

УДК 7.011.3

Синтез пластического искусства с современным художественным видением

Субх Иман

Кандидат искусствоведения,
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица,
191028, Российская Федерация, Санкт-Петербург, переулок Соляной, 13;
e-mail: memanti84@gmail.com

Аннотация

Историческое развитие искусства – отражение экономических и политических отношений и опыта разных обществ, сильно отличающихся друг от друга по форме и содержанию. Современное положение общества изменилось и проявилось в новом содержании искусства, которое взаимодействовало с формами, влияло на них, достигая крайних форм в разрушении старого и стремлении породить новые формы. Это развитие соответствует развитию способов, тем и техник искусства, и современное искусство не ограничивается рамками какой-либо одной школы или определенным стилем, но охватывает различные школы современного искусства, такие как кубизм, импрессионизм, символизм, абстракционизм, сюрреализм. И все это для того, чтобы наилучшим образом найти и выразить чаяния века и идеи общества и культуры. В творческом процессе есть определенные элементы, которые невозможно понять до конца. Личность художника и особые условия, в которых он жил, несмотря на свою важность, не являются достаточными для исчерпывающего объяснения процессов возникновения и исчезновения целых направлений в искусстве, а также очевидной связи между этими направлениями и элементами социальной жизни, преобладающими в определенную эпоху. Исходя из этого, нам следует рассматривать искусство так же и в рамках социального и цивилизационного контекстов.

Для цитирования в научных исследованиях

Субх Иман. Синтез пластического искусства с современным художественным видением // Культура и цивилизация. 2019. Том 9. № 2А. С. 147-154.

Ключевые слова

Синтез, современное искусство, искусство, культура, форма, содержание.

Введение

Если взглянуть на историю изобразительных искусств после Второй мировой войны, то станет ясно, что это – своего рода цепочка из художественных движений, которые критиками и историками искусства подразделяются на поп-искусство, оптическое искусство, кинетическое искусство и импрессионистское искусство, сюрреализм и искусство новой выразительности. «Эти движения в искусстве отражают изменение довоенных взглядов и направлений мысли. И несмотря на то, что чаша весов склонилась от крайне персоналистского, субъективного, к полной его противоположности, термины конфликта остались. Большинство стилистических начинаний отличаются коренным образом от того, что было до войны, поскольку они развивают и придают важное значение метафорической форме при снижении роли сюжета или полном отказе от него» [Смит, 2000].

Эти движения и направления, представляющие собой широкое поле деятельности для анализа и критики, классифицируются и называются соответственно школам. Однако сегодня никто не может отделять произведения искусства и перевороты в стиле от всемирного контекста. Возможно, только соотнести плод труда любого художника с названием той или иной известной школы, не имея в виду того, что он непременно является ее последователем. Перед современным искусством стоит задача – заново переосмыслить не только стиль, но саму сущность искусства и природу его соотношения с архитектурой, которая стала широким полем и одним из способов выражения. Помимо этого, также необходимо переосмыслить коренное изменение техник создания художественных произведений.

Основная часть

Стиль определенной эпохи можно трактовать двумя различными способами. Первое значение, по определению Альфреда Норта Уитхида, «общая форма мыслей», осязаемая в произведениях той или иной эпохи. Второе значение – это сознательное подстраивание под форму, которое практикуют некоторые художники, и которое выражает «господствующие среди них взгляды на современный мир. Те, кто проживает человеческую жизнь в определенной эпохе, выражают этот опыт в соответствии с его идейным и технологическим содержанием» [Брэдбери, 1987, 24].

«Первое определение стиля не соответствует новым веяниям, поскольку они отличаются тяготением к абстракции, осмысленным изучением реальности, восстанием против традиционных форм и художественного языка». У новых направлений в искусстве есть свои эстетические особенности в области графики, архитектуры и дизайна, и это означает, что мы можем выявить новизну – это полный отказ от того, что было ранее» [там же].

Что касается второго определения, то оно указывает на художников, выражающих жизненный опыт XX века. Есть те, кто считает, что все художественное наследие этого века восходит к двум противоборствующим течениям, время от времени сходящимся друг с другом: «модерн» и «современное направление». Стифен Спендер в своей книге «Борьба за модерн» (The struggle of the modern), вышедшей в Лондоне в 1963 году, указывает на то, что современность внутри модерна — отличительная черта искусства, наилучшим образом отражающая ту цивилизационную анархию, которая царит в нашей жизни с окончания Первой мировой войны» [там же, 25].

Наш мир изменился коренным образом. Капитализм и массовое производство, идеи Фрейда и Дарвина, экзистенциализм и его апелляция к напрасности и бессмысленности... Затем – развитие технологии и полное непризнание искусством реального положения дел и разрушение целостности индивидуальной личности. Это вызвало возникновение искусства обновления и решительный отход от общества. По убеждению художников-экспрессионистов, сломавших рамки традиционного искусства и воплотивших человеческое стремление к беспорядку, модерн отрицал реальный мир, на котором стояло искусство XIX века, и взамен нашел опору воображению, имеющему силу создавать и разрушать.

Арнольд Хаузер говорил: «Социальная история искусства подтверждает, и это единственное подтверждение, к которому он может привести доказательство, что художественные формы не только плод воображения отдельного человека, определенные его слухом или зрением, а это также выражение мнения всего мира, и определяет их общество в целом» [Хаузер, 2008, 283].

Существуют необходимые связи между общественной формацией той или иной эпохи и формой современного ей искусства. Следует проводить различие между искусством как экономическим фактором, искусством как способом описания научных знаний, искусством, выражающим религиозные верования, духовные идеи и религиозные понятия. «Основным истоком искусства является не описание знаний, не выражение религиозных и философских представлений, а способность художника творить мир, устроенный гармонично, не мир научного знания, и не мир фантазий и грез, но мир находящийся между этими двумя крайностями. Это выражение о создании живописного произведения самодостаточным и независимым. Именно поэтому субъективное восприятие картины индивидом не может относиться к числу научных истин. Искусство – это то, что новая традиция называет диалектической деятельностью. Разум и воображение, две крайности, создают новое единство или новую структуру, где крайности сочетаются» [Рид, 1985, 9].

Модерн, в котором жил Запад, представлял собой следующее: разум, не признающий ничего, что было в прошлом, но, напротив, освобождающийся от убеждений и организационных форм, не опирающихся на научное знание» [Смит, 2000, 31].

Хаузер говорит о том, «что проблема форм и задач искусства, без сомнения, важна, и это – не плод воображения индивида или изобретение адептов художественных течений. Необходимо, чтобы всякая попытка применить научную историю к искусству следовала этим формам и проблемам. Однако произведения искусства создаются не как средство решения этих проблем, наоборот, проблемы появляются в процессе создания произведений, которые создаются для ответа на вопросы, связанные не столько с проблемами формы или техники, сколько с мировоззрением, стилем жизни, верой и знанием» [Хаузер, 2005, 442].

Форма – это выражение устойчивого положения, которое может быть достигнуто в определенное время, а определенное свойство содержания – подвижность и изменчивость. В силу этого можно сказать, пусть упрощенно и с некоторой долей преувеличения, что форма – консервативна, а содержание – изменчиво» [Фишер, 1998, 170]. «В любом месте и времени можно увидеть, что реализуемая форма или структура сопротивляется изменению, и в любом месте и времени новое содержание помещается в старые формы, после чего создает новые. Форма остается относительно устойчивой, сопротивляясь тому разрушению, которое несет ей новое содержание, изменяющее ее» [там же, 173].

«Двадцатый век отличается новой попыткой переосмысления ценностей прошлого, стремлением к упрочнению позиции пластического творчества на революционных началах, отрицающих как старые идеи, так и старые формы» [Интерпретация..., 1978, 310]. Это

выражается в появлении искусства, не несущего содержания и сосредоточенного целиком на стиле, технике и форме. По словам Ницше, «художник не должен преклоняться перед реальностью», а задача искусства — преодолеть традицию и устоявшиеся мнения. Как сказал Флобер, «тот, кто хочет написать хорошую книгу ни о чем, имеющую отношение только к нему самому, а не к окружающему миру, должен подчиниться силе стиля». «Флобер здесь говорит о том виде искусства, который никак не связан с реальным миром, в котором живет человек. Это самосозерцание, без которого не обходится ни один современный художник, если считать, что достижения художников XX века отражают прогресс, достигнутый в искусстве в свободе видов» [Брэдбери, 1987, 25].

Первый из видов революции обновления ведет напрямую к архитектуре, которая была наиболее современной в Германии и Нидерландах. В живописи «Пауль Клее начал создавать свои выдающиеся работы. Кандинский рисовал свои новаторские картины. 1911 год ознаменовался окончанием работы Мондриана над тремя картинами, изображающими дерево, каждая из которых была более прогрессивной, чем предыдущая. Затем он пришел к изображению горизонтальных и вертикальных прямоугольников. Он сделал их основой своего выразительного материала, который смог превратить силу замешательства в первые безличные формы» [ал-Басйуни, 1961, 85-86].

«Часть художественных направлений перешла из эпохи модерна, подвергнувшись воздействию произведений школы Баухаус, которая использовала механистический подход к выразительной силе поверхностей при создании зданий, создававшихся с учетом недостатка материалов и потому весьма лаконичных... Помимо этого, в 1924 году сюрреалисты выступили с шокирующим явлением: отказались от созидания как предмета самовыражения и заменили его двойственным изображением с ослаблением смысла. Художники использовали провокационные названия, привлекающие интерес, например «Соловей, пугающий детей» Макса Эрнста или «Последний живой» Магритта – реалистичное изображение лезвия в крови. Они оставили пространство для экспромта и поле для деятельности. Влияние же Дали господствовало в импрессионизме. Он писал способом, основанном на его стиле, который использовали итальянские художники до эпохи Рафаэля, используя темпера. Таким же образом развивались движения импрессионистов, кубистов, футуристов и новый романтизм» [Молд, 1988, 110].

Модерн сохранил в произведениях искусства тему, если она проявлялась в форме стиля. Например, итальянская реалистическая школа не считала произведение реалистическим, если в нем не было социальной темы. Были найдены новые формальные эстетические мерки, о которых, в частности говорил Базен: «Теперь у реальности новая форма, допускается рассеянная, неопределенная реальность, подразумеваемая...Реальность изображается не такой, как она есть, но такой, какой она стремится быть» [Делез, 1999, 3]. Такого рода идеи были распространены вплоть до Второй мировой войны.

Другая задача, стоящая перед художниками эпохи постмодерна – стирание границ и частностей. Она характеризуется исчезновением границы между высоким и массовым искусством (поп-искусством). Это, с точки зрения академического искусства, заботящегося о сохранении элитарного искусства, было неприемлемым.

«Это изменение фокуса темы подтолкнуло искусство постмодерна к точке зрения об отсутствии художественной ценности в ближайшей перспективе и из высших сфер понятие искусства переместилось к более широким слоям и темам, включая рекламу, карикатуру, ночные представления, голливудские массовые фильмы, массовую развлекательную литературу: серии любовных романов и триллеров, биографии, научную фантастику и т.д. В

эпоху постмодерна книга не цитирует те или иные тексты, но помещает их в необычный новый контекст. Очень сложно обозначить разницу между коммерческим и высоким искусством» [Делез, 1999, 22-23].

Искусство разделилось на многие направления, однако среди них можно выделить два основных. Если в рамках первого считается, что живопись должна оставаться ограниченной поверхностью, как это было во все времена человеческой истории, то второе испытало влияние театра и драматического искусства и объединяет живопись и театральное искусство.

«Климент Гренберг, один из крупнейших популяризаторов и теоретиков американского модернизма, считал, что абстракционистская живопись в Америке появилась и укоренилась только после Второй мировой войны посредством постоянной самокритики и кристаллизации отличительных черт модерна в пластической живописи. Гренберг настаивал на важности отхода американских художников от европейских традиций. Он был уверен в том, что большие художественные работы не могут быть созданы без решительного отхода от предыдущих этапов творчества и разрыва всякой связи с ними. Примером этого могут служить работы некоторых художников 40-х – 50-х годов, таких, как Эшилл Горки (Ashille Gorky), Вильям де Конинг (Willem de Kooning) и Джексон Поллок (Jackson Pollock). Продолжался поиск такого приложения художественного творчества, которое учитывало бы достижения прошлого. На полотнах художников конца 50-х – 60-х заметно расширение границ поиска, важный вклад в который внесли такие художники, как Кеннет Ноланд (Kenneth Noland), Клиффорд Стилл (Clifford still), Барнетт Ньюман (Barnett Newman), Моррис Луис (Morris Louis) и другие представители абстрактного искусства, которые считали, что ключевой элемент искусства состоит из двух традиций или основ: фигур и границ, очерчивающих эти фигуры» [там же, 34-35].

Такого рода работы, безусловно, относятся к первому направлению развития искусства постмодерна, основанного на использовании линий и цветов, и не допускающего смешения видов искусств. В этом направлении картина считается чем-то изолированным от окружающего пространства, находящимся в плоскости. Критика подтверждает это особенное положение живописи, являющееся итогом ее исторического развития.

Однако в 1967 году американский критик Майкл Фрид в статье «Искусство и бытие вещей» выступил с критикой форм искусства, которые стремятся к уничтожению и порче модерна из-за обнажения основных элементов искусства, широко обращаясь ко взглядам Гренберга. В этой статье он атаковал скульптуру, которая развивается в направлении «крайней границы искусства» и которая получила распространение в 60-е годы в качестве ответа на абстрактную живопись, которую развивали художники, отрицавшие реальность и ее чувственное постижение. В ходе этой атаки Фрид оценивал самодостаточный пуризм и вдохновленные им произведения искусства, оторванные от реальности сравнении с этой материальной реальностью. Он также считал, что материальное бытие в реальном мире во всех его проявлениях было неотъемлемой составляющей любого художественного произведения, которое не могло рассматриваться в отрыве от материального. Поэтому художнику следует стремиться к опровержению и отрыву от него и достижению абсолютного духовного существования» [Кей, 1999, 34].

Критика Фрида была направлена против театральности в пластическом искусстве, которую можно с легкостью проанализировать по итогам нескольких попыток объединить разные типы искусства и, в частности, превратить картину в действие.

Все началось с деятельности Роберта Раушбенерга (Robert Rauschenberg) и Джаспера Джонса (Jasper Johns) в 50-е годы. Они сознательно искали вдохновения в европейском довоенном

авангарде, характеризовавшимся бурным увеличением числа художественных приемов и практик, которые привлекали внимание к существованию зрителя перед картиной и его восприятию и стремились свести на нет материальное бытие художественного произведения, превращая его в перформанс.

Поп-искусство считается хорошим образцом искусства постмодерна и его идей. Оно возникло под влиянием идей сюрреализма, которые акцентировали важность бессознательного и дадаизма, в рамках которого впервые был поставлен вопрос о границах искусства, однако это не было сознательным выбором. Существуют силы в абстрактном искусстве, подталкивающие художников к новым контекстам. Например, эти веяния принесли эксперименты с акриловой краской, и коллажем, появление которого стало революцией в искусстве и в дальнейшем развилось в виде ассамбляжа.

Метод «реди-мейд» «Марселя Дюшана стал одним из главных изобретений дадаизма, хотя кубисты еще до этого использовали коллаж как способ раскрыть различия между аллегорией и действительностью, однако дадаисты и сюрреалисты значительно расширили его рамки, обнаружив, что он отвечает их враждебному реализму направлению искусства» [Луси-Смит, 1995, 104].

Начало использования коллажа послевоенным поколением – шаг вперед в развитии искусства ассамбляж. Ассамбляж является художественным средством создания работ, существовавших ранее, так что художник только устанавливает связь между вещами, соединяя их друг с другом, а не создавая впервые.

«Искусство ассамбляжа превзошло поп-арт и подтолкнуло к коренному пересмотру форм изобразительного искусства. Ассамбляж, в частности, послужил отправной точкой к понятиям, важность которых для художников непрерывно возрастала, а именно, окружающая среда и текущий момент» [там же, 106].

И если куски газет, ткани и жест составляли «словарь» кубиста, например, Пикассо или Брака, то Дюшан открыл области, от которых впоследствии отталкивались многие художники, а результаты применения метода реди-мейд в художественных работах, получивших широкую известность, оказались неожиданными. Среди самых известных работ реди-мейд – «Мельница для кофе», «Писсуар», «Мона Лиза с усами».

После ассамбляжа появился новый вид искусства, связанный с воспроизводством и смешением предыдущих стилей. Этот вид искусства стоит в противостоянии теоретического формализма и модерна, который сосредоточен на очищении искусства от второстепенных элементов. Кратко можно отметить, что изобразительное искусство перешло от жанровой изолированности к синтезу и сошло с плоских поверхностей в пространство.

Предмет стал шире и отошел от привычного, которое заключал в себе рисунок в течение всей своей истории, делая при этом акцент на человеке, природе, геометрических абстракциях и т.д.

Заключение

Деятели искусства выражают естественное желание не начинать всегда с начала, а брать за исходную точку, к которой уже пришли их предшественники, а затем изменять и развивать существующий стиль, чтобы создать из него нечто новое. Чтобы понять стиль какого-либо периода, нельзя изучать этот стиль, обособленно, изолированно от других, необходимо заниматься его изучением в рамках всей истории искусства, рассматривать его как звено в цепи

исторического развития. Это применимо не только к искусству, но и ко всем общественным явлениям. Мы не можем объяснить неожиданное появление ряда новых художественных тем и стилей, вытекающих из этих тем (например, появление автора в своих работах). Мы не можем объяснить это стихийным или автономным развитием искусства.

Новые формы не возникают внезапно, но постепенно перестраиваются под новое содержание. Очевидно, что содержание, а не форма, изменяется. Во всех случаях первой изменяется не форма, но содержание, которое создает новую форму, а не наоборот. Содержание идет первым не только с точки зрения значимости, но и хронологически. Это правило опирается на законы природы, общественного развития и, в конечном счете, искусства. Там, где мы видим приоритет формы над содержанием, мы можем судить о смерти последнего.

Библиография

1. ал-Басйуни М. Взгляды на современное искусство. Маариф, 1961. С. 85-86.
2. Брэдбери М. Современность. Багдад: ал-Мамун, 1987. С. 24-25.
3. Делез Ж. Образ и время. Сирия, 1999. С. 23-35.
4. Интерпретация и путь искусства. Дамаск, 1978. Ч. 2. С. 310.
5. Кей Т. Постмодернизм и исполнительские виды искусства. Каир, 1999. С. 34.
6. Луси-Смит Э. Направления в искусстве после Второй Мировой войны. Багдад, 1995. С. 104-106.
7. Молд Дж. Столетие современного рисунка. Багдад: ал-Мамун, 1988. С. 110.
8. Рид Г. Искусство и общество. Перо, 1985. С. 9.
9. Фишер Э. О необходимости искусства. Каир, 1998. С. 170-173.
10. Смит Э. Искусство постмодернизма. Багдад, 2000. С. 6-7.
11. Турин Э. Критика современности. 1992. С. 31.
12. Хаузер А. Философия истории искусства. Каир, 2008. С. 283.
13. Хаузер А. Социальная история искусства. Александрия, 2005. Ч. 2. С. 442.

Synthesis of plastic art with modern artistic vision

Iman Soubh

PhD in Arts,
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design,
191028, 13, Solyanoi lane, St. Petersburg, Russian Federation;
e-mail: memanti84@gmail.com

Abstract

The historical development of art reflects the economic and political relations and experiences of different societies, which are very different from each other in form and content. The modern position of society has changed and manifested itself in the new content of art, which interacted with the forms, influenced them, reaching extreme forms in the destruction of the old and the desire to generate new forms. This development corresponds to the development of techniques and techniques of art, and modern art is not limited to any single school or a particular style, but covers various schools of modern art, such as cubism, impressionism, symbolism, abstractionism, surrealism. And all this in order to best find and express the aspirations of the century and the ideas of society and culture. There are certain elements in the creative process that cannot be fully understood. The personality of the artist and the special conditions in which he lived, despite his importance, are not

sufficient to exhaustively explain the processes of the emergence and disappearance of entire trends in art, as well as the obvious connection between these trends and the elements of social life prevailing in a certain epoch. Based on this, we should consider art in the same way within the framework of social and civilizational contexts.

For citation

Soubh Iman (2019) Sintez plasticheskogo iskusstva s sovremennym khudozhestvennym videniem [Synthesis of plastic art with modern artistic vision]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 9 (2A), pp. 147-154.

Keywords

Synthesis, contemporary art, art, culture, form, content.

References

1. Al-Basyuni M. (1961) *Vzglyady na sovremennoe iskusstvo* [Views on contemporary art]. Maarif.
2. Bradbury M. (1987) *Sovremennost'* [Modernity]. Baghdad: al-Mamun Publ.
3. Deleuze G. (1999) *Obraz i vremya* [Image and time]. Syria.
4. Fisher E. (1998) *O neobkhodimosti iskusstva* [On the need for art]. Cairo.
5. Hauser A. (2008) *Filosofiya istorii iskusstva* [Philosophy of the history of art]. Cairo.
6. Hauser A. (2005) *Sotsial'naya istoriya iskusstva* [Social history of art]. Alexandria.
7. (1978) *Interpretatsiya i put' iskusstva* [Interpretation and the way of art]. Damascus. Part 2.
8. Kay T. (1999) *Postmodernizm i ispolnitel'skie vidy iskusstva* [Postmodernism and performing arts]. Cairo.
9. Lucy-Smith E. (1995) *Napravleniya v iskusstve posle Vtoroi Mirovoi voyny* [Directions in art after the Second World War]. Baghdad.
10. Mold J. (1988) *Stoletie sovremennogo risunka* [A Century of Modern Design]. Baghdad: al-Mamun Publ.
11. Reed G. (1985) *Iskusstvo i obshchestvo* [Art and Society].
12. Smith E. (2000) *Iskusstvo postmodernizma* [The Art of Postmodernism]. Baghdad.
13. Turin E. (1992) *Kritika sovremennosti* [Criticism of the present].