



Маштабы мастацтва XX стагоддзя

Сённяшні час для навук аб мастацтве, відавочна, не самы лепшы. Цалкам знівеліраваныя ўсе крытэрыі мастацкасці, прастора мастацтва ўспрымаецца царствам хаосу, у якім усё адноснае і ўмоўнае. Знікла патрэба ў разважаннях аб каштоўнасцях і шэдэўрах, незразумелымі стапі роля традыцый і, нават, СЭНС САМОГА ПАНЯЦЦЯ МАСТАЦТВА!!! Мастацтвазнаўства стала яшчэ больш суб'ектыўным і ў некаторых выпадках нават наблізілася да падкрэслена аўтарскай белетрыстыкі.

Але, так ці інакш, мы стаім перад неабходнасцю маштабіравання сучасных мастацкіх працэсаў, асэнсавання творчай спадчыны XX стагоддзя ў межах гісторыі сусветнай мастацкай прасторы. І тэарэтычная актыўнасць, уласцівая мастацтвазнаўству, менавіта і выклікана жаданнем наблізіцца да асэнсавання яскравай і неадназначнай сутнасці гэтых з'яў. Улічваючы, што XX стагоддзе моцна вылучаецца сярод астатніх, зрабіць гэта зусім не проста.

Сучасная навука аб мастацтве мае такі ж складаны лёс, як і ўсё мастацтва XX стагоддзя. І ў гэтым няма нічога дзіўнага. Гісторыя і тэорыя мастацтва былі выкліканы да жыцця культурнымі працэсамі мінулага стагоддзя з уласцівай ім шматграннасцю і спецыфічнай выключнасцю. Апошнія не проста паспрыялі нараджэнню шэрагу «хваляў» асаблівага інтарэсу даследчыкаў да сутнасных, тэарэтычных асноў мастацтва, але і зрабілі актуальным пытаннем пошукі нейкай універсальнай метатэорыі. Распрацаваныя мастакамі асабіста і пануючыя ў іх творах індывідуальныя канцэпцыі ніяк не маглі быць укладзены ў адзіную схему ўсеагульнай тэорыі мастацтваў. «Капі твор мастацтва сам ператвараецца ў тэорыю (...)», тады вельмі хутка ў класічнай тэорыі мастацтва зямля пачынае знікаць з-пад ног... Тэорыі, тварэнні і мастацкія накірункі спаборнічаюць адзін з адным на адным узроўні, і само мысленне набывае гулівы, палемічны, ці штучны выгляд, што раней было ўласціва толькі мастацкай практыцы» [1]. Сказанае вышэй датычылася яшчэ толькі пачатку XX стагоддзя. Напрыканцы ж яго стала канчаткова відавочна, што эстэтыка перастала быць «цвёрдай ўпакоўкай мастацтва, яго тэарэтычнай абаронай» [2], але, тым не менш, тэорыя, як і гісторыя мастацтваў, засталіся той своеасаблівай перыферыяй, якая выконвае важную, арганізуючую і сістэматызуючую функцыі, у нечым падобныя на ролю аперацыйнай сістэмы ў камп'ютэры.

Больш таго стала зразумела і тое, што ў наш час мастацтвазнаўства не можа абыходзіцца не толькі без тэорыі, але і без філасофіі мастацтва. Філасофія мастацтва сёння часам гатова падмяніць тэорыю і само мастацтва. Мастацтва і філасофія рухаюцца літаральна насустрач адзін аднаму. У артыкуле аднаго з заснавальнікаў канцэптуальнага мастацтва Джозефа Кошута «Мастацтва пасля філасофіі (1969) аўтар сцвярджае, што ў XX ст. настане канец філасофіі, і яе месца зойме мастацтва [3]. І хоць зразумела, што ў поўнай ступені гэта не магло спраўдзіцца, але ж змены ў мастацтве адбыліся менавіта ў пазначаным накірунку. Мастацтва сапраўды нават вельмі

небяспечна наблізілася да філасофіі. Яно згубіла свой асаблівы «фенаменалагічны статус» і ўжо мала адрозніваецца ад паўсядзённага свету, а таму, як лічаць некаторыя даследчыкі, падтрымаць яго быццё можа толькі філасофскі акт [4]. Такім чынам, у XX стагоддзі мастацтвазнаўства «пад сваім дахам» зусім натуральна аб'яднала гісторыю і тэорыю, мастацкую крытыку і філасофію мастацтва.

Заслугі тэарэтыкаў постмадэрнізму ў распрацоўцы своеасаблівага інструментарыя даследавання сучаснага мастацтва не выклікаюць сумненняў. Тэорыя і мастацкая практыка ў апошнія дзесяцігоддзі мінулага стагоддзя асабліва зблізіліся, таму і стварылася ўражанне, што настаў час, калі мастацтвазнаўства здольнае аэкватна адлюстравать мастацкі працэс. Здавалася, наступіў момант, якога так бракавала авангарду ў пачатку XX стагоддзя.

У апошняй трэці XX стагоддзя даследчыкі пачалі займацца не толькі фіксацыяй мастацкіх падзей, але і больш глыбінным асэнсаваннем мастацкага працэсу ў цэлым. Стала відавочна, што «спробы тэарэтычнага вытлумачэння мастацтва XX стагоддзя немагчыма адрываць ад спробаў новага прачытання ўсёй тэорыі мастацтва» [5]. Менавіта новае прачытанне – ператварылася ў адметную тэндэнцыю ўсяго мастацтвазнаўства XX стагоддзя. Даследчыкі ўжо не абмяжоўваюцца толькі матэрыялам XX стагоддзя. Жадаючы пранікнуць ў сутнасць з'явы, якая яшчэ не пазнаная і не адкрыта як нейкая цэласнасць, яны імкнуцца да «супастаўленняў і аналогій, пошукаў сугучнасці з рознымі гістарычнымі эпохамі, у тым ліку, з аддаленымі, але сутыкаючыміся з нечым падобным, здольнымі прадэманстраваць прэцэдэнты» [5, с. 432].

Разумеючы ўмоўнасць словазлучэння «метады гісторыі мастацтва», сёння тэарэтыкі і гісторыкі больш зарыентаваны на метадалагічны плюралізм, інтэрмадальнасць мастацтвазнаўчага дыскурсу. «Паколькі кожная лагічная самастойная даследчая задача мае і развівае свае ўласныя, толькі ёй уласцівыя метады, часта больш блізкія метадам аналагічных ступеняў даследавання ў іншых навук, чым гісторыі мастацтва» [6]. На сучасным этапе пры аналізе мастацкага твора выкарыстоўваецца разнастайны метадалагічны інструментарый, інтэграваны ў адну сістэму навуковых і мастацкіх метадаў, розныя аспекты семіятычнага аналізу, тэрміналогія філасофіі, лінгвістыкі, музыказнаўства і інш. Асабліва прыцягальным стаў метадыстычны структурна-аналіза, з дапамогай якога аналізуецца як мастацкая мова, так і асабліва іканаграфія, вобразна-сэнсавая арганізацыя твора. У сваю чаргу выкарыстанне гісторыка-псіхалагічнага метаду аналізу твораў дапомагчыма звярнуць увагу на эмацыянальна-псіхалагічныя рысы сучаснага мастацтва. Але, так ці інакш, любы твор мастацтва, ці творчасць мастака большасць мастацтвазнаўцаў ў XX стагоддзі, разглядае зыходзячы з правілаў прынятых ўласна творцам.

Пытанне інтэрпрэтацыі можна лічыць лёсавызначальным для мастацтва XX стагоддзя. Звяртаючыся да аналізу твора мастацтва ў шматлікіх плоскасцях мастацтвазнаўцы бяруць на сябе ролю інтэрпрэтатараў тых ці іншых аўтарскіх канцэпцый. Ствараючы своеасаблівы іканаграфічны каментар, які з'яўляецца канчатковай мэтай інтэрпрэтацыі твора мастацтва, мастацтвазнаўца становіцца саўдзельнікам творчага працэсу, які дадае ўласнае тлумачэнне сэнсу той ці іншай мастацкай формы. Аб неабходнасці такога падыходу Г. Зельдмайр пісаў яшчэ ў першай палове XX стагоддзя, а ў яго другой палове такая практыка становіцца агульнапрызнанай і агульнапрынятай.

Мова мастацтва XX стагоддзя з'яўляецца адным з самых складаных і прынцыпова важных пытанняў на шляху асэнсавання яго мастацкай спадчыны. Абапіраючыся на прынцыпы лінгвістычнага і семіятычнага аналізу

мастацтвазнаўцы ўсё часцей акцэнтуюць ролю «граматыкі» ў мастацтве мінулага стагоддзя. У большасці сур'ёзных даследаванняў аналіз «граматыкі» не проста займае цэнтральнае месца, а ўтварае іх структурную канву. І гэта невыпадкова, паколькі ў мастацтве XX стагоддзя «граматыка» звычайна пераважае над «тэкстам» і арыентацыя на яе становіцца лёсавызначальнай у пошуках мастакоў. Творцы мастацтва арыентуюцца не на існуючыя, ці існаваўшыя ў мінулым узоры, а на стварэнне новых норм і правілаў, якія ў будучым можна выкарыстаць для стварэння новых тэкстаў. Падобныя адносіны да працэсу мастацкай творчасці відавочна стымулявалі развіццё як разнастайных канцэптуальна-тэарэтычных форм мастацтва, так і мастацтвазнаўчай навукі ў цэлым.

Сярод значных тэарэтычных праблем, якія патрабуюць асаблівай увагі пры даследаванні спецыфікі мастацтва XX стагоддзя выдзелім таксама аналіз прасторы і часу, семіятычны, знакавы аналіз мастацкіх форм, неабходнасць архетыпічнага вытлумачэння мастацтва (прыгадаем прапанову Вельфліна аб гісторыі мастацтва без імёнаў) [7].

Шукаючы нейкую логіку ў хаосе мастацкай практыкі XX стагоддзя трэба дакладна ўяўляць, што «вопыт XX стагоддзя сведчыць не столькі аб пераемнасці, колькі аб мутацыі, скачку. Уключыць яго ў гісторыю мастацтва не лёгка (...) Пераемнасць тут, безумоўна, маецца. Але яе трэба шукаць не ў межах Новага часу. (...) схемы лінейных уяўленняў аб гістарызме, якія зацвердзілі сябе ў Новым часе тут не працуюць. Тут патрабуюцца нейкія іншыя падыходы» [5, с. 433]. Сёння відавочна, што працягласць таго ці іншага этапу ў развіцці мастацтва зусім не абавязкова доўжыцца стагоддзе. Час у прасторы мастацтва, як вядома, мае ўласную шкалу вымярэнняў. Улічваючы рытмы XX стагоддзя, можа быць варта абпірацца пры вызначэнні этапу развіцця мастацтва на нешта іншае?

Усе прадстаўленыя вышэй разважанні зусім не «тэарэтычная абстракцыя ў прасторы сусветнай культуры», а пошукі канкрэтных шляхоў асэнсавання айчыннага мастацтва XX стагоддзя. Напісанне яго гісторыі на сёння з'яўляецца асабліва актуальнай з'явай. Незалежна ад таго, што на асобных этапах XX стагоддзя беларускае мастацтва было тоесна злучана з ідэалогіяй, асноўнымі ідэямі развіцця грамадства хацелася б разглядаць мастацтва не як надбудову, а як арганізм, які мае і ўласную логіку развіцця.

У існуючых на сёння манаграфіях большасці аўтараў гісторыя беларускага мастацтва прадстаўлена храналагічна, як шэраг мастацкіх падзей, якія адбываюцца паслядоўна. Наўрад ці гэта адзіны верагодны шлях да спасціжэння сутнасці беларускага мастацтва, асабліва пачатку і апошняй трэці XX стагоддзя. Выкарыстоўваючы спецыфічную мастацтвазнаўчую «оптыку» і пазбягаючы насілля над гістарычным матэрыялам і храналагіяй, магчыма, варта звярнуць увагу на асобныя вобразна-стылістычныя праблемы, якія і вызначаюць характар мастацтва мінулага стагоддзя.

Шукаючы шляхі мастацтвазнаўчага асэнсавання культурнай спадчыны XX стагоддзя асабліва разумееш паўжартлівую, паўсур'ёзную інсінуацыю свайго калегі: «Гісторыя мастацтваў (...) заўжды ёсць гісторыя калектыўнай хваробы, душэўнай, ці, калі заўгодна, духоўнай. Прычым хваробу зусім не варта ўспрымаць, як бяду, ці пакуты: яна можа быць свяшчэнным вар'яцтвам, шчаслівым трызненнем, ці ціхімі радасцямі ідыёта» [8]. З іншага боку варта ўсведамляць, што «навука аб мастацтве ўвогуле здольная задаваць інтрыгу мастацтву, як нейкаму дзеянню, парадку дзеянняў (...). З дапамогай свайго канцэптуальнага вокабулярыя і свайго метадалагічнага тэзаўруса яна «распісвае па ролях» тую фэнаменалагічную рэальнасць, якую так легкадумна называюць мастацтвам, гэта значыць чымсьці штучным, ілюзорным, калі не фіктыўным» [9] Хоць, як вядома, у гісторыі мастацтваў застаецца тое, што

выбірае гісторык ва ўсведамленні гэтага – гонар і адказнасць усіх, хто лічыць сябе прафесіяналамі.

ЛІТАРАТУРА

1. **Bettling H.** Das Ende Kunstgeschichte? Eine Revision, Köln, 1933. S. 28.
2. **Маньковская Н.** Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 309.
3. **Батракова С.П.** Язык живописи авангарда и миф / К проблеме языка в культуре XX века // XX век: Проблема развития западного искусства XX в. СПб., 2001. С. 10.
4. **Danto A.C.** The philosophical disenfranchisement of art N.Y., 1986 ; Danto A.C. The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art. Cambridge (Mass.), 1981.
5. **Хренов Н.А.** Теория искусства в эпоху смены культурных циклов // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. М., 2002. С. 443.
6. **Зельдмайр Ганс.** Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 9-10.
7. **Вальфлин Г.** Основные понятия истории искусства. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 397.
8. **Колдобовская М.** История искусства, как способ понять себя // НОМИ, 2001, № 3. С. 43.
9. **Ванеян С.С.** Середина без центра (К определению настоящего искусства и истории искусства) // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. М., 2002. С. 208.

S U M M A R Y

The interrelations of a history and theory of art, philosophy of art with art practice are considered (examined). The methodology of modern sciences about art is analyzed.

Поступила в редакцию 19.05.2003