

Н.В.Покровская

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА. МЫСЛИ О ПРОЧИТАННОМ

Культура XX века продолжает искать ответ на вопрос о сущности бытия человека в мире. Идут процессы обесценивания классических законов познания и творчества. И. Кант об ученом, мнящим себя беспристрастным искателем истины, говорил, что на самом деле он навязывает природе свой язык. Мир представлялся чем-то вроде шопенгауэровского «фантазмагорического занавеса» - непонятным и ложным, поистине драматичным. Ф. Ницше искал путь к новому языку и уверял, что лучше молчать и безумствовать, нежели покоряться косной стихии привычного языка, перенасытив и засорив «идолами и идеалами» окружающий мир, который «покоится на иллюзии, искусстве, обмане, оптике, необходимости перспективы и заблуждения». Он считал язык искусства более ограниченным, чем язык логики, предлагал «взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же - под углом зрения жизни...» [1]. Со времен Ницше (и Шопенгауэра) была переосмыслена романтическая теория искусства, но именно живописцы предвосхитят новые способы постижения мира (постимпрессионисты).

Абсолютизация языка (проблема понимания) характерна для аналитической философии, феноменологии, герменевтики. В понимании Г.Г. Гадамера в искусстве заключен наилучший способ становления истины, языкового новаторства, ведь интерпретация (центральное понятие герменевтики [2]) - это воссоздание смысла каждый раз заново, значит, художественный образ предпочтительнее логического умозаключения. Особенность искусства XX века, по мысли Хайдеггера, состоит в разработке теории языка-деяния, языка-творчества, а не языка-сообщения (миметический образ в искусстве). Процесс расшатывания прямых взаимосвязей образа и предмета, смысла и изображения в живописи шел очень активно. Зазоры, сдвиги, несовпадение заставляют смысл, прежде слитый со словом или образом, теперь скользить, он постигается косвенно, улавливается в намеке, становится замутненным, неоднозначным. Язык искусства воспринимается в движении, в развитии. Художественные новации нацелены на то, чтобы разбить неподвижность изображенного предмета, образа в картине вплоть до искажения и деконструкции формы, что говорит о его игровом характере. О. Манделштам пишет о «слове-Психее» как художественном образе: «Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [3].

В XX веке говорилось о несостоятельности любого языка, которому не под силу адекватно выразить, описать, передать суть. Язык таит в себе многовариантные возможности, обозначение смысла. Поэтому можно понять страх неспособности выразить средствами искусства нечто очень важное. Выход можно найти в желании творить. Хайдеггер анализирует искусство как «теургический» акт. Правда, к этому подводят все новые направления в философии («философия жизни», феноменология, экзистенциализм, герменевтика), чтобы к концу века завершить научную разработку принципа органичной встроенности человека в космическое целое - «антропного принципа». Велик интерес и к гипотезе Д. Бома (коллеги Эйнштейна), согласно которой Вселенная представляет собой нечто вроде гигантской голограммы, которая в свернутом виде присутствует в сознании человека.

Ощущение трагического бессилия языка искусства (философии, науки) привело к отчаянным попыткам преступить границы, прибегнув к абсурду или немоте: нетронутые холсты, исчезнувшие конструкции, молчащая музыка станут предметом эстетизации и породят особый язык, из которого как из магического сочетания букв должно развиваться преобразование бытия (вспомним мысль Хайдеггера о творчестве языка как одновременно и творении бытия). Философия новейшего времени будет постепенно освобождаться от субъективизма и заменяться формулой единения человека с окружающей Вселенной: «Мир творит себя в человеке и через человека». Художник осознавал себя свободным демиургом или медиумом, сравнивающим «космические звучания», чтобы передать их с помощью линий, объемов, цветовых пятен, изобретая способы авторского присутствия вроде фроттажа (перевод на бумагу рельефных фактур способом натирания грифелем), граттажа (прорисовывание красочного слоя гребенкой), дриппинга (различные приемы разбрызгивания и распыления краски на холсте), превращения творческого акта в подобие шаманского действия.

В статье Джозефа Кошута «Искусство после философии» (1969) есть утверждение о том, что в XX веке неминуемо наступит конец философии и ее место займет искусство концептуальное, основным содержанием которого станет концепция самого искусства. Произведение превращается в зашифрованное сообщение, языковую формулу, мыслительный ребус, находящийся по ту сторону искусства (предмет, его изображение и описание), демонстрирующий отсутствие языка («Исчезающее искусство» в постмодернистскую эпоху). Постмодернисты обнаружили, что замыслы и эксперименты доведены до крайних пределов, оторвались от своего создателя и обрели над ним невиданную власть, грозя затопить его разом неуправляемым потоком знаков и значений.

Н. Бердяев увидел в демонически-разрушительных произведениях живописцев начала века (в частности, Пикассо) знак кризиса культуры, неизбежность его скрытого конца, когда спадут ветхие одежды материальности и человечество устремится к вечной жизни. В творчестве авангардиста демон разрушения и гений созидания сосуществуют как сиамские близнецы, всегда вместе, в вечном споре-согласии. Каждый крупный художник XX века будет творцом особого мира образов, соотношенного с реальностью не по принципу подобия (мимезис) и не через посредство общезначимой символики, а при помощи индивидуального художественного языка, рожденного невиданной прежде свободой творческого «я».

Теоретики постмодернизма для объяснения сложной «бесструктурной структуры» современного мышления и творчества введут в употребление понятие-метафору «ризомы» (корневище без корня) [4], которое периодически выбрасывает пучки отростков-новаций. Авангардисты одержимы будущим: время открытия - это и есть будущее в настоящем. Ницше пишет о сверхчеловеке (убившем в себе Бога), созидающем самого себя и свою судьбу, готовом проторить путь в царство иного бытия (духовности человека). Живопись XX века похожа на расширяющуюся Вселенную, в которой проявилась, по Шпенглеру, «пространственная душа» европейского человека. Живописец захочет уподобиться ученому - заглянуть в атом или ген.

Д.В. Сарабьянов говорил об идее прорыва к высшей духовности у художников и религиозных философов, Н. Бердяев - о том, что «русский космизм» укоренен в национальном менталитете и в православии. Чаще творческие эксперименты осуществлялись между открытой религиозностью и нерелигиозной идеей (интуицией) космического всеединства. Этот творимый на холсте, сочиненный «мир впервые» есть проекция самоосуществления («внутреннее я») Шагала как центр новой Вселенной).

Романтики противопоставляли в эстетике и искусстве «ставшее» (мертвое) «становящемуся» (живому). Идея становления восторжествовала в науке, философии, искусстве (динамика процессов от «жизненного порыва» к созданию новых форм в «жизненном море» человека - «вселенная длится»). Бергсон [5] связывает время творчества с самим творением - это одна из кардинальных идей искусства XX века, в осуществлении которой оно не раз дойдет до саморазрушения (акционизм).

По Бергсону, слитность времени изображения с самим изображением совпадает с представлением авангардиста о себе, о своем «внутреннем я». В «Творческой эволюции» он пишет, что предвидеть результат невозможно, так как сутью произведения является «непредвидимое ничто»: «Это ничто и занимает время. При полном отсутствии материи оно творит самое себя как форму». Так же «воюют» с материальностью, предметностью художники, взыскуя выразить невидимое, непредсказуемое. «Реальность - это постоянная изменчивость формы: форма есть только мгновенный снимок с перехода» (форма — нестойкое, исчезающее мгновение остановки, почти призрак, фантом), вообще ощущение своего существования в потоке движения, как затерянного на переходе, в ожидании катастрофы или возрождения. Человек XX века, потерявший доверие к «просветительскому» разуму, ощущает нестойкость, размытость, изменчивость границ истины и свою «заброшенность» в мире как судьбу (в философии экзистенциализма, искусстве сюрреализма и абсурда). Открытие Бергсона - в утверждении вариативности и многомерности как главных принципов природного бытия и познания.

М. Хайдеггер понимал произведения искусства современности через открытие и одновременно сокрытие истины бытия, через умение его творца скользить мимо смысла, «застрывать» на пути, «между», «в порыве», в «ничейном» пространстве, прорываться в космос, к трансцендентальному. Живопись опробует романтическую идею творящегося хаоса, из которого родится космос, а настоящее есть «между» (П. Валери сопоставляет образ творящегося хаоса с настраивающимся оркестром). Художник становится жрецом, совершающим таинство космогенеза, смерти-возрождения, потому что живет в немифологическую эпоху и вынужден создавать свои картины-космогонии, превращая живопись в подобие ритуального сотворения мира. «Бесконечный дух человека претендует на абсолютный, сверхприродный антропоцентризм, он сознает себя абсолютным центром не данной замкнутой планетной системы, а всего бытия, всех планов бытия, всех миров» [6].

Художник XX века был обречен прорывать границы мифического времени, чтобы заняться «изобретением» будущего: ритуальные предметы и действия М. Дюшана (реди-мейды), хеппенинги, перформансы [7]. Он тяготел к воспроизведению картины становящегося мира, который еще не застыл, не отлился в законченные формы, только рождается. Распространен прием сквозной мотивации, создающий смысловую переключку образов, событий, свойств у Пикассо, Шагала, Филонова, Эрнста, Дали. Раньше художник, экспериментируя с образными метаморфозами и трансформациями, искал смысл знаков, стихию живописного языка. Постмодернист предпочитает игровую комбинаторику и, перемешивая все со всем, не намерен копать вглубь. Он создает «стромать» (греч. - «поскутное одеяло»). Автоматические и механические техники письма, позволяющие достичь искомой «объективной случайности» (сюрреалистический термин) и нивелировать авторство. Психологический автоматизм сюрреалистов, фроттаж и граттаж Эрнста, «кадавры» (способ коллективного творчества, основанный на принципах случайных сочетаний), декалькомания (изобретена испанским сюрреалистом Оскаром Долингесом), дриппинг - все служило делу преодоления классического метода работы над картиной. Поп-арт, продолжая традиции дада, довел принцип употребления любых материалов до выхода за пределы искусства и эстетики. Клаас I Сигаре Ольденбург говорил: «Я за искусство, которое курится, подобно сигаре». Вездесущность авангарда нацелена на уничтожение границ между видами и жанрами искусства, а главное - между искусством и жизнью. «Поп-арт смотрит вовне, в мир» (утверждал Рой Лихтенштейн), т.е. понятие «искусство везде», или «искусство закончилось», таит в себе пафос уничтожения искусства как такового: все одинаково ценно (бесценно), важно (неважно), красиво (безобразно). Поп-артисты перемешали в живописи живое с неживым, реальность с игрой.

Воплощение «первоматерии», докосмических, доразумных природных сил связано с явлением «художественного космогенеза» (поиском первоэлементов и основ), где новаторское творчество соединено с «варварством» и архаикой, «бредит» примитивами. Философы жаждали проникнуть в тайну «изначального»: Ницше писал о прафеноменах современной культуры в архаике, Шпенглер - о прасимволе в каждой культуре, Фрейд и Юнг искали архетипы психики, Гуссерль обращался к первоосновам знания, к миру дологических начал, Хайдеггер - к первослову и первопонятиям.

Фовизм как одно из первых авангардных направлений XX века эстетичен, выглядит более целостным явлением, сохраняет общность бытия. Экспрессионизм разветвлен и многолик, вторгается в область безобразного, большого, непристойного, создает мир хаоса и катастроф. В основе стихийной деформации динамичных образов кубистов лежит

структурный принцип: метод коллажа позволил развить ассоциативность, многомерность и симультанность видения. Абстракционисты способны были передавать невидимое и неизобразимое (энергетические волны, вибрации, «звонь»). Сюрреалисты вводили абсурд, алогизм, хаос, бред, сновидческие фантазии, широко используя коллаж, инверсии, случайности, игровые приемы, метод психического автоматизма. Постмодернизм довел до тупикового предела идею «художественного космогенеза», отбросил программы и утопии, предпочитая ироничное скольжение по поверхности и относительность всего и вся. Синкретизм, ритуальность, размывание авторского начала, принципиальный алогизм указывают на первобытные истоки. Постмодернист предпочитает погрузиться бездумно в «хаосмос», не имеющий ни центра, ни основания, ни цели, ни причины, превращая ритуальность в прием, создание искусственного образа пустой скорлупы - симулякра (копии без образца).

В искусстве, таким образом, оказываются стянуты в единый узел архаика и грядущее, «конец» и «начало». По Вяч. Иванову, «живому - нет грани» (ни человеку, ни искусству). Печаль есть знак одиночества, покинутости, невозможности диалога друг с другом - в этом несчастье, беда, трагическое отчуждение личности: одиночество не тема самоутверждения. Расставание с традиционным индивидуализмом Нового времени происходит во имя свободы личности, её защиты: так, символисты восприняли кризис гуманизма через войну, оставившую после себя разваленный и оскверненный мир, уцененность моральных истин.

Одна из главных идей послевоенного периода - утверждение и укрепление гуманизма. Во всех подходах к этой проблематике выделяются два проявления: борьба за свободу личности и «человеческая общность», основанная на демократических принципах. Уже не удовлетворяет герой, вынужденный быть в одиночестве, и его ситуация жить в разьединенном обществе и ощущать пессимистические настроения. Поэтому возникает необходимость создания образа идеального единства людей или коллектива, «массы», что наблюдаем в России от 1910-х к 1930-м годам. К примеру, 1910-е годы - «Группа лиц» - идеальный образ демократии, гармоничное переплетение голосов (один не заглушает другого в экспрессионизме). 1920-е годы - «Человек-масса» - образ социалистической коллективистской утопии (тоталитаризм СССР, Германии, Италии); есть одинокий герой и коллектив, сплоченный единой дисциплиной и общим энтузиазмом. Меняется ситуация, нравственный импульс, меняются и личность, вектор её волевых усилий (состав). Например: этика театра Б. Брехта строит поведение человека не в соответствии с нравственными заповедями и моральными принципами, а в зависимости от жизненной ситуации в окружающем его мире, обуславливающим выработку собственного образа действий.

Подобные искания - у Станиславского и Мейерхольда в 1920-е годы: герой судим не по душе, а по его действиям (Гарин, Ильинский). Михаил Чехов считает, что «психологический жест» лучше раскрывает человека, чем слово (немое искусство Чаплина). Тема импровизации возникает в неразрывной связи с темой загадочной и динамичной неустойчивости героя в 1920-е годы, которая в 1930-е сменяется темой приспособленчества, с ней срывается покров тайны.

Одна из основных тем XX века - лица и маски (Пиранделло, Пикассо, Чаплин) как способ самозащиты маленького человека: герой Пиранделло внутренне несвободен и неустойчив, боится встретиться с жизнью лицом к лицу, и наоборот, в маске Чарли есть залог его свободы и достоинства, гарант его неуязвимости - это смех, рожденный его пластикой, мимикой, трюками, а фарсовые ситуации и цирковые условности не поддаются строгому социологическому и психологическому анализу. Сатирический характер маски у Мейерхольда стесняет личность, снимает её возможности выбрать себя, это мотив несвободы. Маска Арлекина у Пикассо таит в себе многовариантность интерпретаций (ещё Гольдони превращал коллекцию масок в комедию характеров), художнику предоставлена возможность ставить акценты (Феллини об инфантильности итальянцев). Отсутствие маски (у Чарли Чаплина) на лице и одновременно её сохранение (раздвоение) достигается неизменностью шаржированной внешности лондонского кочни и автоматическим постоянством гримас, походки и образа действий. Определенный архетип человека (генетическая общность для преодоления одиночества) представлен у художников парижской школы (Шагал, Сутин, Модильяни) и отличается лиризмом, демократическим подходом к личности и духовным аристократизмом.

Динамизм, эротика, повышенный жизненный тонус «золотых двадцатых» и угроза душевной опустошенности, затерянности, одиночества в больших городах, тяга к банде, шайке, «дурному» коллективу (Брехт, Мейерхольд) - это сложное стремление к единению находит выход в фашистском движении. Фильмы Эйзенштейна (ученик Мейерхольда) - «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь» - скрывают двойственность в отношении к теме «человека-массы», массовому бунтарскому движению: он преклоняется и сторонится её, боится насилия и крови и навсегда привержен к ним. Одна экспрессионистская тема сменяется другой, темой героя вождя и толпы в «Александре Невском», первой серии «Ивана Грозного» (сравнить с фильмом «Генрих V»), где героико-патриотическая тема решается Лоренсом Оливье как образ самого народа, «всей Англии» в 1930-1940-е годы).

Если театр XIX века был театром актера, то театр XX века стал театром режиссера. В 1930-1970-е годы чеховские постановки Товстоногова, Эфроса, Ефремова, Любимова, Крейчи, Стрелера, Брука, Штайна открыли массу оттенков в толковании неиндивидуалистской концепции личности, стремящейся к общению, к гармонии, вдохнули в больное испорченное общество целительную энергию дружелюбия, открытости и света (мысль Станиславского об актерском лучеиспускании).

Восстановить в правах культуру души, остановить моральную неразборчивость и угнетенность самосознания, бедность эмоциональной жизни - такова послевоенная потребность европейцев в расчистке культурного слоя, скрытого за поверхностью цивилизации. Ещё Шпенглер тревожился о различии между культурой и цивилизацией. Информированность, осведомленность, цивилизованность стали воспринимать как культуру, позже говорили «образованщина» (Солженицын) и «нахватанность». И в трактовке классики, и в развитии идей абсурда чаще всего верх

берет авторская система, подчиняющая себе эстетику классики (Чехов - Шекспир XX века). В современном искусстве восстанавливается в правах понятие «группы лиц», скомпрометированное в 1920-е годы, как прочной и легкой формы единения людей, близких друг другу по внутреннему складу, судьбе, образу жизни, настроению (Брехт и Мейерхольд).

Материал по искусству XX века огромен и требует к себе наиболее пристального внимания. Сложность охвата всех событий, движений, имен объясняется не только «временоложением» (близостью к сегодняшнему), когда окончательные суждения могут быть опрометчивы или просто неверны, но и неготовностью самого историка искусства, находящегося «внутри» течения, к осознанию всех обстоятельств художественного процесса.

Всемирное искусство не уже развивается по устоявшимся законам и традициям, а выглядит унифицированным, поскольку понятие национального в XX веке постоянно размывалось. Так, чертой новейшего искусства можно назвать утрату Парижем роли художественного центра, которую он последовательно сохранял на протяжении предыдущих веков. Примером может служить и то, что наиболее интересные индивидуальности, утверждавшие ценность современного искусства, развивались на смещении национального и интернационального начал. Пересечение художественных сил разных стран способствовало зарождению смелых творческих акций, многих «измов» XX века, ставших своего рода классикой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Ф. Ницше. - М., 1990. - Т. 1. - С. 50-53.
2. Герменевтика (от греч. - истолкование) - традиции и способы толкования многозначных текстов.
3. Манделштам О. Сочинения: В 2 т. / О. Манделштам. - М., 1990. - Т. 2. - С. 171.
4. Понятие введено Ж. Делезом и Ф. Гваттари, которые в 1976 г. выпустили в свет книгу «Ризома».
5. См.: Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. - М., 1998. - С. 323.
6. Бердяев Н. Философия свободы: смысл творчества. - М., 1989. - С. 310.
7. Перформансы - действия с танцем и театральным представлением, в котором в качестве скульптурного элемента использовалось человеческое тело. В настоящее время определены термином «искусство действия».