



УДК 7.036.75

А.А.Ковалев

Взаимосвязь абстрактного искусства с художественной практикой XX века

Абстрактное искусство к настоящему времени имеет почти вековую историю. Несмотря на все коллизии возникновения, оно утвердило себя в художественной культуре XX века, оказав весьма заметное влияние на весь художественный процесс современности. Идеи и принципы абстрактного искусства нашли свое приложение не только в области становления картины и графического листа. Предметным полем деятельности основоположников абстракционизма (В.Кандинского, К.Малевича, Т.Татлина, А.Родченко и др.) стал широкий спектр художественной практики: дизайн, архитектура, театр. Концепции этих мастеров оказали влияние на теорию производственного искусства, на специфику самой концепции этого искусства.

Зарождение абстрактного искусства происходит во времена, когда границы между различными видами искусства пошатнулись и оказались не столь определенными как раньше, когда творческие принципы и формальные приемы одних областей творчества властно вторглись в другие. Это взаимовлияние носило сложный многомерный характер. В нашу задачу входит определение конкретной связи абстракционизма на уровне концептуальном и внешне формальном с перечисленными выше видами художественного творчества.

В начале XX века, когда еще только складывались условия для рождения нового вида творчества — дизайна, в художественной и научно-технической сферах деятельности, наметились и стали быстро развиваться тенденции к сближению. Рассматривая связь абстрактного искусства с дизайном, коснемся лишь основной точки соприкосновения — вопроса стилиобразования. 20-е годы были отмечены бурным ростом нового вида творчества, связанного с формированием предметной среды человека, и те, кто находится у истоков дизайна, придерживались различных мнений в вопросе о том, что именно должно стать основой его формообразования. Импульсы исходили как из среды непосредственно связанной с теорией производственного искусства (О. Брик, Н. Пунин, В. Арватов, Н. Тарабукин и др.), так и из самой среды художников, ведущих формально-эстетические поиски (К. Малевич, А. Родченко, В. Татлин, О. Розанова, Г. Клуцис и др.). Обратимся к наиболее влиятельным представителям этой категории мастеров, чья теоретическая и практическая деятельность предопределила общие тенденции стилиобразования.

Первое место в ряду бесспорно занимает фигура основоположника супрематизма К.С. Малевича. Конечная цель его утопической теории сводилась к созданию художественно-стилистической системы, направленной на преобразование мира в целом. Под контроль своей супрематической

меры художник мыслил поставить “все творческие изобретения систем техник, машин, сооружений, так и искусств: живописи, музыки, поэзии” [1]. Создавая свои произведения, отрабатывая общую стилистику с ее различными вариантами, художник проектировал свой независимый супрематический мир.

Подробно вопрос о стилевом модуле супрематизма был рассмотрен теоретиком дизайна С. Хан-Магомедовым. “При всей огромной роли цвета и объема, — пишет он, — решающим для формирования стилевого модуля супрематизма было сочетание простых геометрических плоскостей с пространством (или с белым фоном как его символом)” [2]. Согласно его мнению, это явилось всеобщим стилевым признаком, ядром супрематизма. В искусствоведческой литературе на сей счет существуют и другие мнения. Например, А. Шатских трактует стилеобразующую систему супрематизма как “взаимодействие чистых геометрических форм” [3], наделенных символическим смыслом. Однако, в любом случае одним из основных стилистических признаков супрематизма будет являться геометрический схематизм чистой формы.

Появившись вначале в сфере изобразительного искусства, этот стилевой модуль проникает со временем в сферу дизайна. Уже в 20-е годы К. Малевич с группой учеников (Л. Лисицким, Н. Суетиным, А. Цейтлиным) стал применять этот стилистический прием при оформлении улиц и площадей города, приуроченном к проведению революционных праздников. Сохранились эскизы супрематической росписи трамвая А. Цейтлина, проекты супрематической росписи трибун К. Малевича и Н. Суетина, афиша и плакаты Л. Лисицкого. В 20-е годы в Витебске у К. Малевича и его группы “Уновис” — утвердители нового искусства, появилась доселе невозможность ставить крупномасштабные эксперименты, вовлекая в них предметно-пространственную среду целого города.

Стилистический модуль супрематизма, наложенный на предметную среду города, в образно-смысловом прочтении выражал своеобразную визуальную нигиляцию этой среды. “Супрематизм, “украшая” предметно-пространственную среду, зрительно как бы уничтожал ее, превращая в фон, в беспредметное пространство” [2 с.41] — пишет Хан-Магомедов.

Мало чем уступает К. Малевичу по степени влияния на художественную практику XX века его современник В.Татлин — родоначальник конструктивизма. Его творческий путь в авангарде начинается с создания так называемых “живописных рельефов”, “материальных подборов” и “контррельефов” — отвлеченно-формальных конструкций, выставку которых он устраивает в Москве в мае 1914 года (“Квадрат” Малевича, как мы помним, увидел свет в декабре 1915 г.). Так был открыт путь в “запредельную” область априорно заданных границ художественного творчества. С появлением “контррельефов” начинает формироваться установка на конструкторско-техническое решение творческих задач со временем получившая полное выражение в художественной практике дизайна.

Теория и практика конструктивизма, на которую значительное влияние оказали работы В.Татлина, наряду с супрематизмом, считается наиболее влиятельной формообразующей концепцией своего времени, принципиальной основой которой является выявление функционально-конструктивной целесообразности изделия.

Приведенные выше примеры являются прямым подтверждением того факта, что результаты формально-технических поисков художников-абстракционистов нашли свое конкретное воплощение в сфере дизайна,

творческие задачи которого сводились к тому, чтобы гармонизировать форму, исходя из функции изделия, и двигаясь далее, через эту форму влиять на конструкцию и технологию изделия.

В этой связи хочется упомянуть о факте включения абстрактного (формально-конструктивного) искусства в систему подготовки будущих дизайнеров уже на стадии его появления. В 20-е годы в программу ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские 1920-1926 гг., Москва), а затем ВХУТЕИНа (Высший художественно-технический институт, 1926-1930 гг., Москва) среди прочих пропедевтических дисциплин были включены "цвет", "графика", "пространство", "объем". Задачи этих предметов сводились к сугубо формальным поискам и экспериментам. В настоящее время подобная практика проводится в высших и средних художественно-промышленных учебных заведениях. Название предметов имеет различную трактовку: "художественное конструирование", "художественное проектирование", "цветоведение", "архитектоника промышленных форм" и т.д.

Как уже было отмечено выше, развитие архитектурного процесса, начиная с 20-х годов XX века, происходило во взаимодействии с новаторскими поисками авангардных направлений живописи, и в первую очередь абстрактного искусства.

При анализе некоторых живописных работ К. Малевича ("Супрематизм. Построение", 1915, "Супрематизм", 1915, "Супрематизм с восемью прямоугольниками" и некоторых других) можно заметить, что визуально они являются прообразами объемно-пространственных структур, отличающихся полихромностью, многонаправленностью, разномасштабностью — одним словом, перед нами вырисовывается сложный архитектурный силуэт на плоскости холста. То есть, уже в ранних супрематических работах мы видим потенциальные возможности плоскостных композиций художника к их объемному решению. Это чувствует и сам художник и начинает работать в этом направлении.

В дальнейшем идеи мастера развил его ученик и последователь Л.М. Лисицкий, возглавлявший в 1919-1921 годах в Витебске архитектурную мастерскую Свомаса (свободных мастерских). Творчество Л.Лисицкого послужило дополнительным импульсом к выходу супрематизма из плоскости в объем. Наибольшую известность среди архитектурных разработок художника приобрел проект Горизонтального небоскреба (1924), принципиальной идеей которого явилось возведение мощных архитектурных объемов над существующими площадями бульварного кольца в Москве.

В отношении к творчеству В.Татлина следует отметить, что немногим произведениям авангарда удалось с такой концентрацией выразить дух эпохи как это мы видим в Башне III Интернационала. Художник нашел такую специфическую форму представления идеи, которую можно с уверенностью квалифицировать символом того времени. Смыслообразующее начало татлинской башни можно интерпретировать, с одной стороны, как апофеоз, торжество новой культуры, с другой — как концентрированное выражение коллизий различных мировоззрений. Проект В.Татлина и его словестный портрет-образ, созданный Н.Пуниным, образовали ценностно-смысловое единство данного феномена. В культуру он вошел в единстве с интерпретацией Н.Пунина как "международное событие в мире искусства" [4]. Смысл этого нового шага, сделанного В.Татлиным в архитектуре, можно прокомментировать следующим образом. На смену архитектурной формы, обусловленной определенной традиционной нормой, а также гра-

жданским (утилитарным) назначением здания, приходит форма чистая и свободная, детерминированная лишь общим принципом монистической коллективной (пролетарской) культуры: “новой культуре — новые формы”.

В дальнейшем принципами конструктивистского метода пользовалась в своем творчестве целая плеяда российских архитекторов: М.Я.Гинзбург, братья Веснины, И.И.Леонидов и др.

Теоретические концепции и творческая практика К.Малевича и В.Татлина оказали серьезное влияние на развитие архитектуры своего времени. К ней обращаются и некоторые современные мастера. Несмотря на принципиальные разногласия в понимании зависимости между функцией и формой, их стилеобразующие модули явились отправной точкой в творчестве многих художников. Творчество этих мастеров, благодаря цельности и определенности их концептуально-практической системы, высокому профессионализму и редкой интуиции, помогло сложению определенных парадигм архитектурного мышления и одновременно наполнило практику этого искусства новыми приемами и методами художественной выразительности, обогатив тем самым художественный язык архитектуры. Теоретик конструктивизма А.П.Ган писал: “Новизна, чистота и оригинальность абстрактных супрематических композиций несомненно воспитывают новую психику восприятия объемно-пространственных масс” [5, с. 122].

Деятельность российских художников-абстракционистов оказала влияние на архитектурный процесс за рубежом. Так, к примеру, большой интерес к творчеству К.Малевича проявила голландская архитектурно-художественная группировка “Де стиль”. В 1924-1925 гг. лидеры этой группировки сообщили К.Малевичу в письме, что они построили дом “в соответствии с проектами планировки” [5].

Абстракционизм и его теоретическое обоснование самими “беспредметниками” ознаменовали качественный пересмотр самой позиции художника по отношению к окружающей жизни. Трагедия творчества своих предшественников как пассивную имитацию, представители абстракционизма и других авангардистских течений предложили новую модель отношений с миром: активное творческо-конструктивное начало, основанное на рационализме. Новый творческий метод, опирающийся на формальный инструментарий, вплотную подошел к моделированию пространственных структур и преодолел на определенном этапе барьер плоскостной живописи, сделал шаг к новой искусственной предметной вещественности, к предметному “безвесию”: опыты с пространственно-объемными композициями стали проводиться не только в живописи, но и в архитектуре, театре, музыке. Из прежних художественных направлений наиболее отвечали этим требованиям кубизм и беспредметное искусство в совокупности своих творческих систем (супрематизм, конструктивизм, унизм). В контексте этих умонастроений само собой получилось, что принципы, на которых основывался творческий метод абстракционизма стали своего рода идеологией искусства последующего времени.

Эстетика промышленного производства и связанные непосредственно с ними дизайн, реклама диктуют новые требования к внешнему виду вещей: на передний план выдвигаются выразительность или самой структуры изделия или внешнего оформления его, таким образом, чтобы психологическое воздействие представленной модели на реципиента было максимальным. Раскрывая суть данного явления, современный французский философ Ж.Бодрийяр пишет: “От информации реклама перешла к внушению, затем к “незаметному внушению” (Паккард), ныне же ее целью становится управление потреблением” [6]. Отсюда ясно, что внимание дизайне-

ров сосредотачивается на экспрессивных возможностях формы или конструкции. Для достижения этой цели используются различные приемы — например, деформация, резкий контраст, яркие цветовые окраски и т.д. Подобные поиски современных художников не имеют принципиального отличия от практики абстракционистов начала века, значит, приемы и методы последних в этом смысле не устарели и по сей день.

Из вышесказанного можно сделать следующий вывод. На протяжении XX века абстрактное искусство, его метод и принципы явились неисчерпаемым хранилищем идей, замыслов, отчасти утопических, которые не только питали само авангардное искусство, но и другие сферы художественной деятельности: дизайн, архитектуру, театр (на различных этапах их развития). Практика этого вида искусства по-разному применялась и осмысливалась, однако во всех случаях возвращались к исходной точке — творческому методу абстракционизма, что обуславливалось необходимостью достигнуть новой чистоты формы. И в этом плане абстрактное искусство внесло неоценимый вклад в художественную практику современности. Его принципы уместны именно в сферах художественного творчества, связанных с производством, техникой, искусством, средой, одним словом, с видами творчества, порожденными современной цивилизацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Малевич К.С.**. О новых системах в искусстве // Казимир Малевич: В 5 т. - М.: Гилея. - 1995. - Т1. С.153.
2. **Хан-Магомедов С.О.** Пионеры советского дизайна. - М.: Галарт, 1995. С.51.
3. **Шатских А.** Малевич в Витебске. // Искусство, - 1988. - № 11. С.41.
4. **Пунин Н.** Памятник III Интернационалу. Проект художника В.Е.Татлина // Наков Л.Б. Русский авангард. - М., 1991. С.178.
5. **Коккинаки И.** Супрематическая архитектура Малевича и ее связи с реальным архитектурным процессом. // Вопросы искусствознания. - 1993. - № 2/3. С. 124
6. **Бодрийяр Ж.** Система вещей. - М.: Рудомино, 1995. С. 136.

S U M M A R Y

The article "Inteconnection of abstract are with different forms of art activity of the 20th century" deals with interaction of abstract art founders; creation and other forms of art activity on a conceptual and formal level. Ite experience of abstract art painters was used and comprehended in various ways by different forms of art: desiyn and architecture, theatre and decorative art, but in all cases the employment of a creative method in abstract art brought about the necessity of attaining purity of a new form.