

Научная статья
УДК 130.2:7
DOI: 10.18101/1994-0866-2023-1-63-72

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ СУЩНОСТНЫХ ОСНОВАНИЙ ВИЗУАЛЬНОЙ ИЛЛЮЗИИ

© **Брекоткина Ирина Павловна**
кандидат искусствоведения, доцент,
Удмуртский государственный университет
Россия, 426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1
i_brekotkina@mail.ru

Аннотация. В статье исследуется парадокс визуальной иллюзии в изобразительном искусстве, суть которого заключается в удвоении видимого мира в изображении. Принцип мимезиса возникает одновременно с зарождением искусства в эпоху палеолита. Древний человек впервые визуализировал свои онтологические представления в палеолитических рисунках. В результате возникает сконструированный посредством видения мир мимезиса. В данном исследовании изучение сущности мимезиса строится на основании антропологических концепций А. Леруа-Гурана, Т. Доусона, М.-Ж. Мондзен, Ж. Лакана и других мыслителей. Благодаря историко-генетическому исследованию человека удастся установить четкую взаимосвязь между сущностным самоопределением и его вынесенным вовне фигуративным изображением. Сущность визуальной иллюзии или мимезиса не отделима от трансцендентно-имманентной природы человека, стремящегося посредством искусства создать своего «двойника». Визуальная иллюзия становится тем «образом», благодаря которому возникает возможность интерпретации символического бытия человека эпохи палеолита.

Ключевые слова: человек, искусство, визуальная иллюзия, мимезис, рисунки палеолита, энтоптика, коммуникация, стадия зеркала, символический порядок, миф.

Для цитирования

Брекоткина И. П. Антропологический контекст сущностных оснований визуальной иллюзии // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2023. Вып. 1. С. 63–72.

Введение: к генеалогии визуальной иллюзии. В классической эстетике любое фигуративное изображение в пластических искусствах представляет собой визуальную иллюзию. В истории философии культуры множественность интерпретаций визуального полагания бытия фокусируется в двух основных направлениях, заданных Платоном и Ф. Ницше.

В первом случае рассуждения об искусстве выстраиваются исходя из критики «подражания» миру видимости, который приводит к воспроизводству незнания и как следствие к логическому тупику. Парадокс визуальной иллюзии состоит в том, что она воспроизводит уже существующее, следовательно, удваивает мир. Этот парадокс был замечен еще Платоном. Хорошо известно его негативное отношение к миметическим искусствам. Платон первым заговорил о принципе мимезиса в изобразительном искусстве, суть которого состоит в прав-

доподобном отображении видимого мира. В его концепции изображение есть мнимая видимость, которая обманывает зрителя благодаря своему поразительному сходству с видимой реальностью. Философ считал, что визуальные образы уводят от «света истины» в мир «неразумия», рождая «подобия подобий» или «тени теней». Тени вещей, которые наблюдают узники, сидящие в платоновской пещере, по существу та же визуальная иллюзия или видимость, являющаяся для Платона метафорой неподлинного бытия. Поэтому воссоздание феноменального мира в изобразительном искусстве есть бессмысленное занятие.

Во втором случае для структурирования такого способа познания бытия, как искусство, Ф. Ницше обращается к греческому истоку художественной реальности. В его представлениях единая первооснова искусства существует в двух взаимообусловленных состояниях визуального бытия как двух типах художественной иллюзии. Один из них удовлетворяет исконную жажду иллюзии, присущую человеку [6, с. 69]. Это такой художественный образ, который подобен прекрасному сновидению, вдохновленному богом Аполлоном. Будучи гармоничным и ясным в своих формах, он обманывает нас, поскольку уводит от осознания ужаса и скорби мира. Подлинную ценность в глазах Ф. Ницше приобретает художественная иллюзия, которая являет трагическое звучание мира, пережитое в дионисийском экстазе и выраженное в форме аполлонического видения.

Полагая визуальную иллюзию как видимость, стоит признать, что изображенное в изображении не тождественно изображаемой вещи. Художественный образ не совпадает с изображенной вещью хотя бы потому, что изображение на плоскости двумерно. Более того, самому изображению, выполненному с помощью красок на определенной поверхности, присуща вещественность. Картина или фреска являются вещью. Отсюда возникает вопрос о том, как понимать значение визуального образа.

Визуальная иллюзия таинственна по своему смыслу. Поскольку правдоподобное изображение одновременно указывает и на изображаемый объект, и на нечто иное. Об этом размышляет М. Хайдеггер в работе «Исток художественного творения»: «Художественное творение всеоткрыто возвещает об ином, оно есть откровение иного. Творение есть аллегория. С вещью, сделанной и изготовленной, в художественном творении совмещено и сведено воедино еще нечто иное. А сводить воедино — по-гречески *συμβάλλειν*. Творение есть символ» [11, с. 87]. И тогда можно заметить несовпадение изображаемого и изображения, которое мыслится символически.

Существование человека обнаруживается как таковое в символических следах его присутствия в природной действительности. Происходит разворачивание человеческого бытия через изначально конструируемую им визуальную иллюзию. Изобразительная деятельность человека, представленная в наскальной живописи палеолита, являет собой совершенное миметическое подражание. На стенах верхнепалеолитических пещер встречаются реалистически выполненные изображения зверей, которые оказываются точным подобием конкретных животных. Следовательно, в основании изобразительной явленности человека, возникшей в древности, лежат принцип мимезиса и визуальная иллюзия. Тогда пе-

ред исследователем открывается риторическое вопрошание. С какой целью человек выносит свою сущность вовне, трансцендирует ее в виде визуальных образов? Каким образом являет себя посредством искусства имманентный план человеческого бытия? В чем смысл и сущность живописной иллюзии, подразумевающей подражание человеком миру видимых вещей? Почему искусство зародилось именно как иллюзия?

Цель данной статьи — исследовать пограничное существование человека, раскрывающееся в художественном творении символического мира посредством визуальной иллюзии. Объектом изучения данной статьи полагается первоисток изобразительного искусства — палеолитические рисунки, являющие собой возникновение изображения как такового. Сущностное начало визуальной иллюзии и изображения осмысливается через ретроспективу его происхождения и определяется в контексте антропологических концепций А. Леруа-Гурана, Т. Доусона, М.-Ж. Мондзен, Ж. Лакана, И. П. Смирнова.

Внутренние видения человека как исток визуальных образов палеолита

Обращение к историко-генетическому методу удревнения позволяет открыть в палеолитических рисунках со-бытие мира человека и внешнего ему мира. Соположенность внутреннего и внешнего миров суть человеческая видимость. Теоретические основания исследования претворения видимого в символическое задают поле интерпретаций для понимания как происхождения самого человека, так и визуального порядка, в котором он существует.

В рамках концепции энтоптиков искусство палеолита полагается как экстатическое, порожденное особыми мистическими состояниями. Погружение в транс отождествлялось в первобытном сознании с переходом в «иной» мир — мир духов и предков. Именно потусторонняя реальность определяла существование человеческого общества, давала ответ на вопрос: откуда приходит человек в момент рождения и куда отправляется после смерти. Для первобытного человека переход в «иное» измерение может совершаться и во время сна. Сновидения и галлюцинации позволяют увидеть незримое.

Предполагают, что наскальное искусство палеолита родилось из таких «мистических» состояний, сопровождавшихся особыми «внутренними видениями». Возможно, эти «внутренние видения», которые шаманы-художники переживали во время состояний измененного сознания, были источником визуальных образов в наскальном искусстве. Считается, что в состоянии транса шаманы видели различные вибрирующие и мерцающие фигуры и формы, которые постепенно трансформировались в громадные «ожившие» образы людей, животных и чудовищ [7, с. 123]. Последователи теории энтоптиков утверждают, что эти визуальные перцепции обусловлены структурой оптических схем, связывающих глазное яблоко с корой головного мозга [7, с. 122].

Идею о связи первобытных рисунков с явлениями «внутреннего зрения» и галлюцинациями поддерживает исследователь австралийских петроглифов Р. Беднарик. Он убежден в том, что «поскольку некоторые особенности зрительной системы филогенетически долговечны, они являются нашим главным средством познания палеолитического ума» [7, с. 120]. Эту гипотезу также разделяют

Дж. Льюис-Вильямс и Т. Доусон, изучающие наскальное искусство бушменов сан [7, с. 120].

Пребывание в мире духов сопровождалось «мистическим» состоянием, которое находило отображение в феномене «внутреннего видения», следовательно, состояние измененного сознания стремилось обрести форму в виде визуального образа. Выражаясь языком Ф. Ницше, «прежнее, лишенное образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, с ее разрешением в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления или примера» [6, с. 73]. Возможно, фиксация этих «мерцающих видений» посредством изображения являлась для древнего человека свидетельством существования «иноного».

Сама пещера с рисунками, лабиринтами проходов и темнотой есть воспроизведение «иноного» мира, позволявшее осуществлять коммуникацию с ним. Изображения животных, нанесенные на поверхность стен пещеры, как бы «проявляли», обнаруживали это «иноное» измерение. Так, древний человек символически «приручал» смерть, делал ее понятной для себя. Палимпсесты (наслоение нескольких изображений на одном и том же месте на поверхности стены) являются доказательством того, что для людей палеолита был важен сам акт утверждения символического господства над потусторонним. Он выражался в проявлении незримого «иноного» мира в форме визуальных образов-символов.

Искусство палеолита как «Дар взгляда Другого»

Визуальный образ «ино»-бытия в палеолитическом искусстве — это изображение различных животных, которые выступали символами мифических предков. Изображения животных составляют большую часть среди всех верхнепалеолитических рисунков (В. Семенов). С одной стороны, изображение зверя, нарисованное красками на поверхности стены, отсылало к образу «иноного» бытия. С другой стороны, наскальный рисунок правдоподобно изображал бизона, мамонта, горного козла, лошадь и других реально существовавших животных, многие из которых являлись объектом охоты древнего человека. Через зримые образы животного человек открывает в себе свою не-человеческую суть, тем самым он соединяется с природной данностью животного и одновременно различает себя от нее. Изображение животного обозначало «другого» по отношению к человеку.

Отдельные рисунки зверей вписывались в единый комплекс росписей одной пещеры. Именно тело пещеры определяло связанность и единство различных изображений. Внутреннее пространство пещеры оказывалось каркасом, задающим целостность мира «ино»-бытия, представленного в наскальных рисунках. Этот мир зримо воспринимался как нечто целостное, единое и неизменное. В этом смысле визуальный образ «иноного» противостоял фрагментарности, изменчивости и случайности, характерным для окружающей действительности.

Пещера с наскальными росписями исполняла символическую роль «зеркала», которое позволяло человеку увидеть образ мира как целого, где зримое/ощутимое и незримое/потустороннее существуют как единое. Человеческая видимость, понимаемая как зеркало, становится местом со-бытия ино-го/внешнего бытия и внутренних ментальных представлений.

Местом встречи внутренних ментальных образов «ино»-бытия и внешнего символического ряда окружающей действительности (пещера) является сконструированная человеком мифология. Логос «мифа» оказывается самопредъявлением сущности бытия в осуществлении человеческой жизни.

Понимание Логоса в качестве слова о бытии дает возможность вскрыть смысл художественных образов в их основании. Языковая оболочка визуального образа позволяет обнаружить зеркальное человеческое измерение бытия.

Концепция «стадии зеркала» Ж. Лакана, объясняющая универсальный механизм восприятия человеком самого себя, вполне приложима и к пониманию вопроса о происхождении художественного образа и сущности искусства. Метафорически возможно соотнести встречу ребенка и языка-как-зеркала с «детством» человечества, через интерпретацию визуальных образов которого предстает человек в его трансцендентно-имманентной положенности. Следуя Ж. Лакану, можно предположить, что это символическое «зеркало» требовалось человеку, дабы обрести целостный образ себя, преодолеть изначальную расколотость и дискретность, представить образ мира и вписать себя в него. Ж. Лакан считал, что самостоятельное существование человека возможно только, когда он осознает себя целостным, скоординированным. В период прохождения «зеркальной» стадии ребенок отождествляет себя со своим отражением в зеркале (языком), находящимся вне себя (Другой). С помощью помещения этого образа внутрь себя он обретает господство над собственным телом с помощью языка, начинает переживать и обозначать себя как единое [4]. Таким образом, Ж. Лакан показал необходимость целостного образа вне нас, чтоб мы могли составить представление о себе.

Опираясь на концепцию Ж. Лакана, французский философ и антрополог М.-Ж. Мондзен интерпретирует верхнепалеолитические рисунки как «дар взгляда Другого мне в момент моей скорби в неспособности без него конституировать себя» [9, с. 7]. Концепт «взгляда Другого» основывается у М.-Ж. Мондзен на идее А. Леруа-Гурана о «драме невидимости собственного лица», поскольку видимый мир отмечен «обширной лакуной» на месте лица видящего [9, с. 4]. Мондзен отмечает, что «лакуна» лица превращает его видимость в «дар Другому». Ответный дар — это «взгляд Другого мне», он позволяет понять, что «изображение — это не объект, и поэтому я — субъект». Визуальный контакт с наскальными росписями есть возможность диалога с Другим, в ходе которого человек может осмыслить свой онтологический статус, ответить на вопрос: каким образом я существую?

М.-Ж. Мондзен уверена, что пространство пещеры, где располагались наскальные росписи, являлось «субстратом для устной речи» самих создателей рисунков. Она определяет древнего художника как «говорящего зрителя», который наделен не только речью, «желанием сказать», а также «отмечен желанием увидеть и показать» [12]. Комплекс мифологических изображений в пещере задает ситуацию, в которой становится возможным символический обмен словами и взглядами участников диалога, созерцающих росписи.

Для диалога необходим язык, с помощью которого происходит коммуникация. Синкретизм первобытной культуры проявляется в тесной взаимосвязи меж-

ду словом в членораздельной речи, жестом и изображением, обозначающими определенное понятие.

К. Леви-Брюль, анализируя особенности первобытного мышления, указывал, что представители примитивных народов могут жестами изображать определенное действие, связанное с каким-то предметом, тем самым указывая на него. Так, «для обозначения ожерелья рукам придается такое положение, будто они надевают ожерелье» [5, с. 164]. К. Леви-Брюль отмечает, что в первобытных обществах вся сокровищница приобретенного знания «в наглядной форме выражена в самом языке». Следовательно, само первобытное мышление устроено так, что понятие выражается через визуальный образ. Мышление осуществляется посредством образов-понятий.

Для первобытного мышления важна наглядность языка, отсюда следуют иллюзорность и правдоподобность изображений. Движением руки первобытный человек изображает то, о чем хочет сказать. Движение руки с кистью, изображающей животного на стене пещеры, — это тоже жест, с помощью которого древний художник показывает нечто значимое. Соответственно наскальные рисунки можно рассматривать как запечатленную речь.

М.-Ж. Мондзен связывает наскальные рисунки древних людей с их «желанием говорить». Исследовательница соотносит технологию нанесения отпечатков ладоней на поверхность стены с речевыми операциями [12]. Предполагают, что такие изображения наносились на стену пещеры следующим образом: человек прислонял ладонь к стене, а затем с помощью трубочки, которую он держал во рту, распылял красочный пигмент вокруг руки, исполняющей роль трафарета. Распыление краски изо рта посредством выдоха есть речь, где роль звуков исполняет краска.

Будучи пространством для коммуникации, пещера с росписями должна являть образ «ино»-бытия через определенный символический порядок. Французский археолог и антрополог А. Леруа-Гуран считал, что изображения животных в палеолитических пещерах организованы по принципу бинарных оппозиций и представляют собой форму записи мифа.

Символическое единство палеолитических рисунков предполагает наличие неких синтаксических правил в их расположении. Однако в палеолитических росписях изображения зверей не образуют сюжетные композиции. А. Леруа-Гуран, а вслед за ним Ж. и С. Сове утверждают, что существуют определенные закономерности в соотношении пещерных локусов и визуальных образов, размещенных там [7, с. 120].

Смысловая взаимосвязь между наскальными рисунками определяется и посредством так называемой «присоединительной» композиции. В. Н. Топоров соотносит палеолитические изображения животных, в которых звери как бы следуют друг за другом, с самыми древними формами фольклора, где также используется «присоединительная» связь между элементами текста [10].

Мы практически ничего не знаем о содержании той мифологической системы, которую отображают верхнепалеолитические росписи, но можем утверждать наличие структурного единства изображений или символического порядка в их

построении. Только в символическом регистре выражается смысл и дается его интерпретация.

Воображаемое и символическое в палеолитическом искусстве

Однако стратегия визуального образа заключается именно в том, чтобы утаивать свою причастность к языку как знаковой структуре. Палеолитическое изображение являет себя не как текст, оно предстает в качестве «зазеркалья», которое обнаруживает себя, становясь видимым для человеческого глаза. Изображение как бы проявляет и показывает то, что в физическом измерении оказывается невидимым.

Суть визуальной иллюзии заключается в том, что изображенное воспринимается нами как действительность. Созерцая его, мы как бы забываем, что в нем нет никакой «действительности». Изображенное не отмысливается от изображения, а идентифицируется с ним. Восприятие художественного изображения порождает в нас отклик, который связан с тем, что Аристотель называет «удовольствием от узнавания». Г. Г. Гадамер трактует это «узнавание» как узнавание истинного, подлинного, освобожденного от всего случайного [3]. Восприятие изображения — это процесс, позволяющий одновременно «ухватить» целостность и единство изображенного мира.

В чем ценность именно визуального образа, что он «говорит» о человеке и мире такого, что не могут «сказать» философия, наука или религия? Изображение, сделанное на плоскости, не «говорит», а «показывает» видимую реальность так, что имманентно полагает ее целостность и единство разнообразных ее частей. Подобно этому человек получает целостный образ самого себя при взгляде в зеркало, которое тоже является лишь отражающей поверхностью. Соответственно визуальная иллюзия «показывает», делает зримым целостный образ мира. Она сохраняет эту целостность запечатленной в виде застывшего во времени зеркала, сохраняющего представленность человеком собственного бытия. Визуальный образ суть изобразительная поверхность. Она всегда организована так, что представляет собой формальное единство. Все ее части соединяются в нечто целое посредством композиции, ритма, колорита.

В изображении совершается удвоение мира, рождается визуальная иллюзия, которая есть плод воображения. Поскольку изображение рождается из воображения, то можно сказать, что визуальный образ первоначально существует в ментальном измерении. Человеку свойственно воображать потенциальную, возможную реальность. В «Поэтике» Аристотель дает совет драматургу-художнику: «Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному» [1, с. 125] тем самым связывая художественное воображение с принципом мимезиса или правдоподобия.

Отечественный филолог и философ И. П. Смирнов в своей книге «Один ум хорошо, а два лучше» развивает идеи Аристотеля. Он уверен, что склонность человека к созданию воображаемых миров обусловлена устройством его интеллекта, центральным свойством которого является способность трансцендировать свое «Я» вовне. И. П. Смирнов пишет: «Предпосылка подражания заключается в способности нашего интеллекта быть двойственным — имманентным нам и одновременно трансцендирующим нас в представлении о Другом», а значит, «под-

ражание отъединяет субъекта от себя, обращая его к другому» [8, с. 223]. Соответственно мимезис рассматривается как процесс со-творения себя через создание представления о Другом. И. П. Смирнов видит в этом процессе главный фактор, определяющий ментальное развитие человечества, поскольку «подражание ... дает нам шанс (хотя бы и не обязательно реализуемый) пустить сознание в рост, коль скоро в самоотчуждении «Я» оказывается как бы еще незнакомым предметом, вызывающим к постижению» [8, с. 223].

Подытоживая свои размышления о мимезисе, И. П. Смирнов пишет: «Мимезис удваивает сущее так, что в эмпирической действительности отображается запредельный ей мир и *vice versa*. Человек подражает самому себе, используя для этого разность между перцепцией, ставящей его в зависимость от реалий, и пре-возмогающими его несвободу сугубо ментальными операциями» [8, с. 229].

Палеолитические рисунки впервые обнаруживают это «двуумие» человека, являющееся основанием «для опрокидывания нашей собственной инаковости вовне» [8, с. 229]. Наскальные росписи — это не только первый пример удвоения сущего, когда «в эмпирической действительности отображается запредельный ей мир», но и первый акт ментальной свободы человека, утверждающего себя через создание представления об «ином».

Человек постоянно стремится вписать себя в мир. Для этого ему необходимо «собрать» воедино действительность, раскалывающуюся на множество частей. Раскалывающийся на части мир постоянно нужно соединять. Чтобы выполнить эту задачу, он создает воображаемого двойника и вписывает его в мир, тем самым будто порождая себя заново. Желание «вообразить реальность» является основанием для осуществления символического господства над ней. В понимании Ж. Бодрийара художественная иллюзия «через изобретение различных форм» способна «вырывать что-то у реальности, противопоставлять ей нечто иное, переходить на обратную сторону зеркала» [2].

В визуальной иллюзии мы встречаем удвоение видимой действительности. Ее иллюзорность обусловлена тем, что воспроизведение мира видимых вещей совершается на плоскости. Феномен визуальной иллюзии напрямую связан с имманентно-трансцендентной сущностью человека. Будучи эк-зистирующим существом, человек озабочен схватыванием мира как целого. Человек обладает возможностью поставить под вопрос себя и действительность. Эта возможность осуществляется, когда он смотрит на себя из позиции «вне-себя» или с точки зрения «другого», таким образом отчуждая свое «я». Цель такого внутреннего диалога заключается в том, чтобы определить смысл мира, а значит, удостовериться в его единстве. Следовательно, экзистенция порождает внутренний диалог, в котором «Я» обращается к миру (языку) как к «Другому». Только поставив под вопрос существование смысла мира, человек открывает для себя этот смысл. Таким образом, происходит самопознание человека и его освоение в действительности. Визуальная иллюзия в искусстве есть ничто иное как запечатленный процесс трансцендирования «Я». Как остроумно заметила М.-Ж. Мондзен, для палеолитического художника «видеть образ — значит не умирать» [12, с. 314]. Изобразительная деятельность для него — это процесс осмысления мира или его

«очеловечивания». Мыслительная конструкция удвоения мира является универсальной для осмысления человеком не только самого себя, но и мира как такового.

Литература

1. Аристотель. Поэтика / перевод с древнегреч. В. Г. Аппельрота. Москва: Художественная литература, 1957. 182 с. Текст: непосредственный.
2. Бодрийар Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/3090> (дата обращения: 23.07.2022). Текст: электронный.
3. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Актуальность прекрасного / перевод с немецкого А. В. Михайлова. Москва: Искусство, 1991. 368 с. С. 228–242. Текст: непосредственный.
4. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я» // Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55). Москва: Гнозис/Логос, 1999. С. 520. С. 508–516. Текст: непосредственный.
5. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / перевод с французского Б. И. Шаревской. Москва: Академический проект, 2020. 430 с. Текст: непосредственный.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: в 2 томах. Т. 1. Литературные памятники: перевод с немецкого. Москва: Мысль, 1990. 828, [2] с. Текст: непосредственный.
7. Семенов В. А. Первобытное искусство. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. 592 с. Текст: непосредственный.
8. Смирнов И. П. Ум хорошо, а два лучше. Москва: Новое литературное обозрение, 2021. 352 с. Текст: непосредственный.
9. Спиваков М. В. Происхождение видимости. Мари-Жозе Мондзен и Андре Леруа-Гуран о становлении изображения, речи и желания // Философская мысль. 2020. № 7. С. 1–9. Текст: непосредственный.
10. Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства. Москва, 1972. С. 77–98. Текст: непосредственный.
11. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Москва: Академический проект, 2008. 528 с. Текст: непосредственный.
12. Mondzain M.-J. What Does Seeing an Image Mean? // Journal of Visual Culture. 2010. Vol. 9. No. 3. P. 307–315. Текст: непосредственный.

Статья поступила в редакцию 02.02.2023; одобрена после рецензирования 15.02.2023; принята к публикации 17.02.2023.

ANTHROPOLOGICAL CONTEXT OF ONTOLOGICAL GROUNDS
FOR VISUAL ILLUSION

Irina P. Brekotkina

Cand. Sci. (History of Arts), A/Prof.,
Udmurt State University
1 Universitetskaya St., Izhevsk 426034, Russia
i_brekotkina@mail.ru

Abstract. The article studies the paradox of visual illusion in fine arts, the essence of which is the doubling of the visible world in the image. The principle of mimesis arose simultaneously with the emergence of art in the Paleolithic era. Early man first visualized his ontological representations in Paleolithic drawings. The result was a vision-constructed world of mimesis. We study the essence of mimesis based on the anthropological concepts of A. Leroy-Gourhan, T. Dawson, M.-J. Mondzen, J. Lacan, and other thinkers. Due to the historical and genetic study of a person, it is possible to establish a clear relationship between the ontological self-determination and its figurative image taken outward. The essence of visual illusion or mimesis is inseparable from the transcendent-immanent nature of a person who seeks to create his “double” through art. The visual illusion becomes the “image” that makes it possible to interpret the symbolic existence of a human of the Paleolithic era.

Keywords: human, art, visual illusion, mimesis, Paleolithic drawings, entoptics, communication, mirror stage, symbolic order, myth.

For citation

Brekotkina I. P. Anthropological Context of Ontological Grounds for Visual Illusion. *Bulletin of Buryat State University. Philosophy*. 2023; 1: 63–72 (In Russ.).

The article was submitted 02.02.2023; approved after reviewing 15.02.2023; accepted for publication 17.02.2023.