

Авитал Ц. Фигуративное искусство против абстрактного: уровни связности // Творчество в искусстве – искусство творчества / Под ред. Л. Дорфмана, К. Мартиндейла, В. Петрова, П. Махотки, Дж. Купчика. – М: Наука, Смысл, 2000. – С. 367-383.

Tsion Avital

Faculty of Design ,
Holon Institute of Technology.
Holon Campus, 52 Golomb St., P.O.B. 305, Holon 58102, Israel.

Tsionavital@bezeqint.net

ФИГУРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ПРОТИВ АБСТРАКТНОГО: УРОВНИ СВЯЗНОСТИ

Цион Авитал

В каждом и любом случае объединяющим является ум.

Aristotle, De Anima 430b.

Одной из специфических характеристик западной культуры в XX веке является тот факт, что она поддерживает два вида визуального искусства: фигуративное и нефигуративное (или нерепрезентативное). Каждое является отрицанием и противоположностью другого; тем не менее оба называются «искусством». На самом деле между фигуративным и абстрактным искусством столько коренных различий, что, конечно, справедливо задать вопрос: имеют ли эти два культурных феномена вообще какой-либо общий знаменатель, достаточно значимый, чтобы поместить оба в одну метакатегорию «искусство»? Понятие искусства пострадало от неопределенности, накопившейся более чем за два тысячелетия. Сегодня любую вещь, включая «ничто», можно отнести к искусству. Вот почему очень сомнительно, возможно ли сузить эту неопределенность в сколько-нибудь значительной степени. Термины «фигуративное» искусство и «нефигуративное» искусство достаточно двусмысленны. Чтобы уменьшить грубые неточности, я попытаюсь кратко пояснить, какой смысл вкладываю в эти термины.

Под понятием «фигуративное искусство» я подразумеваю любую картину или фотографию, которая содержит любые распознаваемые образы предметов. Одним из заметных свойств фигуративных представлений является то, что они в принципе *читабельны* независимо от места или времени их создания: сделаны ли они в доисторическую эпоху, десятки тысяч лет назад, или в наше время. Границей фигуративного искусства является тогда предел читабельности, и, следовательно, даже кубистские портреты Пикассо следует поместить в эту категорию. С другой стороны, нерепрезентативное искусство нельзя охарактеризовать так легко. Оно включает многочисленные и большей частью перекрывающиеся друг друга

категории, содержащие примерно 200 имен и обладающие как общими, так и индивидуальными характеристиками.

В моем эссе фигуративное искусство противопоставляет только «абстрактному искусству», которое является центральным направлением нефигуративного искусства. Хотя эта школа искусства включает несколько вариаций, различия между ними неважны для нашего обсуждения. В отличие от фигуративной живописи абстрактная живопись не имеет в виду представление какого-либо объекта и, следовательно, не содержит распознаваемых образов объектов. Обычно эти картины являются произвольными или идиосинкратичными композициями немногих или многих цветов и форм. Поэтому применительно к ним вообще нет смысла говорить о читабельности в строгом смысле, так как каждый человек, вероятно, увидит в них то, что придет на ум.

Некоторые читатели, особенно последователи Nelson Goodman (1968), могут утверждать, что абстрактное искусство не представляет объекты, а символизирует их через метафорическое иллюстрирование или выражение. Однако даже те, кто поддерживает этот аргумент, должны признать, что слово «символизация» используется в контексте абстрактного искусства довольно метафорично. В отличие от фигуративного искусства абстрактное искусство вообще не имеет системы символов. Далее, сомнительно, действительно ли иллюстрирование является случаем символизации^{First}. Некоторые абстрактные картины содержат геометрические конфигурации, как в работах Малевича, Ротко, Мондриана и т.п., в которых можно легко идентифицировать геометрические формы. Однако эти картины не *репрезентируют* и не символизируют геометрические фигуры живописными символами; скорее, они *показывают особые случаи* прямоугольников или других геометрических фигур, и поэтому мы не можем честно признать, что понимаем их за пределами такого элементарного уровня, как геометрические формы. Помимо репрезентации и читабельности есть много других, более фундаментальных, различий между этими двумя видами искусства, которые укрепляют сомнение, действительно ли абстрактное искусство является искусством, или это, возможно, что-то другое.

Большим препятствием является, конечно, отсутствие критерия, позволяющего ясно разграничить искусство и неискусство. Эта проблема никого особенно не волновала, пока существовало только фигуративное искусство. Оно прекрасно функционировало примерно сорок тысяч лет. В нашем веке проблема стала центральной и, вероятно, получит большую остроту в будущем – именно потому, что фигуративное искусство исчерпало себя в нашем столетии, и многие художники верно почувствовали необходимость альтернативного искусства нового вида. Они искали искусство, которое бы представляло умопостижимый и универсальный мир, как предлагал Мондриан, вместо изображения феноменологического мира посредством репрезентации специфических объектов, которые есть в нем (Elgar, 1968). Однако никому до сих пор не удалось показать, как можно осуществить эту благородную цель. В то же время накопилось бесчисленное количество попыток достичь этой цели, – и все художники претендуют на воплощение нового искусства.

В искусстве был создан такой богатый и приводящий в замешательство плюрализм, что никто больше не знает, что считать искусством, а что – нет. В этом и других очерках я пытаюсь предложить другую стратегию для обозначения

^{First} В другом очерке (Avital, 1996b) я представил довольно подробную критику теории Goodman и более широко обсуждал рассматриваемый аргумент.

демаркационных линий искусства. Я пытаюсь определить наиболее базисные атрибуты сознания, выразившиеся в фигуративном искусстве десятки тысяч лет, но не представленные ни в одном из многих альтернативных стилей, созданных в этом веке. Эта стратегия приводит к постановке еще одной проблемы, неизмеримо более сложной, чем характеристика границ искусства, а именно: что есть сознание?

Есть очень хорошие аргументы, объясняющие, почему мы не понимаем и, очевидно, никогда исчерпывающе не будем понимать природу сознания. Простейшей и наиболее самоочевидной причиной является то, что наше знание о любом предмете есть некая *интерпретация* в свете предубеждений, мотиваций и ожиданий. Последние руководят нашим пониманием и сами постоянно изменяются. Действительно, как видно из истории философии и психологии, интерпретации, которые предлагает сознание, многочисленны и разнообразны в зависимости от лежащего в их основе мировоззрения. Этот факт выражает бесконечность нашего интеллекта, и можно, следовательно, ожидать, что мыслители в будущем продолжат выдвигать новые интерпретации. Нам остается надеяться только на то, что новые интерпретации, возможно, окажутся более последовательными и станут характеризоваться более высоким уровнем абстракции, чем те, которые мы используем в настоящее время. Даже не имея в виду какой-то особой интерпретации, можно сказать, что все отрасли культуры, – начиная с изготовления орудий труда примерно два с половиной миллиона лет назад, через эволюцию языка, тотемизм, доисторическое искусство, мифологию и философию и до современной науки, математики и логики, – являются различными воплощениями или построениями сознания.

Это широкое обобщение приобретет большее значение, если мы скажем, что в каждой отрасли культуры выражены определенные фундаментальные атрибуты сознания, и что также верно в отношении искусства. В то же время нужно подчеркнуть, что в различных отраслях культуры эти атрибуты сознания обнаруживаются *на разных уровнях* абстракции и обобщения. Фундаментальные атрибуты сознания можно обнаружить только косвенным образом, посредством изучения метаструктур, общих для различных продуктов сознания, и поэтому я называю эти фундаментальные атрибуты *Мыслеотпечатками*. По моему мнению, эти атрибуты характеризуют сознание, сводим ли мы его к интеллекту, или приписываем ему метафизический смысл, как в греческих терминах *Nous* или *Logos*, либо рассматриваем его в гегелевской всеохватывающей всеобщности.

Чтобы дать читателю некоторую опору, на этой стадии мы будем считать, что в общем смысле мыслеотпечатки – это метаструктуры, выражающие комплементарность сознания и действительности^{First}. Вот примерный список мыслеотпечатков^{Second}: соединение–разъединение, безграничность–ограниченность, повторяемость–«разовость» (one-off), трансформация–неизменность, иерархия–случайность (хаос), симметрия–асимметрия, отрицание – утверждение (двойное

^{First} Есть некоторое сходство между идеей мыслеотпечатков и теорией категорий в истории философии, но между ними есть также глубокие различия, обсуждать которые здесь не место.

^{Second} Очерк теории мыслеотпечатков и ее применений к происхождению искусств представлен в Avital (1997). Более полное обсуждение будет дано в моей будущей книге «Ручные орудия – орудия сознания: Введение в теорию мыслеотпечатков».

отрицание), комплиментарность–взаимное исключение, сравнение – (несравненность?), детерминизм–индетерминизм и выбор.

Каждый из мыслеотпечатков есть эпистемологический и онтологический оксюморон (охутогон) и включает атрибуты в виде комплементарных противоположностей, подобно инь – янь в даосизме. Большое значение мыслеотпечатков состоит в том, что они могут, вероятно, указывать как на фундаментальные когнитивные атрибуты, общие для всех областей культуры, так и на уровне актуализации когнитивных метаструктур, уникальных для отдельных областей культуры. Таким образом, идея мыслеотпечатков позволяет дать ответ на вопросы о том, что есть искусство и где проходят границы между искусством и неискусством, – вопросы, которые история эстетики и искусства до сих пор не смогла удовлетворительно решить. Обсуждение природы мыслеотпечатков в их причастности к проблеме границ искусства потребует целого тома; в данном эссе я кратко рассмотрю только самый основной из всех мыслеотпечатков: связность–несвязность.

Это почти наверняка самый важный атрибут, отличающий фигуративное искусство от абстрактного. В одном из очерков я пытался показать, что многие различия между фигуративным и абстрактным искусством прямо или косвенно возникают в связи с различиями в их уровнях связности. Глубокие различия между этими двумя темами искусства есть не только в их существенных атрибутах, таких как мыслеотпечатки, но также во многих производных от них атрибутах и когнитивных параметрах, например в том, что фигуративное искусство имеет систему символов, а абстрактное искусство – нет. Однако без системы символов нельзя делать обобщение и абстрагирование, так как система символов является лестницей, обеспечивающей подъем и спуск по уровням абстрагирования.

В современном искусстве есть тенденция смешивать абстрагирование с упрощением. Действительно, абстрагирование объектов включает упрощение их уникальных аспектов. Но следующей и более важной стадией является более высокий уровень обобщения. Обобщение может служить *общей основой* этих объектов и принимать изобразительную, концептуальную, формальную или структурную формы. Это означает, что абстрагирование является аналитическим и синтетическим процессом *одновременно*. Абстрактное же искусство, поскольку оно не обладает системой символов, довольствуется только первой стадией: отделяет цвет и форму от их реальных связей, но не порождает изобразительных категорий ни по отношению к объектам, как фигуративная живопись, ни ноуменального содержания, ибо не обладает системой символов. Парадокс состоит в том, что искусство, называющее себя «абстрактным», совсем не является абстрактным: в нем отсутствует абстрагирование как таковое. В фигуративном искусстве, напротив, как раз есть истинная абстракция.

Нет такой парадигмы, которая могла бы довольствоваться только случайными и частными сочетаниями цвета и формы и существовать при этом без системы символов, общего синтаксиса или семантики живописных метафор. В концептуальном, формальном, а также изобразительном мире без системы символов или подходящего синтаксиса также нет развитой иерархии, и поэтому в абстрактном искусстве возможна только элементарная стратификация.

Тщательный анализ различий между фигуративным и абстрактным искусством показывает, что эти два искусства не имеют существенного общего знаменателя, за исключением того банального факта, что произведения абстрактного искусства также можно воспринимать. Однако восприятие вещи является необходимым, но недостаточным условием, чтобы считаться произведением искусства.

Поскольку описание всех многочисленных и сложных различий невозможно в пределах данной статьи, я остановлюсь только на одном атрибуте, для которого даже нет подходящего названия. Поэтому я буду пользоваться термином «связность». Как будет видно далее, связность является очень сложным и парадоксальным атрибутом. Он одновременно совершает противоположные действия: соединяет вещи и отделяет их друг от друга. Для понимания этой странной идеи можно сказать, например, что связность имеет одновременно черты клея и растворителя. Трудно представить такое в эмпирической реальности, но это возможно и является основой мышления, любой системы символов, будь-то формальная, концептуальная или визуальная система. Признак одновременной связности и несвязности есть основа всякой *классификации*. Именно это превращает символы любого рода в орудия классификации; но этот признак не идентичен классификации, так как в других областях, таких, как материальная, биологическая и т.д., этот признак порождает, с одной стороны, обособление разнообразных объектов, а с другой – их группировку на множестве уровней. Классификация – это наиболее фундаментальная когнитивная способность, которая создает порядок и организацию нашей картины мира, будь она примитивной или крайне замысловатой, – ведь классификация есть соединение вещей разнообразными способами. Таким образом, в основе каждой классификации лежит парадоксальная деятельность соединения и разделения, или совместной группировки и дифференциации, посредством которой мы делим множество вещей в мире на классы, подклассы, под-подклассы и т.д.

Символы любых видов – это продукты абстрагирования, а абстрагирование включает одновременно процессы анализа и синтеза, соединения и разъединения. Соединение–разъединение являются также основным признаком любых *продуктов* абстрагирования: формул, понятий, фигуративных картин и символов. Этот признак ни в коей мере не случаен; обнаруживаемый при образовании абстракций и понятий (или образов) как их особый случай, он следует, однако, из неизмеримо более общего принципа соединения–разъединения. Возможно, это универсальный принцип, который обнаруживается во всех видах и на всех уровнях бытия: космологическом, физическом, биологическом, социальном, интеллектуальном и всех других мыслимых видах на макро- и на микроуровнях. Поскольку объем этого вопроса огромен, мы сконцентрируемся на проявлении признака соединения–разъединения только в искусстве.

Каждое фигуративное произведение – это система изобразительных названий, но каждое изобразительное или языковое название – это наименование класса, независимо от того, есть в мире объекты, к которым относится это название, или их нет; много их, мало, один или ни одного. Картина, изображающая подсолнух, обозначает все подсолнухи, которые существовали, существуют или появятся в будущем, и она всегда будет категорией или изобразительной универсалией для подсолнухов, даже если мир никогда не увидит другого подсолнуха. Картина, изображающая подсолнух, *соединяет* все отдельные подсолнухи, реальные или воображаемые, общим знаменателем (Avital, 2000; Bateson, 1978, 1979). С другой стороны, в той степени, в какой символ соединяет или группирует объекты с определенными общими признаками, он также *отделяет* их от всех других объектов.

Хотя все в материальном и ментальном мирах существует в единстве дополняющих друг друга соединения и разъединения, естественно, что мы должны больше знать о соединяющих, чем об разъединяющих, аспектах символов. В пользу этого свидетельствуют по меньшей мере два обстоятельства. Во-первых, ни в одном виде материи нет симметрии между тенденциями соединения и

разъединения. Напротив, имеет место преобладающая тенденция к соединению. Если бы эта тенденция отсутствовала, тогда существовала бы полная и всеобщая фрагментарность и не было бы ни материи, ни жизни, ни мысли. Во-вторых, предметом нашего исследования является *продукт* соединения и разъединения как дополняющих друг друга. Когда мы смотрим на портрет, мы фокусируем внимание главным образом на фигуре и едва замечаем фон, даже если фигуру невозможно воспринимать без фона. Но это не означает, что фон не дополняет фигуру. Важность фона при восприятии фигуры остается.

Я намеренно выделил этот вопрос, потому что выдвигаю на передний план соединение, а не разъединение символов. Я утверждаю, что каждый символ – вербальный, формальный, изобразительный или иной – является *коннектором*. Иногда я буду использовать термины «символ» и «коннектор» как синонимы, тем самым подчеркивая, что соединение является более важным, чем разъединение, атрибутом символов. Я предпочитаю термин «коннектор» термину «символ», потому что в изобразительном символе не высвечиваются такие важные атрибуты, как соединение–разъединение и синтаксический и семантический уровни системной структуры. Однако выделение соединительной функции символа никоим образом не лишает его разъединительного аспекта, а скорее молчаливо предполагает его. В одно и то же время любой коннектор является также дифференциатором или диссектором. Картина, которая обозначает подсолнух, не только служит коннектором всех подсолнухов, но также отделяет или дифференцирует подсолнух от всех других цветущих растений и от всех других объектов, которые не являются цветущими растениями. Иначе говоря, картина подсолнухов классифицирует некие объекты как класс подсолнухов.

Здесь есть лингвистическая трудность, которая неизбежно переходит в психологическую проблему. Мы привыкли думать в терминах, обозначающих соединение, и в терминах, обозначающих разделение, но не существует понятия, по крайней мере в известных мне языках, обозначающего комплементарное единство *соединения и разделения*. Самым основным атрибутом фигуративного искусства являются не соединение и не разъединение, а другой атрибут – более высокого уровня. Но пока для него не придумали подходящего термина.

Я предлагаю, по крайней мере предварительно, использовать слово Кодис (Codis). Оно составлено из первых слогов двух английских терминов. «со» является приставкой, обозначающей связь и собирательность; «dis» – приставкой, обозначающей разъединение. Самым главным атрибутом всех символов, включая символы фигуративного искусства, таким образом, является «codis» («кодис»). Этот термин не механическое сочетание двух приставок; скорее он обозначает атрибут более высокого уровня абстракции, чем сами по себе соединение или разъединение. Любое соединение предполагает разъединение, и любое разъединение предполагает соединение. Кодис есть оксюморон, или парадоксальный атрибут, обозначающий одновременно объект и его противоположность. Соединение и разъединение – это два противоположных, но комплементарных аспекта кодиса, так же как пространство и время – это два аспекта пространства-времени и так же как инь и янь – противоположные, но комплементарные аспекты Дао.

Для дилетанта парадокс – помеха, но для опытного искателя знаний парадокс часто служит признаком нетривиальной истины. Сейчас ясно, что кодис – это фундаментальный атрибут любого произведения фигуративного искусства и вопрос в том, в какой степени и в каком смысле атрибут кодиса (или соединения–разъединения) присутствует в абстрактном искусстве.

В мире смыслов символы являются носителями соединения–разъединения, или кодиса. Самое важное различие между фигуративным и абстрактным искусством состоит в том, что фигуративное искусство имеет систему символов, а абстрактное искусство не имеет ее. Отцы абстрактного искусства открыто отказались от описательной, или знаковой, функции фигуративного искусства и, следовательно, неизбежно отказались также от средств описания или символов этого искусства. С другой стороны, они не построили альтернативной системы символов, а довольствовались разрушением старой системы на эстетические элементы или цвета и формы, как будто они были действительно символами, а не просто строительным материалом для создания символов. Все это напоминает разрушение большого здания на кирпичи, из которых оно было построено, а затем рассмотрение кирпичей как зданий. Однако, разломав символы фигуративного искусства на цвета, формы и произвольные композиции, искусство потеряло свою главную когнитивную функцию: интеллектуальное соединение посредством визуальных символов. Какое же соединение остается в абстрактном искусстве? Соединение, или кодис, является не вопросом «все или ничего», а *иерархией уровней* соединения. Иерархия соединения может складываться из таких уровней, как, например, символическое соединение, перцептивное или эстетическое соединение, материальное соединение и др. Собственно, каждый вид соединения является иерархией, а все виды соединения – компонентами общей иерархии соединения, или кодиса.

Пока мы имеем дело с искусством, требующим холста и красок, понятно, что материальное соединение, присутствующее на уровне холста и красок *как материалов*, является необходимым условием эстетического соединения или нашей возможности воспринимать их^{First}. Аналогично эстетическое или перцептивное соединение есть необходимое, но недостаточное условие для символического соединения. Цвета и формы, как эстетические элементы, – необходимое условие создания изобразительных символов, так как они являются сырьем, из которого эти символы создаются. Однако, если на поверхности холста мы имеем краски и формы, это не подразумевает непременно присутствия изобразительных символов. Чтобы нарисовать букет подсолнухов, мы должны произвести некоторый отбор цветов, включая различные оттенки желтого, охры, коричневого, зеленого и т.д. Но расцветивание холста этими цветами не обязательно подразумевает, что мы нарисовали букет подсолнухов. Если есть символическое соединение, обязательно есть также эстетическое соединение, но не наоборот, потому что эстетическое соединение – это более низкий уровень когнитивного соединения, чем символическое соединение. Различие между этими двумя уровнями соединения следует главным образом из глубокого различия в уровнях *стратификации* организации цветов и форм в каждом из этих двух уровней соединения. Любой объект обладает по крайней мере двумя уровнями соединения: материальным и перцептивным, или эстетическим. Есть такие предметы, как молоток, вилка или машина, которые помимо этих двух уровней соединения имеют также третий уровень: он является инструментальным или функциональным. И есть объекты особого рода, такие, как произведения фигуративного искусства, которые помимо материального и эстетического соединения обладают также высшим уровнем соединения, который является символическим. Когда мы разбираем что-то, на самом деле мы

^{First} Я использую слово «эстетический» в его первоначальном греческом смысле «перцептивный», и в контексте этого очерка оно не будет рассматриваться в значении, связанном с красотой и другими предикатами, которые ассоциировались с этим термином в течение его долгой истории.

нарушаем некоторые связи или отношения, присутствующие в этом «что-то» и, следовательно, *спускаемся* с первоначального уровня соединения на более низкие уровни. Иногда происходит спуск на более низкий уровень соединения того же вида, а иногда спуск на более низкий уровень соединения переносит нас на другой вид соединения. Рассмотрим этот вопрос в фигуративном и в абстрактном искусстве.

Предположим, что перед нами свежая, написанная маслом картина, на которой изображен букет подсолнухов. Чтобы уничтожить эту картину или превратить ее в «абстрактную», достаточно нескольких мазков кисти или ударов ножа: тогда произойдет разрушение организации цветов и очертаний, изображающих цветки, листья и стебли. Если мы сделаем это особенно беспорядочными движениями, возможно, новое произведение будет отнесено к «абстрактному экспрессионизму». А если мы сделаем это легкими горизонтальными движениями, возможно, оно получит название «лирической абстракции» и т.д. Что утратила первоначальная картина и что появилось в новой «картине»? С устранением фигуративных символов первоначальной картины мы отказались от ее символического соединения (кодиса) и оставили только ее эстетическое и материальное соединение, которое ниже, чем у символического кодиса.

Значит, «абстрактная картина» не является ни коннектором, ни системой коннекторов и, следовательно, не содержит в себе символическую функцию. Она ничего не соединяет, не группирует, не дифференцирует, не обобщает и не классифицирует. Так как абстрактное искусство не имеет системы символов, каждой абстрактной «картине» можно придать любое значение, и это уже само по себе говорит о том, что у нее отсутствует значение — точно так же, как у любого набора цветов в тесте Роршаха. Goodman (1968) считает, что репрезентация выполняет двойное упорядочение: она классифицирует, одновременно указывая на то, в какой класс или классы сама картина включена. Этот аргумент, на мой взгляд, справедлив только в отношении фигуративного искусства, но не применим к абстрактному искусству. Действительно, если «абстрактной картине» можно придавать любое субъективно подходящее значение, значит, «абстрактная картина» ничего не классифицирует и каждый человек может ее упорядочивать произвольно.

Кроме того, чтобы придать вообще какое-то значение этой «картине», нам по необходимости потребуются дополнительные изобразительные символы из *вербального языка*, потому что «абстрактная картина» не имеет изобразительных средств классификации каких-либо объектов. Ее нельзя классифицировать как картину-объект любого рода, например, картину-яблоко или картину-дерево и т.д. Вместо фигуративного искусства, служившего *изобразительным текстом*, и в результате разрушения и устранения системы фигуративных символов абстрактное искусство оставляет нас с *объектами* одного рода: холстами, произвольно раскрашенными несколькими или многими цветами. Следовательно, в отличие от фигуративной картины, которая является системой изобразительных символов, «абстрактная картина» подобна любому воспринимаемому объекту в качестве эстетического феномена.

Все объекты больше некоторого размера можно видеть, трогать, нюхать и т.д. Поэтому любой без исключения объект будь то великолепная алмазная подвеска, навозная куча или пятно краски, сделанное случайно или намеренно имеет как материальное, так и перцептивное или эстетическое соединение. Мы можем пояснить это с помощью простого примера. Предположим, что кто-то пишет стихотворение или рассказ на бумаге, пользуясь авторучкой, и затем протирает бумагу мокрой салфеткой. На первом этапе был вербальный *текст*, или система вербальных

коннекторов; а на втором этапе, после стирания и уничтожения письменных символов, все, что осталось, будет эстетическим объектом. В последнем случае объект это белая бумага, запачканная чернильной краской, которая также может быть представлена как «абстрактная картина», даже если это результат стирания вербальных, а не изобразительных символов. Стирая текст, автор аннулировал символическое соединение и спустился к просто материальному и эстетическому соединению. Со времен Канта было ясно, что восприятие это не автоматический и не пассивный процесс, а активный: он включает «комбинирующую» или соединяющую деятельность мышления, которая также является ядром любой и на всех уровнях когнитивной деятельности. По Канту, «объединение, однако, не находится в объектах и не может быть извлечено из них... Напротив, это вопрос только понимания, которое само есть не что иное, как способность объединять *a priori* и подводить многообразие данных представлений под единство апперцепции» (Kant, 1787)^{First}. Однако восприятие «абстрактной» работы требует когнитивного соединения довольно низкого уровня, так как уничтожение и фрагментация фигуративных символов в любом случае убирает *стратификацию* системы символов, из которой строится картина, и символический, более высокий уровень соединения, который ранее присутствовал в картине. Тот факт, что произведение абстрактного искусства может восприниматься, крайне тривиален и не представляет никакого достижения. Ведь его восприятие, за исключением того, что оно крайне неопределенно, существенно не отличается от восприятия любого другого объекта.

Представляется, что основной недостаток искусства XX века – это смешение художественного с эстетическим; это смешение мира символов с миром объектов. Хотя восприятие относится к когнитивным процессам, оно включает более простые виды соединения и относится к более низкому уровню, чем уровень символической или изобразительной деятельности.

Вопреки объявленным или тайным мечтам и желаниям отцов абстрактного искусства отказ от фигуративных символов не поднял искусство на более высокий уровень соединения, а скорее достиг противоположного эффекта. В искусстве произошла регрессия от символических соединений к перцептивным и материальным. Остается только одно – холст составляет поверхность, которая соединяет другие материалы на материальном уровне: волокна холста и краски, нанесенные на них произвольным образом. По своей природе это – связь на самом низком уровне. Так как на этом уровне соединяются материалы, нет нужды ни художнику, ни искусству стремиться к этому уровню. Здесь нет добавочного отклонения от природы, а скорее присутствует бессознательное слияние с ней.

Эволюция цивилизации и, возможно, также вселенной, есть эволюция соединения, или кодис. Кратко замечу, что вслед за материальным и биологическим соединением пришла эра духовного соединения, явным выражением которого является культура. Фигуративное искусство, подобно другим системам символов, которые возникли внутри культуры, начиная с языка, через тотемизм, мифологию и религию, философию и так до современной науки, – это субпроцесс в эволюции духовного соединения и, следовательно, также субпроцесс общей эволюции кодиса. Я полагаю, что можно показать непрерывный и удивительно

^{First} Однако в этом есть скрытое допущение, а именно что нет необходимости в особой априорной способности к пониманию или созданию «многообразия данных представлений» как таковых, так как многообразие «дано». Понятие кодис раскрывает другое понимание сознания, поскольку оно не только соединяет и создает осознание единства, но является в то же время тем, что разделяет и создает осознание множественности. То есть, эти два атрибута единства и неединства есть два дополнения или полюса *одной функции сознания* или одного мыслеотпечатка.

последовательный процесс эволюции кодуса от «Большого взрыва» до современной науки. До начала создания орудий труда (примерно 2,5 миллиона лет назад) эволюция кодуса проходила главным образом в материальной и биологической плоскости и только второстепенно – также в духовной плоскости. Но с изобретением орудий и вслед за этим с возникновением естественного языка и еще позже – с изобретением сотворения образов эволюция кодуса почти полностью проходила в интеллектуальной плоскости и с неизмеримо более высокой скоростью, чем до развития языка и доисторического искусства. Абстрактное искусство выполняет в этой большой программе не эволюционную, а скорее *регрессивную* функцию.

В самом широком смысле, «кодис» – это только другое название для диалектики или комплементарности единства–разнообразия (или бытия–становления), которое является основной линией развития человеческой культуры вообще и философии и науки в частности. Действительно, проблема единства–многообразия явно была главной проблемой греческой философии с самого начала. Но греки не изобрели эту проблему *ex nihilo*. На самом деле *каждая система символов*, которая предшествовала философии, была неявной попыткой предложить особый способ создания единства через многообразие. Некоторые из этих решений были далеко не такими строгими, как решения, представленные в истории философии, а позднее в истории науки, но их конец был одинаков. Так это было с естественным языком, с тотемизмом, мифологией (особенно с мифами о Сотворении) и религией; то же относится к фигуративному искусству от его доисторических корней и до сего дня.

Фигуративное искусство было одним из главных каналов в великой диалектической игре единства–многообразия, потому что оно имело несколько уровней соединения *помимо* материально-перцептивного уровня соединения, который в любом случае присутствует в любом объекте, в том числе в произведениях абстрактного искусства. Второй уровень соединения любой фигуративной картины существует потому, что она является символом или изобразительным наименованием класса, поэтому функционирует как средство группировки или унификации всех объектов, для которых она служит этикеткой или изобразительным названием. В этом отношении нет разницы между символом и изобразительным и вербальным. Однако картины имеют атрибуты унификации, которыми не обладают слова. Третий соединяющий атрибут фигуративного искусства обнаруживается в том, что символы этого искусства не являются произвольными конфигурациями. В той или иной степени они сохраняют скорее симметрию релятивистской природы по отношению к предметам, которые они представляют (Avital, 2000). Симметрия – это структура, которая соединяет все объекты, имеющие общую структуру (Bateson, 1978). Эта симметрия составляет сущность абстрагирования в фигуративном искусстве, и это особый способ, которым фигуративное искусство соединяет вещи. Подобно соединению–разъединению, симметрия, о которой здесь идет речь, является также комплементарной симметрией–асимметрией.

В других очерках я показал, что этот мыслеотпечаток присутствует только в фигуративном искусстве, но не в абстрактном (Avital, 1996, 1997). Четвертым источником единства фигуративного искусства является *системная или иерархическая* структура; она присутствует в каждой фигуративной картине. Фигуративная картина – это *система* символов того или иного уровня сложности, и, следовательно, фигуративные картины характеризуются структурной однородностью. Это системное соединение интегрирует символы на всех уровнях; оно является решающим в создании структурного единства, которое возникает в обширном

многообразии фигуративных картин. Здесь, на макроскопическом уровне, можно обозначить параллель между структурой фигуративной системы символов и системным порядком, присущим объектам, которые эти символы предназначены представлять. Оба имеют иерархический порядок, символы – на смысловом уровне, объекты – на физическом или биологическом уровне. Подобно соединению–разъединению и симметрии–асимметрии, иерархия является мыслеотпечатком, в котором иерархию дополняет случайность. В другом эссе я покажу более глубоко, что этот мыслеотпечаток действительно существует только в фигуративном, а не в абстрактном искусстве^{First}.

Поскольку, подобно соединениям любого объекта, соединение абстрактного искусства имеет место только на материальном и перцептивном уровнях, очевидно, это «искусство» не участвует в конструировании орудий для величайшей из игр культуры – диалектики единства и многообразия. Вместо этого, абстрактному искусству удалось создать очень странную аномалию: единство без дифференциации по типу крайнего минимализма монохромности; подобным же образом абстрактный экспрессионизм создал дифференциацию без какого-либо объединяющего принципа. Однако никакое творение, достойное этого названия – будь то в физическом, биологическом или духовном мире, – не может существовать в силу только единства или только дифференциации: ни благодаря лишь порядку, ни благодаря лишь беспорядку. Каждый символ и каждое произведение покоятся именно на диалектике и порядка, и беспорядка.

Аномалия абстрактного искусства есть выражение более фундаментальной патологии, которая может быть выражена в виде энтропии и ее противоположности – негэнтропии. Соединение – это в большой степени выражение негэнтропийной тенденции, так как соединение – это другое название увеличения порядка. С другой стороны, разъединение является в большой степени выражением энтропийной тенденции, так как каждое разъединение есть в большой степени выражение уменьшения порядка. На всех уровнях – физическом, биологическом и духовном, включая, конечно, искусство, – существует определенный дисбаланс между тенденцией к энтропии и тенденцией к негэнтропии. Поэтому соединяющие тенденции, или негэнтропия, в той или иной степени *сильнее*, чем разделяющие, фрагментирующие тенденции, или энтропия. Можно сказать, что существование сознания и действительности, или даже лучше – комплементарность сознания и действительности обусловлено этим дисбалансом.

Искусство – одна из составляющих духовного мира, и, как и сама жизнь, оно зависит от комплементарности обеих тенденций, но так, что тенденция соединения, или негэнтропия, должна быть сильнее тенденции разъединения, или энтропии, иначе не будет ни жизни, ни языка, ни настоящего искусства.

Хотя и фигуративное, и абстрактное искусство содержит диалектику соединяющей и разделяющей тенденций, однако в фигуративном искусстве, как и в природе, преобладает негэнтропийная тенденция, а в абстрактном искусстве, как в любом дезинтегративном процессе, преобладает энтропийная тенденция. В каком-то смысле абстрактное искусство – это фигуративное искусство, в котором диалектический баланс между комплементарными компонентами кодуса резко

^{First} Также можно показать, что ни один из мыслеотпечатков не присутствует в абстрактном искусстве. Точнее, можно показать, что если мыслеотпечатки и присутствуют в этом искусстве, это происходит в искаженной форме: они не присутствуют как комплементарности, но в большинстве случаев проявляется явная тяга к одному или другому полюсу.

смещен к полюсу разъединения. В середине XIX века существовал дисбаланс в противоположном направлении. Академизм нарушил баланс кодиса в сторону полюса соединения, потому что он заморозил некоторые правила организации или соединения реализма. Импрессионизм был попыткой создать новый баланс, увеличивая элементы разъединения. Но импрессионистское исправление было эффективным только короткий промежуток времени, потому что фигуративная парадигма в то время была исчерпана.

Обобщенно говоря, любой экстремальный дисбаланс кодиса в сторону одного из полюсов должен приводить к противоположному дисбалансу через промежуточную стадию, пока не будет достигнут новый баланс двух составляющих кодиса, но на более высоком уровне. По-видимому, этот принцип присутствует в каждом аспекте бытия: в физическом, биологическом, социальном и в духовном мире. «Черная дыра», в которой соединение материи максимально, должна в конечном итоге исчезнуть; создания, которые не приспособляются к изменениям, должны вымереть как динозавры; рост раковых клеток разрушает организм и в конце концов и сами злокачественные клетки; диктатуры часто ведут к анархии, а анархия – к диктатуре, пока мудрость не приведет к демократии. Академизм в конечном итоге приводит к новому искусству, но неизбежно платит за это промежуточным периодом анархии, который мы называем абстрактным или, используя более общий термин, нерепрезентативным искусством.

Может быть, самым величественным выражением этого принципа является история Сотворения согласно теории «Большого взрыва»: первоначально вся вселенная была свернута в единую точку, которая являлась состоянием полного соединения, а Сотворение было трансформацией в состояние излучения, которое было состоянием полного разъединения. С началом излучения началось возникновение и соединение частиц, из которых была построена наша вселенная. Возможно не случайно, все мифы о сотворении утверждают, что в начале было единство или однородность того или иного вида и что вмешательство какой-то сущности вызвало затем дифференциацию этого единства и таким образом был создан мир и все, что в нем есть.

Поскольку самая главная динамика эволюции кодиса в цивилизации – это все увеличивающееся соединение, фигуративное искусство *вынуждено* было покинуть культурную сцену, потому что оно давно исчерпало свой потенциал соединения, обобщения и метафоризации. Это также причина исчезновения тотемизма и мифологии; и, возможно, сейчас настал конец философии, так как мы, может быть, исчерпали потенциал обобщения и концептуального мышления. Однако, поскольку абстрактное искусство отказалось от символического соединения живописи и вернулось только к эстетическому и материальному соединению, не предлагая нового уровня соединения, это искусство не представляет собой дополнительного шага в эволюции искусства и культуры, а скорее является его регрессивной фазой. Я полагаю, что положение искусства сегодня – это выражение необходимого, но временного регресса до того времени, когда обнаружится новый способ создания духовного соединения в искусстве на более высоком уровне, чем тот, который достигнут фигуративным искусством.

В последующих эссе я продолжу раскрывать другие атрибуты, по которым фигуративное искусство отличается от абстрактного. Важно, чтобы мир искусства мог убедиться в том, что абстрактное искусство является, возможно, не новым искусством, рожденным в XX веке, а обломками 40000-летнего старого искусства. Однако абстрактное искусство играет очень важную роль в эволюции искусства: это необходимая промежуточная стадия между предшествующим искусством, чье

время истекло, и искусством будущего, которое еще не появилось, но грань которого дальновидные уже могут видеть на горизонте.

ЛИТЕРАТУРА

- Appleyard, B. (1984). *The culture club – Crisis in the arts*. London: Faber and Faber.
- Aristotle (1941). *De Anima*, translated by W. D. Ross. In R. McKeon (Ed.), *The basic works of Aristotle*. New York: Random House.
- Avital, T. (1992). The complementarity of art and design. In G. C. Cupchik, & J. Laszlo (Eds.), *Emerging visions: Contemporary approaches to the aesthetic process* (pp. 64–82). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Avital, T. (1996). Symmetry: The connectivity principle of art. *Symmetry: Culture and Science* (The Quarterly of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry), 7, 1, 27-50.
- Avital, T. (1997). Footprints Literacy: The origins of art and prelude to science. *Symmetry: Art and Science* (The new Quarterly of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry), 8, 1.
- Avital, T. (2000). Is figurative representation arbitrary? A re-examination of the conventionalist view of art and its implications for non-figurative art. *South African Journal of Art_History* (In press).
- Bateson, G. (1978). The pattern which connects. *The CoEvolution Quarterly*, Summer, 9.
- Bateson, G. (1979). *Mind and nature*. New York: Bantam Books.
- Belting, H. (1987). *The end of the history of art?* Chicago: The University of Chicago Press.
- Elgar, F. (1968). *Mondrian*. London: Thames and Hudson.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. New York: Bobbs-Merrill.
- Habermas, J. (1985). Modernity – an incomplete project. In H. Foster (Ed.), *Postmodern culture* (pp. 3–15). London: Pluto Press.
- Kant, I. (1787/1933). *Critique of pure reason*. Translated by N. Kemp Smith. London: Macmillan.
- Lang, B. (Ed.). (1984). *The death of art*. New York: Haven Publications.
- Wolf, T. (1975). *The painted word*. New York: McGraw-Hill.