



Fotieva, Irina Valerievna

*Altai State University,
Barnaul, Russian Federation*

Фотиева Ирина Валерьевна

*Алтайский государственный университет,
г. Барнаул, Российская Федерация*

**ARTISTIC CREATION AS COGNITION
(REFLECTIONS ON THE WORK
OF K. LEVI-STRAUSS)**

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
КАК ПОЗНАНИЕ
(РАЗМЫШЛЕНИЯ
НАД РАБОТОЙ
К. ЛЕВИ-СТРОССА)**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.01.020

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется одна из основных работ К. Леви-Стросса «Первобытное мышление» в аспекте интерпретации проблем искусства. Исследуется взгляд Леви-Стросса на искусство как одну из форм познания мира; выявляются возможные следствия из этой посылки; демонстрируются сходства и различия между научным и художественным познанием и творчеством. Делается вывод о том, что в круг материалов, авторов и идей, на которых базируется исследование проблем теории искусства, целесообразно включать ученых из различных областей знания, затрагивающих подобные темы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Художественное творчество; искусство; познание; К. Леви-Стросс.

ABSTRACT

The article analyzes one of the main works of K. Levi-Strauss "Primitive thinking" in the aspect of interpreting the problems of art. Levi-Strauss' view of art as one of the forms of knowledge of the world is investigated; possible consequences of this premise are revealed; the similarities and differences between scientific and artistic knowledge and creativity are demonstrated. It is concluded that in the range of materials, authors and ideas on which the study of the problems of art theory is based, it is advisable to include scientists from various fields of knowledge touching upon similar topics.

KEYWORDS:

Artistic creation; art; cognition; K. Levi-Strauss.

Введение

Имя Клода Леви-Стросса — этнографа и этнолога, культуролога и социолога, широко известно. Он принадлежит к тем ученым, «чьи труды проложили те интеллектуальные трассы, которые, по всей видимости, найдут продолжение в наступающем новом столетии... Его уникальный теоретический вклад состоит в создании структурального метода и в разработке концепций, раскрывающих механизмы функционирования “неприрученной мысли” в бесписьменной культуре и в особенности в семантическом поле мифов» [4, с. 11]. Но в своих исследованиях он часто выходит за рамки собственных конкретных научных интересов, и среди таких экскурсов в другие области следует отметить рассуждения о специфике искусства. Особенный интерес представляют те фрагменты его работ, где фактически речь идет об искусстве как форме познания. Анализу этой темы и посвящена данная статья, в которой используются элементы системно-структурного метода, историко-биографического и компаративного анализа.

Обсуждение

Леви-Стросс начинает свои рассуждения, беря в качестве примера один из женских портретов Клуэ¹. Он задает вопрос: «...На чем основана весьма глубокая эстетическая эмоция, необъяснимо вызванная тщательным воспроизведением — нить за нитью кружевного воротничка, создающим иллюзию реальности? Пример с Клуэ возникает не случайно, ибо известно, что он любил рисовать предметы мельче, чем они были в натуре... Однако встает вопрос, не представляет ли уменьшенная модель... тип произведения искусства. Ведь всякая уменьшенная модель, похоже, обладает эстетическим предназначением — откуда бы ей извлекать это постоянное достоинство, как не из самих ее размеров? И наоборот, огромное большинство произведений искусства являются также уменьшенными моделями» [2, с. 131].

Это, как легко видеть, неожиданный подход. Отметим, что «уменьшенность» он понимает достаточно широко, то есть не только пространственно. Произведение искусства, по его мнению, всегда как бы «уменьшает» реальный объект — например, в смысловом плане. Он приводит в пример Сикстинскую капеллу, которая, несмотря на большие размеры [2, с. 131], по сути лишь «уменьшенно» — то есть далеко не во всей полноте — передает предельно масштабный *смысл* конца света.

Более того, любое произведение во всех случаях не отображает предмет во всей полноте: «...графическое или пластическое воплощение всегда подразумевает отказ от определенных измерений объекта: в живописи — от объема; в скульптуре — от цвета, запаха, тактильных впечатлений,



Франсуа Клуэ.
Жанна д'Альбре,
королева Наваррская.

1570.

Дерево, масло.

32 x 23.

Фото: gallerix.ru

и в обоих случаях — от временного измерения, поскольку целостность произведения изобразительного искусства постигается одномоментно» [2, с. 132].

Из сказанного, по его мнению, возникает вопрос: какой же смысл в этом уменьшении, или, иначе говоря, редукции?

И здесь Леви-Стросс переходит к интересующей нас теме — к искусству как форме познания мира. «Чтобы познать реально существующий объект в его целостности, у нас всегда есть склонность начать с его частей. ... Редукция шкалы опрокидывает эту ситуацию: будучи уменьшенным, объект в целом предстает менее угрожающим; будучи убавленной количественно, его целостность кажется нам качественно упрощенной... В противоположность тому, что происходит, когда мы стремимся познать какую-либо вещь или существо в реальных размерах, в уменьшенной модели познание целого предшествует познанию частей. И даже если это иллюзия, то смысл этого метода в создании и поддержании такой иллюзии, вознаграждающей интеллект и чувственность удовольствием, которое уже только на этом основании можно назвать эстетическим» [2, с. 132].

Таким образом, можно резюмировать: изобразительное искусство облегчает познание объекта, представляя нам его уменьшенную (упрощенную) модель.

Но очевидно, что подобное облегчение восприятия нацелено лишь *на воспринимающего, на зрителя*. Это лишь зрителю, возможно, легче целостно «схватить» такой редуцированный объект. Художнику — совершенно напротив. Чтобы в итоге создать такую «уменьшенную модель», настоящий художник должен делать как раз совершенно обратное. По сути, как и настоящий ученый, он должен познать объект не «уменьшенно», а «укрупненно»; максимально глубоко, в самых разных его срезам и сторонах.

Более того, далее он должен понять, постичь, — какие части, стороны, свойства являются основными, а какие второстепенными? То есть какие он должен отразить и подчеркнуть в своей модели (произведении), а какие, напротив, «затушевать» — чтобы они не мешали восприятию целого и главного.

Иными словами, он должен провести *анализ*; мысленно и даже чувственно увидеть объект объемно и панорамно. И, наконец, на основе этого познанного, в результате сложного, многопланового процесса постижения объекта — он и создает, творит произведение искусства.

Эти рассуждения не вытекают прямо из позиции Леви-Стросса: его как этнолога в данном процессе интересует другое, на чем мы не будем останавливаться. Для нас же интереснее вывод о том, что *в художественном процессе много общего с научным познанием-творчеством*. Сам Леви-Стросс это выражает в следующей формуле: «Потребность в организации (упорядочении) является общей для искусства и для науки» [2, с. 123]. На наш взгляд, это несколько узкий подход, речь, как уже сказано, не только в упорядочении, но именно в глубоком познании и в творчестве на основе этого познания.

Ведь, по сути, творчество едино. И не случайно, например, Н. Бердяев говорил о том, что познание всегда эмоционально [1, с. 73]: очень ошибочно думать, как думают многие деятели искусства, что наука — это простая и «сухая» систематизация фактов. Любая теория — результат научного творчества.

Но есть и существенное различие между этими двумя видами познания-творчества. Оно состоит, прежде всего, в *способе познания*.

Во-первых, конечно, в науке, как в любом творчестве, определяющую роль играет интуиция. Мы понимаем ее так, как понимал ее Н.О. Лосский: непосредственное и совершенно реальное видение сущности предмета — которое, как верно отметил Бердяев, невозможно без «страсти», а точнее сказать, без напряженного и эмоционального

«всматривания» в эту сущность. При этом Лосский выделял три основных типа: чувственную, интеллектуальную и мистическую интуицию [3]. И здесь различие очевидно: в науке это, в первую очередь, интуиция интеллектуальная; в искусстве же — интуиция чувственная. И ученый, и художник как бы внутренним взором постигают структуру, внутренние связи предмета; его внешние связи с окружением; в предельном же случае — если речь идет о гениальных ученых и гениальных художниках — его глубинный смысл и его место во Вселенной. Но ученый это видит более четко и неизбежно более схематично. Не в уничижительном смысле схематично: здесь речь идет лишь о форме восприятия. Художник же видит образно.

Во-вторых, ученому помогает развитая методология. О ней в философии науки постоянно идут споры; но, тем не менее, методология — это тот каркас, который держит все построение ученого, не позволяет ему «расползаться» и, главное — направляет его познание, помогает избежать, по крайней мере, грубых ошибок. В итоге даже далеко не гениальный, а просто профессиональный и грамотный ученый создает научную модель, более или менее приближенную к реальности, — причем, такую, которую может теми же методами проверить другой ученый. Поэтому наука, как принято говорить, *интерсубъективна*.

Существует ли нечто подобное в искусстве? Пожалуй, неким аналогом служит канон. Но здесь сразу встают две проблемы. С одной стороны, в последние столетия активно пропагандируемая «свобода творчества» сделала канон лишь фактом истории («каждый пишет, как он слышит»). Но, с другой стороны, проблема есть и с самим каноном. Ведь если это тоже своеобразный метод познания, — то, как и любой метод, как и познание в целом, он должен постоянно развиваться, обновляться, уточняться, что на практике происходит не так часто. Оба эти негативных фактора привели к тому хаосу в искусстве, который мы сегодня наблюдаем во всем мире.

Но, повторим еще раз, сказанное не касается (или мало касается) гениальных художников. Их интуиция настолько велика, что они не только прозревают глубинные смыслы вещей поверх второстепенного, случайного и ложного, — но и, по сути, сами неявно задают некий канон. И тут — прямое родство их с гениальными учеными, которые своим творчеством задают новую методологию познания.

Леви-Стросс далее продолжает свою мысль, возвращаясь к кружевному воротничку на картине Клуэ. Он отмечает, что «...изображение кружевного воротничка в уменьшенной модели подразумевает внутреннее знание его морфологии и техники изготовления (и если бы речь шла об изображении человека или животного, то мы бы сказали:

его анатомии и положений тела), оно... завершает синтез этих внутренних свойств и свойств, зависящих от пространственно-временного контекста. Конечный результат — кружевной воротничок, каков он есть, но также и как он выглядит в период воздействия той перспективы, где он оказывается: ... через контраст белизны воротничка и цвета других частей одежды, через отсвет перламутровой шейки, которую он охватывает, и притом отсвет в данный день и в данный час. Влияние осуществляется также посредством того, что воротничок означает — является ли он обыкновенным или парадным украшением, новый он или бывший в употреблении, свежесглаженный или мятый, принадлежит он простой женщине или королеве, чей облик подтверждает, опровергает либо характеризует ее статус в определенной среде, в обществе, регионе мира, в какой-либо период истории... Гений художника всегда состоит в том, чтобы объединить внутреннее и внешнее знание, бытие и становление; ... синтез природного и социального событий, по одному либо многих. Эстетическая эмоция возникает из этого объединения — порядок структуры и порядок события, — внедренного в вещь, созданную художником, а потенциально также и зрителем, открывающим для себя такую возможность через произведение искусства» [2, с. 134].

То есть, как видно из приведенного отрывка, художник, по мнению Леви-Стросса, не просто творчески создает (синтезирует) модель объекта. Он *вплетает его в канву времени и места* («событий», по терминологии Леви-Стросса). И здесь мы снова видим и сходство, и отличие научного и художественного познания.

Наука, безусловно, детерминирована социально-историческим контекстом, потоком времени, пространством культуры. Но в идеале она стремится от этого избавиться, рассматривать вещи нейтрально, «как они есть». Это важнейший, хотя и не очень достижимый научный идеал. Искусство же такой цели, казалось бы, перед собой совсем не ставит: оно вплетено в этот исторически-временной контекст, более того, сплошь и рядом именно стремится его передать.

Но всегда ли это так? Если мы снова вспомним творения гениальных художников, то в них этот контекст менее всего играет роль (хотя он и есть) — так как они стремятся передать именно *вечное*. Вообще, чем более «приземлен» художник, тем более он вплетен в культурно-историческую и просто бытовую ткань своего времени, как, скажем, малые голландцы. И, напротив, «Сикстинская мадонна» сразу направляет наши мысли именно к вечному образу и символу Великой Матери, проходящему через многие тысячелетия и многие культуры в разных формах.

И, наконец, интересна в этой связи характеристика Леви-Строссом так называемой нефигуративной живописи. По его мнению, она «...воспринимает “манеры” взамен “сюжетов”»; она стремится дать конкретное представление о формальных условиях любой живописи. Отсюда парадоксальное следствие: нефигуративная живопись в отличие от того, что она сама считает, создает не произведения такие же (если не более) реальные, как объекты физического мира, а реалистические имитации несуществующих моделей» [2, с. 137].

Здесь снова следует, опираясь на наш подход, провести четкую границу. В нефигуративной живописи проблема познания обостряется до предела. То есть сразу же встает вопрос: то, что мы видим на полотне, — произвольная фантазия художника или же это какое-то особое знание?

Чаще всего вернее первое; и сами художники этого не скрывают, активно и даже агрессивно отстаивая «свободу творчества», под которой они, увы, нередко понимают банальный произвол. Но можно ли отрицать, что некоторые из них действительно обладают внутренним видением каких-то более высоких планов бытия, «идеальной реальности»? Достаточно здесь вспомнить «Троицу» Андрея Рублева (да и, в целом, лучшие образцы подлинно религиозной живописи — русской, европейской, восточной). Или полотна Чюрлениса, или Рериха. Такое внутреннее видение может отлиться в разные формы — или отчасти реалистические, или совсем выходящие за пределы нашей обыденной реальности. Но эта глубинная интуиция у мастера может проявляться и частично, заставляя улавливать пусть не всю беспредельность и сложность мироздания, но хотя бы какие-то отдельные проблески. Конечно, здесь сразу встает вопрос о критериях. Приходится признать, что формальные критерии тут измыслить крайне сложно, если не вообще невозможно. Чтобы определить, что именно перед нами — хаос и произвол или же действительно прозрение, надо самому зрителю или критику обладать аналогичными проблесками внутреннего видения, мистической интуиции.

Заключение и выводы

Тема, поднятая в статье, конечно, нуждается в дальнейшей разработке. Она, к сожалению, на наш взгляд, еще далеко не достаточно исследована в современном искусствоведении и даже в философии искусства. В то же время она весьма важна, так как касается сразу многих проблем и выводит нас на сложные вопросы природы творчества и познания; факторов, влияющих на творческий процесс; законов восприятия художественного произведения и многого другого.

При этом стоит отметить, что в круг материалов, авторов и идей, на которых базируется исследование этих проблем, стоит включать не только искусствоведов или культурологов. Сплошь и рядом мы можем встретить весьма оригинальные и эвристичные суждения и прозрения у крупных ученых, казалось бы, далеких от данной области, как мы и видим на примере выдающегося этнографа, этнолога, социолога К. Леви-Стросса. Возможно, не со всем им сказанным можно согласиться, но ценно уже то, что его нетрадиционный подход заставляет по-новому взглянуть на многие вопросы.

Примечание

1. Леви-Стросс не указывает, о каком портрете идет речь. Поскольку у многих моделей художника кружевной воротничок, то мы для иллюстрации взяли известный портрет Жанны д'Альбре, королевы Наваррской (1570).

Литература

1. Бердяев Н.А. Самопознание. (Опыт философской автобиографии). М.: Мысль, 1991. 451 с.
2. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / Перев., вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. М.: Республика, 1994. 384 с. URL: https://psychoanalysis.by/wp-content/uploads/2018/11/pervobitnoe_mishlenie.pdf?189db0&189db0 (дата обращения: 25.01.2021).
3. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика, 1995. 400 с.
4. Островский А.Б. Обоснование антропологии мышления (вступ. статья) // Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика, 2000. С. 3–18.

References

1. Berdyaev N.A. *Samopoznanie. (Opyt filosofskoi avtobiografii)* [Self-knowledge. (Experience of a philosophical autobiography)]. Moscow, Mysl Publ., 1991. 451 p. (In Russian).
2. Levi-Strauss K. *Pervobytnoe myshlenie* [Primitive thinking]. Transl. by A.B. Ostrovsky. Moscow, Respublika Publ., 1994. 384 p. Available at: https://psychoanalysis.by/wp-content/uploads/2018/11/pervobitnoe_mishlenie.pdf?189db0&189db0 (accessed: 25.01.2021). (In Russian).
3. Lossky N.O. *Chuvstvennaya, intellektual'naya i misticheskaya intuitsiya* [Sensual, intellectual and mystical intuition]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 400 p. (In Russian).
4. Ostrovsky A.B. *Obosnovanie antropologii myshleniya* [Substantiation of the anthropology of thinking]. Levi-Strauss K. *Put' masok* [The way of masks]. Moscow Respublika Publ., 2000, pp. 3–18. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Фотиева Ирина Валерьевна — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры теории и практики журналистики, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация. E-mail: fotieva@bk.ru

ABOUT AUTHOR: Fotieva, Irina Valerievna — D. Sc. (Philosophy), Docent, Department of theory and practice of journalism, Professor, Altai State University, Barnaul, Russian Federation. E-mail: fotieva@bk.ru

Для цитирования | For citation:

Фотиева И.В. Художественное творчество как познание (размышления над работой К. Леви-Стросса) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 1 (20). С. 282–287. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.01.020> URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/165>

Fotieva I.V. *Artistic creation as cognition (reflections on the work of K. Levi-Strauss)*. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2021, No. 1 (20), pp. 282–287. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.01.020> Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/165> (In Russian).