

УДК 1(091)+7.01+535.611

**Николай Викторович Серов,**

доктор культурологии,  
профессор, Оптическое общество им. Д. С. Рождественского,  
Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0001-6145-6405;

**Джеймс Мантет,**

редактор по переводу, журнал «Апраксин-Блюз»

## **ХРОМАТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИКОНИЧЕСКИХ КОДОВ В КАРТИНАХ ТАТЬЯНЫ АПРАКСИНОЙ**

**Аннотация.** Авторы осуществили актуальную для «иконического поворота» попытку представить и обосновать лингвистические возможности интерпретации иконического мышления на примере живописных работ Татьяны Апраксиной. Соотношение между сознательными и бессознательными предикатами изобразительного творчества привело к анализу понятия «образ». Показано, что сознательность с необходимостью является выборочной и частичной, тогда как образы бессознания включают множество неосознаваемой информации внешней среды и путем сублимации могут быть материализованы в цветовой среде живописных картин.

Хроматический анализ цветовой семантики по гендеру (психологическому полу) продемонстрировал существенные отличия для фемининного и маскулинного интеллекта с еще более явной дифференциацией для нормальных и экстремальных условий существования художницы. В творчестве нормативный аспект ее женственности за счет «трансцендентного перехода» в экстремальное состояние оказался менее существенным, чем сублимирующая функция бессознания.

Это согласовывалось с общепризнанной характеристикой творчества гениальных художников, которым приходится постоянно вынашивать свои образы идеального плана в женственном плане сознания, только после чего и рождаются истинные идеи; поэтому, именно маскулинным женщинам наряду с фемининными мужчинами удавалось достигать *запредельных* высот истинного творчества.

Хроматический анализ картин художницы показал гармоничное сочетание предикатов обоих полов в образе, иконика которого изменялась в зависимости от граничных условий так, что проявлялся весь опыт интеллектуального воплощения в переживаниях духа своего времени как предиката и идеала в сублимированном сочетании материи и духа. Высказано предложение, что такое подчинение приоритетов станет способствовать плодотворному развитию живописи.

**Ключевые слова:** Татьяна Апраксина, живопись, цвет, образ, иконика, хроматизм, сознание и бессознание.

**Введение.** Для начала спросим себя: что же такое образ? Можно ли его выразить вербально? Можно. А изобразительно (иконически)? Тоже можно. Так, будет ли это тот же самый образ? Нет. Ибо это принципиально взаимно-дополняющие друг друга концепты информации о картине природы. Будучи ориентирован на предметный мир, образ воспроизводит объект в его целостности. Основной источник зрительных образов – зрительное восприятие, что вербально подтверждается такими сочетаниями, как *яркий (тусклый) образ; образы могут проходить перед глазами, человек может увидеть образы прошлого*, но далеко не всегда их услышать. Зрительное восприятие комплексно фиксирует форму, цвет, свет, объем, положение в пространстве, пропорции.

**Постановка проблемы.** Согласно исследованиям Н. Д. Арутюновой [9, с. 315], одного из этих элементов недостаточно для создания образа. Образ синкретично

объединяет данные, поступающие по разным каналам связи человека с миром, из которых ведущим является зрительное восприятие. Могут быть смутные и неотчетливые образы, но не говорят о частичных, отрывочных и неполных образах. Представления же о предмете могут быть и частичными, и отрывочными, и неполными. Концепт «представления» не предполагает целостности.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В нашем исследовании мы будем как отталкиваться от теоретических штудий самой Татьяны Апраксиной [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8], так и в процессе достижения поставленных в статье целей ссылаться на труды Н. Арутюновой [9], Г. Бейтсона [10], Р. Дж. Коллингвуда [11], А. Курбановского [12], В. Медушевского [13], др.

Художник и писатель Татьяна Апраксина, рассматривая образность, связанную с музыкальной тематикой, уточняет: *«Всякого рода цвето-музыкальные эксперименты, опирающиеся на строго научный метод или основанные на интуитивном чувственном предпочтении, меня...совершенно не убеждают.... Безусловно, цветовая гамма моих картин, спектр, выбранный для каждой из них, продиктованы музыкальным воздействием – это в достаточной степени обобщенное впечатление, спрессованный эмоциональный след»* [1].

Используя терминологию музыковеда-искусствоведа [13], она говорит об *«интонационной основе цвета как носителя смысла»* [2]. Ее интуитивный выбор колорита предполагает связь и с физической, и с метафизической реальностью. *«Наука – метафора искусства, искусство – метафора науки»; выражаясь «в форме художественной метафоры...предпочтение отдаю научной – за точность и недвусмысленность, снимающие разночтения...»* [8].

Поэтому не будем останавливаться ни на теории пресловутого «лингвистического поворота» к. XX в., ни на модном сегодня «иконическом повороте», т. к. оба эти

«поворота» рационализированно односторонни в своей метафизической несоизмеримости из-за принципиальной невозможности создания непротиворечивого представления о глубинной сущности образа.

**Цель статьи.** Отсюда вытекает и цель настоящей работы – попытка представить и обосновать лингвистические возможности хроматической интерпретации иконического мышления на примере живописных работ Татьяны Апраксиной.

### **Изложение основного материала.**

#### **Сознание и бессознание**

«Самюэль Батлер первым отметил, что *лучше всего мы знаем то, что меньше всего осознаем*, т. е. процесс образования привычки выглядит как «стекание» знания на менее сознательные и более архаичные уровни, – так считает Г. Бейтсон и подчеркивает важное для нашего исследования положение. – Бессознательное содержит не только нечто болезненное, что сознание предпочитает не исследовать, но также многое настолько знакомое, что исследования не требует. Следовательно, привычка – это основной способ экономии сознательных мыслей. Мы можем делать вещи и не думать о них сознательно. Мастерство художника (или, скорее, демонстрация им мастерства) становится сообщением об этих отделах бессознательного. (Но, возможно, не сообщением от бессознательного)».

Однако не все так просто. Некоторые типы знания удобно спустить на бессознательные уровни, но другие типы нужно держать на поверхности. В общем, мы можем позволить «стечь» тем типам знания, которые продолжают быть истинными, несмотря на изменения окружающей среды [10, с. 172]. Краткое рассмотрение проблемы показывает, что ни для какой системы не существует умпостижимого способа обладать тотальной сознательностью. Предположим, что на экран сознания выводится вся полнота сообщений от многочисленных частей разума. Предположим, что к сознанию

добавляются те сообщения, которые необходимы для вывода всего, что на данной стадии эволюции еще не выводится. Это добавление будет сопряжено с огромным увеличением структурных цепей мозга, однако по-прежнему не достигнет полного вывода. Следующим шагом будет вывод процессов и событий, происходящих в только что добавленной структуре цепей. И так далее.

«Ясно, что проблема неразрешима, а каждый следующий шаг в приближении к тотальной сознательности будет связан с огромным увеличением требуемого количества цепей. Из этого следует, что все организмы должны удовлетворяться довольно небольшой сознательностью, и если сознательность вообще имеет какие-то полезные функции (что, возможно, верно, однако никогда не было доказано), то задачей первостепенной важности будет экономия сознания. Ни один организм не может позволить себе осознавать то, с чем он может справиться на бессознательных уровнях.

Выше было отмечено, что сознательность с необходимостью является выборочной и частичной, т. е. содержание сознания – это в лучшем случае малая часть истины относительно «Я». Но если эта часть выбирается систематически, можно быть уверенным, что эти частичные сознательные истины в совокупности дадут искажение истины о большем целом. По надводной части айсберга мы можем догадаться о том, что находится ниже поверхности воды, однако мы не можем произвести подобную экстраполяцию с содержанием сознания» [10, сс. 174-176].

#### **Картины Т. Апраксиной**

Актуальность нашего анализа демонстрирует великолепное восклицание У. Эко [17, с. 89]: «Но что прикажете делать с тем, что привычно считается неуловимым, со всеми этими колористическими нюансами, интенсивностью цвета, пастозной техникой и лессировками, разнообразием фактуры, синестетическими ассоциациями, явлениями, которые в

словесном языке еще не наделены значением и имеют эмотивную функцию, т. е. суперсегментными элементами, «звуковыми жестами», модуляциями голоса, факультативными вариантами, мимикой, вариациями тона», отнесёнными к картинам Т. Апраксиной.

Так, сопоставление живописных работ Татьяны Апраксиной периода 1985-2019 гг., в которых красный цвет играет одну из доминирующих ролей, показало релевантный социо-культуро-историческому процессу ход событий, что в принципе отвергает модный сегодня тезис о всевременно и/или вневременно синхронности произведений искусства. Нет, именно временной синхронизированный с историческим временем ход развития образно-визуального (иконического) мышления художника и привел нас к возможности образно-контекстного представления картин упомянутого периода «эпохи перемен» в России, затем и США. Материализация духа как исторических, так и биографических перемен прослеживается в картинах Апраксиной вместе с авторской сублимацией времени, создавая пространство для революционной человеческой свободы личности – что и содержит заряд потенциального влияния цветовых образов на историю и культуру.

### **«Красный скрипач»**

Вряд ли покажется странным, если при первом взгляде на «Красного скрипача» возникает аллюзия (вспомним о «притче» в иконике) со «Скрипкой и немножко нервно» В. Маяковского. И если кто-то узреет здесь лишь метафизические аллюзии, то мы можем достаточно обоснованно утверждать о сходстве культурологических образов, буквально иконически связавших контексты 1914 и 1985 гг.

*«Скрипка издергалась, упрасивая,  
И вдруг разревелась  
Так по-детски ...»*



*Рис. 1. Апраксина Т. «Красный скрипач». 1985 г.*

И правда, «Красный скрипач» (1985 г., холст, масло, 79х58 см) – судя по детски и/или женственно незатуманенным цивилизацией зрачкам (у мужчин они прикрыты веками и веками борьбы за выживание), – фигура в пурпурно-багряном склонила голову, вслушиваясь в звуки скрипки (рис. 1). Отсутствие рта (а это безмолвие как вопрос еще только предстоит разрешить горбачевской «гласности») и чуть ли не по Маяковскому издерганность преклоненного тела на заснеженной крыше подчеркнута серовато-зеленым фоном заиндевевшего здания с его пронизывающе-влажным ознобом свисающих с крыш сосулек...

И что же цвет? Пурпур – извечное стремление женственности к самореализации – сталкивается с

беспросветно-белой замшелостью прошлого (снег-то совсем не белый!). И лишь часть правой руки резко контрастирует (упрашивает) зеленовато-заиндевшее настоящее реальной действительности.

Смысл цветов также отличается для «мужского» и «женского» интеллекта. В нормативных условиях «женственность характеризуется белым сублиматом сознания», а в экстремальных «черным и красным *цветами* бессознания.» Архетипично «красный цвет характеризует мужественную категорию» физически-активного бессознания как нормативное условие. Этот красный «представляет собой границу между двумя крайностями женского интеллекта» нормативного состояния. При экстремальных условиях в мужском интеллекте «управление передается, наоборот, сознанию», т. е. тому белому, которым обозначается женская нормативность, но который для мужского интеллекта имеет экстремальный характер.

В творчестве нормативный аспект постигает «трансцендентный переход» в состояние, являющееся для него экстремальным, как цель идеальной личности. В созидании искусства происходит сублимация автора за счет сублимации в пограничной зоне картины: женщине-творцу требуется трансцендентный переход от предикатов сознания через идеальное, что единственно и приводит к возникновению истинного понятия материального (осознаваемого) плана в архетипической модели интеллекта. Соответственно, мужчине-творцу приходится постоянно вынашивать свои образы идеального плана в женственном плане сознания, только после чего и рождаются истинные идеи; поэтому, именно маскулинным женщинам наряду с фемининными мужчинами удавалось достигать *запредельных* высот истинного творчества.

«*Запредельная*» же картина содержит следы авторского переживания как нормативных, так и экстремальных, идеальных состояний, соответствующих то мужской, то женской

доминантам. Законченная картина сочетает два психологических пола в едином образе, который можно считать андрогинном — уподобляемым, в удачных примерах, ангелам, воплощающим *духовные тела*. При этом полноценная картина имеет свой опыт мужского и женского интеллектуального воплощения, переживания предиката и идеала каждой стороны, но в сублимированном сочетании материи и духа. Этот опыт — в интеллекте и в картине — можно считать цветовой сублимацией.

«Похоже, что наша чувственно-эмоциональная природа, природа живых чувствующих существ не зависит от нашей мыслительной природы, природы мыслящих существ, и составляет некий уровень переживаний, располагающийся ниже уровня мышления. — Так заключает Р. Дж. Коллингвуд [11, с. 155] в исследовании роли бессознания в искусстве и далее развивает этот тезис. — Называя этот уровень низшим, я не берусь утверждать, что он представляет меньшую важность в балансе человеческой жизни, или что он составляет ту часть нашего бытия, которую мы должны презирать или преуменьшать. Я всего лишь полагаю (если мое мнение правильно), что этот уровень имеет характер фундамента, на котором строится рациональная часть нашей природы. Этот фундамент заложен в истории живых организмов вообще и в истории каждого индивида, он сформировался еще до того, как на нем была воздвигнута надстройка мысли, и надстройка эта может нормально функционировать только тогда, когда фундамент в полном порядке.

Если человек обретает возможность выразить какую-то определенную эмоцию, значит, он имеет в себе именно эту эмоцию, а не какую-то другую. Все остальные эмоции будут присутствовать в нем лишь как непереработанные ощущения, так и не подчинившиеся его власти. Или они будут скрываться во мраке его самонепознанности, или обрушатся на него в виде страстей, которые он не сможет ни покорить, ни понять. Если

цивилизация теряет все возможности выражения, исключая возможность речевых сообщений, а затем утверждает, что голос является наилучшим средством для этой цели, она просто объявляет, что не знает в себе ничего такого, что заслуживало бы выражения какими-то средствами, помимо речи. Такая позиция представляет собой тавтологию, поскольку она просто значит, что «того, что мы (т. е. члены данного общества) не знаем, мы не знаем». Впрочем, избавиться от тавтологичности можно будет, сделав одно дополнение: «и знать не хотим» [11, с. 226].

#### «Стена»

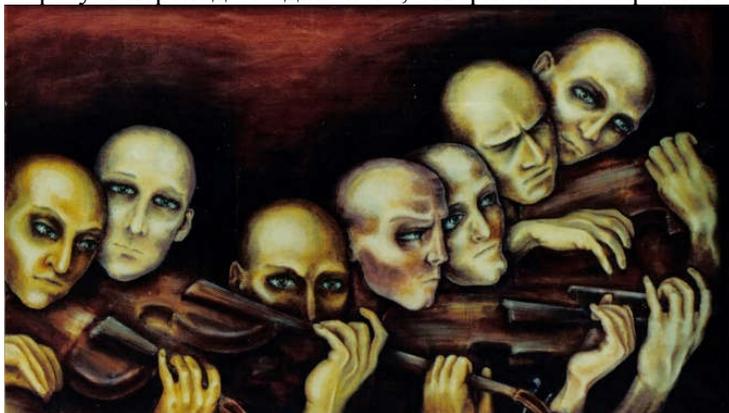
«Стена» (1989 г., холст, масло, 59x105 см, рис. 2) возникает по прошествии 4 лет. Подлинное художественное, как и научное, творчество разворачивается поэтапно, с аналитико-интуитивным балансом. *«Если же говорить о художественной практике, творческом акте как таковом, здесь тоже не обходится без анализа, правда, это уже другой анализ, он рассматривает условия и определяет 'траекторию и направление полета'. ... [Я] люблю отдавать себе отчет в том, что делаю», хотя «Это не означает рассудочности... «Автопилот» интуиции содействует прочим средствам, ведущим к цели. Место же анализа — перед готовым холстом, это «завершающая стадия всего процесса создания картины, его ретроспективная, оценочная часть», где мнение автора «одно среди многих» равноправно «компетентных» [1].*

И снова Маяковский:

*«Оркестр чужо смотрел, как  
Выплакивалась скрипка  
Без слов, без такта...»*

Художник, переключаясь с поэтом, воплощает оркестровую стену в по-мужски прищуренных и осмысленно глядящих лицах, где скрипки обращаются в оружие, а сам оркестр – на

фоне темно багровой непреодолимости – изжелто-социальной психиатрической преградой для рождения истин, словно образует переход от одинокого, отверженного «Красного



*Рис. 2. Апраксина Т. «Стена». 1989 г.*

скрипача» к воплощению музыкально-духовной силы, как единого фронта.

В отличие от пусто чужого общего взгляда оркестра в видении Маяковского, у Апраксиной «Стена» выявляет солидарность отдельных сублимированных личностей или же аспектов личности автора, связанных высокой целью.

«Нам следует соединить в одно целое сновидения, создание или восприятие искусства, поэзию и прочие подобные вещи, – утверждает Г. Бейтсон [10, с. 403]. – И я включил бы туда лучшее, что есть в религии. Во все эти виды деятельности индивидуум вовлечен полностью. Художник может иметь сознательную цель продать свою картину, возможно, даже сознательную цель сделать ее. Однако в процессе создания он с необходимостью должен поумерить это высокомерие в пользу творческого переживания, в котором его сознательный рассудок играет только частичную роль».

«Выход»

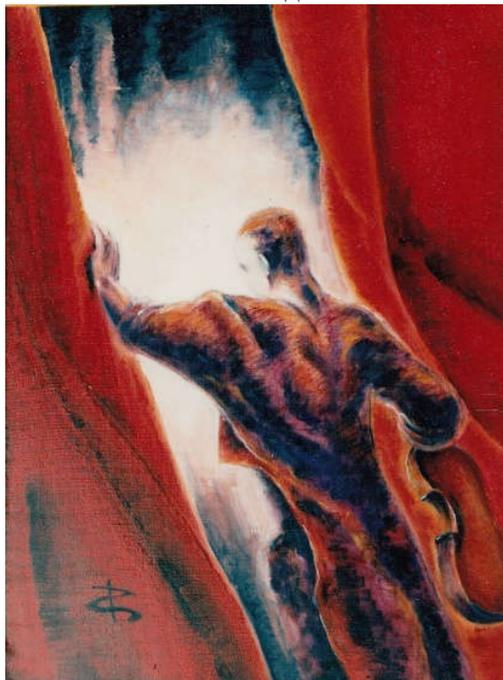


Рис. 3. Апраксина Т. «Выход». 1995 г.

Когда выход нужен, он должен найтись, хотя бы выход в космизм идеальности – «Выход» (1995 г, холст, масло, 78x 58 см), где синхронно со временем скрипач в красно-черном фраке мощным движением левой руки откидывает красное (большевистское?) полотнище тяжелого занавеса, за которым угадываются сине-белые и розовато-синие всполохи немислимых идеалов.

*«Он видим время от времени, и тогда как я описывал Его свет синим, – говорит К. Г. Юнг [19, р. 369]. Подобно свету отдаленной звезды, Он в далеком космосе, – синий звездный свет вашего единого Бога [19, р. 371]. И тут же идет речь о*

белом: *моя белая птица, моя надежда с моей белой птицей, – белый свет Божественности* [19, р. 342]. Вместе с тем в этой божественности Юнг видел и *«красные отсветы Эроса»*. Или, как это у Маяковского:

*«Багровый и белый отброшен и скомкан...»*

Позже, оказавшись в Калифорнии, Татьяна Апраксина продолжает претворять и время в краски бытия, и краски в цвет, релевантный времени. Картина продолжает философский строй *«“великих русских”...революционного воздействия»*, дающих основание *«удостовериться, что русский дух силен не азартом общего рынка и общих иллюзий, что верность себе, человеку в себе, человеку в человеке для него важней и нужней гонки за временем...»* [5]. С риском непонятности при неудобном для Запада трении с идеальным, сновидные образы в картинах художницы выявляют многовековую истину о человеке.

Вокруг этих образов вращается и мысль Г. Бейтсона [10, с. 386]: *«Идентификация в мире бодрствования тех relata, на которые ссылается сновидение, превратило бы метафору в сравнение, однако в общем случае сновидение не содержит сообщений, явно выполняющих эту функцию. В сновидении нет сигнала, который говорил бы сновидящему, что это – метафора, либо говорил, чем мог бы быть референт метафоры. Сновидение также не содержит времени. Время раздвигается, как телескоп, и репрезентации прошлых событий в реальных или искаженных формах могут иметь своим референтом настоящее, или наоборот. Паттернам сновидения свойственна вневременность.*

Театральный занавес и обрамление сцены информируют аудиторию, что действие на сцене – *«только»* игра. Исходя из этого фрейма, режиссер и актеры могут попытаться вовлечь аудиторию в иллюзию реальности, кажущуюся столь же непосредственной, как и переживание сновидения. Как и сновидение, пьеса имеет метафорическую ссылку на внешний мир. Однако в сновидении, если только сновидящий частично

не осознает факт сна, нет занавеса и нет фрейминга действия. Частичное отрицание – «это только метафора» – отсутствует».

Хроматический анализ выявил определенные закономерности составляющих полотна. По В. Тэрнеру «красный, белый и черный цвета представляют собой сокращенные или концентрированные обозначения больших областей психобиологического опыта, затрагивающих как разум, так и все органы чувств и связанных с первичными групповыми отношениями» [15]. Эта триада первичных цветов наглядно действует в становлении «Выхода», где смысл первичной триады варьируется в зависимости от условий данного существования.

*В системе англо-саксонских клише существует общепринятое мнение, – констатирует Г. Бейтсон [10, с. 167], – что было бы лучше, если бы бессознательное стало сознательным. Даже Фрейд приписывают высказывание: «Где было Ид, да будет Эго!», как если бы такое увеличение сознательного знания и контроля было одновременно и возможным и, разумеется, желательным. Такие взгляды – продукт почти тотально искаженной эпистемологии и тотально искаженных воззрений на то, что есть человек.*

#### **«Монах»**

«Монах» (2000 г., холст, масло, 91x46 см, рис. 4) – одна из первых картин, написанных Апраксиной в Калифорнии. Монах бредет по лиловатым камням, переходящим в слоисто-извилистую стену горных кряжей и облаков... Монах-скрипач в красно-оранжевых одеяниях медленно и верно продвигается к цели под собственный аккомпанемент, ведомый лишь собственному бессознанию.

На самом деле бессознательные компоненты постоянно присутствуют в нашей жизни во всех своих многочисленных формах. Из этого следует, что в своих отношениях мы постоянно обмениваемся сообщениями об этих бессознательных материалах. Поэтому становится важным также обмен и

метасообщениями, посредством которых мы говорим друг другу, какой порядок и вид бессознательности (или сознательности) связан с нашими сообщениями [10, сс. 168-169).



*Рис. 4. Апраксина Т. «Монах». 2000 г.*

Это важно и с чисто прагматической точки зрения, поскольку порядки истинности различны для различных видов сообщения. В той мере, в какой сообщение сознательно и намеренно, оно может быть лживым. Я могу сказать, что кот

лежит на подстилке, хотя фактически его там нет. Я могу сказать: «Я тебя люблю», хотя фактически это не так. Однако дискурс об отношениях обычно сопровождается массой полупроизвольных кинестетических и автономных сигналов, чей комментарий к вербальному сообщению заслуживает большего доверия.

Это касается и мастерства. Факт мастерства указывает на присутствие в действиях крупных бессознательных компонентов. Поэтому становится уместным в связи с произведением искусства задаться вопросом: «Какие порядки бессознательности (или сознательности) имеют для художника различные компоненты материала этого сообщения?» Я полагаю, что этим же вопросом озабочены восприимчивые критики, хотя, возможно, не сознательно.

В этом смысле искусство становится упражнением в коммуникации по поводу видов бессознательности. Или, если хотите, видом игрового поведения, функция которого, помимо всего прочего, состоит в том, чтобы практиковать и совершенствовать коммуникацию этого типа.

Г. Бейтсон [10, с. 169] приводит цитату из высказываний Айседоры Дункан: «Если бы я могла сказать, что это значит, не было бы смысла это танцевать» и затем констатирует: «Ее высказывание двусмысленно. В терминах достаточно вульгарных предпосылок нашей культуры мы должны были бы так передать смысл сообщения: «Не было бы смысла это танцевать, поскольку я могла бы быстрее и недвусмысленнее сказать это вам словами». *Эта интерпретация идет в русле глупой идеи, что было бы хорошо осознать все бессознательное* – заключает Бейтсон.

Среди истоков маньеризма – «исчерпание формального словаря искусства – признание, что идеал в творчестве достигнут, едва ли не все трудности преодолены» [12]. А в современности *описывать постмодернизм можно по-разному; все же думается, одна из основополагающих характеристик* –

*это его маньеристический характер*, где неограниченно доминируют средства формальной логики, которая приводит к отмиранию, пренебрежению, исчезновению, истреблению всех признаков, не включенных в абстрактное понятие.

«Любопытно, – отмечает Ю. В. Романенкова [14, сс. 158-159], – что очерчивается закономерность: чем ближе мы продвигаемся по направлению к современности, тем чаще в художественной жизни Европы наблюдаются маньеристические этапы».

### **«Благовещение»**

Древнейший канон изобразительного искусства в России – иконопись, в которой сюжет переводит от личностных забот на обезличенные, очищенные категории вечного. Применяя элементарный, идеализированный колорит, иконопись «открывает духу светлые свои видения первозданной чистоты в формах столь непосредственно воспринимаемых, что в них признаются каноны воистину общечеловеческие...» [16]. Если у иконописца преобладает нормативное сознание, то «богословский рационализм соединяется в иконе с типичностью посюсторонних образов», и иконе можно считать провалом.

И вся эта предопределенность нашего бытия еще более иконически проявляется в «Благовещении» (2007 г., дерево, масло, 61x36см, рис. 5), где снова по-женски выразительный взгляд Мадонны в пурпуре божественной славы вопрошает о внебытийной истинности предназначения. Но уже не в том вишневатом пурпуре 1980-х, а в алом оттенке его женственности. И золото Бога, и свитки Писаний, и вербальное возвешение предопределенности – все это именно иконически подтверждает непреложную истину божественно-женственной Веры.

Поэтому-то, на наш взгляд, культурология не может не элиминировать метапостмодернистскую абсолютизацию пресловутых «поворотов», – будь то вербальный или

иконический. Они были, есть и будут едины, – независимо от философской схоластики...



Рис. 5. Апраксина Т. «Благовещение». 2007 г.

Стоит смотреть на холст «как на последний шанс. От того, как ты справишься, может зависеть вся твоя жизнь... Спасай картину, если чувствуешь, что она умирает.» [7]. Спасение жизни — не умоглядно. «Искусство обладает спасительной силой тогда, когда берет начало в сердце художника» [7]. «Картина – это всегда драма, всегда конфликт» [2]. Конфликт между чем и чем? Между жизнью и смертью, между творчеством и инерцией. Творчество, включающее как сознание, так и бессознание, необходимо. Картины способны показать, насколько человеческие предприятия зависят от связи с запредельным. Необъяснимость в сочетании с полной

закономерностью – лучшее свидетельство запредельного фактора.

*«Я знаю только на уровне “так – не так» [2]. Творчество, укрепленное верой, делает переворот в маленькой картине реальным. Не зная, но веря и двигаясь последовательно по назначению, можно получить более масштабные последствия, чем от одноплановости: «Я знаю, что чувствую себя живой только когда делаю лучшее, на что способна.» [7]. А разум – для другого. «Думай о том, зачем ты живешь, думай, как живешь, думай об этом, – но только до того, как возьмешь кисть» [7].*

#### **«Зал ожидания»**

В современном быту, и на Западе, и на Востоке, вопрос о творческом идеале в искусстве и интеллекте остается спорным. Почти любое понятие материального плана может включать посредниками и сознательный, и идеальный план, но не всякий образ идеального плана подлежит пониманию в материальном. Тем важнее конкретные наблюдения.

Однако проходит еще 7 лет жизни в США и в «Зале ожидания» (2014 г., холст, масло, 107 x 122 см, рис. 6) цветовые роли меняются: пурпур скрипки становится пунцовым и вручается телесно-желтому мужчине, сидящему на томах (своих?) трудов. Смычка не видно, да и мужчина смотрит куда-то поверх головы чтеца в красно-оранжевом плаще, представляющего безмолвное трио слева от него.... И здесь-то сказывается все то безусловно-рефлексивное молчание фиолетово-отстраненного слушателя и светло-серого исполнителя, что так наглядно претворила в жизнь Т. Апраксина.

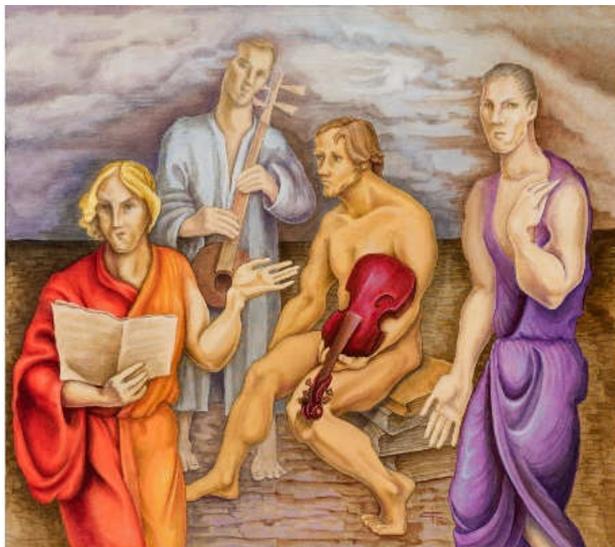


Рис. 6. Апраксина Т. «Зал ожидания». 2014 г.

В современной западной жизни, в том числе для русских, «искра стремления вырваться за предел непременно вязнет и гаснет там, где абстракция мифа свободного полета переходит в конкретику вторичного уровня условного удовлетворения прикладных нужд. Для западного же Запада... русский миф продолжает формулироваться примерно как *миф первичности души, которой на самом деле нет*» [4]. Об этом «говорит» и данная картина, убедительно предъявляя конфликт отрешенных и вместе с тем противоречащих друг другу смыслов.

*«Сегодняшнее лицо Калифорнии состоит сплошь из образов рекламы... Попытка делать ставку на миф, на сон в итоге перетягивает саму реальность как таковую в зону фантазийной неуместности...»* [3]. Но художницей управляет видение судьбы, «в которой реальная уникальность

*Калифорнии встречается с реальной уникальностью человека на ее земле» [3].*

«Образы обладают своей собственной, только им принадлежащей логикой. Под логикой мы понимаем: консистентное производство смысла за счет подлинно образных средств. И с целью пояснения добавляем: эта логика не предикативна, т. е. не образована по модели предложения или других языковых форм. Она не проговаривается, она реализуется в восприятии. Логику образов нельзя сводить к иконической грамматике — в ней предполагаются тела, которым показываются образы и посредством которых они могут быть показаны. Сила дейксиса питается асимметрией между фигурой и фоном, поэтому при конституировании образа не столь существен изображаемый объект <...> сколько “иконическое различие”, т. е. выделенность из фона» [19 p., 34].

#### **«Perpetuum Mobile»**

Проходит еще 4 года, и появляется «Perpetuum Mobile» (2018 г., холст, масло, 61x76 см, рис. 7). Вот оно! Неосуществимый материально, но духовно сущностный вечный двигатель! И никакой физик или философ никогда не сможет заявить, что это неосуществимо. Дуэт телесно-серых скрипачей буквально потенцирует божественно-земное продолжение жизни и на фоне раскалённо-красных гигантских ладоней визуально становится идеально-голубым, - прямо-таки ангельским... Ибо это созвучие и ведет скрипачей к потенциально осуществленным желаниям продолжать и продолжать вечное движение в себе, для себя и вокруг себя.

И, скорее всего, инстинктивно, бессознательно Татьяна Апраксина наделяет одного из ангелов чуть-чуть желтоватым цветом, хотя оба и остаются незаметно-серыми на красном фоне их идеализированной голубизны. Не зря же художник периодически смешивает голубые и серые тона, что вряд ли могут осознать на Западе, где до сих пор голубой цвет является «произведением» Востока, и, в частности, России [18, pp. 35-39].



Рис. 7. Апраксина Т. «Perpetuum Mobile». 2018 г.

Т. Апраксина называет *«Три условия гениальности: уровень, качество и направленность. Главное – последнее, чтоб остальные имели значение»*. Когда есть направленность, включающая и видимые, и невидимые потенциалы каждого, то уровень и качество последуют сами. Все три качества присущи этосу и данной картине, при всей ее обобщающей сублимации. Прочтение содержания картины поможет зрителю включить его в собственные представления о жизни во имя света и цвета.

#### **«Monte Verita»**

Карандашный эскиз к «Monte Verita» занимает маленький клочок блокнотной бумаги. Рисунок приблизительный и необязывающий, но содержит искру мысли, обозначенной определенными объектами: человеческий профиль, гора, группа пятен рядом с ней. Поза объекта намекает на игру на (непоказанном) клавишном инструменте. В целом все

стоит в композиционном соотношении. Но есть ли в этом наброске смысл?

Эскиз – *«уже звук, уже голос идеи, ее проекция. Голос уже передает нечто, переводит в материальное свидетельство существование идеи. Эскиз указывает на некую суть, на протосмысл»* [2]. Элементы эскиза еще не достигли общности друг с другом. Просто *«возникает спектр характеристик...»* [2].

Гризайль переводит материалы эскиза в размер небольшого холста. *«На холсте не просто звук. Идет интерпретация, изложение»* [2]. Но, как и эскиз, гризайль монохромен. *«Черно-белое – это абстракция. В нем ощущается дистанция»* [2]. В хроматизме черный отнесен к непознаваемости будущего и к асоциальному бессознанию как еще одному аспекту женского интеллекта в экстремальном состоянии. Черные тени делают белый, нормативный холст парадоксально менее определенным.

*«Так еще понятнее тяга к отстраненности. «Картина воплощает не первый импульс. ... Она – маршрут к истине, заключенной в первом импульсе. Возможно, те художники, которые делают первый эскиз прямо на холсте или пишут картину «a la prima», работают именно с первого импульса. Но для меня это не так»* [2]. Пока достаточно ограничиться партнерством сознания и бессознания в проецировании черных линий на белом фоне («Monte Verita», холст, масло, 2019 г., 41x51 см, рис. 8).

*«Возможность дать задний ход кончается вместе с чистотой белого листа»* [7]. Суть картины придется раскрывать. *«Это как услышать фразу, реакцию, которая... запоминается. И чтобы рассказать, почему, надо дать весь контекст. Нужна материя для передачи»* [2]. На месте клавиш уже проступают линии бугристых борозд, образно связанные со складчатыми очертаниями горы.



Рис. 8. Анпраксина Т. «Monte Verita». 2019 г.

Человек на холсте занимает больше места, но далекая гора перекликается с ним. Здесь уже больше сути: скажем, метафора стихийности духа музыки и ее истоков.

Но еще недостает осмысленности, что усугубляется своеобразием персонажа, которым придется заниматься. Материей цвета.

Размещение деталей композиции на холсте имеет ту же цель, что расстановка предметов натюрморта: *«я наконец понимаю, что главный герой среди них — не они сами, а то, что между ними, то, что их соединяет»* [7]. Цвет наполнит, соединит, уточнит, станет носителем главного смысла композиции. *За счет цвета «возникает тело. Цвет переживается физически в том же пространстве, где есть человек»* [2]. На переднем плане «Monte Verita» доминирует молодой мужчина с руками на буграх-клавишах. В законченной картине его обнаженность и красный налет создают плотский облик. На коже словно отблеск красных «клавиш». Красный в сюжете отчасти связан с мужской фигурой, с определением его

природы физически-активного бессознания. Мужчина находит в инструменте свои же бессознательные характеристики, минуя творческую сублимацию, - подобно вчерашнему школьнику, чей разум не поспевает за потоком гормональных пробуждений. Лицо на грани карикатуры нетипично для картин Апраксиной и подсказано решением бессознания на пути к созданию осмысленного образа в целом. По большому счету, и цвет, и образы картины притягивают и наводят на поиск чувственного и смыслового разрешения.

Взгляд зрителя переводится с переднего плана с красноватым мужчиной на фон с белой горой. Если белый знаменует нормативность для женского интеллекта и экстремальность для мужского, то в образе горы белизна исходного холста восстанавливается уже сублимированно — возвысилась, укрепилась новым опытом, сбалансировалась с другими цветами. У этого белого — уже свои тайны, свое выстроенное глубинное содержание. Складки горы напоминают повернутые вверх борозды «клавиш», которые логически должны быть белыми, даже при бугристости, но вместо этого остаются бессознательно красными. Основное внимание персонажа отодвинуто в сторону чувственности. Но от этого гора не менее величественна. Ключ к творческому развитию мужчины лежит именно в ней.

Свою картину «Monte Verita», отметившую двадцатилетний срок художницы в Калифорнии, она называет «картиной Запада», куда *«Человека влечет... когда он осознает, что тому, что было в нем светом, пора угаснуть, погрузившись в великий океан небытия и безвременья. Тогда с другой стороны этого океана сможет взойти новорожденное солнце, неся утренний свет новой жизни»* [6]. У «Monte Verita» *«гамма совершенно закатная; все в оранжево-красных тонах»* [1], которые ложатся в психологический сюжет. Об обращенности к западу на картине говорит и ракурс освещения мужчины. Красный – цвет и начала, и конца.

«Monte Verita», вездесущая на данном фоне, как белая Фудзияма Хокусая – высь как для ангелов искусства, так и для человека, готового их учесть. Запредельное окультуривание осмысляет и плоть, и чувство. Картина «Monte Verita» – не икона, но свидетельствует о том, как «в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом» [16], что может служить универсальным эстетическим и этическим критерием. Цветовая сублимация картины направлена на прощение и постижение цвета истины в туманах. В синтезе метафизики красок икон и классической живописи «западный этос» образно подчиняется общечеловеческому. Быть может, такое подчинение приоритетов, – не подменяющих цель средствами, но и не пренебрегающих ими, – наконец, и станет способствовать достойной переплавке постмодернизма?

**Выводы.** Обоснование лингвистических возможностей в интерпретации иконического мышления на примере живописных работ Татьяны Апраксиной показало, что соотношение между сознательными и бессознательными предикатами изобразительного творчества художницы не могут рассматриваться отдельно от понятия «образ».

Поскольку информация сознания являлась выборочной и частичной, тогда как образы бессознания включали множество неосознаваемой информации внешней среды, то именно последние путем сублимации были реализованы (материализованы) художницей в цветовой среде живописных картин.

Хроматический анализ цветовой семантики по гендеру (психологическому полу) продемонстрировал существенные отличия для фемининного и маскулинного интеллекта с дифференциацией для нормальных и экстремальных условий существования художницы. В творчестве нормативный аспект ее женственности за счет «трансцендентного перехода» в экстремальное состояние оказался менее существенным, чем сублимирующая функция бессознания.

Хроматический анализ картин Татьяны Апраксиной представил гармоничное сочетание предикатов обоих полов в образе, иконика которого изменялась в зависимости от граничных условий так, что проявлялся весь опыт интеллектуального воплощения в переживания духа своего времени как предиката и идеала в сублимированном сочетании материи и духа<sup>2</sup>.

### Литература

1. *Апраксина Т. И.* Синдром Праксителя. Cardinal Points, 2019, 9. Сс. 35-41.
2. *Апраксина Т. И.* Интервью Дж. Мантету, Калифорния, 2019, январь-июль.
3. *Апраксина Т. И.* Калифорния как миф. Материалы XLV Международной научной конференции по исторической психологии. Анекдот и другие жанры фольклора как историко-психологический источник. Санкт-Петербург: Полторацк, 2019.
4. *Апраксина Т. И.* Доминанта мифа. Историко-психологические аспекты взаимовосприятия России и Запада. Санкт-Петербург: Полторацк, 2018. Сс. 8-12.
5. *Апраксина Т. И.* Между быть и иметь. Историко-психологические аспекты 1917 г. Санкт-Петербург: Полторацк, 2017. Сс. 9-12.
6. *Апраксина Т. И.* Бигсурский триптих с участием Керуака. Апраксин блюз 2004, 12. Сс. 76-97.
7. *Апраксина Т. И.* Уроки для 'Орли. Мысль: ежегодник СПб. филос. общества 2000, 4. Сс. 207-225.

---

<sup>2</sup> *БЛАГОДАРНОСТИ.* Авторы выражают признательность Татьяне Апраксиной за плодотворные диалоги о принципах творчества в представленных картинах и Юлии Викторовне Романенковой за обсуждение релевантных аспектов настоящей работы

8. *Апраксина Т. И.* Ход на квинту. Апраксин блюз 1998, 8. Сс. 4-5.
9. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры. 1998. 896 с.
10. *Бейтсон Г.* Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии. Москва: Смысл, 2000. 476 с.
11. *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства (Теория воображения). Москва: Языки русской культуры, 1999. 328 с.
12. *Курбановский А. А.* Между маньеризмом и авангардом. Апраксин блюз, 2002, 10/18. Сс: 41-47.
13. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
14. *Романенкова Ю. В.* Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе. Киев: ГАРККиИ, 2009. 332 с.
15. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. Москва: Наука. 1983. 280 с.
16. *Флоренский П.* Иконостас. Богословские труды. 1972, № 9. Сс. 83-148.
17. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. 432 с.
18. *Berlin B., Kay P.* Basic color terms: their universality and evolution. Berkeley: UCSa-Press, 1969. 198 p.
19. *Boehm G.* Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press, 2009. 420 s.
20. *Jung C. G.* The Red Book. Liber Novus. (Ed. Shamdasani S.) New York-London: W. W. Norton & Co., 2010. 404 p.

**Микола Вікторович Сєров,**  
доктор культурології,  
професор, Оптичне товариство ім. Д.С. Рождественського,  
Санкт-Петербург, Росія  
ORCID: 0000-0001-6145-6405;

Джеймс Мантет,  
редактор з перекладу, журнал «Апраксин-Блюз»

## ХРОМАТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІКОНІЧНИХ КОДІВ У КАРТИНАХ ТЕТЯНИ АПРАКСІНОЇ

**Анотація.** Автори здійснили актуальну для «іконічного повороту» спробу представити й обґрунтувати лінгвістичні можливості інтерпретації іконічного мислення на прикладі живописних робіт Тетяни Апраксиної. Співвідношення між свідомими і несвідомими предикатами образотворчого творчості привело до аналізу поняття «образ». Показано, що свідомість із необхідністю є вибірковою і частковою, тоді як образи підсвідомості включають безліч неусвідомлюваної інформації зовнішнього середовища і шляхом сублімації можуть бути матеріалізовані в колірному середовищі мальовничих картин. Хроматичний аналіз колірної семантики по гендеру (психологічного підлозі) продемонстрував суттєві відмінності для фемінінного й маскулінного інтелекту з ще більш явною диференціацією для нормальних і екстремальних умов існування художниці. У творчості нормативний аспект її жіночності за рахунок «трансцендентного переходу» в екстремальний стан виявився менш істотним, ніж сублімує функція підсвідомості.

Це узгоджувалося з загальновизнаною характеристикою творчості геніальних художників, яким доводиться постійно виношувати свої образи ідеального плану в жіночому плані свідомості, тільки після чого і народжуються справжні ідеї; тому, саме маскулінінних жінкам поряд із фемінінінними чоловіками вдавалося досягати позамежних висот справжньої творчості.

Хроматичний аналіз картин художниці показав гармонійне поєднання предикатів обох статей в образі, іконіка якого змінювалася залежно від граничних умов так, що

проявлявся весь досвід інтелектуального втілення в переживання духу свого часу як предиката й ідеалу в сублімованому поєднанні матерії і духу. Висловлено припущення, що таке підпорядкування пріоритетів стане сприяти плідному розвитку живопису.

**Ключові слова:** Тетяна Апраксина, живопис, колір, образ, іконіка, хроматизм, свідомість і безсвідомість.

**Nikolai V. Serov,**

DSc in Culturology, Professor,  
Rozhdestvensky Optical Society,  
Saint-Petersburg, Russia;  
ORCID: 0000-0001-6145-6405;

**James Manteith,**

Contributing translation editor,  
«Apraksin Blues»

## **A CHROMATIC INTERPRETATION OF ICONIC CODES IN THE PAINTINGS OF TATYANA APRAKSINA**

**Abstract.** The authors have made an attempt, relevant for the phenomenon of the “iconic turn,” to present and substantiate the linguistic possibilities of interpreting iconic thought, using the paintings of Tatyana Apraksina as an example. The correlation between the conscious and unconscious predicates of fine art leads to an analysis of the concept of image. It is shown that consciousness is necessarily selective and partial, while the images of the unconsciousness include a wealth of unconscious information from the external environment and can be materialized, by sublimation, in the color medium of paintings.

Chromatic analysis of color semantics by gender (psychological gender) shows significant differences for feminine and masculine intelligence, with even more pronounced differentiation for the normal and extreme conditions of a woman

artist. In creativity, the normative aspect of her femininity, due to a "transcendental transition" to an extreme state, proves less significant than the sublimating function of the unconsciousness.

This is consistent with a universally recognized characteristic of artistic genius, which requires a constant carrying of ideal-plan images in the artist's feminine plan of consciousness, only after which true ideas are born; accordingly, namely masculine women, along with feminine men, have managed to reach *transcendent* heights of true creativity.

Chromatic analysis of the artist's paintings shows a harmonious combination of predicates of both sexes in images, whose icons change depending on boundary conditions, so that the artist's whole intellectual embodiment and experience of the spirit of her time emerges as a predicate and ideal in a sublimated combination of matter and spirit. This particular ordering of priorities may contribute to fruitful developments for art.

**Key-words:** Tatyana Apraksina, painting, color, icon, chromatism, consciousness and unconsciousness.

### References

1. *Apraksina T. I.* Sindrom praksitelya [The Praxiteles Syndrome]. Cardinal Points 9: 2019. Pp. 35-41 (in Russian)
2. *Apraksina T. I.* Interv'yū J. Manteith [Interview with J.Manteith] California, 2019. January-July (in Russian)
3. *Apraksina T. I.* Kaliforniya kak mif [California as Myth]. Materialy XLV Mezhdunarodnoy nauchnoy konferenzii po istoricheskoy psichologii. Anekdot i drugie zhanry fol'klora kak istoriko-psichologicheskii istochnik. St. Petersburg: Poltorak, 2019. 129 s. (in Russian)
4. *Apraksina T. I.* Dominanta mifa [The Dominant of Myth]. Istoriko-psichologicheskie aspekty vzaimovospriyatiya Rossii i Zapada. St. Petersburg: Poltorak, 2018. Ss.8-12 (in Russian)

5. *Apraksina T. I.* Mezhdu byt' i imet' [Between Having and Being]. *Istoriko-psichologicheskie aspekty 1917 g.* St. Petersburg: Poltorak, 2017. Ss.9-12 (in Russian)
6. *Apraksina T. I.* Bigsurskiy triptich s uchastiem Keruaka [Big Sur Triptych featuring Kerouac]. *Apraksin Blues*, 12, 2004. Ss. 76-97 (in Russian)
7. *Apraksina T. I.* Uroki dlya Orli [Lessons for 'Orly]. *Mysl': ezhegodnik SPb. filos. obschestva* 2000, 4. Ss.207-225 (in Russian)
8. *Apraksina T. I.* Chod na kvintu [Progression by a Quint]. *Apraksin Blues* 1998, 8. Ss. 4-5 (in Russian)
9. *Arutyunova N. D.* Yazyk i mir cheloveka [Language and the world of the person]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1998. 896 s. (in Russian)
10. *Bateson G.* Ekologiya razuma [Ecology of reason]. Moscow: Smysl, 2000. 476 s. (in Russian)
11. *Collingwood R.J.* Prinziipy iskusstva (Teoriya vobrazheniya) [Art principles (The imagination theory)]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1999. 328 s. (in Russian)
12. *Kurbanovskiy A. A.* Mezhdu man'erizmom i avangardom. [Between Mannerism and Avant-Garde] *Apraksin Blues*, 2002, 10/18. Ss. 41-47 (in Russian)
13. *Medushevskiy V. V.* Intonazionnaya forma muzyki [The Intonational form of music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 s. (in Russian)
14. *Romanenkova Yu. V.* Mirovozzrencheskie universalii periodov Stilwandlung v mirovom chudozhestvennom processe [World outlook universals of the Stilwandlung period in the process of world art]. Kiev: GARKKiI, 2009. 332 s. (in Russian)
15. *Terner V.* Simvol i ritual [Symbol and ritual]. Moscow: Nauka, 1983. 280 s. (in Russian)
16. *Florenskiy P.* Ikonostas. Bogoslovskie trudy [Ikonostas. Theological works]. 1972, № 9. Ss. 83-148 (in Russian)

17. *Eko U.* Otsutstvuyuschaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Absent structure. Introduction to semiology]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 432 s. (in Russian)
18. *Berlin B., Kay P.* Basic color terms: their universality and evolution. Berkeley: UCa-Press, 1969. 198 p. (in English)
19. *Boehm G.* Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press. 2009. 420 s. (in German)
20. *Jung C.G.* The Red Book. Liber Novus. (Ed. Shamdasani S.) N.Y.-London: W.W. Norton & Co., 2010. 404 p. (in English)