикального развоплощения своего предмета, его субъективизации, в то время как Веласкес, чувствуя себя более уверенно, умудряется сохранить объективность и общезначимое содержание.

Здесь парадокс, — хотя Чернышева не заостряет его, — возвращающий нас к Античности, к Аристотелю, да еще и к Лонгину: настоящая подражание должно не только повторить природу, не только дополнить ее, оно должно эту природу как бы *снять*, словно собственную тяжелую материю, предварительно тщательно ее проработав. Акт, повадка, игра с предметом постепенно подчиняют себе пассивную одержимость вот этим предметом как навязчивым образом. Смотри выше мое замечание о мимесисе как о способе нейтрализации и дистанцирования образа через его очищение от вещи.

Модернизм XX века, как мы знаем, был очень многообразен. Отказ от традиционного реализма XIX столетия совсем не означал отказа от мимесиса вообще и от изображения предметов в частности. Однако наиболее радикальное крыло модернизма предлагает отказаться от предметного мимесиса в пользу чистой формы (Гильдебрандт) или абстракции (Воррингер). У этого предпочтения было три основные мотивации: предоставление искусства самому себе (автономия), выражение разлада субъекта с миром и духовная трансценденция мира по направлению к абсолюту. Нельзя сказать, чтобы сами по себе абстрактность и беспредметность были беспрецедентны. Как мы видим, искусство постоянно маневрирует между двумя полюсами — одержимостью вещами и отстранением их, подчинением активному «пойесису» (творчеству) художника. Модернисты радикализировали и то и другое, ведь кроме формализма многими из них двигал и мотив ультранатурализма (например, литература потока сознания). Да и сегодня, скажем, «авторское кино» берет скорее не авангардной формой, а неконтролируемым потоком опыта. Книга Чернышевой показывает, что искусство, по крайней мере изобразительное, достигает успехов, когда работает на перекрестье этих двух сил: беспредметное искусство быстро теряет привлекательность, когда вовсе забывается уничтожаемый им предмет.

Модернизм победил в XX веке, но вызвал споры. Чернышева подробно останавливается на про-миметической пропаганде Дьёрдя Лукача, одного из создателей советской эстетической теории «соцреализма». Лукач в общем пронизательно критикует модернизм за сочетание крайнего натурализма с крайним формализмом, видя в обоих отказ от понимания действительности. И правильно напоминает,

что мимесис и реализм не сводятся к натурализму, а предполагают целостное видение действительности, соотнесение ее с идеалом. Однако, по мнению Чернышевой, Лукач, по сути, предлагает возродить классицистскую эстетику, а неудача в реализации этой попытки (мало что хорошего было сделано в этом жанре) говорит о том, что у нас попросту нет сейчас идеального горизонта для ее возрождения.

С этим надо согласиться, и в XXI веке мы действительно сталкиваемся с исчерпанием разрушительной — то ли бунтарской, то ли спиритуалистической — программы авангарда. Это исчерпание проявляется и в расколе искусства на массовое и «элитарное», и в вытеснении изобразительного искусства т. н. «современным», подчиняющим его ситуативным формам экспрессии (театр, фотография, документальное кино). Назрел синтез, который бы ввел виртуозно-экспрессивные и игровые элементы в форму серьезного и комплексного размышления о современности. Но способны ли живопись, скульптура или, скажем, любимый Лукачем роман на такой синтез, или его должны осуществить кино и цирк? Должен ли такой синтез быть *реалистическим*, или он будет ближе к созданию тотальной инсталляции, параллельного мира, наследуя не реализму и не модернизму XX века, а *символизму* конца XIX, с его натуралистической фантастикой? Кстати, символизм в книге Чернышевой, по сложившейся традиции, почти выпущен из рассмотрения как нечто второстепенное, и напрасно, потому что для нынешнего момента, учитывая популярность его производных в массовой культуре, он снова становится актуален. Тем не менее эта прекрасная книга об истории мимесиса дает нам все элементы его полиморфного богатства, чтобы в дальнейшем грезить о новом искусстве, подражая старому.

Библиография

Панофский, Эрвин (2002). *Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. СПб.: Андрей Наследников.