

Петренко Сергей Дмитриевич
Sergey Petrenko

искусствовед, аспирант кафедры «Психология и педагогика» (НГТУ),
преподаватель "НГХУ"; postgraduate student, department «Psychology and pedagogy» (NSTU);
art historian, teacher of «Novosibirsk State Art College».
«Новосибирское государственное художественное училище»
630007, Новосибирск, Красный проспект, 9
«Novosibirsk State Art College» Krasniy pr. 9, Novosibirsk 630007 Russia
e-mail: petrenkosergey@ngs.ru

К ВОПРОСУ О «КОЛИЧЕСТВЕННЫХ МЕТОДАХ» В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

On the question of "quantitative method" in art

Ключевые слова: количественные методы, история искусств, свето-цветовой эталон, национальные школы, иконологический метод.

Key words: quantitative methods, art history, light and color standard, national school, iconology.

Аннотация. Материал статьи посвящен критическому анализу «количественных методов» применяемых в искусствоведении некоторыми зарубежными и отечественными исследователями для изучения, как отдельного произведения искусства, так и глобальных художественных процессов. На примере учебного пособия В. Петрова «Количественные методы в искусствоведении», представляющего капитальное исследование в данной области на русском языке, автор статьи делает попытку оценить валидность и обоснованность применения подобных методик для анализа произведений изобразительного искусства. В результате, автор приходит к выводу, что «количественные методы» представляют собой лишь вспомогательную модель, не претендующую на роль отдельного метода, а являющуюся только системой подсчета данных.

Abstract. Article is devoted to a critical analysis of "quantitative methods" used in art criticism by some foreign and Russian researchers for study as the individual work of art and global art processes. On the example of V. Petrov's textbook "Quantitative methods in art research", representing fundamental research in this area in Russian, the author makes an attempt to evaluate the validity and reasonableness of such methods' use for the analysis of Art works. As a result, the author concludes that "quantitative methods" may be very supportive model, not pretending to be a separate method, and being the only system of data count.

Количественные методы, не представляя собой в науке об искусстве ярко выраженной магистральной линии, тем не менее также имеют своих последователей (В. Петров, В. Копчик, П. Куличкин, В. Рыжов, А. Волошинов и др). В свое время попытка теоретического и практического применения данного подхода была оформлена в учебном пособии В. Петрова «Количественные методы в искусствоведении». По мнению В. Петрова, материал пособия был призван продемонстрировать возможности количественного метода при анализе произведений искусства и художественной культуры в целом.

Один из первых вопросов, который автор затрагивает в своей работе – «цветовые параметры» картины, присущие различным национальным школам. У В. Петрова таких школ всего четыре – Франция, Испания, Италия и Россия. Согласно гипотезе В. Петрова цветовые решения, используемые национальными школами, напрямую зависят от географии страны.

В XVIII веке один из отцов истории искусства, немецкий ученый И. Винкельман причину несхожести искусства у различных народов также усматривал в воздействии климата, полагая, что «у обитателей самых теплых областей Италии, едва ли не поголовно наделенных большими талантами, и поныне еще проявляется замечательный художественный талант, наследие греков; воображение здесь господствует над остальными способностями также, как у рассудочных бриттов разум господствует над воображением» [1, 35]. Как известно, успех книги И. Винкельмана был огромным, но не долгим. Чуть позже Гете скажет, что «читая его, ничему не научаешься, но чем-то становишься» [1, 488].

Посмотрим, насколько обоснованно окажется утверждение В. Петрова (настаивающего на исключительной роли географических факторов) о существовании некоего неизменного национального свето-цветового эталона. Казалось бы, воздействие цвета на человека имеет глубокие и достаточно древние психофизиологические корни. Если согласиться с утверждением, что цветное зрение у человека сформировалось не сразу, а постепенно и наш язык является подтверждением этого процесса (наличие у арктических народов порядка двадцати оттенков белого), то влияние географических факторов не учитывать нельзя.

Когда же могло сформироваться это цветовое восприятие характерное для каждой нации? Автор пособия в качестве нижней временной границы берет XV век, который он отмечает как начальную стадию развития национальной школы. Возникает вопрос, почему именно XV столетие выбрано в качестве таковой границы. Только ли потому, что этот век в истории искусства являет собой начавшуюся в станах Европы эпоху Возрождения или это попытка отсечь более сложные (ранние) для количественных оценок и обобщений периоды? Но, как известно, и в самом Возрождении процесс развития изобразительного искусства в заявленных автором странах протекал крайне неравномерно (даже без учета здесь всех социально-политических факторов), не говоря уже о России.

Очевидно, поводом для установления подобных границ послужило наметившееся в этих странах политическое объединение (Франция, Испания, Россия). В России такое объединение действительно началось в XV веке, но силовое присоединение к Москве некоторых соседних городов не может считаться

ключевым, тем более, если автор говорит об исключительной роли именно географических факторов. Для Италии же XV век так и останется веком политически самостоятельных республик и герцогств, что, впрочем, не мешает В.Петрову говорить о формировании национальной школы.

Нужно отметить, что если автор выбирает в качестве опорной точки явно политические события (демонстрируя социологический подход к искусству), то он должен отказаться от других критериев (географических), поскольку последние противоречат первым. Несмотря на то, что в конце XV века Испания объединилась, для испанской культуры этот период стал временем наиболее сильного влияния культур Италии и Нидерландов, т.е. временем мало благоприятным для развития самой испанской художественной школы, когда ее национальная специфика была сведена к минимуму.

Впрочем, утверждение автора, что цветовое восприятие не зависит от времени, т.е. одинаково для всех периодов развития достаточно спорно. В. Петров пишет: «для южных районов Франции типичен прямой солнечный свет, тогда как для северных регионов России (Вологда, Кострома и др.) характерен солнечный свет бледный, рассеянный. Поэтому национальные особенности цветовых предпочтений зависят от подобных географических обстоятельств, определяющих свойства национального свето-цветового эталона» [4, 31].

Остановимся на примере одной только русской школы. Несмотря на то, что самостоятельные иконописные школы на Руси появились раньше, воспользуемся предложенной В. Петровым датой (XV в.) и проанализируем этот период в истории русского искусства.

В XV в. на Руси (которую В. Петров относит к «северному домену») по мнению наиболее авторитетного в этом вопросе исследователя В.Лазарева существовали три влиятельные иконописные школы: московская, псковская и новгородская. Согласимся с В. Лазаревым и с тем, что Ростов, Суздаль, Тверь, Нижний Новгород так и остались второстепенными художественными центрами. Имеют ли одинаковое цветовое решение иконы первых трех школ – нет (ни в цветовом решении, ни в выборе иконографии). Любимым цветом находящихся на севере Руси новгородцев будет пламенный киноварный цвет в сочетании с золотом фона, с белым, зеленым. У псковичей сумрачный колорит с преобладанием изумрудно-зеленых и темно-зеленых, почти черных тонов, вишневых, красных, мутных синих, серовато-зеленых. В Москве эталоном станет «палеологовский ренессанс» и звучная живопись А. Рублева из сверкающих голубого, золотого, изумрудного, красного, белого.

Как объяснить такие различия в пределах одного географического домена? Получается, что цветовые и иконографические различия этих школ вызваны не влиянием климата, а вкусовыми предпочтениями заказчика (боярская республика в Новгороде и княжеская Москва). Отсюда же разница в сюжетах, рисунке, колорите, пропорциях изображенных персонажей.

Такое замечание не было бы полным, если бы мы не сказали об иконографических канонах, которые относятся, прежде всего, и к цветовому решению иконы, но о которых не упоминает автор. Как известно, главные лица

евангельского цикла имеют вполне устойчивые цветовые решения одежд: мафорий Богоматери пурпурный, хитон и гиматий Христа – красный и голубой, что опять же не мешало древнерусским мастерам при необходимости несколько варьировать цветовые решения. Но автор учебного пособия не уделяет внимание и таким проблемам, как колористическая характеристика первоначального красочного слоя, зачастую скрытого под слоем более поздних записей или потемневшего под слоем олифы, что и после расчистки приводило к изменению красочного слоя. Примерно те же проблемы затрагивают и сохранившуюся монументальную живопись.

И здесь необходимо остановиться на исходных положениях автора. Со ссылкой на «традицию» В. Петров анализирует живопись на наличие в ней т.н. спектральных (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый) и неспектральных (белый, черный) цветов. Возникает вопрос: какими характеристиками насыщенности и чистоты должны обладать упомянутые спектральные и неспектральные цвета? К какому из спектральных цветов отнести, например, белый к которому добавлен значительный процент оранжевого; или желтый с добавлением белил и охры; а желтый с примесью черного; или красный с добавлением белил и синего?

Предлагаемая автором таблица и предложенные к измерению живописных произведений спектральные цвета – являются эрзацем живописи как таковой. В лучшем случае в прокрустово ложе семи спектральных цветов можно поместить разве что произведения декоративно-прикладного искусства, средневековые витражи, произведения мастеров классицизма, дивизионизм, некоторые работы представителей авангарда начала XX века, но и такой подход имел бы крайне редуцированный характер в отношении цветовой системы тех или иных художественных систем, поскольку витраж периода поздней готики, например, представляет собой по сути живопись по стеклу и т.д.

Со слов В. Петрова «количественные методы успешно применяются при анализе массовых явлений... И это естественно, ибо чем крупнее масштаб изучаемого явления, тем меньшее внимание при его изучении можно уделять различным конкретным деталям, аспектам, частностям» [4, 12]. Посмотрим, насколько можно оперировать общим не вдаваясь в частное.

Для того чтобы проанализировать эти масштабные явления и экспериментально доказать вышеозвученную гипотезу (цветовая специфика национальной школы) автор отобрал 311 картин созданных 67 французскими художниками; 109 написанных 33 итальянскими художниками; 106 картин написанных испанскими художниками; 296 созданных русскими мастерами. Сразу бросается в глаза несоответствие количественных соотношений между произведениями представленных здесь школ и мастеров. Возникает вопрос, почему автор отдает предпочтение французской живописи перед испанской и итальянской практически в три раза? И почему количество самих художников Франции превышает испанских также в три раза, а итальянских в два? Подобные различия автор не комментирует. Также без комментариев остается вопрос, творчество каких художников и какого столетия автор учебного пособия задействовал для своего исследования.

Если согласиться с представленной теорией о существовании некоего свето-цветового эталона у каждой нации, то личность художника действительно не имеет никакого значения и неважно работал художник в XVI веке или в XIX, и какое число мастеров участвовало в проведенном эксперименте. Такое нивелирование может говорить только об одном – об абсолютном невнимании автора к тому, появляется, например, в России классицизм или сентиментализм, сменяется последний романтизмом и реализмом, какие социальные и идеологические предпосылки лежали в основе всех этих изменений и как последние влияли на художественный процесс (утверждение стилевой системы и характерные для нее формальные и цветовые решения).

Если цветовой эталон, как утверждает автор у нации одинаков, то как объяснить столь несхожие цветовые предпочтения М. Врубеля (с его сумеречным сиреневым колоритом), скупую и аскетичную коричневую палитру В.Перова (и практически всех шестидесятников), ослепительно-яркую гамму (желтый, голубой) туркестанской серии В. Верещагина. И это только вторая половина XIX века. Примеры можно продолжать.

В концепции В. Петрова художник предстает как безымянный проводник некой неизменной свето-цветовой модели непременно оперирующий одними и теми же спектральными цветами. В этом случае у В. Петрова должно возникнуть немало «художников-исключений». И. Левитан согласно гипотезе должен был бы писать одни и те же состояния природы, чтобы вписаться в национальный цветовой домен, тем не менее, художник показал все разнообразие оттенков русской природы. И таким будет творчество большинства пейзажистов этого времени, а исключением, наоборот, здесь станет колористическая схема художников XVIII века, представителей классицизма в пейзаже (например, С.Щедрин) с их условной системой цветового решения пространства: от коричневого первого плана до голубого на третьем или четвертом планах.

Только в придаточном предложении автор пособия говорит о влиянии одной школы на другую.

Таким образом, если мы примем предложение автора пособия обратить наш взор на «анализ массовых явлений» и откажемся от всех «частностей», то не лишаем ли мы художников их индивидуальности. Не возникает ли ситуация напоминающая историю с формальным анализом Г. Вельфлина, написавшего историю искусства без имен. Не многочисленны ли точки зрения, которые можно встретить в различных монографиях об одном и том же мастере и конфликтующие друг с другом искусствоведческие методы называет автор «чехардой» разрозненных «частных истин», которая так раздражает представителей точных наук, и которых упоминаемые В.Петровым «лирики» попрекали «прямолинейностью, отсутствием тонкости понимания и «чувствования» искусства» [4, 7].

Тем не менее, согласимся с автором, что во французской живописи 64% приходится на красный цвет. Что же дает исследователю и читателю (студенту) такая информация?

Символическая роль описываемых В. Петровым спектральных цветов в европейской культуре имеет достаточно давние, но, как оказалось, не столь

устойчивые традиции. Приводимые в книге С. Ландо характеристики цветовой символики только во времена У. Шекспира дают яркий пример поливалентного характера символического значения одного и того же цвета.

«Цвет привязан к объекту, и в одном случае красный, например, ассоциируется с праздником, а в другом – с пожаром» [2, 124].

Соответственно, семантика красного цвета оказывается различна и его восприятие и значение зачастую зависят не только от степени его насыщенности, но в большей степени от формы предмета, которую данный цвет окрашивает. Исследователь, занимающийся анализом картины, не может не учитывать какой элемент в картине окрашен в красный цвет и с какими цветами этот элемент (окрашенный в красный) в данный момент взаимодействует. Поэтому эмпирическая констатация В. Петрова о наличии во французской живописи 64% красного цвета на общую площадь холста опять же не несет в себе никакой содержательно-смысловой информации.

Рассмотрим другие аспекты количественного метода: что понимает автор под определением раскрыть «содержательный аспект искусства», «специфические флюиды», «пространство качественных характеристик» и как последнее можно оценить и проанализировать с помощью цифр.

В. Петров выносит за рамки своих наблюдений социологию, философию, религию, историю, т.е. весь тот культурно-исторический контекст, в котором создавалось произведение искусства, и который для ученого является не более, чем добавочным «материалом». Автор пишет: «на самом деле... нет произведений “про войну”, “про любовь”» [4, 80]. Все это «лишь материал», на основе которого формируется «художественная структура» произведения, которая и воздействует на зрителя. Поэтому и «нет произведений “про войну”... А есть произведения, использующие те либо иные приемы, с целью воздействия на определенные ментальные (психические) процессы. Именно по этим ментальным процессам - а вовсе не по “материалу”, - и следует делить явления искусства на определенные группы» [4, 80].

Остановимся на терминологии. Судя по всему, термины «материал» и «художественная структура» выступают у автора в тех же отношениях как «форма» и «содержание». Не будем подробно останавливаться на давнем вопросе, поскольку вполне очевидно, что одно не может существовать без другого, также как не будем делать акцент и на противоречии, в которое впадает автор, когда, с одной стороны, говорит, что материал и структура произведения «осуществляют свое воздействие на реципиента»; с другой, – нет произведений «про войну», но есть «приемы» воздействующие на психические процессы. Что же за приемы имеет в виду В. Петров, если картина с его же слов состоит исключительно из «материала» (содержание) и «структуры» (форма).

Независимо от того, какое определение использует ученый в отношении сюжета картины («содержание» или «материал») - суть не меняется. Зритель все-таки «читает» сюжет картины и от того, в какую форму он «одет» начинает испытывать определенные эмоции. В. Петров предлагает именно по ментальным процессам делить картины на группы! Т.е. главным объектом его исследования

становятся психические (ментальные) процессы в голове зрителя, которые и должны определить классификацию картин. Произведение искусства во всей своей неповторимости и индивидуальности снова оказывается не востребовано (анонимно) – и выступает неким придатком психических процессов либо художника, либо зрителя. Поэтому читатель остается в неведении, почему произведения нужно делить не по стилевым признакам (форма плюс содержание), а по характеру их психического воздействия.

Ответ дает сам автор, поскольку вектор его исследовательского внимания направлен на определение, каким типом художника написана картина: лево- или правополушарным. И здесь В. Петров придерживается заранее разработанной схемы, в которой произведения искусства находят свое место весьма произвольно. В поисках неизменных математических констант подтверждающих гипотезу о лево- и правополушарном типе художника В. Петров представляет творчество художника как нечто устойчивое и неизменное. Для этого составляется таблица из 22 пар противоположностей (нормативность – своеобразие, оптимизм – трагичность, малый размер картины – большой, строгость формы – свобода формы, светлая палитра – темная, условность – жизнеподобность и т.д.) Согласно утверждению автора, каждая из представленных пар получила у испытуемых необходимую долю правильных ответов. Не вызывает сомнения, что и неискушенный зритель сможет отличить произведение тяготеющее к графическому решению от картины, чье решение имеет крайне экспрессивный и живописный характер.

Вопрос, какие работы из представленных в таблице художников показывали испытуемым во время эксперимента для определения их типа? Достаточно эклектичен Н. Пуссен; сильно под влиянием французских живописцев изменится И. Репин; Рембрандт 1630-х не похож на Рембрандта 1650-х гг. О. Ренуар 70-х и О. Ренуар времени «больших купальщиц» – два разных художника; в начале столетия изменится К. Моне; радикально менял свою живописную систему К. Малевич (от импрессионизма через сезаннизм к супрематизму). Более однородны, конечно, в этом отношении представители академической живописи и классицизма (Бруни, Делакура, Энгр), а также XV век в изобразительном искусстве, но принадлежность Г. Гольбейна и А. Дюрера к одному типу легко заменяется их принадлежностью к одной (немецкой) школе – более графичной, чем ее южные соседи.

При этом в исследовании В. Петрова выделяется группа т.н. «нетипичных» художников. Это Пикассо, Дали, Сезанн, Сера, Леонардо, Микеланджело, Шагал, Тициан, – художники первой величины, которые были исключены из списка, но в которых остались такие мастера как Кент, Нисский, Бруни (преподаватель академии, о котором сейчас вспоминают только специалисты).

Так или иначе, в таблице присутствует ряд художников, которые в ранний период своего творчества были левополушарными, а в конце жизни у них стало доминировать правое полушарие. Проблема, несомненно, интересна, но скорее не для искусствоведа, а для психолога, поскольку здесь мы уже вступаем в область психологического подхода к искусству, который по мнению Р. Додельцева «способен в известной мере раскрыть побудительные мотивы и механизмы художественного творчества (фантазирования), не больше того» [5, 8]. Конечно, нельзя не оценить

работу В. Петрова по определению левого и правополушарного типа художника. Не следует умалять и того, что ученому, как представителю количественного метода «удалось разработать надежные инструменты, позволяющие количественно охарактеризовать феномен асимметрии в различных областях творческой деятельности» [4, 102].

Но, что же все-таки дает количественный метод исследователю и читателю, который, например, хочет узнать, что за люди изображены в картине Рогира ван дер Вейдена «Видение волхвов», почему именно этот сюжет был заказан художнику и как узнать, что изображение ребенка является видением, а также какова символика цвета, технология живописи, есть ли в этой работе скрытые аллегории, символы, и почему работы Рогира ван дер Вейдена входят в «золотой фонд» нидерландской живописи – эти и многие другие вопросы для данного подхода окажутся недоступны.

Поэтому количественный метод в науке об искусстве (по крайней мере, представленный в данном пособии) можно признать вспомогательным методом, либо, системой подсчета данных.

На наш взгляд, наиболее сильным качеством количественного метода является его возможность продемонстрировать степень влияния одной национальной школы на другую. Опираясь на систему подсчета данных одинаковых или сходных художественных элементов (в архитектуре, живописи, скульптуре), мы можем проследить те или иные стилевые тенденции в рамках определенных временных границ.

В заключение отметим, что наиболее плодотворным стало бы использование количественного подхода вместе с иконологическим методом, являющегося наиболее универсальным и всесторонним подходом, позволяющим сделать синтетический анализ всей семантической структуры произведения, направленном на изучение целостного смысла произведения искусства в единстве породившей его культурно-исторической среды. Помимо этого, главной заслугой иконологии, является ее способность наряду с формально-стилистическим подходом давать качественную оценку произведению искусства, поскольку метод Э. Панофского в качестве первого этапа включает в себя формальный анализ, не обладая при этом ограниченными возможностями последнего. Используя иконологию в качестве рабочего метода для анализа произведений искусства XX века, необходимо учитывать корректировки представителей «новой волны» иконологии, чье плодотворное реформирование и модификация данного подхода (такие как, горизонтальная структура, отказ от доминанты второго, либо третьего «уровня значений», использование принципов герменевтики) значительно расширили возможности этого метода и позволяют использовать данный подход не только в исследованиях, посвященных «классическому» искусству, но и при анализе изобразительного искусства Новейшего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винкельман И. История искусства древности. Малые сочинения.– СПб.: Алатейя, Гос. Эрмитаж, 2000. – 800с.
2. Ландо С. Фотокомпозиция для киношколы: учебное пособие. – СПб.: Политехника-Сервис, 2009. – 320с.
3. Лазарев В. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. - М.: Искусство, 1994. – 537с.
4. Петров В. Количественные методы в искусствознании: Учебное пособие для высшей школы. – М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2004. – 432с.
5. Фрейд З. Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р.Додельцева, К.Долгова. – М.: Республика, 1995. – 400с.