

## ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Чистякова Т.Л.

Брестский государственный технический университет, Брест, Беларусь

Развитие искусства, как у любого общественного явления, имеет очень сложный, противоречивый характер. Нас в данной работе будут интересовать трансформационные процессы в искусстве, которые связаны с его изобразительными (или неизобразительными) формами.

Со времени зарождения искусства внимание художника было направлено на изображение предметного мира. В теоретическом плане этой направленности соответствует теория мимесиса Аристотеля, но он никогда не понимал подражание как простое копирование. Мимесис у него связан не с внешними формами предмета, а с его сущностью, с передачей через единичное общего. Эта задача заставляет художника так или иначе видоизменять изображаемую реальность с помощью работы над эстетической формой ее передачи. Поэтому Аристотель, сравнивая поэзию и историческое сочинение, отдавал предпочтение первой, т.к. она изображает общее, в то время, как история изображает конкретное, единичное.

Впоследствии теория мимесиса в соединении с рационалистическим началом европейской культуры легла в основу различных форм реализма, от первобытного до наших дней. Долгое время жизнь служила для художника неиссякаемым источником вдохновения. А главное место в ней занимал человек.

Однако уже во второй половине XIX в. художник начинает переносить внимание на передачу своих впечатлений и ощущений. Наиболее ярко это проявилось в импрессионизме. Это направление еще не порывает с предметностью в искусстве, но сущностная сторона действительности уже не находится в центре внимания художника. Его больше занимает внешняя сторона предмета – цвет, игра света (например, многочисленные изображения Рязанского собора у К. Моне в разном освещении), передача световоздушного пространства и т.д. Именно через эти формальные стороны предметного мира художник передает свои впечатления.

Появившееся в конце XIX – XX вв. такие направления, как экспрессионизм и фовизм, решая свои художественные задачи, используют такой прием как деформация предметного мира, отказываются от передачи пространства, объема; в результате чего, картина снова становится двухмерной, но они еще не отказываются от изображения предмета (Э. Мунк, А. Матисс).

Решительный поворот к беспредметному, конфигуративному искусству начинается с появления футуризма и кубизма, с этого момента искусство переживает такую трансформацию формы, которая качественно меняет его цели.

Эти изменения нашли теоретические обоснования в работе Х. Ортеги-и-Гасета «Дегуманизация искусства». Стремясь противопоставить подлинное искусство массовой культуре, он утверждает, что искусство должно преследовать чисто эстетические задачи, а для этого оно должно освободиться от всего, что связано с жизнью человека, его страстями и стремлениями. Он считает, что традиционное, т.е. реалистическое искусство, заслуживает критики именно за чрезмерное присутствие в нем «человеческого» содержания, заслоняющее художественную сторону, которая собственно и составляет сущность искусства.

«Вовсе не само собой разумеется, что произведение искусства, как полагают академики, должно содержать «человеческое ядро, на которое музы наводят лоск. Это прежде всего значит сводить искусство к одной косметике.... Восприятие «живой

реальности и восприятие художественной формы несовместимы в принципе, так как требуют различной настройки нашего аппарата восприятия».

Отказываясь от отображения действительности, отказываясь от человека как главного предмета искусства, авангардизм XX в. стремится с помощью чистой формы передать не сам предмет, а идею как таковую. Анализируя искусство портрета, Ортега-и-Гасет задается вопросом: «А что, если бы, вместо того, чтобы пытаться нарисовать человека, художник решил нарисовать свою идею, свою схему этого человека?»<sup>2</sup> В этом случае искусство занимается субстантивированием идей, ставит их на место вещей, освобождает их от тождества с вещами и тем самым дегуманизирует идеи.

Переход от живых форм к их абстракции присущ искусству всегда, но присущ как часть, как момент художественного творчества. Это можно видеть в первобытном искусстве, использующем геометрические формы, которые являются стилизацией реальных предметов, или в искусстве средневековья, которое с помощью линии, цвета передает отвлеченные идеи, например, вертикаль готического храма или цвета иконы.

Но в авангардистском искусстве XX в. это стремление приобретает тотальный, основополагающий характер. Причем это не пустая «игра в блеф», не бездумное манипулирование формальными элементами искусств. Художник-авангардист XX в. видит в этом способ постижения сущности мира и даже способ усовершенствования социальных условий бытия человека.

По мнению В. Кандинского, искусство и природа, т.е. предметный мир никак друг с другом не связаны. Художники прошлого не принимали этого и создавали предметные произведения, воплощающие лишь внешность вещей, в то время как подлинное искусство должно идти в глубь вещей, раскрывая их душу. «Центр тяжести искусства лежит не в области «формальном», но исключительно во внутреннем стремлении (содержании), повелительно подчиняющем себе формальное... Не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот»<sup>3</sup>, - писал В. Кандинский.

Другой практик и теоретик абстрактного искусства П. Мондриан считал, что мир чувственных впечатлений, живая реальность является источником постоянных страданий человека, в нем все изменчиво, противоречиво, люди полностью подчиняют свою жизнь погоне за материальными целями, которых они часто добиваются за счет других. Избавит человека от власти такого мира может искусство, которое способно посредством чистых форм освободить отношения людей от власти материальности, от замкнутости человека в субъективный предметный мир, от погруженности в природные формы. С формальной точки зрения для П. Мондриана символом всего замкнутого, чувственного, субъективного является круг и вообще все кривые линии: «Все больше и больше, - говорит он, - я исключал все кривые пока мое произведение не осталось только в рамках вертикальных и горизонтальных линий, образующих перекрестия, отделенные и обособленные друг от друга. Вертикали и горизонталы являются выражением двух противоположных сил; это равновесие противоположностей существует везде и подчиняет себе все».<sup>4</sup>

Для того, чтобы как можно дальше уйти от «живых форм», от реальности, Мондриан отвергает перспективу и светотень и работает исключительно с плоскостями. То же самое происходит у него и с цветом, его живопись состоит из трех основных цветов – синего, красного и желтого и трех не основных – черного, белого и серого, которые он называет нецвета. Так же характеризует он архитектуру, рассматривая строительный материал как цвет, а пустое пространство как нецвет.

Теорию живописи Мондриана можно рассматривать как частный случай дегуманизации искусства, о которой говорит Ортега-и-Гасет. Чтобы избавить человека от

страстей и чувств; надо подчинить его жизнь абстрактной правильности математически выверенных геометрических форм. Чувственно-материальную жизнь, по его мнению, нужно избавить от криволинейности форм, порождающих чувственность и от непредсказуемости случайных поворотов, реорганизовав ее на конструктивности прямых линий и плоскостей с помощью искусства.

Иначе подходят к пониманию художественных форм сюрреализм. По видимости он изображает конкретные предметы и человека. Но это отнюдь не реализм. Философские идеи сюрреализм черпает у З. Фрейда и Ф. Ницше. По отношению к человеку сюрреализм обладает куда более разрушительной силой, чем абстракционизм или буддизм. Сюрреалисты и своим творчеством и своим поведением взрывают все существующие нормы и правила, все ценности традиционной культуры. Как бы споря с известным высказыванием Ф. Достоевского о том, что красота спасет мир, С. Дали создает статуэтку Венеры Милосской, точно повторяя классические формы. Но по торсу и бедрам Венеры он располагает ящички, которые можно выдвинуть, и тогда видно, что внутри пустота.

Сюрреалисты имели основание так относиться к ценностям предшествующей культуры, так как провозглашаемый ею гуманизм не уберег человечество от социальных катастроф; XX в. ярче других эпох показал, что там, где речь идет о власти, могуществе, деньгах, не считаются ни с ценностями культуры, ни с человеком.

Картина С. Дали «Предчувствие гражданской войны» в своих алогичных и в то же время ужасающе-реальных формах кричит людям о том, что в действительности скрывается для них за красивыми лозунгами и речами политиков; рвущихся к власти.

Но дальше разрушения, отрицания воинствующего нигилизма по отношению к традиционной культуре, сюрреалисты не идут. Обращаясь к человеку, они видят в нем лишь темные, разрушительные инстинкты; стремятся проникнуть в сумеречные тайны к его подсознанию. Для этого они используют фрейдовский принцип «свободных ассоциаций». Сюрреализм тоже стремится уйти от реальной жизни, считая его неистинной. Истина для него заключается в некоей мистической сверхреальности, которую можно постичь, обращаясь к сфере бессознательного, данного человеку в образах сна, галлюцинаций, пограничных состояниях между явью и бредом. Скрытую алогичную жизнь души сюрреалиста передает с помощью ассоциаций, часто приобретающих болезненную форму, и сложных метафор, рассчитанных на интуитивное постижение. Один из теоретиков сюрреализма А. Бремон писал об этой сверхреальности: «Сюрреализм представляет собой чистый психологический автоматизм, с помощью которого — словами, рисунком и любым другим способом — делается попытка выразить действительное движение мысли. Эта запись мышления вне всякого контроля разума и по ту сторону каких бы то ни было эстетических или моральных соображений. Сюрреализм основан на вере в высшую реальность определенных, до этого игнорировавшихся форм ассоциаций, во всемогущество сна, в нецеленаправленную игру мышления... Я верю в будущее соединения этих двух, с первого взгляда, столь противоречивых друг другу, состояний — сна и действительности в некую абсолютную реальность — сверхреальность»<sup>5</sup>.

Итак, можно сделать следующий вывод. Искусство XX в., стремясь избавиться от всего, что оно считало внехудожественным, внеэстетическим, отказывается от изображения реальности и от человека, не считая его больше предметом искусства, который заслуживает их внимания. Но в то же время они не хотели заниматься пустой игрой форм. С помощью беспредметности или алогичной предметности они намеревались раскрыть высший смысл бытия или его тайные глубины, т.е. и сами художники, и публика по-прежнему ожидали от искусства ответа на волнующие обще-

ство проблемы, тех или иных основополагающих истин. Но отдельно взятые направления или художники не могли решить такой задачи. Поэтому многочисленные стили быстро иссякают, художник начинает стремиться утвердить себя не только своими творческими возможностями, но эпатажем, разрушением ради разрушения, изобретательностью вместо творческой фантазии. Так возникают такие направления, как поп-арт, оп-арт, боди-арт, кинетическое искусство и другие, быстро сменяющие друг друга, как только интерес к ним угасает. Таким образом, дегуманизация искусства во второй половине XX в. приходит к своему логическому концу, перемещаясь постепенно к деструкции.

1. Самосознание европейской культуры XX века – М., 1991. С.243-244.
2. Самосознание европейской культуры XX века – М., 1991. С.252.
3. Цит. по Раппорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве – М., 1968. С.139.
4. Цит. по Модернизм. Анализ и критика основных направлений – М., 1969. С.97.
5. Цит. по Модернизм. Анализ и критика основных направлений – М., 1969. С.148-149.

## KULTURA JAKO ISTOTNY CZYNNIK INTEGRACJI SĄSIEDZKICH NARODÓW SŁOWIAŃSKICH

**Adam Sawicki**

Politechnika Białostocka, Białystok, Polska

Cechą charakterystyczną rozwoju dzisiejszej Europy, a również i świata jest dążenie do na różne sposoby rozumianej integracji całych społeczności i narodów. Powstają organizmy i instytucje o wymiarze ponadnarodowym, które starają się maksymalnie rozszerzyć swój zasięg oddziaływania, ale również narody i państwa, które pozostają poza ich zasięgiem dążą do tego, aby wejść w orbitę ich wpływów, a następnie stać się ich członkami. Charakterystycznymi przykładami może tu być rozszerzanie się w Europie zasięgu terytorialnego Unii Europejskiej czy NATO. Ma to w efekcie przynieść większą stabilność życia na kontynencie, wzrost dobrobytu i bezpieczeństwa. Zjawisko tak rozumianej integracji jest postrzegane jako naturalne i odczytuje się je również w kontekście światowych procesów globalizacyjnych. Przewaga podejścia uniwersalistycznego nad partykularnym wydaje się być czymś oczywistym i prawda ta traktowana jest jako wręcz aksjomat.

Rodzi się jednak pytanie, czy te procesy integracyjne nie mają wymiaru nadmiernie instytucjonalnego i czy nadmierny formalizm, wynikający z konieczności spełnienia warunków dostosowania się przez poszczególne, aspirujące do wstąpienia do tych organizacji, narody państwa nie rodzi niebezpieczeństwa osłabienia albo wręcz utraty kulturowej tożsamości. Korzyści ekonomiczne i cywilizacyjne wynikające z integracji, nie zawsze zresztą od razu widoczne, często przesłaniają wagę tego zagadnienia. Dlatego należy zachowywać rozwagę i warunki integracji poddawać ogólniejszej debacie.

Można powiedzieć, że kultura stanowi wartość najbardziej uniwersalną dla bytowania ludzkich zbiorowości. Jednak uniwersalizm kultury nie oznacza, że istnieje jeden, powszechnie obowiązujący jej typ. Uniwersalizm kultury to prymat wymiaru duchowego w życiu ludzi; niezależnie od tego, jakie obszary świata i nacje reprezentują. Swoistość istnienia człowieka wyraża się w tworzeniu kultury, jako tego obszaru, który wynosi go ponad przyrodniczą rzeczywistość. Człowiek żyje w świecie przyrodniczym, natomiast realizuje się w obszarze kultury. Kultura stanowi jakość duchową i metafizyczną, nadając ludzkiemu istnieniu sens i kierunek. Dialektyka istnienia w naturze i w kulturze powoduje, że proces