

УДК 111.85:159.937

**Неопластицизм Пита Мондриана в свете дилеммы
«перцепция-имагинация»: восстановление
«невинности глаза»**

Евдокимова Елена Валерьевна

Соискатель ученой степени кандидата философских наук,
старший преподаватель,
кафедра «История, философия и социальные коммуникации»,
Омский государственный технический университет,
644050, Российская Федерация, Омск, просп. Мира, 30-а;
e-mail: temri@mail.ru

Аннотация

Начатая в предыдущих публикациях апробация нашей метакритической позиции в области эстетики на конкретном художественном материале в статье реализуется на примере П. Мондриана. Из выявленных нами трёх эстетических антиномий, каждая из которых представляет особое автономное измерение анализа понятия вкуса, используется «перцепция/имагинация» (которое суть концептуальное противостояние точки зрения, провозглашающей ирреальность источника и основания эстетических переживаний, с одной стороны, и позиции, предполагающей, что эстетический опыт всегда есть нечто данное в чувственном восприятии – с другой). Вопреки кажущейся очевидности отнесения неопластицизма как разновидности абстракционизма к тем течениям, которые более удовлетворительным образом могут быть объяснены в рамках полюса имажинации, мы – обращаясь к «экологической парадигме» в психологии восприятия Дж. Гибсона, а также к ряду других психологических открытий, – обосновываем, что П. Мондриан запечатлевал то, что в гибсоновской терминологии называется «видимым полем», отличным от «видимого мира». Следовательно, неопластицизм может быть конструктивно объяснён в рамках полюса перцепции, что доказывает многогранность эстетических переживаний, кои невозможно уложить в «прокрустово ложе» какой-либо из существующих теорий.

Для цитирования в научных исследованиях

Евдокимова Е.В. Неопластицизм Пита Мондриана в свете дилеммы «перцепция-имагинация»: восстановление «невинности глаза» // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2025. Том 14. № 1А. С. 3-10.

Ключевые слова

Эстетика, художественный опыт, неопластицизм, психология восприятия, «видимое поле» и «видимый мир», П. Мондриан, Дж. Рескин, Дж. Гибсон, А. Н. Леонтьев, Р. Л. Грегори.

«Вся техническая сила живописи зависит от того, как мы восстанавливаем то, что можно назвать невинностью глаза; то есть, своего рода детское восприятие этих плоских пятен цвета, просто как таковых, без осознания того, что они означают, – как их увидел бы слепой, если бы внезапно обрести зрение» [Ruskin Web].

Дж. Рескин «Элементы рисования»

Введение

В этой статье будет конкретизирована одна из трёх (эксплицированных нами в проблемном поле эстетики) *антиномий, структурирующих, по сути дела, «смысловое пространство» этого раздела философии*. А именно – **дилемма «перцепция/имагинация»**, иными словами, подход к произведениям искусства в системе координат «максимально точное отражение реальности – произвольное творческое конструирование реальности». Кроме неё, мы предложили такие антиномии, как **объективное и субъективное, публичное и приватное** (подробнее с ними читатель может познакомиться в [Темерева, 2018, Три дилеммы...]).

Рассмотрим два обозначенных «полюса» более подробно: если с точки зрения перцептуализма (ярко представленного М. Бердсли и Д. Фишером) «эстетическое переживание всегда основывается на реальных свойствах объектов нашего эстетического опыта» [Темерева, 2018, Воображаемое... 186], то противоположная позиция (развивавшаяся, в частности, М. Хайдеггером и Ж.-П. Сартром) утверждает «ирреальный и, прежде всего, имажинативный характер наших эстетических переживаний» [Там же]. *В качестве радикального выражения этой интенции – и, соответственно, крайней гиперболизации роли воображения в области нашего эстетического опыта – мы указали на тезис упомянутого выше немецкого экзистенциалиста о том, что «природа прекрасна, если она походит на искусство»* (корни которого, в свою очередь, восходят к И. Канту).

Неопластицизм как разновидность абстракционизма

Здесь необходима двойственная оговорка, апеллирующая к образу «прокрустова ложа»: мы признаём, что, *с одной стороны*, в него трудно однозначно «уложить» большинство эстетических концепций (другими словами, мы не претендуем на создание всеобъемлющей классификации философских учений о прекрасном, допуская, что некая часть такового учения того или иного мыслителя может иллюстрировать, например, полюс «публичности», а другая часть этого учения – напротив, «приватности»). *С другой же стороны*, в обозначенном «ложе» невозможно разместить целиком то или иное течение искусства; иначе говоря, нельзя сказать, что, например, абстрактная живопись XX столетия полностью может быть объяснена исходя из искусствоведческого «полюса» имажинации. (Хотя в пользу этой линии объяснения можно указать на следующее известное обстоятельство: искусство XX века концептуализируется в первую очередь по причине распространения технических средств, позволяющих все более

точно воспроизводить окружающий мир. Соответственно, художникам помимо создания привычных для них «продуктов» приходилось писать теоретические работы, в том числе и заходящие в область философии искусства, с целью обосновать принадлежность к последнему созданных ими артефактов). Например, один из пионеров указанного направления Пит Мондриан, известный художник XX века, теоретик абстрактного искусства и основатель неопластицизма. Последний термин впервые появился в работе этого нидерландского художника *«Неопластицизм: общий принцип пластической эквивалентности»* в журнале *«De Stijl»*; чтобы пояснить суть обозначенного течения, приведём слова П. Мондриана о том, что главными элементами композиции являются горизонтальные и вертикальные линии, которые демонстрируют «равновесие противоположностей: отказ от перспективных построений, так как “новый тип созерцания не исходит из какой-нибудь точки и видит везде”; и “абстрагированный от естественного цвета первоначальный цвет”» [Бессонова, 2003]. Другими словами, нидерландский художник рассуждает следующим образом: «Настоящий современный художник... осознает, что чувство прекрасного – космического, универсального происхождения. Такое признание неизбежно приводит его к абстрактному пластицизму, ибо человек остается верен только всеобщим принципам» [цит. по: Бессонова, 2003]. Кроме того, П. Мондриан приводит доказательства *преимущества абстрактных форм над формами натуралистическими*, говоря о том, что при помощи последних невозможно воплотить новую, несомую живописцем «пластическую идею». Ведь последняя игнорирует «частности кажущегося мира, то есть натуралистические форму и цвет» [Там же], находя своё воплощение в абстрагировании от последних, «в прямой линии и в ясном определенном первичном цвете» [Там же]. В этом и выражался основной постулат основателя неопластицизма: *«конкретная реальность не дает представления о целостности мироздания; ее репрезентация не является изображением универсума»* [Там же].

Переходя к более конкретным идеям П. Мондриана, укажем, что им были объявлены «плоскости основных цветов» – красный, синий, желтый, которые могут взаимодействовать с плоскостями «не цветами» (такowymi выступают белый, серый и черный). Одной из самых известных картин, которыми рассматриваемый нами художник проиллюстрировал свои теоретические построения, является «Композиция с красным, синим и жёлтым» (1930 г.).

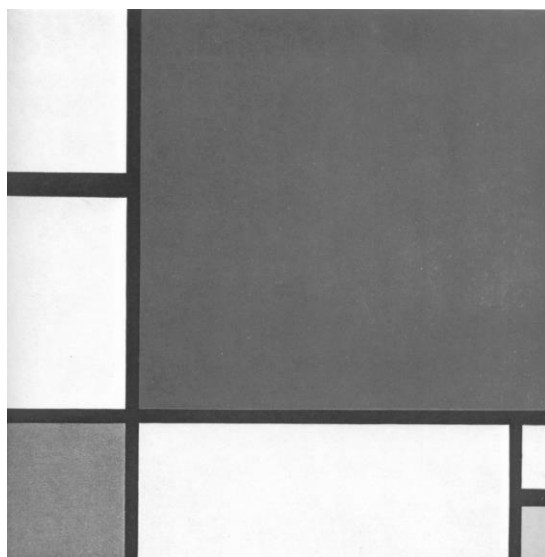


Рисунок 1 – П. Мондриан «Композиция с красным, синим и жёлтым», 1930 г.

Данная работа отражает все принципы неопластицизма: контрастные вертикальные и горизонтальные линии, применение красного, синего, желтого, а также белого и черного цветов. В верхнем правом углу находится большой красный квадрат, в нижнем левом углу прямоугольные вставки синего, а в правом – желтого. Все акцентные плоскости взаимодействуют между собой, не подавляют друг друга, и вносят баланс в композицию.

Завершим краткую пропедевтику в область концептуального наследия П. Мондрианом следующим парадоксом: казалось бы, именно анализ идей, высказанных им самим, является «*via regius*» («королевским путём») в деле всё более глубокого понимания, как рассмотренного произведения искусства, так и обозначенного течения в целом. Но, обратившись к фигурам одного из основателей герменевтики Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, согласимся со следующей констатацией их современного исследователя, Э. Н. Мишкурова: «философско-герменевтический тезис, согласно которому следует “*понять автора лучше, чем он сам понимал себя*”, содержит рациональное зерно для плодотворной переводческой деятельности» [Мишкуров, 2013, 21]. По аналогии скажем, что мы попытаемся именно так понять художественные идеи П. Мондриана, воплощённые, в частности, в «Композиции с красным, синим и жёлтым». Более того, напрашивается ещё одна аналогия: если обозначенная философская школа сознательно противопоставляла свой метод интерпретации натуралистически ориентированным течениям, то и мы привлечём наработки американского психолога Дж. Гибсона, который критиковал физикализм в контексте зрительного восприятия.

«Экологическая оптика» Дж. Гибсона в зеркале философской рефлексии

Но отправной точкой нашего подхода к его концепции будут слова известного искусствоведа позапрошлого века Дж. Рескина, вынесенные в эпиграф этой статьи. Для более адекватного их понимания приведём предшествующую им мысль из «Элементов рисования»: «*Восприятие твердой Формы – это целиком вопрос опыта. Мы не видим ничего, кроме плоских цветов; и только с помощью серии экспериментов мы обнаруживаем, что черное или серое пятно указывает на темную сторону твердого вещества, или что слабый оттенок указывает на то, что объект, в котором он появляется, находится далеко*» [Ruskin Web].

Считаем, что этот пассаж, предложенный научному сообществу ещё в 1857 году, стал по настоящему понятен лишь при его рассмотрении сквозь призму теоретического наследия Дж. Гибсона (1904-1979 гг.). Согласно оценке, данной советским психологом А. Д. Лонгвиненко, на гиббсоновское учение о восприятии повлияли идеи Г. Гельгольца, Дж. Брунера и А. Н. Леонтьева о том, что процесс восприятия «является по своей природе деятельностью» [Лонгвиненко, 1988, 5].

Продолжая рассматривать пропедевтику в гиббсоновскую т. н. «экологическую парадигму», предпринятую отечественным автором, скажем, что традиционная теория восприятия отталкивается от того, что *свет является ближайшим/явным стимулом для восприятия любого объекта*. Он воздействует на органы зрения, и появляются ощущения, которые выступают своего рода связующим звеном между человеком и внешним миром. Тем не менее, как пишет Дж. Гибсон, «многое из того, что есть в объекте, теряется (например, объемность объекта, его третье измерение), а в образе восприятия все утраченное восстанавливается (ведь это же факт, что мы видим объемные предметы!)» [Там же, 7]. Соответственно, эти ощущения обязаны подвергнуться дальнейшей обработке.

Переходя к рассмотрению рассуждений самого Дж. Гибсона, обратимся к его работе «Экологический подход к зрительному восприятию» (1986 г.). Там обосновывается следующий

парадоксальный тезис: *человек обладает «двумя видами зрения»: «обычным» и «картинным»*. Результатом *первого* выступает «видимый мир», а, соответственно, *второго* – «видимое поле». Этой парой он заменил традиционную дихотомию «ощущение – восприятие». Для понимания значимости этой новации важно учитывать, что у человека возникла способность ощущать «видимое поле» на более поздних этапах его культурно-исторического развития человечества, что связано с умением относиться к «реальной сцене, как к нарисованной картине» [Лонгвиненко, 1988, 12].

И, наконец, мы подошли к главному в рамках настоящей статьи: рассматриваемый нами известный психолог проводит различие между т. н. «полем зрения» и т. н. «видимым полем»: *первое* понятие фиксирует «феномен экологической оптики», а *второе* – «мимолетную мозаику ощущений». Другими словами, «видимое поле» есть «интроспективные впечатления особого рода, противопоставляемые наивному переживанию видимого мира» [Гибсон, 1988, 173].

Всё рассмотренное позволяет нам на новом уровне вернуться к рассмотрению проблемы цветов. Дж. Гибсон «утверждал, что видимое поле состоит из мозаики цветов, чем-то похожей на картину, тогда как видимый мир состоит из знакомых объектов и поверхностей, которые располагаются друг за другом» [Там же, 294]. Другое отличие в том, что «видимое поле» имеет границы, а «зрительный мир» нет, причем границы первого стремятся к овалу. Кроме того, «видимое поле» отчетливо в центре и размыто к границам, а «зрительный мир» явственен везде и в центре, и к границам. Важно отметить, что когда человек поворачивает голову, то «овальные границы видимого поля перемещаются», если наклоняется – вращаются, но при этом «зрительный мир» остается всегда неподвижным. При движении «мозаика зрительного поля» искажается. Если наблюдатель движется к определенной точке, «видимое поле» «растекается» от этой точки, а «феноменальные» поверхности остаются «жесткими» неизменными [Там же, 294].

Таким образом, «видимое поле» – особенный род внутреннего опыта, возникающий, с помощью «целостного объемлющего строя», главным условием которого является то, что объект смотрит двумя глазами, каждый из которых занимает свою точку наблюдения. Поэтому «поле зрения двух глаз» есть наложение «друг на друга поперечных сечений перекрывающихся телесных углов, фиксируемых глазами». «Видимый мир» есть разновидность внутреннего опыта, который не соответствует – «ни картине, ни кинофильму, ни даже “панорамному” кинофильму» [Там же, 295]. «Видимый же мир» есть итог «извлечения инвариантной информации из объемлющего оптического строя посредством исследовательской деятельности зрительной системы, а осознание наблюдателем своего собственного тела во внешнем мире является составной частью внутреннего опыта» [Там же].

Приводя рассмотренные нами выше слова Дж. Рёскина, психолог добавляет к ним следующее: все психологи признают учение о двухмерных ощущениях, но часть из них говорит, *что им нужно учиться, а кто-то считает их врожденными*. Осознать свои зрительные ощущения могут и взрослые люди, для этого нужно: научиться раскладывать внутренний опыт на составные части, концентрировать внимание на воспринимаемом содержании, смотреть на объект до того момента, пока он не потеряет свой смысл [Там же, 402].

Всё рассмотренное можно охарактеризовать как рассуждения «зрелого Дж. Гибсона»; чтобы прояснить путь, приведший его к этому, обратимся к ранней его работе, «Восприятие видимого мира» (1950 г.), зафиксировавшей его (само)критику бихевиоризма как разновидности натуралистического подхода в психологии. «В пику», например, основателю названного течения, Д. Б. Уотсону, заменившего все традиционные представления о психических явлениях их двигательными эквивалентами – нас в этом плане интересует *зависимость зрительного*

восприятия от движений глазных мышц – Дж. Гибсон начинает рассуждения с, казалось бы, тривиального факта. «Если вы посмотрите в окно, вы увидите землю, здания и, если повезет, то еще деревья и траву. Это то, что мы условимся называть видимым миром. ... (в котором – Е. Е.) большие предметы выглядят большими, квадратные – квадратными, ... а книга, лежащая в другом конце комнаты, выглядит так, как она представляется, когда лежит перед вами» [цит. по: Лапшин, 2011, 3]. Этому привычному взгляду на комнату психолог противопоставляет парадоксальной, требующей усилий и даже зачастую неосуществимой с первого раза попытке посмотреть на неё как «на нечто, *состоящее из свободных пространств и кусочков цветных поверхностей, отделенных друг от друга контурами*. Если вы упорны, сцена станет похожей на картинку» [цит. по: там же], в которой читатель без труда узнает «видимое поле». Возвращаясь к бихевиористской традиции, скажем, что упомянутые выше «движения глазных мышц» одни и те же и при *видении* и «видимого мира», и «видимого поля».

Формат этой статьи не позволяет рассмотреть весь спектр оценок, порождённых гиббсоновской теорией, но принципиально важно сказать, что она нашла подтверждение и в других работах. Так, классик советской психологии А. Н. Леонтьев, которого мы упоминали в связи с его влиянием Дж. Гибсона, так комментирует различие последним «видимого мира» и «видимого поля»: американский учёный «нашел способ видеть окружающие предметы, окружающую обстановку как состоящую из плоскостей, *но тогда эта обстановка стала призрачной, потеряла для наблюдателя свою реальность*. Удалось субъективно создать именно “поле”» [Леонтьев, 1983, 256]. Далее А. Н. Леонтьев отмечает, что советские психологи нашли способ добиться указанного различия экспериментальным способом: оно «получило принципиальное теоретическое освещение, а несовпадение проекционной картины с предметным образом – *достаточно убедительное экспериментальное обоснование*» [Там же, 256-257]. Последнее заключалось в следующем: поскольку «образ предмета обладает такой характеристикой, как измеряемая константность, т. е. коэффициент константности» [Там же, 257], то при «ускользании» предметного мира, превращающегося в «поле», характеристикой последнего становится, напротив, аконстантность. Следовательно, «можно измерением расчленив предметы поля и предметы мира» [Там же].

А, например, английский когнитивный психолог и биолог, специалист в области зрительного восприятия и зрительных иллюзий Р. Л. Грегори пишет: «главная задача воспринимающего мозга – отобрать единственный из многих возможных способов интерпретации сенсорных данных. ... Но воспринимаем мы лишь один объект и обычно воспринимаем верно. Остается еще принять жизненно важное решение: что есть этот объект? ... Вопрос стоит остро, поскольку любой двумерный паттерн может отвечать бесконечному числу возможных трехмерных форм [Грегори, 2003, 32-33].

Заключение

Возвращаясь к творчеству П. Мондриана, позволим себе такое его объяснение: во младенчестве мы все видели вокруг – воспользуемся формулировкой Дж. Гибсона – «нечто, *состоящее из свободных пространств и кусочков цветных поверхностей, отделенных друг от друга контурами*». Далее мы учимся вместо такового «видимого поля» усматривать «видимый мир», и лишь особое усилие, описанное рассмотренным американским учёным, или применявшееся советскими психологами экспериментальное оборудование, поможет взрослому человеку вернуться к созерцанию «видимого поля». А рассмотренный нами нидерландский художник – сознательно, бессознательно ли – **запечатлел именно это «поле» в своих**

полотнах. Что, собственно, и стало восстановлением «невинности глаза», что предрекал Дж. Рескин.

Если же нам возразят, уверены ли мы, что отличия «видимого поля» от «видимого мира» являются «ключом» для понимания художественного наследия П. Мондриана, ответим: на протяжении всей своей истории эстетика интересовалась гносеологической составляющей в природе нашего художественного опыта. Иначе говоря, развитие обозначенного раздела философии всегда было тесно связано с методологическими и теоретическими поисками основополагающих для наших эстетических переживаний познавательных ориентиров, позволяющих нам выражать эти переживания в суждениях, фиксирующих знание о том, что значит быть прекрасным. Соответственно, нельзя проигнорировать указанное совпадение, нуждающееся в дальнейших исследованиях.

Библиография

1. Бессонова М. А. Мондриан // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычкова. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 607 с. (Серия «Summa culturologiae»). URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1060/Мондриан (дата обращения: 14.01.2025).
2. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию // Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. С. 21-442.
3. Грегори Р. Л. Разумный глаз: Пер с англ. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2003. 240 с.
4. Лапшина Е. Г. Динамика системы зрительного восприятия человеком архитектурного пространства // АМІТ. 2011. № 3 (16). С. 1-9.
5. Леонтьев А. Н. Образ мира // Избранные психологические произведения. Т. 2. М.: Педагогика, 1983. С. 251-261.
6. Логвиненко А. Д. Вступительная статья. Теория непосредственного восприятия (экологический подход) // Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. С. 5-20.
7. Мишкурин Э. Н. О «Герменевтическом повороте» в современной теории и методологии перевода (часть III) // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2013. № 3. С. 3-29.
8. Темерева Е. В. Воображаемое в эстетике Мартина Хайдеггера // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2018. Том 7. № 5А. С. 185-191 С. 186.
9. Темерева Е. В. Три дилеммы эстетики // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия познание. 2018. № 4. С. 140-143.
10. Ruskin J. The Elements of Drawing. Smith, Elder, & Co. 1857 401 p. // The Project Gutenberg eBook. URL: <https://www.gutenberg.org/files/30325/30325-h/30325-h.htm> (дата обращения: 14.01.2025).

Piet Mondrian's Neoplasticism in the Light of the "Perception-Imagination" Dilemma: Restoring the "Innocence of the Eye"

Elena V. Evdokimova

PhD Candidate in Philosophy, Senior Lecturer,
Department of History, Philosophy and Social Communications,
Omsk State Technical University,
644050, 30-a, Mira ave., Omsk, Russian Federation;
e-mail: temri@mail.ru

Abstract

Continuing the metacritical position in aesthetics developed in our previous publications through specific artistic material, this article examines the case of P. Mondrian. Among the three

identified aesthetic antinomies - each representing an autonomous dimension for analyzing the concept of taste - we focus on the "perception/imagination" dichotomy. This conceptual opposition juxtaposes the view proclaiming the irreality of the source and foundation of aesthetic experiences with the position maintaining that aesthetic experience is always something given in sensory perception. Contrary to the apparent obviousness of classifying neoplasticism as a variety of abstractionism that would be more satisfactorily explained within the imagination pole, we - drawing on J. Gibson's "ecological paradigm" in perception psychology and other psychological discoveries - demonstrate that P. Mondrian captured what Gibsonian terminology calls the "visual field," distinct from the "visual world." Consequently, neoplasticism can be constructively explained within the perception pole, proving the multifaceted nature of aesthetic experiences that cannot be forced into the "Procrustean bed" of any existing theory.

For citation

Evdokimova E.V. (2025) Neoplasticizm Pita Mondriana v svete dilemmy "pertsepsiya-imaginatsiya": vosstanovlenie "nevinosti glaza" [Piet Mondrian's Neoplasticism in the Light of the "Perception-Imagination" Dilemma: Restoring the "Innocence of the Eye"]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 14 (1A), pp. 3-10.

Keywords

Aesthetics, artistic experience, neoplasticism, psychology of perception, "visual field" and "visual world", P. Mondrian, J. Ruskin, J. Gibson, A.N. Leontiev, R.L. Gregory

References

1. Bessonova M. A. Mondrian // Lexicon of Nonclassics. Art and Aesthetic Culture of the XX century. / Edited by V.V. Bychkov. Moscow: «Russian Political Encyclopedia» (ROSSPEN), 2003. 607 c. (Series «Summa culturologiae»). URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1060/Мондриан (date of reference: 14.01.2025).
2. Gibson J. Ecological Approach to Visual Perception // Gibson J. Ecological Approach to Visual Perception / edited by A. D. Logvinen. A. D. Logvinenko. Moscow: Progress, 1988. C. 21-442.
3. Gregory R. L. The Intelligent Eye: Translated from English. 2nd ed. Moscow: Unitorial Urss, 2003. 240 c.
4. Lapshina E. G. Dynamics of the system of human visual perception of architectural space // AMIT. 2011. № 3 (16). C. 1-9.
5. Leontiev A. N. The image of the world // Selected psychological works. T. 2. M.: Pedagogics, 1983. C. 251-261.
6. Logvinenko A. D. Introductory article. Theory of Direct Perception (Ecological Approach) // Gibson J. Ecological Approach to Visual Perception / Edited by A. D. Logvinenko. A. D. Logvinenko. Moscow: Progress, 1988, p. 5-20.
7. Mishkurov E. N. On the «Hermeneutic Turn» in Modern Theory and Methodology of Translation (Part III) // Vestnik of Moscow University. Series 22. Theory of Translation. 2013. № 3. C. 3-29.
8. Temereva E. V. The Imaginary in Martin Heidegger's Aesthetics // Context and Reflexion: Philosophy about the World and Man. 2018. Vol. 7. No. 5A. C. 185-191 C. 186.
9. Temereva E. V. Three dilemmas of aesthetics // Modern Science: actual problems of theory and practice. Series cognition. 2018. № 4. C. 140-143.
10. Ruskin J. The Elements of Drawing. Smith, Elder, & Co. 1857 401 p. // The Project Gutenberg eBook. URL: <https://www.gutenberg.org/files/30325/30325-h/30325-h.htm> (date of access: 14.01.2025).