



А.А.Ковалев

Предпосылки формирования абстрактного искусства (культурно-исторический аспект)

Феномен абстрактного искусства, вокруг которого велось столько споров, окончательно утвердился в рамках многочисленных течений модернизма, как самый тенденциозный: все последующие инновации, хотя и отличались некоторой оригинальностью, уже не имели того шокирующего эффекта, который вызвало творчество абстракционистов в начале века.

Художники, избравшие в начале XX века новый путь в искусстве, принялись одновременно разрабатывать концептуальный уровень своей творческой практики, выступая таким образом в роли теоретиков модернизма. В своем художественном творчестве, в созданных под него концепциях, основоположники абстракционизма руководствовались, в основном, тремя принципами: 1) принципом субъективизма, как приоритетным в творчестве (под субъективизмом в искусстве следует понимать акцентацию самобытного личностного фактора в творческом процессе); 2) принципом отрицания установившихся традиций в искусстве и, следовательно 3) принципом отказа от изображения реальной действительности (принцип беспредметности).

Отражение этих принципов в практике абстрактного искусства настолько очевидно, что особых доказательств не требует.

Наша задача заключается в том, чтобы, во-первых, уяснить культурно-историческую обусловленность этих принципов, а, во-вторых, выявить философско-теоретические источники их формирования.

Начнем с принципа субъективизма, с лично-индивидуального отношения художника к миру, с доминанты, аккумулирующей в себе способы воспроизведения этого мира (манера письма, индивидуальность стиля и т.д.).

Статус индивидуализированного мироощущения в искусстве относительно четко (по сравнению с предшествующими периодами культуры) прослеживается в романтизме. Уже в это время наблюдается стремление к реформе языка искусств, создаются, по словам Ф.Рунге, предпосылки возникновения живописи "абстрактной, фантастической, музыкальной и поэтической" [1]. Именно в среде романтиков, заметим, рождается первая картина, на которой отсутствовал реальный предмет – "Девушки под снегом" А.Альфонса, представляющая собой ... чистый лист бумаги.

Абстрактные формы, лишённые какого-либо содержания, создавали и представители стиля модерн И.Хоффман, А. Ван де Вельде, Г.Обрист. Последнему принадлежит программный памятник модерна – гобелен с

изображением цикломена ("Удар бича"). Цветок в данной композиции стилизован до неузнаваемости.

Со временем тенденция субъективности в искусстве набирает ход, все больше лишаясь общезначимого смысла, все чаще избегая конкретности. "Я счастлив,—писал К.Малевич,—лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни с временем. Не правда ли? И я — ступень" [2].

Искусство начала XX века отражает уже столь высокий уровень субъективности, что роль целостного, целесообразного, нормативного (в смысле меры) во всех сферах человеческой деятельности снижается до минимума. Анализ теоретических работ художников этого времени — наглядная тому иллюстрация.

Принцип беспредметности, так как он является определяющим в беспредметном искусстве, требует более обстоятельного разбора. Прежде всего необходимо дать дефиницию этому принципу и рассмотреть сам механизм абстрагирования в беспредметном искусстве.

Под принципом беспредметности следует понимать отказ от изображения реального мира. В беспредметном искусстве, отвлекаясь от реальных свойств предметов, художники начинают рассматривать в качестве самостоятельных отдельные свойства, стороны, состояния предмета или явления, независимо от производных материальных носителей.

Следует отметить, что механизм абстрагирования в беспредметном искусстве отличается от естественно-научной абстракции, а также от "абстракции художественной", понимаемой как "способ художественного мышления и построения образа реальности в искусстве" [3]. В беспредметном искусстве изображения возникают не в результате анализа перцептивного образа, а в процессе объективации данных, полученных от деятельности психических структур: чувственной сферы, эмоций, подсознания, интуитивного мышления.

Если в классическом искусстве исходили из того положения, что воспроизводимый в творческом процессе перцептивный образ связан с внешним реально-конкретным образом, то в беспредметном искусстве допускается существование внутреннего перцептивного образа для сенсорных психических явлений.

Рассмотрим культурно-исторический аспект формирования принципа. В истории мировой культуры искусство неоднократно обращалось к абстрактной символике. Исследованию этого феномена посвящены работы К.Юнга, М.Шнайдера, А.Голана, Г.Башляра, и др. Для обозначения тех универсальных символов, которые опосредованы коллективной психикой, — "коллективным бессознательным", — Юнг пользовался словом "архетип". Для Юнга эти духовные манифестации не выступают субститутами живых предметов или безжизненными изображениями, они являются для него плодами внутренней жизни, постоянно выходящими из сферы бессознательного. К примеру, четырехчастное деление форм характеризуется свойствами стабильности, прочности и определенности и подразумевает материальные вещи (или просто рациональный интеллект).

Исследователи символизма — К.Керлот, М.Шнайдер, Э.Лернер, Л.Бенуа — классифицируют отвлеченную геометрическую символику, встречающуюся на протяжении истории культуры, как графические символы. Это образы, сводящиеся к простым или сложным геометрическим фигурам: точка, треугольник, квадрат, перекрестие в круге и т.д. Они, по

мнению ученых, наделены собирательной и синтетической функцией, являя собой высокую степень лаконизма.

Добавим, что некоторые религиозные традиции полностью отказываются от изображения значительной части реального мира. К ним относятся иудаизм и ислам. "Остерегайтесь изображений - будь то бога или человека - и не рисуйте ничего, кроме растений и неодушевленных предметов" [4], - говорил Магомет согласно хадисам (устным традициям).

К отвлеченно-геометрической графике прибегали и средневековые алхимики и мистики. У немецких мистиков, указывает французский ученый Л. Бенуа, отношение к форме было столь же схематичным, как и к проявлению духа.

Теперь, непосредственно, обратимся к факторам, повлиявшим на введение в начале XX века принципа беспредметности в искусстве. Особую роль в становлении всего авангарда и, в частности, на введение в искусство беспредметности, сыграли открытия в области естествознания, связанные с такими именами как Эйнштейн, Пуанкаре, Рентген, Планк, Кюри и др. В науке заговорили о многомерности пространства, появилось понятие "четвертое измерение".

На последней футуристической выставке "0, 10" впервые явились взору супрематические холсты Малевича под названием "Красные массы в четвертом измерении", "Живописные массы в четвертом измерении". "Лучистами", в свою очередь, выдвигается новый принцип живописи, при котором формы возникают от пересечения отраженных лучей различных предметов, давая "ощущение вне временного и пространственного, того, что можно назвать четвертым измерением" [5].

Принципы науки того времени - релятивизм, количественный и качественный распад материи - сильно поколебали устои традиционного мировосприятия. Искусство начало дублировать науку, стало заниматься анализом образа, экспериментировать с реальностью, оперировать понятиями, механически переносить принципы одной области человеческой деятельности на другую. Вначале анализу подвергся сам образ реального мира (кубизм, футуризм), затем пластика чистой формы (беспредметное искусство), а потом и сама психика (сюрреализм).

К этому явлению довольно скептически отнеслись сами ученые. Автор теории относительности заявлял, что новый художественный "язык" не имеет ничего общего с теорией относительности. "И я убежден, - говорил Эйнштейн, - что распространенная в настоящее время мода применять аксиомы физической науки к человеческой жизни не только полностью ошибочна, но и заслуживает известного порицания" [6].

Вопрос о философских основаниях модернизма, неотъемлемой частью которого является абстрактное искусство, подробно освещен в философской и искусствоведческой литературе. К нему неоднократно обращались на протяжении всего XX века многие известные мыслители. Одним из первых философов, отреагировавшим на столь значительные трансформации в искусстве, был Н. Бердяев ("Кризис искусства" 1918г.). Свои версии в осмыслении принципов эстетики нового искусства предлагали В. Вейдле, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, Г. Рид, М. Сейфор и др.

В этой связи необходимо произвести некоторые пояснения, а именно, воспринимать теоретическое и практическое творчество абстракционистов, как прямое выражение некоей идеологии, либо как продолжение какой-либо традиции, будет не совсем правильным по двум причинам. Во-

первых, художники в утверждении основ своего антитрадиционного искусства опирались, как правило, не на одну, а на целый ряд идей, порой самых противоречивых, бытовавших в то время. А во-вторых, их творческая деятельность в рамках наметившегося метода постоянно варьировалась, непрерывно корректировались формообразующие принципы, а в некоторых случаях возникал и сам реальный предмет. Примером тому может служить творчество К. Малевича.

Поэтому следует избегать прямых соответствий, ведя речь о некоторой близости идей, рожденных общими тенденциями в культуре, питавших философию и искусство одним воздухом.

Существуют некоторые параллели между философией агностицизма и концепциями художников-беспредметников. Они не утверждают окончательного сходства, а лишь указывают на некоторую общность в подходах к познанию Бытия, в широком смысле слова. К примеру, основатель, супрематизма К. Малевич в своей работе "Бог не скинут" (1922г.) прямо утверждает, что познать первооснову всего сущего невозможно, поскольку инструмент познания - разум - является для него непознаваемым сам по себе. Все то, что мы воспринимаем, осязаем, пытаемся понять, есть для Малевича абсурд. "На самом деле, - пишет он, - мы видим всегда то, что не может никогда познать и видеть действительно" [7]. Сама же первооснова непостижима, она всегда находится внутри себя и не является нам в реальном.

Выход на беспредметность в искусстве прямо или косвенно может быть обусловлен не только философией агностицизма, но и некоторыми другими философскими концепциями. В этой связи следует обратить внимание на феноменологию Э. Гуссерля. Согласно Гуссерлю, чистая сущность вещей ("эйдос") обнаруживается особым даром человека – интеллектуальной интуицией, – которая не опирается на фактическое знание. Для подтверждения своих теоретических положений Гуссерль обращается к художественному творчеству, ибо в этой сфере деятельности творец менее всего способен к определению побудительных стимулов своего творчества. Эквивалентом феномена – логической установки Гуссерля, при которой сознание направлялось к "эйдическим истинам" у абстракционистов, являлась их направленность на постижение первоосновы искусства.

Природа, как таковая, и тому, и другому методу становится не нужной; наличие реального объекта на период познания должно быть "вынесено за скобки".

В творчестве абстракционистов нашли свое своеобразное преломление идеи основоположников эмпириокритицизма Э. Маха и Р. Авенариуса. Характерным для этой философской доктрины являлось утверждение "принципиальной координации" отношений между субъектом и объектом ("без субъекта нет объекта"), а также принцип "экономии мышления", разработанный Э. Махом. Методологические принципы "экономии мышления" К. Малевич пытается применить в супрематической живописи. Теоретическое обоснование такого подхода к художественному творчеству он дает в работе "О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А." (1919). Его методологическое требование сводится к " ...простому выражению энергийного действия" [8], на практике это означало выделение элементов, составляющих живописные формы. По мнению художника,

наиболее универсальным элементом является прямая, которая и легла в основу его живописной системы, как "прибавочный элемент".

Затронем еще одну концепцию, которую можно отнести скорее к религиозной, чем к философской, сыгравшую немаловажную роль в формировании некоторых положений абстрактного искусства, и, повлиявшую на отказ художников от реального изображения действительности. Речь идет о теософии. На существующую связь теософии с теорией и практикой абстракционизма в своих исследованиях указывают многие российские и зарубежные авторы. Об этом говорит в своей работе "О духовном в искусстве" и сам основоположник абстракционизма В.Кандинский. Многие идеи этот художник заимствовал из эзотерических учений Р. Штейнера и Э. Шере. Даже терминология типа "вибрация", "созвучие", "сверхсознание", "высшие планы бытия" - взяты из области теософии.

Как видим, принципы, на которых основывалась теория и практика абстрактного искусства, имеют свою предисторию в общекультурном и философском плане. В истории искусства обращение к отвлеченной от реального мира символике имеет свою древнюю традицию. В прошлом абстрактные формы – геометрические символы, наделялись конкретным смыслом, являясь своего рода изобразительным средством для определения духовных манифестаций. В начале века чистая форма (абстракция) стала необходима художникам для утверждения нового языка в искусстве, для поиска новой художественной системы, замыкающейся на саму материю искусства – "самобытного и самоцельного" (Малевич). Результатом их поисков явился новый метод в искусстве – абстракционизм (формотворчество).

ЛИТЕРАТУРА

1. **Турчин В.** В Кандинский. Дух. Стиль. Романтика // Искусство. 1989. - № 12. - С.46.
2. **Малевич К.** Письмо к А. Бенуа. Май 1915; РОГРМ, ф. 134, д. 1186 (Пуб-ция Ковтуна Е. // Д.И., 1988 - N 11. - С.19.
3. **Абстракция художественная** // Эстетика. Словарь.- М; Политиздат, 1989. - С. 4.
4. **Керлот Х.** Словарь символов. - М.: 1994. - С. 366.
5. **Лучисты и будущники.** Манифест // Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. – М.: Советский художник. 1992. – С.326.
6. **Эйнштейн А.** Собрание научных трудов. В 4 т. – М., 1967. Т.4.–статьи, рецензии, письма.–С.160.
7. **Малевич К.** Бог не скинут.–Витебск. 1922.–С.1.
8. **Малевич К.** О новых системах в искусстве. Статистика и скорость. Установление А. // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Теория. Живопись. Альбом.–М.: Искусство. 1993. С.201.

SUMMARY

The article considers the origin of abstract art in cultural and historical aspect. The main principles of aesthetic in abstract art are shown and their cultural and historical conditioning is traced.