

A. B. Рыков

ПРОБЛЕМЫ ФОРМЫ И МАТЕРИАЛА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Одна из ключевых проблем построения общей теории авангардного/модернистского искусства заключается в невозможности создания непротиворечивой «формалистической» концепции эволюции современного искусства, в отсутствии единства и преемственности формальных поисков в искусстве модернизма. Различные подходы к проблемам формы и материала в современном искусстве диктовались различиями лежавших в их основе «внутренних импульсов», интуиций и идеологических проектов. Это не означает, что у современного искусства не было единой внутренней логики развития и определенных принципов. Прежде всего необходимо уяснить себе, что модернистское/авангардное искусство есть «искусство крайностей», ему свойственны полярные «экстремистские» точки зрения. Современному искусству в равной степени присущи как эффекты дематериализации, так и эффекты стущенной материальности, что не может поставить под сомнение общий для различных направлений авангарда «принцип реального» («реальное» при этом понималось авангардистами по-разному).

Современный художник может стремиться к отказу от формы, гипостазируя изобразительную функцию искусства до самых радикальных эффектов «присутствия», «прямой трансляции», «нерукотворности» образа. Модернистский художник может добиваться и обратного: акцентирования формального, конструктивного, структурного начала в искусстве. При этом форма в живописи может трактоваться и «оптически», и «скульптурно», тяготея то к слиянию с плоскостью холста, то к вторжению в пространство зрителя. Иногда эти различные подходы к форме органически сосуществуют в рамках одного произведения, примеры этого демонстрирует синтетический кубизм. Теоретики, уделявшие много внимания формальной эволюции современного искусства, стремились показать, как постепенно росла живописная культура, как художники учились не противоречить плоскости холста, создавая неглубокое, как бы спроектированное на воображаемую основную плоскость, богатое, чисто оптическое пространство [1; 2, с. 146–178]. Логику этого процесса на материале русского искусства блестяще вскрыл А. А. Федоров-Давыдов: «Иллюзорно-оптическое восприятие превращает объем в плоскость, стремясь в идеале к силуэтному пятну. <...> Плоским, словно вырезанным из картона, деревьям картин Куинджи соответствуют такие же плоские человеческие фигуры у Нестерова. <...> Теряя свою объемность, предмет терял и свой вес, протяженность, словом, свою материальность. Уже у И. Е. Репина в его „Запорожцах“ под одеждами нет тел. Такими же „пустыми“ являются и большинство фигур Серовских портретов» [3, с. 46, 48].

Пафосу «виртуальности», чистого зрения и плоскостности, спривившему один из своих главных триумфов в эпоху импрессионизма, в современном искусстве противостоял пафос «реальности», объема, образа, агрессивно вторгающегося в пространство зрителя. Выражением этой второй тенденции стали, к примеру, некоторые работы раннего кубизма. В. Н. Прокофьев дал характеристику этому, по его формулировке, «вторжению живописной иллюзии в живую реальность» на материале росписей нижнего

этажа дома Глухого Гойи — этого подлинного родоначальника искусства XIX–XX вв. По мнению В. Н. Прокофьева, «все силы этой живописи были направлены на то, чтобы преодолеть отведенные ей стенные поверхности, расточить или взломать их. Традиционная для Нового времени замкнутость живописи в себе самой здесь решительно преодолена. Сатурн, Юдифь, ведьмы, мадридская чернь — все они с трех сторон будто штурмовали главную гостиную Quinta, все они являлись сюда незваными гостями, чтобы либо затоптать и уничтожить гостей званых, реальных, либо увлечь их за собою в неведомые и грозные миры» [4, с. 145]. В. Н. Прокофьев говорит о важности заново открытого Гойей «раскрывающегося наружу пространства», известного средневековой живописи и отчасти монументальной живописи барокко, для искусства XX в., приводя в качестве примера творчество позднего Ороско и в особенности Сикейроса, «разработавшего специальную теорию активного живописного пространства, осваивающего и иллюзорную глубину росписи и в еще большей мере то, что реально находится перед ее плоскостью» [4, с. 145].

Другой попыткой преодоления дистанции между картиной и зрителем стало, как показала монография Майкла Фрида, искусство Г. Курбе. По мнению американского исследователя, у Курбе зритель буквально втягивается в картину, физически сливается с ней. Тем самым зритель перестает быть «просто зрителем» (в привычном понимании этого понятия) [5, р. 132]. Ту же тенденцию к радикальному пересмотру роли зрителя (начиная с творчества Гойи) отмечает В. Н. Прокофьев, по мнению которого, новая живопись решительно отнимает у зрителя «казалось бы, навечно закрепленное за ним в Новое время право быть сторонним, огражденным от излишних испытаний наблюдателем всего того, что это искусство могло представить ему» [4, с. 145]. Речь, таким образом, идет об общей тенденции развития искусства XIX–XX вв., связанной с кризисом традиционной модели презентации, основанной на независимом, обособленном положении субъекта, дистанции между миром и человеком.

Двойственностью отличается и отношение современного искусства к проблеме материала. Модернизму/авангарду в равной степени свойственны и трансмедиальность квазисакрального «нерукотворного» образа, и «мышление в материале». Сосуществование в современном искусстве этих установок можно проследить на примере проблемы цвета. Цвет в модернизме либо сводится к свету, свечению, излучению, неуловимому и бесплотному, либо превращается в корпусную краску, «живописный материал», «результат красящих пигментов» (Н. Н. Пунин). Так, Н. А. Гурьянова подчеркивает, что, в то время как целью О. В. Розановой было «передать в живописи имматериальную природу цвета», Малевич, напротив, считал «главным в супрематизме краску, подразумевая вещественность и конкретную материальность красочного пигмента как главного выразительного средства (наряду с формой и линией), „инструмента“ живописца» [6, с. 173, 171].

Н. Н. Пунин указывал, что В. Татлин в своем творчестве опирался на традиции русской иконописи, разрабатывавшей «цвет как живописный материал, как результат красящих пигментов»: окрасить для Татлина означало прежде всего изучить красящий пигмент, живописно обработать поверхность (независимо от пространственных отношений действительности) [7, с. 11–12]. «Удивительна та последовательность, — говорит Н. Н. Пунин, — с какой иконописцы XIV–XV вв. изолируют цвет от света, пожалуй, можно было бы даже сказать, очищают цвет от светового начала, материализуя его...» [8, с. 68]. Таким образом, «конструктивистское» и «протоконструктивистское»

(иконописное) понимание цвета как «краски», «материала» сталкивается с философией цвета как света (импрессионизм; О. Розанова, И. Клюн, К. Редько, Р. Делоне, П. Клее; искусство фотографии).

Чистый свет Розановой (в одном из писем 1916 г. А. Е. Крученых художница предлагала для беспредметной живописи материальные краски заменить экраном [6, с. 235]) — это «реальность» (данный термин в теории искусства самой Розановой имел иной, негативный смысл, будучи связанным с предметной, «земной» реальностью), но реальность, скрытая от взора обывателя, трансцендентная, транссубъектная, лишенная второго измерения нерукотворная реальность-откровение. Напротив, Н. Н. Пунину идеалом представляется то произведение искусства, которое «все в материале данного», обладает зрительно-осозаемой объективностью, открыто говорит нам, что его «образы — дело рук человеческих, нечто, в высокой мере обусловленное материалом и существующее в материале» [8, с. 66–67]. Это мифология честности, открытости, отсутствия «мистических» вторых и третьих планов, позволяющая приступить к конструктивистскому пересозданию мира. Как и мифология света, мифология материала «однолинейна»: ее сверхзадачей также является снятие проблемы отчуждения, выход к некоему транссубъектному состоянию, к «реальности». Подобный «культ материала» был частью общей редукционистской тенденции в развитии современного искусства, связанной с борьбой против всего «ложного», «двусмысленного», «идеалистического», «потустороннего», лишающего жизнь ее трагической незавершенности, экзистенциального напряжения. Борьба эта велась против окружавшей художника «бутафорской» «неподлинной» действительности за новый «реальный» мир.

Эта редукционистская традиция способствовала отказу от станковизма и изобразительности в искусстве 1910–1920-х годов, возникновению и развитию таких новых «жанров» искусства, как «конструкции», «инсталляции», «коллажи», «ассамбляжи» и др. Этот, на первый взгляд, резкий поворот в истории искусства обусловлен все той же логикой борьбы с поверхностным иллюзионизмом (и нередко во имя все той же «правды материала»), что и развитие «формалистических» тенденций в живописи. В истории искусства США этот процесс легко проследить на примере сложения минимализма, разновидности концептуального искусства, теоретики которого мыслили свое искусство в том числе и как радикализацию формалистической доктрины К. Гринберга [2, с. 168–173]. На материале истории русского искусства те же процессы были выявлены, в частности, Н. М. Тарабукиным в книге «От мольберта к машине» (1923). Комментируя знаменитую минималистскую «последнюю картину» А. Родченко, представляющую собой «небольшое, почти квадратное полотно, сплошь закрашенное одним красным цветом» [9, с. 185] (в серию работ «Три цвета», находящуюся сейчас в одном из московских частных собраний, входят также «Чистый желтый» и «Чистый синий»), Н. М. Тарабукин отмечает неизбежность появления такого полотна с точки зрения внутренней логики развития современного искусства — все той же логики борьбы с иллюзионизмом и предметностью, которую отстаивал в своих работах К. Гринберг и многие другие теоретики. Отказ от изобразительности, по Н. М. Тарабукину, неизбежным образом ведет к уничтожению живописи: «В эволюции художественных форм, которую совершило искусство за последнее десятилетие, этот холст чрезвычайно знаменателен. Он не является уже этапом, за которым могут последовать новые, а представляет собой последний, конечный шаг в длинном пути, последнее слово, после которого речь живописца должна умолкнуть, последнюю „картину“, созданную

художником» [9, с. 185]. Той же редукционистской логикой был порожден и американский минимализм, боровшийся с «мистикой содержания», символического второго плана в изобразительном искусстве, и пришедший к новой диалектической концепции, включавшей и «мистику», и «буквализм» [10]. Вспомним Н.Н. Пунина, утверждавшего, что в русской иконописи нет ничего «мистического», «эстетически обособленного», субъективного и «иллюзорного», она вся «в материале данного» [8, с. 66–68] В 1921 г. (время создания «последней картины» Родченко) московский ИНХУК отказывается от станковизма, заклеймив его как буржуазное искусство. Повторяя путь русского авангарда, американские минималисты в 1960-х годах отказываются от станковизма и живописи в целом и переходят к «искусству объекта». И в том и другом случае художники стремились прежде всего к правде, «реальному», к отказу от неискоренимого иллюзионизма живописи.

Как уже было отмечено, трансмедиальность (сведение к минимуму средств выражения) — чрезвычайно значимая для определенных типов современного искусства тенденция. Она получила свое воплощение в сюрреализме, соцреализме, поп-арте (особенно у Э. Уорхола) и многих других направлениях. «Нерукотворные», созданные в полуавтоматической технике шелкографии образы Мэрилин Монро Уорхола представляются иногда некоторыми новыми «иконами», «оттисками» коллективного бессознательного, лишенными автора, формы и стиля и транслируемые из таинственных квазирелигиозных глубин современной массовой культуры. Во многом аналогичные процессы происходили и в советском искусстве сталинского периода. В качестве важнейшей характеристики написанного в 1940 г. П. ФILONОВЫМ портрета Сталина современный исследователь Е. Деготь называет как раз преодоление художественных средств, роднящее это произведение с фотографией и иконой Спаса Нерукотворного [11, с. 145]. Для соцреализма, по мнению Е. Деготь, были типичны «скрытие средств и инструментов изображения, то есть элементов насилия, при помощи которых строится любое изображение», «попытки построения величественно „никакой“ и „ничьей“ живописной манеры, утопия абсолютной доступности для всех и каждого, которая чудесным образом обходится без средств и без автора» [11, с. 145].

Принципу «сообщение без кода» (нашедшему свое отражение в соцреализме и искусстве Уорхола) оказался близок такой медиум современного искусства, как фотография, соединивший стремление модернизма к трансмедиальности со страстным поиском «реального». Фотография, этот «отпечаток» реальности, благодаря своей световой природе сводит к минимуму «тело» искусства и «тело» мира, одновременно отрицая и объективность действительности, и возможность ее субъективной интерпретации (возможность «формы» в искусстве).

Таких же противоречий, на первый взгляд, полон и сюрреализм, в котором существуют тенденции к материализации средств выражения (автоматическое письмо) и их дематериализации («натуралистические обманки» С. Дали и Р. Магритта). Практика и теория сюрреализма, пожалуй, является лучшим доказательством единства этих тенденций; в основе сюрреализма лежал поиск «реального» или «бессознательного», находящегося вне рамок обывательского здравого смысла, традиционных представлений о мире. Это «реальное» сюрреализма есть одновременно неизведанная составляющая природы личности (бессознательное) и не известная человеку сторона вещей, свойство материальной действительности. Именно поэтому сюрреализм ценит «научную» точность документа-фотографии (и «фотографического» изображения)

и материальность средств выражения (автоматическое письмо). Это не мешает сюрреализму жить идеей революции сознания, источником которой как раз и должен был стать новый сверхобъективный, «сверхреальный» взгляд на мир.

Именно сюрреализм с его особым отношением к форме и материалу определил пути развития искусства во второй половине XX в. В то же время сюрреализм был естественным следствием предшествовавших ему фаз развития модернистского/авангардного искусства. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к пророческой теоретической работе В. Кандинского «К вопросу о форме».

По неумолимой логике художественного процесса «приближение к реальности» в искусстве осуществлялось за счет разрыва символических цепочек, нарушения двухуровневой модели форма/содержание и превращения ее в однолинейные модели формы (низведенной к ее «материальным основаниям») и содержания (чистой предметности или чистой вербальной информации, лишенных опосредующего, «гуманистического» дыхания формы, переводящей хаос окружающей действительности на «человеческий» язык). В статье «К вопросу о форме» Кандинский создал одну из первых теоретических моделей подобного обосновления формы и содержания, «великой реалистики» и «великой абстракции». Кандинский, связавший своим творчеством XIX и XX столетия, создал уникальную концепцию, объясняющую две основные, на первый взгляд, противоположные тенденции в современном искусстве. Тем самым он предвосхитил логику всего дальнейшего развития современного искусства, включая различные формы сюрреализма и постмодернизма. Знаменательно, что Кандинский, с его культом «духовного», пафосом борьбы с позитивизмом и материализмом, приходит к пониманию значения «великой реалистики», значения «чистой предметности» как важнейшего источника «духовного». Таким образом, Кандинский формулирует основной парадокс, основную проблему современного искусства. Русский художник рассуждал приблизительно так: если мир есть одушевленный, звучащий космос, если в основе своей мир — нечто духовное, то вина за бездарный, материалистический XIX в. целиком ложится на человека, погрязшего в «практически-целесообразном», инструментально-рациональном. Путь к незамутенному восприятию мира в его подлинном духовном величии лежит, по Кандинскому, через отречение от разума (по крайней мере, в его инструментальной ипостаси), препятствующего проникновению в духовную сущность мира. Возникает типичная сюрреалистическая/постмодернистская оппозиция: с одной стороны, коррумпированное сознание, мешающее услышать внутреннее звучание предметов, с другой — свободная чистая материя, чистая форма, чистая предметность, символизирующие новую духовность.

«Великая реалистика» и «великая абстракция», согласно Кандинскому, выступают двумя равнозначными путями к одной и той же цели, поскольку отдельные «материальные» элементы художественной формы (линия, пятно и др.), по мнению художника, есть те же «вещи», те же «предметы» [12, с. 222]. Следовательно, в абстрактном искусстве «принцип реальности» сохраняется. Как указывал Н. М. Тарабукин, «современное эстетическое сознание понятие реализма сюжета перенесло на форму произведения» [9, с. 116]. Изъятое из традиционной системы смыслов, освобожденное от канонов «художественного», простое и точное воспроизведение внешней оболочки предметов в «великой реалистике», полагает Кандинский, приближает нас к духовной сущности предметного, которую заслоняет от нас наше сознание. Абстрактная картина также представлялась Кандинскому торжеством «реального», предметного,

поскольку живопись сводится в ней к своим материальным первоэлементам, свободным от шаблонов человеческого сознания (скрытые глубины которого пока остаются неизведанными). В «великой реалистике», как и в «великой абстракции», Кандинского интересует «вещь как таковая», «реальность как таковая» (что нисколько не противоречит «романтическим корням» его концепции). Одним из первых Кандинский сформулировал основной принцип современного искусства — «принцип реального».

Современное искусство развивалось под знаком все углублявшегося раскола между формальным слоем произведения и содержанием. Мышление становилось все более абстрактным, его содержание (что было отмечено еще Г. В. Ф. Гегелем) с трудом поддавалось воплощению в пластических искусствах. Связь между формой и содержанием приобретала условный, символический или аллегорический характер. Одно из главных противоречий современного искусства, во многом ставшее причиной его непонимания со стороны широкой публики, заключалось в том, что референтом значительно окрепшего с эпохи романтизма символического слоя искусства стала асимволическая, т. е. лишенная смысла в традиционных категориях символизации, реальность. Символизация теперь как бы стыдится самой себя, «символизируя» отказ от символического измерения.

«Принцип реального» властно вторгается в распавшееся на «жизнь» и «форму» искусство, усиливая зависимость последнего от интерпретации (восприятия зрителем). Вернер Хофман констатирует, что формальный элемент в современном искусстве, «один и тот же „значок“ можно использовать для различного содержания. Форма становится мультивалентной» [13, с. 305]. Австрийскому теоретику, анализируя кубистические коллажи, вторит Розалинд Краусс: «Один и тот же коллажный элемент может одновременно служить знаком воздуха или света и знаком замыкания или края» [14, с. 44]. Чарльз Дженкс в своей книге «Язык архитектуры постмодернизма» приводил примеры того, как архитектурные элементы (подобно словам) в разных контекстах изменяют свое значение, доказывая, что отношение формы к значению носит конвенциональный характер [15, с. 26–28, 43, 54–56, 72]. Все вышеперечисленные интерпретации художественной формы восходят к семиотической методологии и в особенности к Соссюру, историю влияния которого на искусствознание, как считают некоторые исследователи, следует начинать уже с Вельфлина, считавшего, что стиль — это своего рода язык, на котором можно сказать все что угодно. Соссюр полагал, что знак не имеет «собственного», «постоянного» значения, его смысл меняется в зависимости от контекста, от той или иной системы оппозиций, в которую он включается.

Подобное «беспринципное поведение» формы обратило на себя внимание в теории и практике искусства тоталитарных режимов, когда, к примеру, по наблюдению В. З. Паперного, одна и та же архитектурная идея могла быть оценена как правильная и как неправильная, в зависимости от того места, которое занимает в пространственной иерархии место ее приложения, и от места, занимаемого в иерархии людей их автором [16, с. 114]. На сходство теории искусства сталинской эпохи с постмодернизмом одним из первых обратил внимание Б. Е. Гройс, справедливо указавший и на социальную опасность подобного рода тенденций: «Установка на прерогативу контекста над текстом, подсознания над сознанием, Другого над субъективным или всем, что называют „несказанным“ и „недуманным“, над индивидуальным человеком, означает лишь господство того, кто говорит об этом контексте, подсознании, Другом и несказанном, и — еще точнее — господство того, кто фактически работает над ним» [17, с. 147].

Проблема, однако, заключается в том, что понимание формы в искусстве постмодернизма и тоталитарном искусстве — лишь разновидности общей тяги современного искусства к «программной» неопределенности, которая в равной степени проявляет себя как в жизнестроительных экспериментах символизма, футуризма, производственного искусства, сюрреализма и соцреализма, так в формальном экспериментировании постимпрессионистов, кубистов и абстракционистов. Эта «неопределенность» была обусловлена общими «структурными» изменениями при переходе от классического искусства к современному и заключалась (вначале — на символическом уровне) в устраниении всех механизмов опосредования, всех промежуточных звеней между реальностью и нами. Этот закон работал даже тогда, когда единственной реальностью объявлялись сами «механизмы опосредования» (исторические и внеисторические). Современный художник ищет прорыва к «реальному», «настоящему», «подлинному», «правдивому», «auténtичному», не совпадающему с «нереальным» миром обывателя. Ради достижения этого трансцендентного «реального» художник жертвует то «формой», то «содержанием», блокируя (в той или иной степени) традиционные механизмы смыслообразования. Отсюда возникает смысловая неопределенность модернизма, таящая в себе одновременно опасность и обещание спасения.

Практика современного искусства в одинаковой мере включает в себя и эманципацию средств выражения, и их подавление (трансмедиальность), и «ригоризм формы» (В. Хоффман), и ее растворение в иллюзионистическом изображении, психологии, политике, вербальных текстах. Неизменной остается лишь общая негативистская установка современного искусства по отношению к «нормальной» действительности обывателя, стремление столкнуть филистера (и слиться самому) с иной действительностью, обладающей более высокой степенью реальности и единства, вечной (или вечно меняющейся) и универсальной. Подобно тяжелой болезни или экстремальной ситуации, современное искусство активизирует внутренние силы человека, побуждает его к переоценке ценностей, новому квазирелигиозному опыту. «Реальное» оказывает беспрецедентное давление на субъекта, загоняя его в угол, тупик, из которого он может выйти лишь преображенным.

Литература

1. Рыков А. В. Клемент Гринберг и американская теория современного искусства 1960-х годов // Искусствознание. 2007. № 1–2. С. 538–563.
2. Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. 376 с.
3. Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. М.: Гос. Академия Художественных Наук (ГАХН), 1929. 247 с.
4. Прокофьев В. Н. Гойя. Ансамбль росписей нижнего этажа Дома Глухого. 1820 // Мастера классического искусства Запада / ред. и сост. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 131–188.
5. Fried M. Courbet's Realism. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1990. 378 р.
6. Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002. 319 с.
7. Пунин Н. Н. Татлин (Против кубизма). Пг.: Гос. издательство, 1921. 25 с.
8. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. 263 с.
9. Наков А. Б. Русский авангард / пер. Е. М. Титаренко. М.: Искусство, 1991. 192 с.
10. Диidi-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. 264 с.

11. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
12. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 1. 392 с.
13. Хоффман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. А. Белобратова. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
14. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
15. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. А. В. Рябушкина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушкина, В. Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
16. Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 408 с.
17. Гроис Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.

Статья поступила в редакцию 15 марта 2012 г.