

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет гуманитарный
Кафедра менеджмента и коммуникаций

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Мотульский Р. С.

20.06.2024 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Иноземцева И. Е.

20.06.2024 г.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальности 1-19 01 01 Дизайн (по направлениям)*

Составитель

Коваленко О. С., доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин и менеджмента Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета гуманитарного факультета
протокол № 5 от 30.12.2024 г.

УДК 008(075.8)
ББК 71я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра теории и истории искусства ГУО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 12 от 23.01.2023);

Пыко А. В., доцент кафедры бизнес-администрирования учреждения образования «Институт бизнеса и менеджмента технологий» Белорусского государственного университета, кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой менеджмента и коммуникаций
(протокол № 12 от 29.06.2023)

Х98 Коваленко, О. С. Художественная культура XX века : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальности 1-19 01 01 Дизайн (по направлениям) [Электронный ресурс] / Сост. О. С. Коваленко. – Электрон. дан. (0,5 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2024. – 100 с.

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в РУП «Центр цифрового развития» 1182333463
от 23.03.2023 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Художественная культура XX века».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-469-3

О Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2024

Введение

В учебно-методическом комплексе представлены основные тенденции развития художественной культуры XX – начала XXI веков. Особенности и тенденции ее эволюции рассматриваются на основе анализа функционирования и модификации традиционных видов искусства (архитектура, живопись, скульптура, графика), а также на основе изучения новых видов искусства, появившихся в основном под влиянием научно-технического прогресса – искусство новых медиа.

Цель УМК – дать представление студентам о закономерностях и особенностях развития художественной культуры XX – начала XXI веков. Задачи: содействовать получению студентами систематических знаний по истории и теории развития художественной культуры данного периода, пониманию ее проблематики, изучению основных памятников.

В результате освоения учебной программы студенты должны знать: главные тенденции, направления и этапы развития художественной культуры XX – начала XXI веков, ее принципиальные отличия от художественной культуры предшествующих периодов; уметь систематизировать важнейшие события, тенденции, факты художественного процесса в XX – начале XXI веков, приобрести навыки анализа памятников художественной культуры.

В рамках учебной дисциплины предусмотрены занятия в форме лекций и практических занятий. В ходе обучения применяются интерактивные, диалогические формы, тренинги, индивидуальные творческие задания, направленные на креативное развитие студентов.

Программа обучения рассчитана на 186 часов: в том числе 68 аудиторных часов (42 часа – лекции, 26 часов – практические занятия), 118 часов – самостоятельная работа. Формы промежуточной аттестации – зачет, экзамен.

В процессе освоения учебной дисциплины у студентов должны быть сформированы и развиты важные компетенции.

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ

УК-1. Способность к научно-исследовательской и творческой деятельности (анализ, сравнение, систематизация, абстрагирование, моделирование, проверка точности данных, принятие решений, готовность генерировать и использовать новые идеи);

УК-2. Методические знания и исследовательские идеи, которые обеспечивают решение задач творческой, организационно-управленческой, инновационно-методической, научно-исследовательской деятельности.

УК-3. Способность к самостоятельному обучению, обеспечение личного и профессионального саморазвития.

БАЗОВЫЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ

БПК-1. Знать и исполнять права и обязанности гражданина.

БПК-2. Учитывать социальные и нравственно-этические нормы в личной и социально-профессиональной деятельности.

БПК-3. Владеть коммуникативными навыками для работы в междисциплинарных отношениях и международном окружении.

БПК-4. Быть способным к взаимодействию, сотрудничеству, разумному компромиссу во время решения инновационных проблем.

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ

СК-1. Генерировать и инициировать идеи культурных и творческих проектов;

СК-2. Применять для реализации творческих проектов знания общих основ развития мировой и отечественной культуры, закономерности и специфику выразительных средств разных видов искусства;

СК-3. Управлять процессом подготовки и реализации культурных и творческих проектов, осуществления культурных мероприятий;

СК-4. Использовать нормативно-правовую базу отраслей культуры;

СК-5. Оценивать состояние тенденций и перспективы развития сфер культуры;

СК-6. Собирать, анализировать и систематизировать теоретические и экспериментальные данные, разрабатывать методику научных исследований, обрабатывать материалы и делать научно-обоснованные выводы;

СК-7. Организовывать свою работу на научной основе, самостоятельно оценивать культурные проекты, итоги интеллектуальной и творческой деятельности.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Курс лекций

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

В курсе лекций рассматриваются главные тенденции и направления в развитии художественной культуры XX века, анализируются принципиальные отличия художественной культуры XX века от художественной культуры предшествующих периодов, выявляются основные этапы ее эволюции и основные составляющие: традиционное направление, авангард, модернизм, постмодернизм.

В основу курса положено сочетание принципа исторического обзора, позволяющего систематизировать важнейшие события, тенденции, факты художественного процесса в XX веке, и анализ крупнейших явлений в развитии художественной культуры. Объектом изучения является творчество деятелей художественной культуры стран Западной (Франция, Германия, Италия, Австрия) и Восточной Европы (Беларусь, Россия), США.

Особенности и тенденции развития художественной культуры XX века рассматриваются на основе анализа функционирования и модификации традиционных видов искусства (архитектуры, живописи, скульптуры, графики) и новых видов художественных практик, появившихся в XX веке – искусство новых медиа.

XX век – переломный в культуре вследствие мощного рывка научно-технического прогресса и радикальных социально-политических сдвигов в обществе в начале века. Происходит повсеместное утверждение материалистического, сциентистского, технологического мировоззрения, что обуславливает процесс глобальной трансформации культуры.

Авангард. В сфере научной мысли косвенными побудителями авангарда явились главные достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с конца XIX века, но особенно открытия первой трети XX века в областях ядерной физики, химии, математики, психологии, а позднее – биологии, кибернетики, электроники. В философии – основные учения постклассической философии от Шопенгауэра, Ницше, Киркегора до Бергсона, Хайдеггера и Сартра; в психологии-психиатрии – прежде всего, фрейдизм и возникший на его основе психоанализ. В гуманитарных науках – выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины; отход от европоцентризма и как его следствие – возросший интерес к восточным культурам, религиям, культам. В социальных науках – социалистические, коммунистические, анархистские теории, с революционно-бунтарским пафосом отразившие реальные острые проблемы социальной действительности того времени.

К характерным общим чертам большинства авангардных феноменов относятся: экспериментальный характер; революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства и традиционных ценностей культуры; резкий протест против всего, что представлялось их создателям и участникам ретроградным, консервативным, обывательским, «буржуазным», «академическим». В визуальных искусствах и литературе – демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. «прямого» (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности, или миметического принципа; стремление к созданию принципиально нового во всем и, прежде всего, в формах, приемах и средствах художественного выражения; а отсюда – часто декларативно-манифестарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т. п.; стремление к стиранию границ между традиционными для культуры видами искусства, тенденции к синтезу отдельных искусств, их взаимопроникновению, взаимозамене.

Остро ощутив глобальность начавшегося перелома в культуре и цивилизации в целом, авангард принял на себя функции ниспровергателя старого, пророка

и творца нового в своей сфере – в искусстве. Этот процесс начался еще в XIX веке и на рубеже XIX–XX столетий с появлением символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна (ар-нуво) и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства первой половины XX века. Авангардисты демонстративно отказались от большинства художественно-эстетических, нравственных, духовных ценностей культуры и стремились утвердить и абсолютизировать найденные или изобретенные ими самими формы, способы, приемы художественного выражения.

К основным направлениям авангарда относятся: фовизм, кубизм, абстрактное искусство, супрематизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, метафизическая живопись, сюрреализм, додекафония и алеаторика в музыке, конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство. К авангарду следует отнести и таких крупных мастеров, не принадлежавших в целом ни к одному из указанных направлений, как П. Пикассо, М. Шагал, П. Филонов, П. Клее, А. Модильяни, Ле Корбюзье, Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка.

Модернизм – неоднозначное понятие, использующееся в науке в нескольких смыслах. В наиболее широком из них оно употребляется для обозначения большого круга явлений культуры и искусства авангардно-модернизаторского характера, которые возникли под влиянием научно-технического прогресса во второй половине XIX – первой половине XX века, начиная с символизма и импрессионизма и кончая всеми новейшими направлениями в искусстве, культуре и гуманитарной мысли XX века (включая все авангардные движения).

Более строгим представляется суженное значение термина «модернизм» как одного из трех главных этапов развития искусства в XX века: авангарда, модернизма и постмодернизма. Модернизм наследует многие достижения и находки авангарда, но отказывается от его бунтарского, эпатажного, скандального манифестаторства. Модернизм – это своего рода академизированный авангард. Он утверждает многие из авангардных новаторских художественно-эстетических находок уже в качестве само собой разумеющейся классики. Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм,

додекафония, литература Дж.Джойса – это классика, органично продолжившая многовековую историю мирового искусства. Хронологически апогей модернизма приходится на поздние 1940-е – 70-е годы, то есть частично захватывает и поздний авангард, и ранний постмодернизм, являя собой как бы некое посредствующее звено между ними.

Модернизм разрабатывал открытые авангардом и нетрадиционные для классического искусства стратегии арт-продуцирования. Начиная с поп-арта, кинетизма, минимализма, всевозможных акций, инсталляций, концептуального искусства, энвайронментов, художники модернизма выводят арт-объекты за рамки собственно искусства в традиционном понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, часто активно вовлекают зрителя в процесс творчества – созерцания – участия в арт-проектах. В ряде своих арт-направлений модернизм с 1960-х – 1970-х годов перетекает в постмодернизм.

Постмодернизм – широкое культурное течение, в чью орбиту в последние два десятилетия попадают философия, эстетика, искусство, наука. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращая его в среду обитания человека культуры.

Постпостмодернизм – новейшее течение неклассической эстетики конца XX века. Наследует постмодернизму и трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности»; конец «героического» периода постмодернизма и перехода к «мирной жизни»; свидетельство исчерпанности, усталости постмодернизма.

Постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает не некоторые новые эстетические и художественные каноны, а не те или иные общие подходы к эстетическому. Его эстетическая специфика состоит в создании принципиально новой художественной среды «технообразов», чье сущностное отличие от традиционных «текстообразов» заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью. Основное течение постпостмодернизма – художественная виртуалистика (виртуальная реальность). Переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном (компьютерная квазиреальность), так и в переносном смысле.

Традиционное направление – сохранение и поддержание жизни классики путем использования традиций художественной культуры прошлого, трактованных с позиций современного творческого видения. Сохранение традиций реалистического искусства предшествующих эпох сочетается с тенденцией к обновлению и обогащению изобразительного языка за счет использования приемов и элементов стилистики авангардных и модернистских направлений.

РАЗДЕЛ I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА 1-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ТЕМА 1. АВАНГАРДНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

1.1. Основные тенденции развития архитектуры в Европе и США в 1-й половине XX века

Новые задачи архитектуры, обусловленные бурным научно-техническим прогрессом и мощными социальными импульсами нового века. Новые конструктивные материалы и технологии строительства, новый язык форм и новое понимание пространства.

Архитектурная практика, педагогическая и теоретическая деятельность ведущих мастеров.

Вальтер Гропиус – немецкий архитектор, создатель Баухауза (1919), Высшего художественно-промышленного училища (Веймар – Дессау), деятельность которого оказала определяющее влияние на формирование нового мышления в области архитектуры и дизайна. Главная задача и цель деятельности Гропиуса – достижение синтеза искусства и техники как основы современного формообразования, единства языка форм и функционального предназначения архитектурного сооружения. Баухауз оказал сильнейшее влияние на многие стороны современной художественной культуры – особенно на развитие художественно-проектного конструирования (дизайна), а также на формирование концепции средового подхода в архитектуре. Вклад Гропиуса в индустриализацию жилищного строительства. Основные произведения: здание Баухауза в Дессау, Германия (1925-26), здание Гарвардского университета в США (1949-50) и др.

Людвиг Мис ван дер Роэ – немецкий архитектор, ведущий представитель «интернационального стиля», сложившегося в результате формообразовательных экспериментов авангарда 1920-х годов. Основным его вкладом в архитектурную поэтику явился выразительный образ стеклянных конструкций, зданий-кристаллов с высоким металлическим остовом или в виде горизонтально вытянутых ограждений, по типу отдельно стоящих башен и павильонов. В своих композиционных решениях сближался с направлением геометрической абстракции, стремился организовать пространство на основе свободного плана с помощью взаимопересекающихся плоскостей, «парящих» в прозрачной световой среде.

Работая в США, Мис нашел необходимую техническую базу для осуществления своих инновационных проектов, что привело к широкому распространению созданной им типологии стеклянной архитектуры как в США, так и в других странах мира. Однако массовые подражания, продолжившиеся вплоть до 1970-х годов и позднее, не только исказили и опошлили эту «высокую» в своей основе художественную концепцию, но и показали ее нецелесообразность на практике (гигантские энергетические затраты на поддержание искусственного климата,

психологические неудобства существования за стеклянными стенами и др. негативные факторы). Таким образом, творчество Миса, потеряв свою актуальность, тем не менее, прочно вошло в мировой фонд архитектурной эстетики XX в.

Начав проектами высотных зданий на Фридрихштрассе в Берлине (1919-1921), архитектор продолжал совершенствовать свою концепцию в проекте павильона Германии на международной выставке в Барселоне (1929) и в особняке Тугендхат в Брно (1930). После переезда в Соединенные Штаты в 1938 г. Мис получил архитектурную кафедру в Иллинойском технологическом институте в Чикаго и вел активную проектную деятельность. Его стеклянная эстетика не претерпела серьезных изменений, но композиционные решения стали более цельными и уравновешенными. Он строил свою философию архитектурной формы, которая трактовалась им как единство целого и мельчайших деталей.

К наиболее известным сооружениям американского периода творчества архитектора относятся Краун-холл в Иллинойском технологическом институте в Чикаго (1955) – черный кристалл с почти классическим ритмом металлических тяг на фасаде, и Сигрем-билдинг в Нью-Йорке (1956-58), высотный стеклянный параллелепипед которого артистически сочетается с мощными струями бьющего вверх фонтана.

Ле Корбюзье – псевдоним Шарля Эдуара Жаннере, французского архитектора, дизайнера, теоретика в области художественного формообразования и градостроительства. Занимался живописью и скульптурой. Выражая жизнестроительные тенденции авангарда, стремился сформулировать общую эстетику научно-технической цивилизации. Его творческие интересы были чрезвычайно обширны и простирались от моделирования бытовой вещи до перестройки больших городов и планов расселения в масштабах целых регионов. В основе этого лежало убеждение в необходимости пересмотреть существующие культурные ценности и утвердить новые, утвердить новый образ жизни в различных его проявлениях.

1.2. Фовизм. Поиски экспрессии

Фовизм (от фр. *le fauves* – дикие (звери)). Локальное направление в живописи начала XX века. Наименование фовизм было в насмешку присвоено группе молодых парижских художников (А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк, А. Марке, Ж. Брак, К. ван Донген), совместно участвовавших в ряде выставок 1905-1907 гг., после их первой выставки 1905 г. Название было принято самой группой и прочно утвердилось за ней.

Направление не имело четко сформулированной программы, манифеста или своей теории и просуществовало недолго, оставив, однако, заметный след в истории искусства. Его участников объединяло в те годы стремление к созданию художественных образов исключительно с помощью предельно яркого открытого цвета. Развивая художественные достижения постимпрессионистов, опираясь на некоторые формальные приемы средневекового искусства (готические витражи) и японской гравюры, популярной в художественных кругах Франции со времен импрессионистов, фовисты стремились к максимальному использованию колористических возможностей живописи. Природа, пейзаж служили им не столько объектом изображения, сколько поводом для создания экспрессивных, напряженных цветовых симфоний, не порывающих, однако, связей с увиденной действительностью. Основные цветовые отношения и мотивы фовисты брали из природы, но предельно усиливали и обостряли их, нередко использовали цветной контур для отделения пятен цвета друг от друга. Повышенная светоносность и выразительность цвета, отсутствие традиционной светотеневой моделировки, организация пространства только с помощью цвета – характерные черты фовизма. От фовизма оставался один шаг до абстрактного искусства, но ни один из его представителей не сделал этот шаг. Все они после 1907 года пошли своими путями в искусстве, используя фовизм как некий этап на пути экспериментальных поисков в области живописных средств. Выразительные возможности цвета, выявленные фовистами, активно использовались многими живописцами XX века, начиная с экспрессионистов, абстракционистов и кончая появившимся в 1950–1960-е годы движением «Новые дикие».

Анри Матисс – один из крупнейших французских художников-авангардистов XX века. Учился в Школе изящных искусств у одного из известных символистов в живописи Г. Моро, испытал влияние постимпрессионистов В. Ван Гога, П. Гогена. Ему открылся мир чистых сияющих красок, как самоценный и самодостаточный. Обитанию в нем и его воссозданию в искусстве А. Матисс посвятил свою жизнь. В 1905-1907 гг. был одним из активных участников группы художников-фовистов, увлекавшихся решением чисто цветовых проблем. Однако ему чужды были некоторые крайние установки фовистов: трактовка цвета Дереном, как взрывающегося динамита, который должен шокировать зрителей, или осмысление цвета как выразителя сугубо субъективных чувств (М. Вламинк, ранний Ж. Руо).

А. Матисс ощущал себя прямым наследником классической французской живописи, в которой композиция играла главную роль. Уже в первом десятилетии нового столетия он выработал свою живописную стилистику и свою концепцию живописи, которые развивал и совершенствовал на протяжении последующих 50 лет. А. Матисс писал, как правило, плоскостные картины, в которых живописное пространство создается путем строго уравновешенной композиции больших монохромных поверхностей, на фоне которых парят обобщенно изображенные (обычно немногочисленные) предметы и фигуры. А. Матисс считал, что его живопись должна быть подобна «мягкому креслу», в котором удобно отдыхать после трудного рабочего дня. Отсюда повышенная декоративность его работ, яркая, сияющая, жизнеутверждающая гамма красок, атмосфера отрешенного покоя, «оазис легкости», некое наркотическое забвение и полное отключение от обыденной действительности. Искусство – это праздник жизни, считал А. Матисс.

После посещения Марокко в 1911-1912 гг. в его искусстве появляется сильный восточный элемент. Орнаментальность, арабески, пестрая декоративность, яркая красочность восточных одежд, ковров, африканской растительности, чувственная красота восточных женщин активно трансформируются в оригиналь-

ные мотивы и мелодии живописных полотен А. Матисса. Однако о работах художника нельзя сказать, что они – произведения чисто декоративного (т.е. в какой-то мере прикладного) искусства. Большие цветные локальные плоскости в сочетании с особой ритмикой форм, острыми цветовыми контрастами, глубоким колористическим чувством, особой композиционной уравновешенностью выводят живопись А. Матисса на уровень неких абсолютных ценностей, возносящихся над обыденной жизнью. Условно изображенные предметы и человеческие фигуры значимы для А. Матисса не своей предметностью или метафизической сущностью (как, например, у П. Сезанна), но исключительно живописным звучанием.

Помимо живописи А. Матисс много работал в области графики, скульптуры, декупажа (композиции, созданные путем комбинирования форм, вырезанных из цветной бумаги). Здесь также сохраняется его общая художественно-эстетическая концепция на выражение радости бытия, праздника жизни. Трепетом легкой чувственности дышит свободно льющаяся линия А. Матисса. Особой, построенной на контрастах экспрессией абстрактного звучания отличаются декупажи позднего А. Матисса, особенно композиции из книги «Джаз» (1947). Последней работой художника стало оформление интерьера доминиканской капеллы Чёток в Вансе близ Ниццы (1948–1953), где А. Матисс попытался соотнести свое художественное мироощущение с духом христианства, понимаемого как религия радости, любви, красоты, духовного парения над миром.

1.3. Кубизм. Пластические ценности

Годом возникновения кубизма считается 1907, когда П. Пикассо выставил свою программную кубистическую картину «Авиньонские девицы», а несколько позже Ж. Брак свою «Ню». Название «кубизм» было дано направлению уже в 1909 году критиком Л. Воселем, усмотревшим в картинах нового направления множество «причудливых кубиков». Главными представителями кубизма были П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Гриз, к ним примыкали Ф. Леже, М. Дюшан, Ф. Пикабия, А. Архипенко, П. Мондриан, Ф. Купка и некоторые другие художники. Кубизм

возник как логическое продолжение аналитических исканий в искусстве некоторых представителей постимпрессионизма, прежде всего, П. Сезанна. Выставка его работ в 1907 году и его знаменитый призыв: «Трактуйте натуру посредством цилиндра, шара, конуса» (который он сам, кстати, не решился до конца реализовать в своем творчестве), – стали энергичным толчком для возникновения кубизма. В чисто формальном плане на него сильно повлияли и приобретшие популярность в художественных кругах Парижа того времени произведения древних примитивов, африканская скульптура, средневековое искусство, народное творчество. Исследователи отмечают три фазы в истории кубизма: сезаннистскую (1907-1909), аналитическую (1910-1912) и синтетическую (1913-1914).

Для первой фазы кубизма характерно развитие сезанновских идей по выявлению с помощью цвета и полу-объемной формы структурных архитектурных оснований предметов натуры, прежде всего пейзажа и женской фигуры. Кубисты, полемизируя с импрессионистическими тенденциями, опираются на П. Сезанна, стремившего показать материальную структуру вещей в их вневременной, как бы статичной реальности. Особенно характерны для этого периода многие монументально-кубистические работы П. Пикассо с изображением женских фигур. Мощные граненые ромбообразные и треугольные объемы, из которых складываются фигуры, как бы свидетельствуют об устойчивости и непреходящей значимости предметного мира в его конструктивных основах. Кубисты решают задачи репрезентации «вещи в себе», взаимоотношения вещей друг с другом, места вещи в художественном пространстве без помощи традиционной для европейского искусства перспективы и импрессионистской световоздушной среды, а путем применения специфических геометрических приемов и совмещения различных точек или углов зрения на предмет. В этом заключалась уже суть второго, аналитического этапа кубизма.

Аналитическим он был назван одним из его ведущих представителей Х. Гризом на основе главного принципа – деконструирования формы предмета с целью выявления в ней ее элементарных геометрических оснований. В своих работах кубисты отходят от глубокого пространства, стремясь только в двумерной

плоскости передать все основные ракурсы и аспекты предмета. Ограничивается и сам набор изображаемых предметов и жанров. Начинает господствовать натюрморт с музыкальными инструментами, бутылками, фруктами; реже пейзажи с домами и портреты. Под аналитическим взглядом кубиста предмет расчленяется на множество отдельных геометрических элементов, ракурсов, граней, которые затем определенным образом komponуются на плоскости холста, образуя полуабстрактные, часто изысканно декоративные композиции. Они, по мнению кубистов, наиболее полно и глубоко выражали суть изображаемого предмета, очищенную от субъективизма его восприятия художником. Господствующим становится принцип симультанности, пришедший в кубизм, возможно, из средневековой живописи или детского рисунка, когда в одном изображении совмещалось несколько различных точек зрения на один и тот же предмет (фас, профиль, трехчетвертной разворот и т.д.), несколько разновременных моментов бытия одного и того же предмета. При этом возникает новая художественная реальность, практически никак не связанная с натурой. Некая почти абстрактная конструкция, составленная из визуальных и пластических намеков на элементы видимой реальности, но не имеющая с ней уже ничего общего ни в плане миметическом, ни в плане символическом. Слабая связь с реальностью сохраняется только на формально-ассоциативном уровне.

В кубистическом произведении сознательно нарушаются все предметно-пространственные взаимосвязи и взаимоотношения видимого мира. Плотные и тяжелые предметы могут стать здесь невесомыми и, наоборот, легкие и эфемерные – обрести плотность и тяжесть; все планы и уровни пространства перемешаны – стены, поверхности столов, книг, элементы скрипок, гитар, бутылки, листы партитур парят в особом оптически ирреальном пространстве. В 1911 году Ж. Брак начинает вводить в свои произведения буквы, а вслед за ним П. Пикассо – цифры, целые слова и их фрагменты, различные типографские знаки. Это еще больше усиливает плоскостность кубистических композиций и их абстрактный характер.

Последняя, синтетическая фаза кубизма начинается осенью 1912 года, когда кубисты вводят в свои полотна неживописные элементы – наклейки из газет, театральные программы, афиш, спичечные коробки, обрывки одежды, куски обоев, подмешивают к краскам для усиления тактильной фактурности и пастозности песок, гравий и другие мелкие предметы. Они не были в этом плане полными новаторами. П. Пикассо вполне мог видеть подобные приемы у испанских средневековых примитивистов, которые нередко наклеивали в своих произведениях реальные элементы одежды вместо того, чтобы изображать их. Однако у них они играли подчиненную вспомогательную роль. Кубисты же делали на подобных элементах особый художественный акцент. Введением чужеродных живописи предметов в структуру живописного в целом произведения кубисты убедительно доказали, что изобразительно-выразительные средства живописи отныне не обязаны ограничиваться только красками. А главное, – что элементы самой реальной действительности, выведенные из утилитарного контекста обыденной жизни и введенные в контекст Искусства, приобретают иное, собственно художественное значение. Этим открывался путь ко многим направлениям арт-деятельности XX века, прежде всего, к реди-мейд (не случайно, что их изобретатель Марсель Дюшан был близок к кубистам и хорошо знаком с их деятельностью), к дадаизму и к поп-арту, к созданию коллажей, ассамбляжей, инсталляций.

Включение предметных элементов в живописную структуру, а позже и живописная имитация их способствовали созданию особой виртуальной реальности в восприятии зрителя, что свидетельствовало о принципиальном отходе искусства от классической миметической функции во всех ее аспектах. Искусство отказывалось что-либо изображать, но начинало создавать нечто свое – новую реальность, до сих пор не существовавшую, на основе конструктивных и конкретных элементов самой реальной действительности. Начав с выявления конструктивных элементов видимой реальности, кубизм на своей последней стадии пришел к свободному синтезированию этих элементов в новые структуры и, фак-

тически, в абстрактные композиции. Был открыт путь и к геометрическому абстракционизму (или неопластицизму) П. Мондриана, и к супрематизму К. Малевича, и к некоторым другим направлениям искусства XX века.

К кубистам позднего периода примыкал некоторое время и ряд известных скульпторов – таких как А. Архипенко, Ж. Липшиц, Г. Лоренс. Они пытались, и иногда достаточно успешно, решать в пластике задачи, поставленные кубистами-живописцами. При этом объемность и иная материальная фактура, использование реального света и тени на скульптурных объемах, пространственные сдвиги плоскостей, форм, объемов, варьирование пустотами открыли перед ними и новые чисто пластические перспективы, в результате чего они все достаточно скоро отошли от кубизма и двинулись своими путями в искусстве XX века.

Основные теоретические идеи кубистов были изложены участниками этого направления и примыкавшими к ним критиками, в частности, в работах А. Глэза и Ж. Метценже «О кубизме» (1912) и Г. Аполлинера «Живописцы кубисты. Эстетические медитации» (1913).

1.4. Футуризм, кубофутуризм

Футуризм (futurisme, от латинск. futurum – будущее) – одно из главных направлений в искусстве авангарда начала XX в. Наиболее полно был реализован в визуальных и словесных искусствах Италии и России. Начался с опубликования в парижской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 года «Манифеста футуризма» итальянским поэтом Ф. Маринетти. Манифест был, прежде всего, ориентирован на молодых художников и, особенно, на итальянцев. Ф. Маринетти хотел пробудить дух национальной гордости у своих соотечественников и ввести их на Олимп тогдашней европейской культуры из провинциальной Италии. Национализм и шовинизм, бунтарско-анархический характер, экзальтированно-эпатажный тон манифеста в сочетании с апологией часто поверхностно понятых новейших научно-технических достижений и полным отрицанием всех духовно-куль-

турных ценностей прошлого оказали свое действие. Группа молодых художников из Милана, а затем и из других городов Италии немедленно откликнулась на призыв Маринетти и своим творчеством, и своей манифестарной эстетикой.

11 февраля 1910 года появляется «Манифест художников-футуристов», а 11 апреля того же года – «Технический манифест футуристической живописи», подписанные У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини – главными представителями футуризма в живописи. Сам Ф. Маринетти до 1943 года опубликовал не менее 85 манифестов футуристической ориентации, касающихся самых разных видов искусства и сторон человеческой жизни вообще, выводя тем самым футуризм за пределы собственно художественной практики в сферу самой жизни. Именно с футуризма в европейском искусстве начинается тенденция последовательного выхода художника за пределы искусства.

Особое воздействие на умы футуристов оказали некоторые идеи Ф. Ницше, интуитивизм А. Бергсона, бунтарские лозунги анархистов. Упоенные новейшими достижениями техники, они стремились вырезать «раковую опухоль» традиционной культуры ножом техницизма, урбанизма и новой науки. Гоночный автомобиль, «несущийся как шрапнель», представлялся им прекраснее Ники Самофракийской. Автомобилю, поезду, электричеству, вокзалу футуристы посвящают свои поэмы и картины. В социально-политическом плане очищение мира от старой рухляди они видели в войнах и революциях. Они с восторгом встретили Первую мировую войну, многие из них ушли воевать добровольцами и погибли. Собственно и сам футуризм как некое целостное художественно-эстетическое движение завершился с началом этой войны. Уцелевшие после войны футуристы двигались в искусстве каждый в своем направлении, некоторые из них примкнули к фашистской партии Муссолини, увлеченные его идеями насильственного переустройства мира.

Ф. Маринетти, пожалуй, первым почувствовал и осознал, что новая техника меняет и человеческую психику, в частности – психофизиологию восприятия, а это требует и принципиального изменения всего изобразительно-вырази-

тельного строя искусства. Футуристов особенно зачаровывали скорость и мобильность новых средств передвижения и связи; динамика, энергетика всевозможных машин и механизмов; взрывоопасный характер социальных конфликтов; бунтарское чувство масс, их стихийная необузданная сила. Все это они стремились выразить средствами своего искусства: поэты, экспериментируя с языком, художники – с красками.

В изобразительном искусстве футуризм отталкивался от фовизма, у которого он заимствовал цветовые находки, и от кубизма, у которого перенимал многие элементы формы и приемы организации художественного пространства. Статические формы кубизма футуристы наполнили динамикой движения и энергией психических и электрических силовых полей. Они стремились активизировать зрителя, как бы поместить его в центр своих работ и их динамизм перенести в психику зрителя.

Главные принципы их художественного кредо – движение, энергия, сила, скорость, simultaneity, проникновение всего во все и сквозь все – энергетическая прозрачность бытия. Реализовать их они пытались достаточно простыми (если не сказать примитивными) приемами. Движение часто передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение, как бы наложением ряда последовательных кадров киноплёнки на один. В результате возникают «смазанные» кадры с изображением лошади или собаки с двадцатью ногами, автомобиля или велосипеда с множеством колес и т.п. Энергетические поля или состояния души передаются с помощью абстрактных лучащихся динамически закручивающихся в пространстве цветоформ (или пластических объемов в скульптуре, например, у Боччони). Бунтующие массы изображаются агрессивными кинокадровыми углами и клиньями, прорываются сквозь сине-фиолетовую мглу пространства (Л. Руссоло. Бунт, 1911) и т.п.

Еще одной важной особенностью эстетики футуризма стало стремление ввести в изобразительное искусство звук чисто визуальными средствами. Шумы, ворвавшиеся в мир вместе с новой техникой, очаровали футуристов, и они стремились передать их (во всяком случае, постоянно декларировали это) в своих

работах. Маринетти писал в своих манифестах: «Мы хотим петь и кричать в наших картинах, звучать победными фанфарами, реветь паровозными гудками и клаксонами автомобилей, шуметь фабричными станками; мы видим звук и хотим передать это видение зрителям». Отсюда введение звука в название картин типа «Скорость автомобиля + свет + шум», «Форма кричит: Вива Италия!» (Дж. Балла) и т.п.

Первая значительная выставка итальянских футуристов прошла в Париже в 1912 г. Затем она проехала по всем художественным центрам Европы (Лондон, Берлин, Брюссель, Гамбург, Амстердам, Гаага, Франкфурт, Дрезден, Цюрих, Мюнхен, Вена). Везде она имела скандальный успех, но практически нигде футуристы не нашли серьезных последователей, кроме России. В России возникло футуристическое движение кубофутуризма, да и лучизм Н. Гончаровой и М. Ларионова основывался на развитии футуристической доктрины об энергетических полях и «силовых линиях».

Кубофутуризм – локальное направление в русском авангарде (в живописи и в поэзии) начала XX века. В изобразительном искусстве кубофутуризм возник на основе переосмысления живописных находок сезаннизма, кубизма, футуризма, русского неопримитивизма. Основные работы были созданы в период 1911–1915 гг. Наиболее характерные картины кубофутуризма вышли из-под кисти К. Малевича, а также были написаны Д. Бурлюком, Н. Гончаровой, О. Розановой, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер. Первые кубофутуристические работы К. Малевича экспонировались на знаменитой выставке 1913 года «Мишень», на которой дебютировал и лучизм М. Ларионова. По внешнему виду кубофутуристические работы перекликаются с созданными в то же время композициями Ф. Леже и представляют собой полупредметные композиции, составленные из цилиндров, конусообразных, колбообразных, полых объемных цветных форм, нередко имеющих металлический блеск. Уже в первых подобных работах К. Малевича заметна тенденция к переходу от природного ритма к чисто механическим ритмам машинного мира («Плотник», 1912, «Точильщик», 1912, «Портрет Ключа», 1913). Наиболее полно кубофутуристы были представлены на

«Первой футуристической выставке «Трамвай В» (февраль 1915 г., Петроград) и частично на «Последней футуристической выставке картин «0,10»» (декабрь 1915 – январь 1916 г., Петроград), где К. Малевич впервые поразил публику своим новым изобретением – супрематизмом.

Кубофутуристы-художники активно сотрудничали с поэтами-футуристами из группы «Гилея» А. Крученых, В. Хлебниковым, Е. Гуро. Не случайно их работы называли еще «заумным реализмом», подчеркивая алогизм и абсурдность их поздних композиций. К. Малевич, между тем, считал алогизм кубофутуристических работ специфически русской характерной чертой, отличавшей их от западных кубистов и футуристов. Поясняя смысл своей экспериментальной предельно алогичной картины «Корова и скрипка» (1913), Малевич говорил о том, что логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям. Чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма. Алогичные работы кубофутуристов фактически разрабатывали эстетику абсурда, которая позже в Западной Европе составила основу таких направлений, как дадаизм и сюрреализм.

Кубофутуристы стремились на всех уровнях изменить традиционную систему литературного текста, начиная от смешения всех и всяческих жанров вплоть до синтезирования многих искусств. Воплощением этих идей стала футуристическая опера «Победа над солнцем» (1913 г., музыка М. Матюшина, текст А. Крученых, декорации К. Малевича). Они вводили новые принципы стихосложения, основанные на композиционных «сдвигах» и смысловых парадоксах, на разработке тонического стиха, визуальной (графической) поэзии, использовали архаическую, фольклорную и бытовую лексику. Суть «заумной» лексики, которую активно создавали В. Хлебников, А. Крученых, В. Каменский, состояла в попытке выявления изначального архетипического смысла звука и построения на этой основе нового языка, очищенного от бытовых значений. В содружестве с известным режиссером А. Таировым кубофутуристы активно пытались реализовать концепцию «синтетического театра».

Основные эстетические принципы кубофутуризма были сформулированы группой поэтов (В. Хлебников, братья Д. и В. Бурлюки, А. Гуро, А. Крученых, В. Маяковский) в ряде манифестов, главными среди которых были «Пощечина общественному вкусу» (декабрь 1912) и манифест в сборнике «Садок судей II» (1913). Суть художественно-эстетической платформы кубофутуризма сводилась к тому, что они остро ощутили наступление принципиально нового этапа в жизни и культуре и поняли, что для его выражения в искусстве требуются принципиально новые художественные средства. Манифестарно призывая сбросить с «Парохода современности» всю классическую литературу от Пушкина до символистов и акмеистов, они ощущали себя «лицом» своего времени, его «рогом», трубящим их словесным искусством.

Не отрицая самую эстетическую суть поэзии – красоту, кубофутуристы были убеждены, что «Новую Грядущую Красоту» может выразить только «раскрепощенное» кубофутуризмом «Самоценное Слово». Суть этого раскрепощения сводилась к почти полному отрицанию всех законов и правил грамматики и поэтики. Кубофутуристы выдвинули «новые принципы творчества», среди которых главными стали: утверждение права поэта на расширение поэтического лексикона за счет «произвольных и производных слов». Слово провозглашалось творцом мифа.

История литературы XX века показала, что все эти радикальные находки кубофутуризма были востребованы и развиты в самых разных направлениях авангарда, модернизма, постмодернизма. В 1914 году кубофутуристы и эгофутуристы объединились в единую литературную компанию футуристов.

1.5. Экспрессионизм

Экспрессионизм – специфический метод художественного творчества, характерный для некоторых групп и отдельных художников авангарда начала XX века и особенно – немецкого авангарда. Считается, что экспрессионизм – это наибольший вклад, который немецкие художники внесли в искусство XX века.

Суть его заключается в обостренном выражении с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщенности, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности, ностальгии и т.п. Опустошенность, меланхолия, психопатия, нередко истеричность, мрачный эсхатологизм, а иногда и громкие крики протеста против окружающего мира и призывы о помощи содержат многие произведения экспрессионизма.

Этот смысл термина экспрессионизм не сразу утвердился в науке. В начале 1910-х годов им обозначали нередко более широкий круг авангардных явлений в искусстве, связанный с теми или иными деформациями видимой действительности. Наряду с собственно экспрессионистами сюда относили и фовистов, кубистов, иногда и некоторых постимпрессионистов. Только в более поздний период сложилось современное понимание экспрессионизма, которое также не отличается четкой определенностью границ (хронологических, стилистических, персоналистических). Однако центральным и наиболее характерным для экспрессионизма принято считать деятельность, прежде всего, немецких художников, связанных с группой «Die Brücke» («Мост»), которая была организована в Дрездене в 1905 году студентами архитектуры Э. Л. Кирхнером, Э. Хэкелем, К. Шмит-Роттлуфом, в группу входили также Э. Нольде, М. Пехштейн, О. Мюллер. В 1911 году группа переселилась в Берлин, прекратила свое существование в 1913 году. К экспрессионизму относят и группу художников, которые объединились вокруг альманаха «Der Blaue Reiter» («Синий всадник»), созданном В. Кандинским и Ф. Марком в 1911 году. Также эта группа была тесно связана с галереей, издательством и журналом «Der Sturm» (Берлин, 1910-1932 гг.). Группа распалась в 1914 году в результате начавшейся войны.

Периодом расцвета экспрессионизма считаются 1905–1920 годы, т. е. время вокруг Первой мировой войны и социальных потрясений в Европе (в Германии, прежде всего), когда именно экспрессионизм в искусстве наиболее полно

выражал дух времени, был созвучен социально-политическим перипетиям и потрясениям и психологическим настроениям многих европейцев.

Прямыми предшественниками (или ранними представителями) экспрессионизма считают В. Ван Гога, бельгийца Дж. Энсора, норвежца Э. Мунка. Работа Э. Мунка «Крик» (1895) фактически является квинтэссенцией экспрессионистской выразительности. Здесь ощущение самой метафизики крика (некой неумолимо надвигающейся апокалиптичности бытия) передается не только изображением самой кричащей фигурки на мосту, но и всей системой композиционно-пластической организации произведения. Однако сам прием экспрессивного выражения с помощью цвета и формы тех или иных экстремальных состояний человеческой психики, глубинных состояний души и духа человека встречается в истории искусства с древних времен. Его можно найти в искусстве народов Океании и Африки, в средневековом немецком искусстве (особенно в готической скульптуре и живописи), у Грюневальда, Эль Греко (поздний период которого можно прямо назвать экспрессионистским), Ф. Гойи, П. Гогена, представителей европейского символизма и стиля модерн. В европейском авангарде на разных этапах своего творчества к экспрессионизму примыкали или создавали отдельные экспрессионистские работы многие художники. Среди них можно назвать В. Кандинского, М. Шагала, П. Пикассо. В самой Германии в духе экспрессионизма работали М. Бекманн, А. фон Явленский, Г. Гросс, О. Дикс; в Австрии – О. Кокошка, Э. Шиле; во Франции – Ж. Руо и Х. Сутин.

Для всех представителей экспрессионизма характерно стремление как можно выразительнее зафиксировать свои переживания, свой чувственный, эмоциональный, визуальный, а иногда и духовный опыт исключительно с помощью художественных средств (цвета, линии, композиции, деформации облика видимых предметов), часто доведенных до предела их выразительных возможностей. Повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике – черного пятна, обострение контрастов черное – белое, черное – цветное, усиление энергетики формы

путем деформации и использования открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур – характерные черты экспрессионистского языка в изобразительном искусстве. Многие из этих приемов активно использовали и довели до логического завершения представители некоторых направлений в живописи середины и второй половины XX века. Так на грани предметно-беспредметных изображений с агрессивно напряженными цветоформами работали участники группы «Собра» (датчане Йорн и Педерсен, бельгиец Алехински, голландцы Аппель, Корнель, Констант). Экспрессионистские традиции в абстрактном искусстве продолжили абстрактный экспрессионизм и ташизм (Д. Поллок).

По своим эстетическим принципам, творческим задачам и установкам экспрессионизм – это как бы последний громкий крик Культуры перед глобальным наступлением урбанизма, техногенной цивилизации с ее рационалистической и прагматической регламентацией всей жизни человека. Это последняя попытка Культуры удержать свои позиции в созвучных времени художественных формах. В этом плане он является полной противоположностью почти одновременно с ним зародившемуся футуризму. Перед угрозой научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ф. Ницше – инстинкт против разума.

Ф. Марк вслед за В. Кандинским стремился к выражению в искусстве духовного начала и с горечью констатировал всеобщую незаинтересованность человечества в новых духовных ценностях. Путь к ним многие экспрессионисты усматривали в жизни и творчестве примитивных народов, в их органическом единстве с природой и космосом. Этим единством органического (животного, в частности) мира и космоса в целом, идеями «мистико-имманентной конструкции» мироздания (усмотренной Марком еще у Эль Греко) пронизано все его творчество. Оно характерно и для русского варианта экспрессионизма – неоприм-

митивизма Н. Гончаровой и М. Ларионова. Природно-эротические и почти пантеистические начала манифестируются во многих полотнах Э. Л. Кирхнера, К. Шмит-Роттлуфа, О. Мюллера. В работах этих художников обнаженные тела органично вписаны в ландшафт, составляя его цвето-пластические доминанты. Антиурбанистическим (в широком смысле, то есть антицивилизационным, анти-милитаристским) духом наполнены работы М. Бекмана, Г. Гросса, О. Дикса. Новый взгляд на христианство стремились выразить Э. Нольде и Ж. Руо.

Принципы экспрессионизма были характерны и для представителей других видов искусства первой трети XX века. В архитектуре они хорошо просматриваются у А. Гауди, Ле Корбюзье. В литературе экспрессионистские черты (тяготение к повышенной эмоциональности, гротеску, мистико-фантастическим образам и ситуациям, изломанному напряженному стилю) характерны для писателей, группировавшихся вокруг журналов «Штурм», «Акция» и др. Среди наиболее ярких фигур писателей-экспрессионистов можно назвать имена Г. Метерлинка, Л. Франка, Ф. Кафки, раннего Л. Андреева. Черты экспрессионизма органично вошли в художественные языки многих крупных писателей и драматургов второй половины XX века.

Черты экспрессионизма характерны для киноязыка целого ряда мастеров того времени, режиссеров Р. Райнерта, П. Вегенера, Ф. В. Мурнау, Р. Вине. В музыке предтечей экспрессионизма считается Р. Вагнер, а собственно к экспрессионизму относят, прежде всего, «нововенцев» А. Шёнберга (сотрудничавшего с «Синим всадником»), А. Берга, отчасти А. Веберна, раннего Г. Эйслера. Черты экспрессионизма усматриваются у молодых А. Прокофьева и Д. Шостаковича, у Б. Бартока, Д. Бриттена и др.

1.6. Абстрактное искусство

Абстрактное искусство (беспредметное, нефигуративное) – одно из главных и наиболее радикальных направлений в авангардной живописи XX века, отказавшееся от изображения форм визуально воспринимаемой действительности, точнее – от миметического принципа в изобразительном искусстве. Абстрактное

искусство ориентировано исключительно на выразительные, ассоциативные свойства цвета.

Эстетическое кредо абстрактного искусства изложил В. Кандинский в книге «О духовном в искусстве» (1910) и в ряде других книг и статей. Суть его сводится к тому, что отказ от изображения внешних, видимых форм предметов позволяет художнику сосредоточиться на решении исключительно живописных задач гармонизации цвета и формы, через посредство которых духовный космос вступает в контакт со зрителем. Живопись уподобляется В. Кандинским музыке в ее абсолютном значении и главную ее цель он усматривает в выражении на холсте или листе бумаги музыки (звучания) объективно существующего духовного мира («Духовного» – в его терминологии). Художник, в понимании Кандинского, является лишь посредником Духовного, инструментом, с помощью которого оно материализуется в художественных формах. Поэтому абстрактное искусство не является выдумкой современных художников, а исторически закономерной формой самовыражения Духовного, адекватного своему времени. С духовными космическими силами связывал абстрактное искусство и П. Мондриан, один из крупнейших представителей его «геометрического» направления – неопластицизма.

Абстрактное искусство, демонстративно и радикально порвав с традиционной миметической живописью, развивалось по двум основным направлениям: гармонизации «бесформенных» аморфных цветовых сочетаний и создания геометрических абстракций. Первое направление, которое называют «лирическим», (главные представители – ранний В. Кандинский, Ф. Купка) довело до логического завершения поиски фовистов и экспрессионистов в области «освобождения» цвета от форм видимой реальности. Главный акцент делался на самостоятельной выразительной ценности цвета (которой наука заинтересовалась еще со времен Ф. Гёте), на музыкальных ассоциациях цветовых сочетаний, с помощью которых абстрактное искусство стремилось выразить глубинные «истины бытия», вечные «духовные сущности», движение «космических сил», а также – ли-

ризм и драматизм человеческих переживаний, напряженность духовных исканий. В этом плане абстрактное искусство искало и находило параллели в музыке, и его теоретики даже пытались перенести на живопись некоторые основные теоретические принципы музыки, в частности, отыскать закономерности живописного «контрапункта».

Второе направление («геометрическое») причисляет к своим родоначальникам П. Сезанна и кубистов. Оно развивалось по пути создания новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, сочетаний прямых и ломаных линий. Оно имело целый ряд разветвлений. В России – это лучизм М. Ларионова, возникший как своеобразное преломление первых открытий в области ядерной физики. Это «беспредметничество» О. Розановой, Л. Поповой, В. Татлина, которые экспериментировали в области формальной эстетики и пришли от «беспредметничества» к конструктивизму. Это супрематизм К. Малевича, стремившегося с помощью организации геометрических форм выйти к ощущению космической целостности Универсума, найти художественный путь выхода в духовный космос.

В Голландии – это группа «Де Стейл» (с 1917 г.) во главе с П. Мондрианом и Т. ван Дуйсбургом. Голландцы выдвинули концепцию неопластицизма, противопоставлявшую простоту, ясность, конструктивность, функциональность чистых геометрических форм, которые выражали, по их мнению, космические, божественные закономерности Универсума, случайности, неопределенности и произволу природы (ван Дуйсбург). Мистическая простота, был убежден П. Мондриан, оппозиция «горизонталь – вертикаль», ставшая основой всего его творчества зрелого периода, при использовании определенных локальных цветов дает бесконечные возможности достижения визуальных пропорций и равновесия, которые имеют духовно-этическую сущность. П. Мондриан и его коллеги впервые в истории искусства сумели достичь равновесия художественных масс с помощью асимметричных построений, что дало мощный импульс современной архитектуре, прикладному искусству, дизайну.

После Второй мировой войны новое поколение абстракционистов (Дж. Поллок, У. де Кунинг и др.) восприняло от сюрреализма принцип «психического автоматизма». У Дж. Поллока акцент в творческом акте перемещается с произведения (оно теперь не является целью творчества) на процесс создания картины, который становится самоцелью. Отсюда берут начало «живопись-действие» (Action-painting) и всевозможные «акции» арт-практик последней трети XX века, в которых главную роль играет не результат творческого акта, но его процесс, жест художника. Разновидностью абстрактного искусства в США с 1950-х годов становится «абстрактный экспрессионизм» (М. Ротко, А. Горки и др.).

На формальном уровне художественно-эстетический эффект произведений абстрактного искусства основывается на организации художественных оппозиций Цвета и Формы, их интуитивной гармонизации, ведущей к катарсису. На духовном уровне концентрация эстетического исключительно в абстрактных цветоформах, исключающих какие-либо утилитарно-бытовые ассоциации, выводит зрителя на прямой глубинный контакт с чисто духовными сферами. В этом плане многие произведения абстрактного искусства (особенно работы В. Кандинского, К. Малевича, М. Ротко, отчасти П. Мондриана) могут служить объектами медитации и посредниками в других духовных практиках. Не случайно К. Малевич ощущал в своих работах близость к русской иконе, а за его «Черным квадратом» укрепились репутация «иконы XX века». Обозначение, данное изначально с шуточно-ироническим оттенком, хорошо выразило суть этого феномена.

Абстрактное искусство открыло новые горизонты выражения духовного только с помощью цвета и абстрактных форм, уведя искусство от повседневной эмпирии, практицизма, утилитаризма, социальной ангажированности. Однако работа только с цветом и формой требует утонченного художественно-эстетического чувства и определенной открытости для духовного опыта, которыми обладают только единицы среди живописцев. Это сугубо элитарное искусство, поэтому в почти бескрайнем мире абстрактных полотен XX века встречаются лишь единицы, действительно, выдающихся произведений, поднявшихся на уровень художественной классики. Среди них работы В. Кандинского и К. Малевича,

бесспорно, занимают первые места. Отказавшись от использования изобразительных принципов, органически и генетически присущих живописи, как виду искусства, абстрактное искусство абсолютизировало эстетическую значимость цвета и абстрактной формы и тем самым значительно сузило изобразительно-выразительные возможности живописи. Более того, абстрактное искусство фактически довело до логического завершения развитие живописи в качестве самостоятельного станкового вида искусства, став последней страницей в истории ее формально-выразительных поисков. В дальнейшем возможны только вариации тех или иных приемов, методов и способов живописи, уже имевших место в истории искусства, но не какие-либо принципиально новые открытия.

Живописные находки абстрактного искусства в области гармонизации цвета и формы, повышенной цветовой экспрессии активно используются сегодня художниками самых разных направлений, а также играют немаловажную роль в дизайне, в оформительском искусстве, в театре, кино, на телевидении, в цифровом искусстве, при создании виртуальных реальностей и во многих других современных арт-практиках.

1.7. Дада. Создание контркультуры

Дада (Dada), дадаизм – авангардное движение в художественной культуре, существовавшее в период 1916 – 1922 годов в Европе и Америке. Есть несколько версий происхождения термина «дада». По одной из них – это первое слово, которое бросилось в глаза основателю Дада румынскому поэту Т. Тцара при произвольном раскрытии «Словаря» Лярусса. По-французски dada означает деревянную лошадку. По другой версии – это имитация нечленораздельного лепета младенца. Один из основателей Дада, немецкий поэт и музыкант Хуго Балл считал, что «для немцев это показатель идиотской наивности» и всяческой «детскости».

Прямых предтеч Дада считают Марселя Дюшана, с 1915 г. жившего в Нью-Йорке и выставившего там свои реди-мейдс – композиции из предметов повседневного употребления и их элементов. Считая их истинными произведениями искусства, Дюшан резко отрицал традиционные эстетические ценности.

Эту линию на разрыв со всеми традициями продолжило и собственно Дада-движение, возникшее в Цюрихе в 1916 году по инициативе румынского поэта и основателя журнала «Дада» Тристиана Тцара, немецкого писателя Рихарда Хюльзенбека, художника Ганса Арпа. Т. Тцара опубликовал в 1916 году дадаистский «Манифест господина Антипирина» (свой неологизм «антипирин» он переводил как «лекарство от искусства»).

Движение группировалось вокруг кабаре «Вольтер», где происходили выставки, встречи, сопровождавшиеся чтением манифестов, стихов, организацией своеобразных сценических представлений, оформленных какофонической шумовой музыкой и другими эффектами. Движение Дада не имело какой-то единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Оно возникло в самый разгар Первой мировой войны в среде эмигрантов из разных стран, и его природа и формы проявления были жестко обусловлены исторической ситуацией. Это было движение молодежи – поэтов, писателей, художников, музыкантов, глубоко разочарованных жизнью, испытывавших отвращение к варварству войны и выражавших тотальный протест против традиционных общественных ценностей, сделавших эту войну возможной. Они представляли себя разрушителями, иконоборцами, революционерами. Они восприняли и преувеличили футуристическую поэтику грубой механической силы и провокационный пафос необузданных нападков на стандарты и обычаи респектабельного общества, атакуя насмешками и окарикатуривая культуру, которая, казалось, созрела для самоуничтожения. Под их атаку попало все искусство, в том числе и довоенные авангардные художественные движения. Сатирическими пародиями на искусство они пытались подорвать самую концепцию искусства как такового.

Дада не было художественным движением в традиционном смысле. По словам одного из его участников, художника и кинопродюсера Ганса Рихтера, дадаизм был подобен шторму, который разразился над мировым искусством, как война разразилась над народами. Энергия Дада, была засвидетельствована в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, в которых

они адресовали себя новым людям. С помощью бурлеска, пародии, насмешки, передразнивания, организации скандальных акций и выставок дадаисты отрицали все существовавшие до них концепции искусства, хотя на практике вынуждены были опираться на какие-то элементы художественного выражения и кубистов, и абстракционистов, и футуристов, и всевозможных представителей «фантастического искусства». Да и на свои выставки они приглашали представителей самых разных авангардных направлений. Там выставлялись и Джордж ди Кирико, и немецкие экспрессионисты, и итальянские футуристы, и В. Кандинский, П. Клее, и другие авангардисты того времени.

Среди принципиальных творческих находок дадаистов, которые затем были унаследованы и сюрреалистами, и многими другими направлениями второй половины XX века, следует назвать принцип случайной организации композиций их артефактов и прием «художественного автоматизма» в акте творчества. Г. Арп использовал эти принципы в живописи, а Т. Тцара – в литературе. В частности, он вырезал слова из газет и затем склеивал их в случайной последовательности.

В Германии дадаизм появился с 1918 года. В Берлине он имел ярко выраженный революционно-политический характер со скандальным оттенком. Особую роль играла здесь социально-сатирическая антибуржуазная и антивоенная графика Г. Гросса. Нападая на экспрессионизм (хотя художественный язык того же Гросса активно опирается на «лексику» экспрессионистов) и футуризм, берлинские дадаисты активно приветствовали русский конструктивизм. Ими был выдвинут лозунг: «Искусство мертво, да здравствует машинное искусство Татлина». В Кельне в 1919 – 20-х годах дадаистское движение возглавил будущий известный сюрреалист М. Эрнст, разработавший технику создания абсурдных коллажей, которые привлекли внимание П. Элюара и А. Бретона, готовивших уже почву для появления сюрреализма.

Особую ветвь в дадаизме представлял в Ганновере Курт Швитгерс. Он не принял антиэстетическую установку Дада. Его коллажи, собранные из содержи-

мого помойных урн, обрывков оберточных материалов, газет, трамвайных билетов и других отбросов повседневной жизни, были организованы по законам классического искусства, то есть по принципам определенной ритмики, гармонии, композиции. К ним, в отличие от ready-mades М. Дюшана, вполне применимы традиционные эстетические оценки. Сам К. Швиттерс понимал искусство практически в лучших традициях немецких романтиков – как «изначальную концепцию, возвышенную как божество, необъяснимую как жизнь, не определимую и не имеющую цели». В этом плане К. Швиттерс был маргинальной фигурой в движении Дада, но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX века.

В Париже приверженцем Дада был Франсис Пикабия и некоторые из будущих лидеров сюрреализма. С 1919 года там действовал и Т. Тцара. Однако уже к 1922 году возник конфликт на теоретико-художественной почве между ним и А. Бретоном, и в мае 1922 года Дада официально закончило свое существование. На последнем собрании дадаистов в Веймаре Т. Тцара произнес похоронную речь на смерть Дада, которая была опубликована К. Швиттерсом в его обзоре «Конференция на конец Дада». Многие из дадаистов примкнули затем к сюрреализму. Дадаизм – один из главных источников и побудителей многих направлений и движений в современном искусстве, в частности, постмодернизма.

Дюшан Марсель

Французско-американский художник, введший в искусство принципиально новый тип художественного мышления и, соответственно, художественной практики, который он сам обозначил в 1916 году как «Ready-made». Он прошел увлечения сезаннизмом, фовизмом, символизмом, кубизмом, футуризмом. Его интерес к движущимся механизмам, к динамике формы привел к созданию неких футуро-кубистических полотен (западный аналог русского кубофутуризма), скандально знаменитой из которых стала картина «Обнаженная, спуска-

ющаяся по лестнице № 2» (1912). При лаконизме охристой цветовой гаммы художник стремился передать в картине самую энергетику движения кубистически изображенного тела.

В дальнейшем он делает новый шаг на пути отрицания общечеловеческих (в частности, художественных) ценностей изобретением ready-mades, когда любой предмет, внесенный по произволу художника в пространство искусства, музея или даже гардероба выставочного зала, становится произведением искусства. Этим жестом, как говорил впоследствии М. Дюшан, он пытался озадачить эстетику, однако уже «нео-дада» взяли реди-мэйдс и нашли в них эстетическую красоту». М. Дюшан, пожалуй, наиболее радикально из всех его современников пытался утвердить в визуальных искусствах нищезанскую идею принципиальной относительности эстетических ценностей, и к 1960-м годам с удивлением обнаружил, что сам стал классиком новой «неклассической эстетики».

В 1915 году М. Дюшан переезжает в Нью-Йорк, где начинает активно пропагандировать ready-mades, первые из которых он создал еще в 1913 году. Его работы этого периода «Велосипедное колесо» (1913), укрепленное на белом кухонном табурете, «Сушилка для бутылок» (1914), купленная им по случаю у старьевщика, скандальный белый писсуар, обозначенный как «Фонтан» (1917) стали классикой авангардного искусства. В 1919 году М. Дюшан ненадолго приезжает в Париж, где через Ф. Пикабиа вступает в тесный контакт с дадаистами. Вернувшись в 1920 году в Америку, он пытается проповедовать идеи дадаизма (близкие ему по духу) там. В дадаистской шок-стилистике он создает свою репродукцию «Монны Лизы» Леонардо с подрисованными усиками и бородкой, представленную на парижскую выставку дадаистов. В том же 1920 г. он выставляет оконную раму с зачерненными стеклами, которую называет «Овдовевшая». Столкновение семантически ничем не связанных, кроме творческой прихоти художника, вербального (название) и предметного (ready-made или созданное произведение) рядов осуществлялось им осознанно в предельно парадоксальной форме (прием, активно использовавшийся дадаистами и сюрреалистами). Эти

работы стали первыми концептуалистскими произведениями, фактически давшими толчок всему концептуализму второй половины XX века.

В начале 1920-х годов М. Дюшан увлекся созданием прообразов оптико-кинетических скульптур. Он наносил определенные узоры на диски, которые затем вращались с помощью мотора, создавая иллюзию неких абстрактных трехмерных объектов. С 1923 года Дюшан отошел от активной творческой деятельности. Он посвятил себя шахматам и только изредка участвовал в организации своих выставок или в коллективных выставках и перформансах, как почетный классик всего самого продвинутого искусства XX столетия. Собственно таковым он и остается по сей день. Менее чем за 15 лет он прошел путь от почти классического рисовальщика и живописца до предтечи оп-арта и кинетизма, открывателя ready-mades, объектов, концептуальных композиций. Фактически его можно считать одним из конкретных творческих символов художественной культуры XX века.

1.8. Сюрреализм

Сюрреализм (фр. Surrealisme, сверхреализм) – направление в художественной культуре, возникшее в 1920-е годы во Франции и распространившееся по всему миру. Сюрреализм опирался на философию интуитивизма, на фрейдизм, восточные мистико-религиозные и оккультные учения. Многие положения теоретиков сюрреализма близки к идеям дзэн - буддизма. Своими предшественниками в истории искусства сюрреалисты считали, в первую очередь, немецких романтиков, а также французских поэтов XIX века А. Рембо и Лотреамона (особенно его знаменитые «Песни Мальдорора»). Ближайшими их предтечами были поэт Г. Апполинер (к нему восходит и термин «Сюрреализм», которым он обозначил в 1917 году несколько своих творений) и представитель итальянской «метафизической живописи» Дж. де Кирико. Сюрреалисты продолжали и развивали многие из приемов, форм и способов художественного выражения, а также склонность к скандальному эпатажу обывателя, которые практиковались дадаи-

стами. Это вполне закономерно, ибо многие из дадаистов после 1922 года влились в ряды сюрреалистов, а будущие создатели сюрреализма участвовали в последних акциях дадаистов.

В 1919 году молодыми поэтами Л. Арагоном, А. Бретоном и Ф. Супо был основан журнал «Litterature», в котором была опубликована первая сюрреалистическая книга А. Бретона и Ф. Супо «Магнитные поля», основывающаяся на систематическом применении главного метода сюрреализма «автоматического письма». Вокруг журнала начали группироваться литераторы и художники (Т. Тцара, П. Элюар, Б. Пере, М. Дюшан, Ман Рей, М. Эрнст), которые затем составят ядро первой группы сюрреалистов. В 1922 году А. Бретон предложил использовать термин «сюрреализм» для обозначения их движения; в 1924 году он опубликовал «Манифест сюрреализма». Был основан журнал «Сюрреалистическая революция» и Бюро сюрреалистических исследований для сбора и обобщения информации обо всех формах бессознательной деятельности. Этот год считается официальным годом возникновения сюрреализма как художественного направления.

В 1925 году прошла первая выставка художников сюрреалистов, в которой наряду с собственно сюрреалистами приняли участие и временно примыкавшие к движению Дж. де Кирико, П. Клее, П. Пикассо. В 1926 году А. Арто и Р. Витрак основали сюрреалистический театр. В 1927 году усилилась политизация сюрреализма, изначально провозглашавшего стихийную революционность и анархизм в социальной сфере как способы освобождения от оков буржуазного рационализма и ханжества, сковывающих «свободу духа». Л. Арагон, А. Бретон, П. Элюар и некоторые другие вступили в компартию Франции. Некоторые несогласные с ними сюрреалисты покинули группу, но она пополнилась за счет прибывших в Париж Л. Бунюэля, С. Дали, А. Джакометти и др. С этого времени в постоянно меняющейся по составу группе сюрреалистов возникали расколы, конфликты, распри в основном на почве политических пристрастий. Так, в 1934 году А. Бретон исключил из группы С. Дали, как якобы заигрывавшего с социал-национализмом.

В 1929 году С. Дали с Л. Бунюэлем сняли классический сюрреалистский фильм «Андалузский пес», а в 1930 – «Золотой век». До них попытки применения сюрреалистической техники и образности в кино предпринимали в 1924 году М. Дюшан и Р. Клер. В 1931 году Ж. Кокто снял сюрреалистическую ленту «Кровь поэта». В 1933 г. начал выходить журнал сюрреалистов «Минотавр».

С началом Второй мировой войны центр сюрреалистического движения переместился из Франции в США, где в их ряды влились новые силы. Проходили большие выставки, манифестации, издавался новый журнал и другие публикации. Крупные художники-сюрреалисты работали самостоятельно, не включаясь официально в те или иные группировки сюрреалистов. Со смертью А. Бретона в 1966 году, который являлся главным инициатором организованного движения сюрреалистов, оно фактически прекратило свое существование. Тем не менее, отдельные сюрреалисты и особенно сюрреалистические методы творчества продолжают существовать как в чистом виде, так и внутри других арт-практик на протяжении всей последней трети XX столетия.

Эстетика сюрреализма была изложена в «Манифестах сюрреализма» А. Бретона и в ряде других программных сочинений. Сюрреалисты призывали к освобождению человеческого «Я», человеческого духа от «оков» сциентизма, логики, разума, морали, государственности, традиционной эстетики. Сюрреалисты считали их «уродливыми» порождениями буржуазной цивилизации, закрепившей творческие возможности человека. Подлинные истины бытия, по мнению сюрреалистов, скрыты в сфере бессознательного, и искусство призвано вывести их оттуда, выразить в своих произведениях. Художник должен опираться на любой опыт бессознательного выражения духа – сновидения, галлюцинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения. С помощью линий, плоскостей, формы, цвета он должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь Бесконечного и Вечного. Основа творческого метода сюрреализма, по определению А. Бретона, – чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли

вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность; на ассоциативных формах, до сих пор остававшихся без внимания; на всевластии мечты, на неутилитарной игре мысли. Он стремится разрушить другие психические механизмы и занять их место для решения важнейших жизненных проблем (из «Манифеста сюрреализма» 1924 г. Бретона). Отсюда два главных принципа сюрреализма: автоматическое письмо и запись сновидений, ибо в сновидениях, согласно З. Фрейду, на которого активно опираются сюрреалисты, открываются глубинные истины бытия, а «автоматическое письмо» (исключающее цензуру разума) помогает наиболее адекватно передать их с помощью слов или зрительных образов. Подобный способ творчества погружает художника «во внутреннюю феерию». Процесс познания, по мнению сюрреалистов, был исчерпан. Интеллект уже не принимался в расчет, только греза оставляла человеку все права на свободу. Отсюда грезы, сны, всевозможные видения осознаются сюрреалистами как единственно истинные состояния бытия. Искусство осмысливается ими как своего рода наркотическое средство, которое без алкоголя и наркотиков приводит человека в состояние грез, когда разрушаются цепи, сковывающие дух. Глобальное восстание против разума характерно для всех теоретиков и практиков сюрреализма, которые остро ощущали его недостаточность в поисках основополагающих истин бытия. Алогичное, подчеркивал А. Арто, является высшей формой выражения и постижения «нового Смысла», и именно сюрреализм открывает пути к достижению его, соперничая при этом и с безумием, и с оккультизмом, и с мистикой.

Эффект эстетического воздействия произведений сюрреализма строится чаще всего на сознательной абсолютизации принципа художественных (эстетических) оппозиций. Говоря о том, что образ возникает из сближения удаленных друг от друга реальностей, сюрреалисты строят свои произведения на предельном обострении приемов алогичности, парадоксальности, неожиданности, на со-

единении принципиально несоединимого. За счет этого и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая только произведениям сюрреализма.

Творения сюрреализма погружают зрителя (или читателя) в странные миры, внешне вроде бы совершенно чуждые чувственно воспринимаемому миру и его законам, но внутренне чем-то очень близкие человеку, одновременно пугающие и магнетически притягивающие его. Это какие-то параллельные миры подсознания и сверхсознания, в которых бывало или бывает наше «Я», когда разум (или скорее рассудок) ослабляет по той или иной причине свой контроль над ним; когда дух человека устремляется в творческом порыве на поиски своей духовной родины.

Возникший в среде литераторов сюрреализм обрел наиболее эффектное и полное выражение в живописи и завоевал тем самым мировое признание. Его главными представителями были Х. Миро, И. Танги, Г. Арп, С. Дали, М. Эрнст, Р. Магритт, П. Дельво, Ф. Пикабия. Исследователи различают два главных течения в живописи сюрреализма: так называемый органический (или биоморфный) сюрреализм и натуралистический сюрреализм (или сверх-реализм). Первый считается наиболее «чистой» формой сюрреализма, ибо в нем принцип «автоматического письма» соблюдается с большей последовательностью. Работы этого направления (к его главным представителям относят Х. Миро, А. Массона) строятся на создании неких иномиров с помощью полуабстрактных биоморфных существ и форм, далеких от форм визуально воспринимаемой действительности. Другое направление (главные представители С. Дали, Р. Магритт, П. Дельво) творит парадоксальные миры путем объединения иллюзорно выписанных предметов и существ реальной действительности и созданных воображением художника в некие предельно абсурдные с точки зрения обыденной логики сочетания и ситуации. Это направление (его эстетику и теорию наиболее полно изложил в своих книгах и статьях С. Дали) более осознанно опирается на фрейдизм, как бы визуально иллюстрируя многие его положения.

Сюрреализм был не просто одним из многих направлений в авангардном искусстве первой половины XX века. В нем наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи, как глобального переходного этапа от классического искусства последних двух – трех тысячелетий к чему-то принципиально иному; именно в нем наметились многие принципы, методы искусства, даже технические приемы и отдельные элементы культуры второй половины XX века. Художественные находки сюрреализма активно используются практически во всех видах современного искусства – в кинематографе, телевидении, видеоклипах, театре, фотографии, оформительском искусстве, дизайне, в самых современных арт-практиках и проектах.

1.9. «Парижская школа»

К «Парижской школе» относят творчество художников, остававшихся в контексте поисков новейшего искусства, но сохранявших неповторимую творческую индивидуальность и стоявших особняком от современных им течений и направлений. В основном это были художники, прибывшие в Париж из многих стран Европы и Америки: А. Модильяни, М. Шагал, К. Бранкузи, Х. Сутин и др.

Модильяни Амедео

Итальянский художник, с 1906 г. живший в Париже. Работал как живописец, скульптор, график. На его творчество определенное влияние оказали искусство итальянского Ренессанса, произведения французских художников А. Тулуз-Лотрека, П. Сезанна и испанца П. Пикассо; ощущается и влияние африканской скульптуры (особенно в его пластике), которая в тот период была в моде у обитателей Монмартра.

В искусстве авангарда он был своеобразным лирическим маньеристом. В противовес большинству своих коллег и друзей по парижскому цеху живописцев он проповедовал утонченную красоту и лиризм человеческих образов. Среди живописцев своего времени он был, пожалуй, единственным художником, в

творчестве которого органично синтезировались достижения живописи прошлого (особенно итальянского Ренессанса: Джорджоне, Боттичелли, Тициана) и находки авангарда.

В основном Модильяни писал портреты и ню. В них при удивительно напевной изысканной линии существенную роль играла живописная проработка фактуры, усвоенная им от П. Сезанна. Его без преувеличения можно назвать последним в живописи вдохновенным певцом женского тела, женской красоты в целом. В своих ню он добивался удивительной одухотворенности женского тела, фактически лишая его какого-либо намека на чувственность, что удавалось только некоторым ренессансным мастерам. Для его портретов характерна изысканная удлинённость форм (особенно шеи), плоскостная обобщённость, подчеркнутая графичность; настроение некой меланхолической погруженности в себя, выражению чего способствуют соответствующий колорит, характерные наклоны голов, закрытые, полузакрытые, а иногда и вообще не прописанные глаза (голубой, или иной фон вместо глазных яблок).

Шагал Марк

Родился в многодетной семье (в г. Лиозно), детство художника прошло в Витебске – одном из еврейских гетто царской России. С детства проявил склонность к изобразительному искусству, учился некоторое время у местного художника Ю. Пэна, в 1907 году уехал изучать живопись в Петербург, посещал школу Общества поощрения художеств, возглавляемую Н. Рерихом, затем класс Л. Бакста, но эти занятия, по признанию М. Шагала, мало что дали ему. Уже тогда он работал исключительно по-своему, и никакие школы и учителя не могли существенно повлиять на него. 1910–1914 годы он провел в Париже. Современная французская живопись произвела на него сильнейшее впечатление. Однако учился живописи М. Шагал в Париже больше не в живописных классах, как писал он в своей автобиографической книге «Моя жизнь», а в музеях и на улицах Парижа. Он жил среди молодой художественной богемы, познакомился и подружился с А. Модильяни, Ф. Леже, Х. Сутиным, Р. Делонэ, А. Архипенко, литераторами Г. Аполлинером, Блэзом Сандраром, М. Жакобом, А. Сальмоном и др.

С 1911 года начал выставляться на художественных выставках. Первая персональная выставка М. Шагала состоялась в 1914 году в галерее Г. Вальдена «Штурм» в Германии. В этом же году он отправился с кратким визитом на родину и задержался там из-за разразившейся войны и революции до 1922 года.

Он, как и многие представители авангардного искусства, с воодушевлением встретил октябрьскую революцию и пытался найти свое место в новой советской действительности. В качестве комиссара изящных искусств в Витебске он организовал художественную школу, в которой преподавали многие художники-авангардисты, в том числе Эль Лисицкий и К. Малевич, который через некоторое время в результате несовместимости художественно-теоретических платформ вытеснил его из школы. М. Шагал переехал в Москву, в 1922 году навсегда покинул Россию. С 1923 года постоянно, за исключением периода Второй мировой войны, когда он вынужден был переехать в США (с 1941 по 1948 г.), он жил во Франции.

М. Шагал – уникальное явление в искусстве XX века. Он не принадлежал ни к одному из шумных и знаменитых авангардных направлений, хотя и французские сюрреалисты, и немецкие экспрессионисты считали его одним из своих предтеч и готовы были зачислить его в свои ряды. Однако Шагал оставался самобытным художником-одиночкой. На раннем этапе творчества на него оказали определенное влияние постимпрессионисты, кубисты, фовисты, но, быстро преодолев его, Шагал пошел своим путем. Он неоднократно публично отмежевывался от импрессионистов и кубистов, у сюрреалистов его отталкивал их метод «автоматического письма», немецкие экспрессионисты были чужды ему своей резкостью, сухостью, бездуховностью. Его привлекали многие классики французского и мирового искусства, но кумиром и как бы неким магическим идеалом для него всегда был Рембрандт. Магия таинственного света, удивительная теплота в передаче интимных чувств и психологических переживаний человека в картинах великого голландца были близки и созвучны внутренним интенциям Шагала.

Он на всю жизнь полюбил странный, фантастический, иногда страшноватый и драматический мир своего детства. Практически все его творчество – бесконечная поэма этому миру, написанная образами, символами, метафорами, притчами, пластическими элементами, самим духом и настроениями этого мира. На его художественный язык сильное влияние оказали народное искусство, провинциальная русская иконопись. Отсюда идет его свободное обращение с формой, парадоксальное совмещение несовместимых пластических элементов, как бы наложение одних изобразительных элементов на другие, соединение в одном изображении фрагментов из самых разных моментов жизни еврейской провинции, свободные деформации фигур, отделение голов от туловищ, парение фигур в пространстве, их произвольные деформации. Увидев их в народных и детских картинках, в иконах и религиозных гравюрах, в росписях народной утвари, Шагал абсолютизировал эти приемы и сконцентрировал в своих произведениях, возведя в самобытную целостную изобразительную систему. При этом он осмыслил ее как особый способ создания нового измерения в искусстве – четвертого, которое он обозначил как психическое.

Это измерение он считал главным и на него ориентировал специфику своего пластического языка. Он подчеркивал, что это не литературный психологизм, а чисто живописное выражение состояний души. И вся его «варварская экспрессия», нарочитый примитивизм, «сумасшедший цвет» (по его выражению), нагромождение несуразностей, все эти бесконечные пластические вариации, даже ему самому непонятные, по признанию художника, – это лишь живописная аранжировка образов. Это символы, которые направлены у него на организацию «психического шока» у зрителя, погружение его в «четвертое, психическое измерение».

Творческий гений М. Шагала на протяжении всей жизни вращался в орбите нескольких глобальных пересекающихся миров: мира провинциального еврейского быта, мира Библии, мира цирка. Тонкая лирика и глубокий трагизм, мистика и простые человеческие радости, предчувствие апокалипсиса и романтическая любовь пронизывают все эти миры, сплетая их в некий единый космос

сугубо шагаловского понимания и переживания жизни человеческой и бытия в целом. В центре этого космоса у М. Шагала всегда стоял простой земной человек с его бедами, радостями, рождением, смертью, трудами и страстями. Г. Аполлинер классифицировал искусство М. Шагала как «сверхъестественное», А. Бретон констатировал, что с М. Шагалом «метафора триумфально вошла в современную живопись».

ТЕМА 2. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РЕАЛИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СТРАН ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

2.1. Реалистическое искусство в странах Западной Европы и Америки

Реалистическое искусство, определяющими чертами которого являются фигуративность, органическая связь с реальными проблемами жизни, обращение к формам самой жизни в изобразительном языке, в XX веке находит качественно новые формы, соответствующие новым условиям жизни, новой ступени развития общественного сознания. Такое понимание искусства исходило из того, что реализм не исчерпал своих возможностей.

Сохранение традиций реалистического искусства предшествующих эпох сочеталось с тенденцией к обновлению и обогащению изобразительного языка за счет использования приемов и элементов стилистики авангардных и модернистских направлений.

Творчество Э. Барлаха, К. Кольвиц, Г. Грундига (Германия), А. Бурделя, Ш. Деспю, А. Фужерона (Франция), Ф. Мазереля (Бельгия), Р. Гуттузо, Дж. Манцу (Италия), А. Рефрежье, Э. Хоппера, Р. Кента, Э. Уайеса (США).

2.2. Советская художественная культура 1917–1955 годов

Первые послереволюционные годы в развитии советской художественной культуры характеризовались активной деятельностью и многообразием творческих объединений и групп. Главная задача – создание новой культуры нового социалистического общества.

Мировое значение приобрели успехи конструктивистской архитектуры (братья Веснины, Б. Иофан, К. Мельников и др.) и конструктивистского («производственного») искусства (В. Татлин, А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова и др.). Конструктивизм возник как логическое продолжение экспериментов кубистов и русских кубофутуристов в области исследования формы, пространства, объема, структуры в пластических искусствах.

Создатели конструктивизма основными его принципами считали рационализм, технологичность, функциональность, практицизм и выступали за распространение этих принципов во всех видах художественной деятельности, внедрение их в любое производство. «Превратить производство в искусство, а искусство – в производство» – таким был лозунг авангардных творческих поисков конструктивистов. В. Татлин «Проект Монумента III Интернационалу (так называемая «Башня» Татлина, 1919–1920 гг.). Здесь уже создание «конструкции» подчинено конкретной утилитарной цели – воплощению идеи прогрессивной социально-политической роли в истории III (коммунистического) Интернационала. Советский конструктивизм встал на службу революционной идеологии большевиков, и до конца своего существования (середина – конец 1920-х годов) сохранял свою привязанность к этой идеологии.

Большое внимание в эти годы уделялось реформированию художественного образования. В Москве были созданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС, 1920–1926), деятельность которых сыграла важнейшую роль в формировании теории и практики дизайна и производственного искусства. Близкие задачи в подготовке творческих кадров ставили перед собой

М. Шагал и К. Малевич, усилиями которых в Витебске (1918–1921) было организовано Народное художественное училище, впоследствии преобразованное в Художественный техникум.

Со второй половины 1920-х годов многие радикально-технические принципы и проекты конструктивистов, как и деятельность других авангардных объединений и групп, стали все больше расходиться с идеологическими установками большевиков. Власти резко отмежевались от авангарда, а позже назвали его представителей формалистами, лишив возможности заниматься творчеством или существенно ограничив его рамки. Некоторые авангардисты еще в начале 1920-х годов покинули страну, не находя в ней применения своим силам. В 1922 году по распоряжению Ленина из страны насильственно были высланы многие представители научной и творческой интеллигенции, ориентированные на авангардные установки в своей деятельности.

Формирование теории и практики социалистического реализма. В начале 1930-х годов после Постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) была осуществлена ликвидация многочисленных творческих объединений, групп и группировок и созданы единые творческие союзы (Союз писателей, Союз художников и т.д.). Их деятельность была подчинена жесткой регламентации и контролю со стороны идеологических структур партии.

В 1934 году на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей при участии М. Горького основным творческим методом советского искусства был провозглашен социалистический реализм как реалистическая антитеза авангардизму и формализму любого толка. В 1930-е – 1950-е годы были сформулированы его главные принципы: правдивое изображение действительности в ее революционном развитии, сочетание исторической конкретности образов с их героикой и романтикой.

Со временем сложилась жесткая программа социалистического реализма, основанная на воспевании революционной борьбы народа и его вождей, социа-

листического строительства и трудового энтузиазма; во главу угла были поставлены лозунги коммунистической идейности, партийности и народности. Такие требования, положенные в основу деятельности Союза художников, определяли круг сюжетно-тематических композиций, типизированных портретов, тематических пейзажей-картин и т.д. Метод социалистического реализма был предписан всем видам искусства, включая архитектуру и прикладное искусство, что вело к усилению в них черт изобразительности, иллюстративности и декоративных излишеств.

Теоретически доктрины социалистического реализма считались наследием критического реализма второй половины XIX века с его принципами исследования жизни, социальной типизации образов. Однако в художественной практике с середины 1930-х годов возобладали социальные мифы и торжественно-репрезентативные приемы их воплощения в искусстве. Стержневой мифологемой советской художественной культуры стала символическая тема «светлого пути», породившая в искусстве и соответствующего героя. Ярким примером может служить творчество художников А. Дейнеки, В. Мухомовой, Ю. Пименова, кинофильмы Г. Александрова, И. Пырьева, воплотивших в своих произведениях темы жизни и труда советских людей, темы советских праздников, спортивных состязаний и т.д. Особое значение в эти годы приобрели исторический и историко-революционный жанры, парадный портрет. Нарастание тенденций официозности и постановочности, псевдоклассического пафоса наметилось в произведениях конца 1940-х – начала 1950-х годов (парадные многофигурные композиции художников А. Герасимова, В. Ефанова, Вл. Серова, Н. Томского). Тенденции неоклассицизма – «сталинской классики» – воплотились в этот период и в архитектуре (постройки И. Жолтовского, А. Щусева, В. Щуко, И. Лангбарда в Беларуси).

Вместе с тем в эти же годы продолжалась творческая деятельность художников, чье искусство не укладывалось в рамки ортодоксального социалистического реализма и представляло собой, хотя и скрытую, но реальную альтернативу официальному искусству (П. Корин, Р. Фальк, В. Фаворский).

Программа социалистического реализма, привязанная к политическим и идеологическим установкам советского государства и коммунистической партии, противопоставлялась всем другим направлениям, даже близким по идейным и творческим позициям. После 1953 года предпринимались попытки превратить социалистический реализм в «открытую систему», восприимчивую к опыту мирового революционного реалистического искусства, но они столкнулись с сопротивлением сторонников жесткого догматического курса. В результате с середины 1960-х годов развитие советского искусства все меньше оказывалось связано с нормами и требованиями социалистического реализма, вскоре ставшими анахронизмом.

РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА 2-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ТЕМА 3. ПОП-АРТ

Поп-арт – один из наиболее ярких феноменов модернизма середины XX века, на основе которого, модифицируя его основные элементы и приемы, формировались многие художественные практики второй половины XX века.

Возник в начале 1950-х годов практически одновременно в Великобритании и США как реакция на элитарность наиболее продвинутых к тому времени авангардных направлений искусства (в частности, на абстрактное искусство, абстрактный экспрессионизм). Своего апогея достиг в 1960-е годы. Поп-арт является типичным продуктом технологического индустриального общества массового потребления. В нем нашла своеобразное художественное выражение принципиальная антиномия того времени: романтизация индустриального общества массового потребления (его идеалов, кумиров, имиджей, стереотипов, технологии и его продукции), и ироническое дистанцирование от этого общества, иногда даже неприятие и резкий протест против него. Первая составляющая этой оппозиции, как правило, все-таки преобладала в поп-арте.

Начальные теоретические разработки поп-арта появились в Англии в период 1952 – 55 годов, когда в Институте современного искусства в Лондоне образовалась «Независимая группа» архитекторов, художников, критиков (среди них Р. Хэмилтон, Э. Паолоцци, Л. Эллуэй, Р. Бэнхем и др.). Позже к ним присоединились такие ставшие известными в поп-арте фигуры, как П. Блейк, Р. Б. Китай, Д. Хокни, А. Джонс, П. Филлипс. Слово «Поп» было введено критиком Л. Эллуэем для обозначения фактически нового эстетического сознания, новой эстетической позиции, которая утверждала художественную значимость предметов, событий, фрагментов повседневности массового человека индустриального общества, до этого считавшихся в художественно-эстетической элите нехудожественными, антихудожественными, кичем, дурным вкусом и т.п. Поп-арт предпринял масштабную и результативную попытку уравнивать их в правах с феноменами «высокой культуры», слить элитарную культуру с потребительской популярной субкультурой. Своими предтечами поп-артисты справедливо считали М. Дюшана с его ready-mades, дадаиста К. Швиттерса, отчасти Ф. Леже с его романтизацией машинного мира человека.

Художники поп-арта открыли своеобразную поэтику массовой продукции городской культуры. Они раскрывали ее в банальных и тривиальных вещах, событиях, жестах, в окружающей их потребительской среде и коммерциализованной реальности: в голливудских боевиках и популярных «звездах», в газетных и журнальных фото, в американском жизненном стандарте, основанном на техническом прогрессе, в рекламе, афишах, плакатах, газетах, в предметах домашнего обихода, комиксах, научной фантастике, бульварной литературе и т. п. Изымая элементы и имиджи массовой культуры из повседневной среды и помещая их в контекст художественного пространства, поп-артисты строили свои произведения на основе игры смыслами массовых стереотипов.

Ранние произведения поп-арта выполнялись в техниках коллажа или традиционной живописи с элементами коллажа. Среди первых программных для поп-арта работ, получивших хрестоматийную известность, были коллажи Э. Па-

олодцы «Я была игрушкой богатого мужчины» (1947) и Р. Хэмилтона «Что собственно делает сегодня наш домашний очаг иным и столь привлекательным?» (1956). Элементы изображения составляли вырезки из рекламных проспектов и популярных журналов. В обеих работах присутствует девиз нового направления – слово «POP».

В дальнейшем используемые материалы и техника создания поп-произведений существенно расширяются и усложняются. В традиционную живопись активно внедряются инородные элементы – обломки гипсовых изображений, предметы повседневной действительности, фотографии, детали машин и т.п. Появляются поп-скульптуры, объекты, ассамбляжи, инсталляции, в которых используются самые различные материалы, в том числе и в большом количестве вещи, бывшие в употреблении, то есть содержимое мусорных ящиков, помоек и свалок. Часто создаются композиции из упаковочного картона, тары потребительских товаров и других подобных материалов. Художники не ограничиваются только статическими произведениями – они создают поп-артистские действия – хэппенинги, энвайронменты и другие акции, которые в дальнейшем становятся особенно характерны для представителей американского поп-арта.

Зачинателями поп-арта в Америке считаются Р. Раушенберг и Дж. Джонс. В дальнейшем когорту американских поп-артистов пополнили такие фигуры, как Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн, К. Ольденбург, Т. Вессельман, Дж. Розенквист, Ж. Сигал и др. Из европейских мастеров поп-арта (имевшего во Франции название «Нового реализма») наибольшую известность приобрели Арман (Арманд Фернандес), Ники де Сен-Фаль, Христо. По своему духу и внутренней ориентации поп-арт вошел в историю культуры все-таки как продукт американской индустриально-потребительской цивилизации. Именно в США он достиг необычайного размаха и очень быстро был признан в художественных кругах в качестве влиятельнейшего движения в искусстве второй половины XX века. По содержанию, материалу, манере исполнения и типам артефактов художники поп-арта сильно отличаются друг от друга и этим еще раз косвенно демонстрируют

свою глубинную принадлежность к пестрой, хотя и стандартизированной повседневности массового общества.

Д. Джонс чаще всего пользовался средствами живописи, близкими к абстрактному экспрессионизму. Однако известность ему принесли почти иллюзионистские, натуралистические изображения американского флага в различных вариантах и масштабах.

Для Т. Вессельмана характерна поэтизация идеализированно-рекламной эротичности женского тела. Его композиции состоят обычно из плоскостного упрощенно-силуэтного изображения обнаженных женских фигур, выполненного яркими масляными или акриловыми красками (иногда с элементами коллажа), в сочетании с некоторыми конкретно-предметными фрагментами интерьера.

Р. Лихтенштейн делал полумеханическим способом картины на холсте в духе журнальных комиксов, увеличивая их в масштабе. К. Ольденбург создавал объекты и инсталляции из самых различных материалов. Здесь и сочетания реальных предметов с раскрашенными гипсовыми муляжами (как правило, скоропортящихся продуктов питания – кусков мяса, овощей, хлеба); и антропоморфные композиции из фигур, вырезанных из упаковочного картона; и инсталляции из самых разнообразных предметов, частично расписанных маслом; это и серия мягких надувных предметов обихода: унитаза, пишущая машинка, телефон-автомат, пылесос и т.п.; это, наконец, целые интерьеры комнат, воспроизведенные в натуральную величину из реальных вещей в пространстве музея (например, «Спальня» в Музее современного искусства во Франкфурте и подобные интерьеры в других музеях мира).

Э. Уорхол создавал шелкографические серии на основе фотографий звезд шоу-бизнеса, спорта, политики, например, на основе портретов Мэрилин Монро, отдельных фрагментов ее лица (губ, глаз), а также изображал различные предметы: долларовые купюры, бутылки колы и т.д.

Р. Раушенберг сочетал живописную технику с созданием объектов и инсталляций из самых различных материалов, как правило, недолговечных, обиходных. Такую технику он называл «комбинированной живописью».

Дж. Розенквист писал яркими, часто ядовито режущими глаз синтетическими красками огромные многометровые композиции, набранные из иллюзорно выписанных элементов, фрагментов, символов научно-технического прогресса XX века.

Ж. Сигал создавал, как правило, пространственные группы из белых гипсовых фигур-муляжей людей в натуральную величину. Некоторые работы Ж. Сигала и особенно композиции, ассамбляжи, инсталляции Э. Кинхольца с антропоморфными фигурами, собранными из обломков и деталей технических приборов и машин, имеют жутковатый абсурдно-сюрреалистический характер. В них с особой силой выявляется абсурдность и бессмысленность той «идеальной» повседневности современного массового общества, которую идеализирует американская государственная машина и романтизировали некоторые ранние поп-артисты. С экспрессивной пронзительностью выражена в некоторых из них внутренняя экзистенциальная опустошенность человека этого общества.

В целом поп-арт фактически подвел черту под традиционными видами изобразительного искусства, доведя их до логического завершения, и открыл путь принципиально новым типам художественных практик, осваивающих самые различные пространства с помощью всего множества визуально воспринимаемых форм, предметов и способов неутилитарной деятельности современного художника. В частности, поп-арт подготовил почву для концептуализма и постмодернизма.

ТЕМА 4. МОДЕРНИЗМ. ОБРАЗЫ, КОНЦЕПЦИИ, ТРАДИЦИИ

4.1. Гиперреализм

Художественное течение в живописи и скульптуре, основанное на фотографическом воспроизведении действительности. Как в своей практике, так и в эстетических ориентациях на натурализм и прагматизм гиперреализм близок поп-арту: их, прежде всего, объединяет возврат к фигуративности. Выступает ан-

титезой концептуализму, не только порвавшего с репрезентацией, но и поставившему под сомнение сам принцип материальной реализации художественного концепта. Магистральным для гиперреализма является точное, бесстрастное, внеэмоциональное воспроизведение действительности, имитирующее специфику фотографии. Гиперреализм акцентирует механический характер изображения, добиваясь впечатления гладкописи при помощи лессировки, аэрографии, эмульсионных покрытий. Цвета, объемы, фактурность упрощаются. И хотя излюбленная проблематика гиперреализма – реалии повседневной жизни, городская среда, реклама, портреты людей, – создается впечатление статичной, холодной, отстраненной, отчужденной от зрителя сверхреальности. В гиперреализме присутствует и поисковый, экспериментальный пласт, связанный с усвоением наиболее передовых технологий и приемов фотографии и киноискусства: крупный план, детализация, оптические эффекты, монтаж, съемка с высокой точки и т.д.

Гиперреализм возник в США во второй половине 1960-х годов. Творчество его адептов в области живописи и скульптуры (М. Морли, Р. Эстес, Ч. Клоуз, Г. Рихтер, Д. де Эндреа, Педро Кампас и др.) посвящено достаточно определенной тематике: портретные изображения современников, рекламные щиты, брошенные автомобили, витрины с отражающейся в них городской жизнью, конные бега, и т.д.

Художественный опыт гиперреализма явился предтечей постмодернизма в живописи и скульптуре. Ряд его приемов стал органической частью постмодернистского художественного языка. В произведениях сочетается традиционная натуралистическая техника с современными кино-, фото-, видеоприемами воздействия на зрителя, эффектами виртуальной реальности: гипнотически жизнеподобные детали в сочетании с нулевым градусом интерпретации создают атмосферу замкнутости личности на фоне самодостаточной вечности мира.

4.2. Концептуализм

Последнее по времени возникновения (1960-е – 1980-е годы) крупное движение авангарда и одновременно одно из главных направлений модернизма. Один из его основателей Джозеф Кошут в своей программной статье «Искусство после философии» (1969) назвал концептуализм «постфилософской деятельностью», выражая тем самым суть концептуализма как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и философии, «смерть» которых западная наука констатировала именно в 1960-е годы. Среди основателей и главных представителей концептуализма называют, прежде всего, имена американцев Р. Берри, Д. Хюблера, Л. Вейнера, Д. Грехэма, Е. Хессе, Б. Шумана, Оно Кавары, членов английской группы «Искусство и язык». Первые манифестарно-теоретические статьи о концептуализме были написаны самими его создателями Солом Ле Витом и Дж. Кошутом. Концептуализм претендовал на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки – эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт). На первый план в концептуализме выдвигается концепт – замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, его вербализованной концепции; документально зафиксированный проект. Суть арт-деятельности усматривается концептуализмом не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фоно-записей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме – именно документальная фиксация концепта и процесса его материализации; его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна. Акцент в визуальных искусствах, таким образом, переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, то есть с конкретно-чувственного восприятия на интеллектуальное осмысление.

Под влиянием структурализма в сфере визуальных искусств главную роль начинает играть язык человеческой коммуникации, а на все поле визуальной презентации распространяется понятие «текста». Классическим образцом начального концептуализма является композиция Дж. Кошута из Музея современного искусства в Нью-Йорке «Один и три стула» (1965), представляющая собой три «ипостаси» стула: сам реально стоящий у стены стул, его фотографию и словесное описание стула из Энциклопедического словаря. Концептуализм, таким образом, принципиально меняет установку на восприятие искусства. С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуальной деятельности сознания реципиента, лишь косвенно связанной с собственно воспринимаемым артефактом. При этом концептуалисты достаточно регулярно играют на предельно тривиальных, банальных, общеизвестных вроде бы в обыденном контексте «концепциях» и «идеях», вынося их из этого контекста в заново созданное концептуальное пространство функционирования (в музейную или выставочную среду, например).

В художественно-репрезентативной сфере концептуализм продолжает и развивает многие находки конструктивизма, ready-mades Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта. Важное место в его «поэтике» занимают проблемы объединения в концептуальном пространстве, которое полностью реализуется лишь в психике субъекта восприятия, слова (словесного текста), изображения и самого объекта. Концептуализм стремится к «дематериализации» арт-творчества. Концептуалисты фиксируют внимание реципиента не столько на артефакте, сколько на самом процессе формирования его идеи, функционировании произведения в концептуальном пространстве, на ассоциативно-интеллектуальном восприятии артефакта. Контекст играет в концептуализме, может быть, даже большее значение, чем сам артефакт.

Большинство произведений концептуализма рассчитано только на единовременную презентацию (или актуализацию в поле культуры); они не претендуют на вечность, на непреходящую значимость, ибо принципиально не создают каких-либо объективно существующих ценностей. Поэтому они и собираются, как

правило, из подсобных, быстро разрушающихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях. Как, например, проведенная К. Ольденбургом акция по вырыванию специально нанятыми могильщиками большой прямоугольной ямы в парке у Метрополитен-музея в Нью-Йорке и последующим засыпанием ее; или похороны С. Ле Витом металлического куба в Нидерландах. Акции тщательно документировались в фотографиях. В историю (в музей) должен войти не сам артефакт, а его «идея», зафиксированная в соответствующей документации и отражающая не столько произведение, сколько его функционирование в ситуации презентации или акции; жест, произведенный им и его создателями в момент его актуализации. Концептуализм, с одной стороны, выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект; с другой же, – его артефакты, перформансы, жесты пронизаны алогизмом, парадоксальностью, абсурдом. Изначальный дотошный «логоцентризм» концепции как бы снимается иррационализмом всего целостного концептуального пространства, в котором живет его создатель и в которое он приглашает избранных зрителей.

Адекватное восприятие большинства артефактов концептуализма доступно только «посвященным», то есть зрителям, освоившим алогичную логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. Концептуализм отделен глухой стеной от обывателя или даже любителя искусства, не искушенных в его «правилах игры». Являясь, таким образом, практически элитарным и почти эзотерическим феноменом, то есть предельно замкнутым в себе, концептуализм на практике как бы активно размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью, вроде бы вторгается в эту жизнь; и одновременно не менее активно исследует и укрепляет пределы искусства, эстетического. Одной из своих целей концептуализм ставит изучение и определение границы между искусством и жизнью, дерзко изымая из жизни любой ее фрагмент и помещая его в сферу искусства.

Отрицая и в теории, и на практике традиционные законы эстетики, концептуализм, тем не менее, фактически вовлекает в сферу эстетического (то есть неутилитарного) массу внеэстетических и даже антиэстетических элементов и явлений. Концептуализм ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм. Доведенная до абсурда простота, тривиальность, монотонность, приземленность многих артефактов концептуализма провоцирует импульсивное возмущение реципиента, взрыв его эмоций.

4.3. Акция, акционизм (искусство акции)

Акционизм – обобщенное понятие для обозначения динамических, процессуальных практик современного искусства (арт-практик), в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс. Первые акции проводились дадаистами и сюрреалистами еще в 1910 – 1925 годах и носили, как правило, демонстративно эпатажный и деконструктивный характер. Следующим этапом сознательного перенесения внимания художника (а в какой-то мере и зрителя) с произведения на процесс его создания стала живопись действия, крупнейшим представителем которой был Джексон Поллок. Спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту, которым управляли исключительно глубинные подсознательные импульсы художника, выходил здесь на первый план. Сама возникающая картина рассматривалась лишь как документ, подтверждающий факт совершения акции, как уникальная психограмма творчества. Развитием этих акций стали знаменитые «Антропометрические» перформансы Ива Клайна, проходившие в Галерее современного искусства в Париже в 1960 году. В акции «Антропометрия синей эпохи» три обнаженные модели обмазывались с помощью И. Клайна синей краской и прижимались своими телами к развешанным по стенам чистым холстам. В процессе перформанса струнный оркестр исполнял «Монотонную симфонию», состоявшую из одного непрерывного тона, длившегося 20 минут. Художник был в черном смокинге, приглашенные зрители – в вечерних туалетах. Сразу же после акции прошла сорокаминутная

дискуссия о значении мифа и ритуала в искусстве между Ивом Клайном и ташистом Жоржем Матье. Документальные отпечатки на холсте, полученные в результате «Антропометрических» акций Ива Клайна, составили его знаменитую серию ANT, отдельные полотна которой экспонируются сегодня во многих музеях мира.

В 1960-е годы искусство акции выходит на новый уровень, превращаясь в некое театрализованное действо, совершавшееся как в специальных помещениях, так и на природе или на городских улицах и площадях, и включавшее в свой состав элементы многих видов искусства и арт-практик (как статических, так и процессуальных). Это явление можно рассматривать как своеобразную реакцию на ставшую к середине столетия традиционной тенденцию многих искусств к некоему синтетическому объединению, к выходу искусства из музейных и выставочных залов в окружающую среду. Создатели подобных акций тяготели ко все более активному включению зрителей в процесс творчества.

С середины столетия регулярно появляются художественные манифесты и декларации приверженцев акционизма (в частности, «Белый манифест» Л.Фонтана, призывы композитора Дж. Кейджа и т.п.). В них декларируется необходимость в соответствии с новыми жизненными условиями создавать четырехмерное искусство, развивающееся в пространстве и времени, концентрирующее внимание на конкретной жизнедеятельности, использующее все новейшие достижения техники и технологии, чтобы идти в ногу со временем. В отличие от традиционного театрального или музыкального искусства акции (перформансы) носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный характер и обращены непосредственно к внесознательным уровням психики реципиента. Большое значение в акции играют жест, мимика, паузы между действиями и жестами. Существенное влияние на становление акционизма оказала увлеченность его создателей восточными и первобытными культами, шаманскими обрядами, восточными философско-религиозными учениями, доктринами, практиками медитации.

Среди акций этого типа можно выделить хэппенинги и перформансы. Первые совершаются, как правило, в местах обычного пребывания публики (на улицах, площадях, набережных, в парках, скверах), носят более или менее импровизационный характер, их организаторы стремятся вовлечь в действие оказавшихся на месте проведения зрителей. Наибольшее распространение хэппенинги получили в Америке. В Европе более популярными стали перформансы – акции, совершающиеся или в специальных помещениях, или на открытом воздухе на специальных площадках по заранее разработанному сценарию. Здесь существует большая дистанция между исполнителями и зрителями, чем в хэппенинге. Особой формой акций стал лэнд-арт, в котором деятельность художника выносится на природу, а материалом для арт-объектов служат или чистые природные материалы, или их сочетание с минимальным количеством искусственных элементов. Жест художника превращает окружающую среду в огромное художественное пространство, где природа предстает не пассивным фоном, а активным созидующим началом (работы Р. Смитсона, Кристо и Жан-Клод).

Значительный вклад в развитие акционизма был сделан движением «Флюксус» (Fluxus – существует с начала 1960-х годов), в котором акции назывались «концертами» и для них писались специальные «партитуры». Представители этого движения выдвигали в качестве программных принципов стирание личностного начала в акциях (авторская корпоративность); гибридность акций, включающих в свой состав элементы различных видов искусств; принципиальную несерьезность, игривость, преходящий характер акции. Напротив, другие создатели (они же и исполнители) акций (например, Й. Бойс, Г. Нитч) воспринимали их крайне серьезно и почти сакрально – как некие современные магические или шаманские действия. Принципиальная абсурдность, недоступность рассудочного прочтения этих акций способствуют созданию вокруг них ореола некой первозданной, наивной (изначальной, доцивилизационной, то есть «чистой») сакральности.

Хэппенинг, как вид современных арт-практик, оказал значительное влияние на развитие театра и танцевального искусства. (Театр «Офф-Бродвей» –

творческая многоплановость, присущая хэппенингу. Нью-Йоркская танцевальная группа Мерса Каннингема – тесное сотрудничество с Дж. Кейджем, музыкантом-авангардистом и членом группы «Флюксус», которое привело к более свободной интерпретации взаимоотношений тела и пространственно-музыкального контекста).

ТЕМА 5. ПОСТМОДЕРНИЗМ

5.1. Философско-эстетические основы постмодернизма

Философско-эстетической основой постмодернизма являются идеи французских постструктуралистов и постфрейдистов о деконструкции (Ж. Деррида), языке бессознательного (Ж. Лакан), шизоанализе (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), а также концепция иронизма итальянского семиотика У. Эко, американского неопрагматика Р. Рорти. В США произошел расцвет художественной практики постмодернизма, оказавшей затем воздействие на европейское искусство.

В политической культуре постмодернизм означает развитие различных форм пост-утопической политической мысли. В философии – торжество постметафизики, пострационализма, постэмпиризма. В этике – постгуманизм постпуританского мира, нравственная амбивалентность личности. Представители точных наук трактуют постмодернизм как стиль пост-неклассического научного мышления. Психологи видят в нем симптом панического состояния общества, эсхатологической тоски индивида. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии.

Следует отметить общность различных национальных вариантов постмодернизма, его отождествление с именем эпохи «усталой» культуры, отмеченной эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. В противовес авангардистской установке на но-

визну для постмодернизма характерно стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры посредством ее ироничного цитирования и свободной игры интерпретациями.

Символы постмодернистской эстетики – лабиринт, ризома (франц. rhizome – корневище). Ризома – воплощение нового типа эстетических связей – нелинейных, хаотичных, бесструктурных, антииерархичных, множественных, запутанных. По мнению Ги Дебора, современное общество – «общество спектакля», где истина, подлинность и реальность больше не существуют, а вместо них господствуют шоу-политика, шоу-правосудие, шоу-культура.

Симулякр (Ж. Бодрийяр) – одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики. Занимает в ней место, принадлежавшее в классических эстетических системах художественному образу. Симулякр – образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, артефакт, основанный лишь на собственной реальности.

Для постмодернизма характерна модификация основных эстетических категорий, новый взгляд на «прекрасное», как на сплав чувственного, концептуального и нравственного, ориентация на красоту ассонансов и асимметрии. Пристальный интерес к «безобразному» выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, которая ведет к размыванию его отличительных признаков. «Возвышенное» замещается удивительным, «трагическое» – парадоксальным. Центральное место занимает «комическое» в его иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства. Антитезы «высокое – массовое» искусство, «научное – обыденное» сознание не воспринимаются эстетикой постмодернизма как актуальные.

Постмодернистские эксперименты стимулировали стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства. Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства, развитие компьютерной техники и информатики подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его «дизайнизации». На

первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста – художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике постмодернизма место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике.

Наиболее существенным философским отличием постмодернизма является переход с позиций классического антропоцентрического гуманизма на платформу современного универсального гуманизма, чье экологическое измерение обнимает все живое – человечество, природу, космос, вселенную. В сочетании с отказом от европоцентризма и этноцентризма, переносом интереса на проблематику, специфичную для эстетики стран Востока, Полинезии и Океании, отчасти Африки и Латинской Америки, такой подход свидетельствует о плодотворности антииерархических идей культурного релятивизма, утверждающих многообразие, самобытность и равноценность всех граней творческого потенциала человечества. Тема религиозного, культурного, экологического экуменизма сопряжена с неклассической постановкой проблем гуманизма, нравственности, свободы. Признаки становления новой философской антропологии соотнесены с поисками выхода из кризиса ценностей и легитимности.

5.2. Тенденции постмодернизма в архитектуре

Книга Ч.Дженкиса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) положила начало формированию теории постмодернизма в архитектуре. Наметился отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда и частичный возврат к традициям, акцент стал делаться на коммуникативной роли архитектуры.

Для этого времени характерен пересмотр, часто иронический, накопленного архитектурного наследия, актуальность которого поддерживалась применением современных технологий. Большое внимание стало уделяться акцентированию «технологичности конструкций». (Р. Пьяно, Р.Роджерс – Центр Помпиду в Париже, 1971–1977; Е Минь Пей – Пирамида Большого Лувра в Париже, 1985–1993; А.Росси – кладбище в Модене, 1971–1978; Ф. Джонсон – Банк в Хьюстоне,

1984; Ч. Мур – Площадь Италии в Нью-Орлеане, 1975-80; Х. Холлайн – Хаас Хауз в Вене, 1985 –1990).

Во второй половине XX века градостроительство, архитектура, дизайн, садово-парковое искусство (включая опыт модернистского лэнд-арта), объединяются на базе психологии, эстетики, эргономики, экологии и других наук с целью создания среды обитания человека. Главными темами творческих поисков архитекторов становятся город, жилище, офис, производственные помещения, лечебницы, детские учреждения, места отдыха и развлечений, спорткомплексы и т.п. Архитекторы справедливо считают, что среда наряду с некоторыми другими факторами оказывает одно из определяющих и формирующих воздействий на человеческую личность. Средовой подход является сегодня доминирующим в градостроительной и архитектурной практиках, включающих в поле своей деятельности многие современные искусства. При этом предпринимаются попытки активного привлечения широких слоев самих обитателей Среды к косвенному участию в ее модификации применительно к конкретным условиям и персонажам, ее населяющим.

Основные принципы архитектуры второй половины XX века, сформировались, как антитеза модернизму.

Для архитектуры постмодернизма характерен отход от экстремизма и нигилизма модернизма, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры, тщательный учёт особенностей существующей конкретной исторической архитектурной среды («контекста»).

Наиболее жёсткой критике постмодернисты подвергли такие основополагающие принципы модернизма, как функциональное зонирование городов, аскетизм архитектурных форм и серийный подход к проектированию, отказ от творческого наследия и регионализма. Такой подход не учитывал объективную психологическую потребность человека в разнообразии внешних впечатлений и неизбежно порождал эстетически и эмоционально ущербную архитектуру массовой застройки, основной характеристикой которой стала угнетающая монотонность.

Для творчества постмодернистов характерен пересмотр, порой иронический, накопленного архитектурного наследия, актуальность которого поддерживалась применением современных технологий. Программным для постмодернизма стал перенос акцентов с функциональных, социальных и технических проблем проектирования на эстетические, поиск образной выразительности архитектурных форм. Большое внимание стало уделяться акцентированию «технологичности конструкций».

В конце XX века в архитектуре начинают развиваться тенденции деконструктивизма. В проектах архитекторов усиливается ироническое начало, становится характерным использование эффекта как бы распада конструктивных элементов, создание провокативного впечатления непрочности, ненадежности строений. Архитектурная практика Ф. Гэри (Музей современного искусства в Миннеаполисе, США; филиал музея Гугенхайма в Бильбао, Испания; Центр музыки в Сиэтле, США), проекты венской группы «Кооп – Химмельблау», американской группы «Сайт» и др.

5.3. Тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусствах

Одним из наиболее ярких течений постмодернистского искусства, и в частности живописи, является трансавангард. Эстетическое кредо трансавангарда заключается в противопоставлении модернизму, в частности концептуализму, новой живописности, фигуративности, экспрессивности, ярко выраженного личностного начала; в установке на эстетическое наслаждение, свободное сочетание художественных стилей прошлого. Другой отразившийся в названии этого течения мотив – противостояние кризису «переходного общества» (*societe de transition*) посредством выработки транзитной кочевой художественной ментальности, носящей интернациональный характер.

Термин «трансавангард» был введен в 1979 году итальянским художественным критиком А. Бонито Олива в статье, посвященной творчеству пяти

итальянских художников – С. Чиа, Ф. Клементе, У. Куччи, Н. де Мариа, М. Паладино. В 1982 году в работе «Интернациональный трансавангард», написанной в соавторстве с ведущими европейскими и американскими художественными критиками, Бонито Олива объединяет под этим названием немецкий неоекспрессионизм (А. Кифер, Г. Базелитц, Й. Иммендорф), аргентинскую новую образность, французскую свободную фигуративность. В том же году в Берлине проходит выставка, представляющая в качестве трансавангардистов ряд художников, объединенных стремлением к «реактивации» художественных стилей прошлого и, в частности, региональных, национальных художественных традиций, включая первобытные.

В центре внимания трансавангарда – проблемы телесности (Ф. Клементе), народных верований (М. Паладино), современной интерпретации эстетического наследия кубизма, футуризма (С. Чиа), сюрреализма (У. Кучча), «неформальной» традиции в живописи 1950-х – 1960-х годов (Н. Де Мариа). Значительное влияние на живопись трансавангарда оказало концептуальное искусство, которое оставило слишком глубокий след, чтобы не отразиться на дальнейших тенденциях развития искусства.

Использование приемов поп-арта, скрытая ирония концептуального свойства характерны для творчества Джефа Кунса (США), Дэмиена Херста (Великобритания), которых можно отнести к самым типичным художникам постмодернизма.

Во второй половине XX века под воздействием научно-технического прогресса начинают развиваться новые виды арт-деятельности: фотоискусство, видео-арт, компьютерное искусство. В книгах С. Зонтаг «О фотографии» (1973) и Р. Барта «Camera lucida» (1979), исследуются идеология и эстетика современной фотографии. В фотоработах и арт-объектах К. Болтански, Б. Крюгер, С. Шерман, видеоинсталляциях Нам Джун Пайка, В. Фостеля и др. формируется эстетика и разрабатываются язык и художественные приемы новых арт-практик.

В эпоху постмодернизма возрастает влияние феминистской критики на развитие искусства. Феминисты отстаивают тезис об «интуитивной», «женской»

природе творчества, не подчиняющегося законам мужской логики, критикуют стереотипы «мужского менталитета», господствовавшего и продолжающего господствовать в формировании сознания общества. Они призывают критику постоянно разоблачать претензии мужской психологии на преобладающее положение, а заодно критикуют и всю традиционную культуру как сугубо мужскую и, следовательно, ложную. Деятельность Б. Крюгер, С. Шерман, Р. Хорн, Д. Пан, Н. Эйзенман, Дж. Чикаго и др.

5.4. Ситуация постпостмодернизма и художественная культура

В классификационном плане постпостмодернизм наследует постмодернизму и трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности». Постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые эстетические и художественные каноны, а не те или иные подходы к эстетическому. Его эстетическая специфика – в создании принципиально новой художественной среды «технообразов», чье сущностное отличие от традиционных «текстообразов» заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью. Переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном (компьютерная квазиреальность), так и в переносном смысле (постпостмодернистские литературные произведения, например, роман американского писателя П. Остера «Стеклянный город» или работы российского поэта и художника Д. А. Пригова).

Основное течение постпостмодернизма – художественная виртуалистика (создание компьютерными средствами виртуальной реальности, в которую можно проникать, менять ее изнутри, наблюдая трансформации и испытывая при этом реальные ощущения). Зритель, читатель превращается из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, что в результате формирует новый тип эстетического сознания. Эстетика виртуальности концептуально шире постмодернистской эсте-

тики. В центре ее интересов – не «третья реальность» постмодернистских художественных симулякров, пародийно копирующих «вторую реальность» классического искусства, но виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность. Огромное влияние новейшие научные открытия оказывают на утверждение и формирование эстетики виртуальности.

Для эпохи постпостмодернизма характерны многообразные эстетические опыты с киберпространством. В продвинутом экспериментальном искусстве «дигитальная революция» наиболее бурно протекает в кинематографе, меняет традиционную киноэстетику, способствует разработке новых художественных средств и творческих приемов. Все шире используется компьютерный монтаж, заменяющий последовательную организацию кадров их многослойным наложением друг на друга. Получают распространение морфинг, как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации; компоузинг, заменяющий комбинированные съемки и позволяющий создать иллюзию непрерывности переходов, превратить двухмерный объект в трехмерный, показать в кадре след от предыдущего кадра. Развиваются новые способы управления кадром – возврат, остановка, перелистывание и т.д.

Тенденции виртуализации характерны и для других видов искусств. Набирают мощь сетевое визуальное искусство и гиперлитература, которая оперирует не текстами, но текстопорождающими системами. Например, заданный автором виртуальный гипертекст может быть прочитан лишь с помощью компьютера, благодаря интерактивности читателя, выбирающего пути развития сюжета, «впускающего» в него новые эпизоды и персонажи. В области массовой культуры и в прикладной сфере возникает целая индустрия интерактивных развлечений (видеоигры, рекламные видеоклипы, виртуальные ярмарки, телешоу, интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, виртуальные выставки и музеи и т.д.).

ТЕМА 6. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОСТСОВЕТСКИХ СТРАНАХ (БЕЛАРУСЬ, РОССИЯ) НА РУБЕЖЕ XX – XXI СТОЛЕТИЙ

После распада Советского Союза отчетливо проявилась тенденция к вовлечению деятелей художественной культуры в интернациональный мировой контекст, к освоению художественного опыта модернизма и постмодернизма. Этот процесс имел и свои достоинства, и свои недостатки. Агрессивная экспансия мировой поп-культуры и шоу-бизнеса спровоцировала активную коммерциализацию искусства и, как результат, значительное снижение художественно-эстетического уровня произведений, построенных в соответствии со стратегиями массовой культуры.

Экспансия этики и эстетики современной глобалистской идеологии – новой утопии глобальной демократической коммуникации, – у большинства постсоветских художников вызвала лишь скепсис и недоверие к возможности реализации этой утопии, то есть, к возможности снятия деления на Запад и Восток и уничтожения изоляционизма. Все это обусловило особое положение постсоветской культуры в мировом контексте, а также постоянное присутствие в ней ощущения скрывающегося за этой утопией универсализма значительного потенциала насилия. Отсюда нередкое продуцирование в художественном творчестве (литературе, кинематографе, театре, визуально-пластических искусствах) драматического мироощущения, тематизация опасности и т.д.

Наиболее заметное и характерное явление в сфере визуального искусства этого периода – акционизм, искусство жестких, порой эксгибиционистских перформансов, в которых актуализированы телесность, физическая опасность, эротика. Арт-деятельность российских художников О. Кулика, А. Бренера, В. Мамышева-Монро, белорусского художника В. Петрова (организатора и участника ежегодного Минского международного фестиваля перформенса «Новинки»).

Значительный интерес в творческой среде вызвали идеи концептуализма. В белорусском искусстве они воплотились, прежде всего, в работах Р. Вашкевича, А. Клинова, К. Селеханова. Интерпретация этого опыта художниками была

своеобразной, в частности, их трактовка концептуалистской эстетики, несомненно, отличалась от западных версий этого направления. Сразу же следует отметить, что главный принцип «классического» концептуализма – тенденция к «дематериализации искусства», практически не получил развития в их творчестве. В реализации своих концептуальных проектов художники обращаются и к традиционным станковым формам живописи и графики, и к таким видам и жанрам современного искусства как арт-объект, инсталляция, перформанс, видео-арт. Их творчество характеризуется стилевым плюрализмом, большое значение придается игре с контекстами, а также созданию театрализованной эстетической среды, в которой неизменно присутствуют элементы иронии и гротеска. Вместе с тем, для многих белорусских художников концептуализм остается той внутренней традицией и стратегией, на которую они опираются в своей деятельности.

Одной из важных тенденций творчества нового поколения постсоветских художников (в первую очередь, в бывших национальных республиках) – следует назвать интерес к осознанию себя в контексте мировой культуры, к проблеме национально-культурной идентичности, к разработке нового национального дискурса. Переосмысление отечественного опыта в контексте мировой культуры характерно для творчества большинства белорусских художников, начавших свою творческую деятельность на рубеже XX – XXI столетий.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Тематика семинарских занятий

1. Авангард как феномен художественной культуры XX века
2. Модернизм как феномен художественной культуры XX века
3. Постмодернизм как феномен художественной культуры XX века
4. Фовизм. Творческие принципы. Основные мастера
5. Кубизм. Пластические поиски. Этапы развития. Основные мастера
6. П. Пикассо и художественная культура XX века
7. Футуризм в литературе и изобразительном искусстве. Творческие принципы. Основные мастера
8. Кубофутуризм. Творческие принципы. Сотрудничество художников и поэтов. Основные мастера
9. Экспрессионизм. Творческие принципы. Основные мастера
10. Абстрактное искусство. Главные направления: лирическая абстракция и геометрическая абстракция
11. Дадаизм. Создание контркультуры. Художественная концепция Дада и современное искусство
12. Сюрреализм в художественной культуре XX века. Главные творческие принципы. Основные мастера
13. Поп-арт. Творческие принципы. Движение к новым видам художественных практик. Основные мастера
14. Концептуализм. Главные творческие установки, тенденция к дематериализации произведения искусства
15. Гиперреализм. Творческие принципы
16. Акционизм. Творческие принципы и виды арт-практик: хэппенинг, перформенс, лэнд-арт
17. Соотношение массового и элитарного в культуре постмодернизма

18. Тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусствах
19. Художественная культура в ситуации постпостмодернизма
20. Архитектура второй половины XX века. Новые концепции пространства и пластической формы
21. Советское искусство 1920-х – 1930-х годов. Основные тенденции и мастера. Формирование теории социалистического реализма
22. Художественная культура в постсоветских странах (Беларусь, Россия) на рубеже XX – XXI столетий

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Самостоятельная работа студентов

Целью самостоятельной работы студентов является повышение конкурентоспособности выпускников ВУЗов посредством формирования у них компетенций самообразования.

Компетентностный подход предусматривает усиление практической ориентированности образовательного процесса и роли самостоятельной деятельности студентов в решении профессиональных задач. Самостоятельная работа предусматривает изучение учебной, научной литературы, посещение музеев, галерей, использование мультимедийных материалов, подготовку рефератов, курсовых работ.

Требования к выполнению самостоятельной работы студентов

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС ДО	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Тема 1. Художественная культура 1-й половины XX века. Авангардные течения	18	Изучить основные положения творческих программ и манифестов главных авангардных группировок и направлений их деятельности: поисков новых путей, форм, и средств художественного выражения. Рассмотреть творчество архитекторов В.Гропиуса, Ле Корбюзье, художников П.Пикассо, К.Малевича, В.Кандинского, М.Дюшана, С.Дали, Х.Миро и др.	Конспектирование лекций, изучение научных исследований авангарда из списка литературы	Получение новых знаний, их закрепление и систематизация знаний

2	Тема 2. Советская художественная культура 1917–1955 гг. Судьба авангарда. Формирование теории соцреализма.	2	Изучить тенденции развития искусства в первые десятилетия советской власти: формирование теории соцреализма, создание творческих Союзов и влияние этих событий на развитие искусства	Конспектирование лекций, изучение научных трудов исследователей советского искусства из основного списка литературы.	Получение новых знаний, их закрепление и систематизация знаний
3	Тема 3. Поп-арт. Переходный этап от авангарда к модернизму	4	Изучить процесс разработки эстетической концепции поп-арта, направленной на слияние элитарной культуры с потребительской популярной суб-культурой. Изучить творчество Э.Уорхола, Р.Раушенберга, Дж.Джонса и др.	Конспектирование лекций, изучение научных трудов по теме из основного списка литературы	Получение новых знаний, их закрепление и систематизация знаний
4	Тема 4. Модернизм	6	Изучить эстетические концепции модернизма, основные течения (гиперреализм, концептуализм, акционизм). Изучить творчество Ч.Клоуза, М.Морли, Дж.Кошута, Дж.Поллока, Й.Бойса и др.	Конспектирование лекций, изучение научных трудов по теме из основного списка литературы	Получение новых знаний, их закрепление и систематизация знаний
5	Подготовка к промежуточной аттестации (зачету)	18	Изучить материал по всем разделам дисциплины (конспект лекций, основную и дополнительную литературу), проанализировать выполненные практические задания.	Подготовка к зачету	Закрепление и систематизация знаний
6	Тема 5. Постмодернизм	34	Изучить философско-эстетические основы и концепты постмодернизма. Изучить на примерах	Конспектирование лекций, изучение	Получение новых знаний, их

			творчества Р.Пьяно, А.Росси, Ч.Мура, Ф.Гери и др. основные тенденции развития архитектуры. проанализировать тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусствах (творчество А.Кифера, Г.Базелитца, Ф.Клемента и др.), рассмотреть новые виды арт-деятельности, возникшие под воздействием новых технологий: видео-арт, цифровое искусство.	научных трудов по теме из основного списка литературы.	закрепление и систематизация
7	Тема 6. Основные тенденции развития художественной культуры в постсоветских странах на рубеже XX – XXI столетий	4	Рассмотреть вовлеченность постсоветских художников в интернациональный контекст мировой культуры. Проанализировать достоинства и недостатки этого процесса.		
8	Подготовка к аттестации (экзамену)	36	Изучить материал по всем разделам дисциплины (конспект лекций, основную и дополнительную литературу), проанализировать выполненные практические задания.	Подготовка к экзамену	Закрепление и систематизация знаний

3.2. Перечень вопросов к экзамену

1. Авангард как феномен художественной культуры XX века
2. Модернизм как феномен художественной культуры XX века
3. Постмодернизм как феномен художественной культуры XX века
4. Фовизм. Творческие принципы. Основные мастера
5. Кубизм. Пластические поиски. Этапы развития. Основные мастера
6. Творчество Анри Матисса

7. Пабло Пикассо и художественная культура XX века
8. Футуризм. Творческие принципы. Основные мастера
9. Кубофутуризм. Творческие принципы. Сотрудничество художников и поэтов. Основные мастера
10. Творчество М. Шагала
11. Экспрессионизм. Творческие принципы. Основные мастера
12. Творчество А. Модильяни
13. Абстрактное искусство. Главные направления: лирическая абстракция и геометрическая абстракция. Основные мастера
14. Творчество М. Дюшана – пролог постмодернизма
15. Дадаизм. Создание контркультуры. Художественная концепция Дада и современное искусство
16. Творческая и теоретическая деятельность В. Кандинского
17. Сюрреализм. Главные творческие принципы. Основные мастера
18. Творческая и теоретическая деятельность К. Малевича
19. Поп-арт. Творческие принципы. Движение к новым видам художественных практик. Основные мастера
20. Творчество Э. Уорхола
21. Концептуализм. Главные творческие установки, тенденция к дематериализации произведения искусства
22. Гиперреализм. Творческие принципы
23. Творчество С. Дали
24. Акционизм. Творческие принципы и виды арт-практик: хэппенинг, перформенс, лэнд-арт
25. Соотношение элементов массовой и элитарной культур в постмодернизме
26. Тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусствах
27. Архитектура первой половины XX века. Новые строительные материалы. Новые концепции пространства и пластической формы. (Вальтер Гропиус, Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье)

28. Творчество Дэмиена Херста, Джефа Кунса

29. Художники «Парижской школы». А. Модильяни, М. Шагал, Х. Сутин

30. Деятельность архитектурной и художественно-промышленной школы Баухаус (Веймар-Диссау, Германия. 1919–1933)

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

Частное учреждение образования

«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор Института современных знаний
имени А.М.Широкова

_____ А.Л.Капилов

Регистрационный № УД-02-29/уч

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

Учебная программа учреждения высшего образования для специальности:

1-19 01 01 Дизайн (по направлениям)

2022

Учебная программа составлена на основе Образовательного стандарта ОСВО 1-21 04 01-2013 и учебного плана по специальности 1–19 01 01 Дизайн (по направлениям) Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

СОСТАВИТЕЛЬ:

О.С.КОВАЛЕНКО, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин и менеджмента Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А.В.ПЫКО, доцент кафедры бизнес-администрирования Государственного учреждения образования «Институт бизнеса и менеджмента технологий» Белорусского государственного университета, кандидат искусствоведения, доцент

И.М.КОНОВАЛОВ, заведующий кафедрой дизайна Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой социально-гуманитарных дисциплин и менеджмента Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова» (протокол № 4 от 30.11.2022);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» (протокол № 2 от 12.12.2022)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В учебной программе представлены основные тенденции развития художественной культуры XX – начала XXI веков. Особенности и тенденции ее эволюции рассматриваются на основе анализа функционирования и модификации традиционных видов искусства (архитектура, живопись, скульптура, графика), а также на основе изучения новых видов искусства, появившихся в основном под влиянием научно-технического прогресса – искусство новых медиа.

Цель учебной программы: дать представление студентам о закономерностях и особенностях развития художественной культуры XX – начала XXI веков. Задачи: содействовать получению студентами систематических знаний по истории и теории развития художественной культуры данного периода, пониманию ее проблематики, изучению основных памятников.

В результате освоения учебной программы студенты должны знать: главные тенденции, направления и этапы развития художественной культуры XX – начала XXI веков, ее принципиальные отличия от художественной культуры предшествующих периодов; уметь систематизировать важнейшие события, тенденции, факты художественного процесса в XX – начале XXI веков, приобрести навыки анализа памятников художественной культуры.

В рамках учебной программы предусмотрены занятия в форме лекций и практических занятий. В ходе обучения применяются интерактивные, диалогические формы, тренинги, индивидуальные творческие задания, направленные на креативное развитие студентов.

Программа обучения рассчитана на 186 часов: в том числе 68 аудиторных часов (42 часа – лекции, 26 часов – практические занятия), 118 часов – самостоятельная работа. Формы промежуточной аттестации – зачет, экзамен.

В процессе освоения учебной программы у студентов должны быть сформированы и развиты важные компетенции.

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ:

УК-1. Способность к научно-исследовательской и творческой деятельности (анализ, сравнение, систематизация, абстрагирование, моделирование, проверка точности данных, принятие решений, готовность генерировать и использовать новые идеи);

УК-2. Методические знания и исследовательские идеи, которые обеспечивают решение задач творческой, организационно-управленческой, инновационно-методической, научно-исследовательской деятельности.

УК-3. Способность к самостоятельному обучению, обеспечение личного и профессионального саморазвития.

БАЗОВЫЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ:

БПК-1. Знать и исполнять права и обязанности гражданина.

БПК-2. Учитывать социальные и нравственно-этические нормы в личной и социально-профессиональной деятельности.

БПК-3. Владеть коммуникативными навыками для работы в междисциплинарных отношениях и международном окружении.

БПК-4. Быть способным к взаимодействию, сотрудничеству, разумному компромиссу во время решения инновационных проблем.

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ:

СК-1. Генерировать и инициировать идеи культурных и творческих проектов;

СК-2. Применять для реализации творческих проектов знания общих основ развития мировой и отечественной культуры, закономерности и специфику выразительных средств разных видов искусства;

СК-3. Управлять процессом подготовки и реализации культурных и творческих проектов, осуществления культурных мероприятий;

СК-4. Использовать нормативно-правовую базу отраслей культуры;

СК-5. Оценивать состояние тенденций и перспективы развития сфер культуры;

СК-6. Собирать, анализировать и систематизировать теоретические и экспериментальные данные, разрабатывать методику научных исследований, обрабатывать материалы и делать научно-обоснованные выводы;

СК-7. Организовывать свою работу на научной основе, самостоятельно оценивать культурные проекты, итоги интеллектуальной и творческой деятельности.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

ВВЕДЕНИЕ

В учебной программе рассматриваются главные тенденции и направления в развитии художественной культуры XX - начала XXI вв., анализируются принципиальные отличия художественной культуры XX века от художественной культуры предшествующих периодов, выявляются основные этапы ее эволюции и основные составляющие: традиционное направление, авангард, модернизм, постмодернизм.

В основу учебной программы положено сочетание принципа исторического обзора, позволяющего систематизировать важнейшие события, тенденции, факты художественного процесса в XX веке, с анализом крупнейших явлений в развитии художественной культуры. Объектом изучения является творчество деятелей художественной культуры стран Западной (Франция, Германия, Италия, Австрия) и Восточной Европы (Беларусь, Россия), США.

Особенности и тенденции развития художественной культуры XX века рассматриваются на основе анализа функционирования и модификации традиционных видов искусства (архитектуры, живописи, скульптуры, графики) и новых видов художественных практик, появившихся в XX веке – искусство новых медиа.

XX век – переломный в культуре вследствие мощного рывка научно-технического прогресса и радикальных социально-политических сдвигов в обществе в начале века.

РАЗДЕЛ I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА I-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ТЕМА 1. АВАНГАРДНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

1.1. Основные тенденции развития архитектуры в Европе и Америке в 1-й половине XX века

Новые задачи архитектуры, обусловленные бурным научно-техническим прогрессом и мощными социальными импульсами нового века. Новые конструктивные материалы и технологии строительства, новый язык форм и новое понимание пространства.

Архитектурная практика, педагогическая и теоретическая деятельность ведущих мастеров: В. Гропиуса, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. Архитектурная и художественно-промышленная школа Баухаус (Германия, 1919-1933), сформировавшая основные принципы архитектуры и художественно-проектного конструирования (дизайна) XX века.

1.2. Фовизм. Поиски экспрессии

Развитие художественных достижений постимпрессионизма. Основные принципы и характерные черты фовизма – повышенная светоносность и выразительность цвета, отсутствие традиционной светотеневой моделировки, организация пространства только с помощью цвета. Творчество А. Матисса, А. Дерена, М. Вламинка, А. Марке, К. Ван Донгена.

Выразительные возможности цвета, выявленные фовистами, активно использовались многими живописцами XX века, начиная с экспрессионистов, абстракционистов и заканчивая появившимся в 1950–1960-е годы движением «Новые дикие».

1.3. Кубизм. Пластические ценности

Проблематика и эстетические принципы кубизма. Три фазы в истории кубизма: сезаннистская (1907–1909), аналитическая (1910–1912), синтетическая (1913–1914).

Кубизм как логическое продолжение аналитических исканий в искусстве некоторых представителей постимпрессионизма, прежде всего, П.Сезанна.

Основные мастера – П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Гриз, Ф. Леже, М. Дюшан, П. Мондриан, А. Архипенко, Ж. Липшиц.

1.4. Футуризм, кубофутуризм

Футуризм (futurisme, от латинск. futurum – будущее) – одно из главных направлений в искусстве авангарда начала XX в. Проблематика и эстетические принципы футуризма. «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти (1909).

Наиболее полно был реализован в визуальных и словесных искусствах Италии и России. Эксперименты в литературе с языком и словом, в живописи – с цветом и композиционно-пространственными построениями. Основные мастера: У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини.

Русский кубофутуризм. Сотрудничество художников и поэтов. Переосмысление живописных находок сезаннизма, кубизма, футуризма, русского неопрimitивизма. Творчество К. Малевича, Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, О. Розановой, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер.

Активное сотрудничество художников с кубофутуристами-поэтами А. Крученых, В. Хлебниковым, Е. Гуро, В. Маяковским. Стремление реализовать в содружестве с режиссером А. Таировым концепцию «синтетического театра».

1.5. Экспрессионизм. Драма личности

Экспрессионизм – специфический метод художественного творчества, характерный для некоторых групп и отдельных художников авангарда начала XX

века и особенно – немецкого авангарда. Обостренное выражение с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности.

Предшественники (или ранние представители) экспрессионизма – В. Ван Гог, Дж. Энсор, Э. Мунк.

Проблематика и эстетические принципы экспрессионизма. Творчество немецких художников, связанных с группой «Мост» (Э. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмит-Роттлуфф, Э. Нольде, М. Пехштейн и др.) и художников группы «Синий всадник» (В. Кандинский, Ф. Марк и др.). Период расцвета экспрессионизма – 1905–1920 гг.

1.6. Абстрактное искусство. Чистые гармонии

Одно из наиболее радикальных направлений в авангардной живописи, отказавшееся от изображения форм визуально воспринимаемой действительности, точнее – от миметического принципа в изобразительном искусстве. Абстрактное искусство ориентировано исключительно на выразительные, ассоциативные свойства цвета.

Эстетические принципы абстракционизма. Эстетическое кредо абстрактного искусства изложено В. Кандинским в книге «О духовном в искусстве» (1910) и в ряде других книг и статей.

Два основных направления развития: «лирическая» абстракция (В. Кандинский, Ф. Купка и др.) и «геометрическая» абстракция (К. Малевич, М. Ларионов, О. Розанова, Л. Попова, В. Татлин, голландская группа «Де Стейл» во главе с П. Мондрианом и Т. ван Дуйсборгом).

Продолжение традиций абстракционизма в деятельности нового поколения художников, пришедших в искусство после второй мировой войны. Абстрактный экспрессионизм (Дж. Поллок, У. Де Кунинг, М. Ротко, А. Горки и др.), живопись действия (И. Клейн, Н. де сан Фаль и др.).

1.7. Дада. Создание контркультуры

Дада (Dada), дадаизм – авангардное движение в художественной культуре, существовавшее в период 1916–1922 годов в Европе и Америке. Движение Дада не имело единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Оно возникло в самый разгар Первой мировой войны, его природа и формы проявления были жестко обусловлены исторической ситуацией. Это было движение молодежи – поэтов, писателей, художников, музыкантов, глубоко разочарованных жизнью, испытывавших отвращение к варварству войны и выступавших против традиционных общественных ценностей, сделавших эту войну возможной.

Деятельность дадаистов – это тотальный протест против ценностей классической культуры, а также против достижений авангардных направлений, возникших в период, предшествовавший первой мировой войне.

Дадаистский «Манифест господина Антипирина» (1916) Т. Тцара. Деятельность Х. Арпа, М. Эрнста, К. Швиттерса, М. Дюшана и др. Разработка М. Дюшаном концепции создания *реди-мейд* (композиций из предметов повседневного употребления и их элементов).

Дадаизм – один из главных источников и побудителей многих направлений и движений в современном искусстве, в частности, постмодернизма.

1.8. Сюрреализм

Предшественники сюрреализма: немецкие романтики, французские поэты XIX века А. Рембо и Лотреамон; ближайшие предтечи: поэт Г. Апполинер и представитель «метафизической живописи» Дж. де Кирико. Развитие творческой практики дадаизма.

«Манифест сюрреализма» (1924) А. Бретона. Опора на философию интуитивизма, восточные мистико-религиозные и оккультные учения, на фрейдизм. Творческие принципы сюрреализма. Два главных течения в живописи сюрреализма: так называемый органический или биоморфный сюрреализм – (Х. Миро,

А. Массон) и натуралистический сюрреализм или сверх-реализм (С. Дали, Р. Магритт, П. Дельво)

Основные представители сюрреализма в живописи и скульптуре – Х. Миро, И. Танги, Х. Арп, С. Дали, М. Эрнст, Р. Магритт, П. Дельво, Ф. Пикабиа, в литературе, театре и кинематографе – А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар, Т. Тцара, Ж. Кокто, Л. Бунюэль, Р. Клер.

В сюрреализме наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи, как глобального переходного этапа от классического искусства последних двух – трех тысячелетий к чему-то принципиально иному. Именно в сюрреализме наметились многие принципы, методы арт-мышления, даже технические приемы и отдельные элементы культуры второй половины XX века.

1.9. «Парижская школа»

Творчество художников, остававшихся в контексте поисков новейшего искусства, но сохранявших неповторимую творческую индивидуальность и стоявших особняком от современных им течений и направлений. А. Модильяни, М. Шагал, Х. Сутин, М. Утрилло, К. Бранкузи и др.

ТЕМА 2. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РЕАЛИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СТРАН ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

2.1. Реалистическое искусство

в странах Западной Европы и Америки

В XX веке реализм не исчерпал своих возможностей. Реалистическое искусство находит качественно новые формы, соответствующие новым условиям жизни, новой ступени развития общественного сознания.

Сохранение традиций реалистического искусства предшествующих эпох сочетается с тенденцией к обновлению и обогащению изобразительного языка за

счет использования приемов и элементов стилистики авангардных и модернистских направлений.

Творчество Э. Барлаха, К. Кольвиц, Г. Грундига (Германия), А. Бурделя, Ш. Деспио, А. Фужерона (Франция), Ф. Мазереля (Бельгия), Р. Гуттузо, Дж. Манцу (Италия), А. Рефрежье, Э. Хоппера, Р. Кента, Э. Уайеса (США).

2.2. Советская художественная культура 1917–1955 годов

Первые послереволюционные годы в развитии советской художественной культуры характеризовались активной деятельностью и многообразием творческих объединений и групп. Главная задача – создание новой культуры нового социалистического общества.

Мировое значение приобрели успехи конструктивистской архитектуры (братья Веснины, Б. Иофан, К. Мельников, И. Лангбард и др.) и конструктивистского («производственного») искусства (В. Татлин, А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова и др.). Конструктивизм возник как логическое продолжение экспериментов кубистов и кубофутуристов в области исследования формы, пространства, объема, структуры в пластических искусствах.

Большое внимание уделялось реформированию художественного образования. В Москве были созданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС, 1920–1926), деятельность которых сыграла важнейшую роль в формировании теории и практики дизайна и производственного искусства. Близкие задачи в подготовке творческих кадров ставили перед собой М.Шагал и К.Малевич, усилиями которых в Витебске (1918–1921) было организовано Народное художественное училище, впоследствии преобразованное в Художественный техникум.

Изменение в первой половине 1920-х годов художественной политики государства, усиление идеологического контроля. Формирование теории социалистического реализма. «Большой стиль» советского искусства. Исторические корни и социальные аспекты мифотворческого сознания эпохи.

Архитектурная практика И. Жолтовского, А. Щусева, И. Лангбарда. Творчество художников А. Дейнеки, В. Мухомовой, Ю. Пименова, и др. Кинофильмы Г. Александрова.

Особое значение исторического и историко-революционного жанров, парадного портрета. Темы советских празднеств, спортивных состязаний.

Творческая деятельность художников, чье искусство не укладывалось в рамки ортодоксального соцреализма П. Корин, А. Древин, П. Филонов, Р. Фальк, В. Фаворский.

РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА 2-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ТЕМА 3. ПОП-АРТ

Переходный этап от авангарда к модернизму (1950-е – 1960-е гг.). Разработка нового эстетического сознания, попытка слить элитарную культуру с потребительской популярной субкультурой. Зарождение поп-арта в Великобритании (Р. Хэмилтон, Э. Паолоцци, П. Блейк, Р. Б. Китай, Д. Хокни, А. Джонс).

Расцвет поп-арта в культуре США (Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн, К. Ольденбург, Т. Вессельман, Дж. Розенквист, Дж. Сигал и др.). Расширение спектра используемых материалов, усложнение техники. Поп-скульптуры, объекты, ассамбляжи, инсталляции, в которых использовались различные материалы, в том числе и бывшие в употреблении вещи и др. мусор. Создание поп-артистских акций – хэппенингов, энвайронментов и т. д.

Подведение черты под развитием традиционных видов изобразительного искусства, доведение их до логического конца. Открытие пути принципиально новым типам художественных практик. Подготовка почвы для концептуализма и постмодернизма.

ТЕМА 4. МОДЕРНИЗМ. ОБРАЗЫ, КОНЦЕПЦИИ, ТРАДИЦИИ

Гиперреализм. Течение в живописи и скульптуре, возникшее в США во второй половине 1960-х годов (М. Морли, Р. Эстес, Ч.Клоуз, Г. Рихтер, и др.), основанное на фотографическом воспроизведении действительности. Близость к поп-арту, как в практике, так и в эстетических ориентациях на натурализм и прагматизм. Использование принципа автоматизма визуальной фиксации, документализма, акцентировка механического, «технологического» характера изображения. Экспериментальные тенденции, связанные с усвоением наиболее передовых технологий и приемов фотографии и киноискусства.

Концептуализм. Феномен культуры, синтезирующий в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки – эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт). Выдвижение на первый план концепта, замысла произведения, выраженного в виде формализованной идеи, вербализованной концепции. Суть арт-деятельности усматривается не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов: кино-, видео-, фоно-записей.

Продолжение и развитие многих находок конструктивизма, реди-мейд Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта. Стремление к дематериализации арт-творчества.

Статья Дж. Кошута «Искусство после философии» (1969). Арт-деятельность С. Ле Вита, Э. Руша, О. Кавары, Б. Вотье, С. Туомбли, Я. Куннелиса и др.

Акционизм. Развитие опыта дадаистов и сюрреалистов в создании динамических, процессуальных арт-практик. Живопись действия (Дж. Поллок, И. Клайн, Н. де Сан-Фаль). Перенос акцента с результата арт-деятельности на ее процесс.

Тенденция к синтетическому объединению многих искусств, к выходу из музейных и выставочных залов в окружающую среду, к активному включению

зрителей в процесс творчества. Иррациональный, парадоксально-абсурдный характер действия, обращенного непосредственно к внесознательным уровням психики зрителя. *Хэппенинг, перформанс, лэнд-арт*. Работы Р. Смитсона, Кристо&Жан-Клод и др. Особые формы акции в деятельности движения «Флюксус», в творчестве Й. Бойса, Г. Нитча.

ТЕМА 5. ПОСТМОДЕРНИЗМ

5.1. Философско-эстетические основы постмодернизма

Идеи французских постструктуралистов и постфрейдистов о деконструкции (Ж. Деррида), языке бессознательного (Ж. Лакан), шизоанализе (Ж. Делёз, Фр. Гваттари). Концепция иронизма итальянского семиотика У. Эко и американского неопрагматика Р. Ротри.

В противовес авангардистской установке на новизну стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры посредством ее ироничного цитирования и свободной игры интерпретациями.

Символы постмодернистской эстетики – лабиринт, ризома. Симулякр (Ж. Бодрийяр) – одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики.

Модификация основных эстетических категорий. Иронизм – смыслообразующий принцип мозаичного постмодернистского искусства. Трансформация критериев эстетических оценок. Стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, развитие тенденций синестезии.

5.2. Тенденции постмодернизма в архитектуре

Отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры. Пересмотр накопленного архитектурного наследия, актуальность которого поддерживается приме-

нием современных технологий. Акцентирование «технологичности конструкций». Архитектурная практика Р. Пьяно, А. Росси, Ф. Джонсона, Ч. Мура, Х. Холлайна, Н. Фостера, С. Компостелла и др.

«Средовой» подход – доминанта градостроительной и архитектурной практик, включающих в поле своей деятельности многие современные искусства с целью создания всеобъемлющей среды обитания человека.

Тенденции деконструктивизма. Усиление иронического начала, использование эффекта распада конструктивных элементов, создание провокативного впечатления непрочности, ненадежности строений. Архитектурные практики Ф. Гери, венской группы «Кооп – Химмельблау», американской группы «Сайт» и др.

5.3. Тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусствах

Движение трансавангарда. Статья итальянского критика Акиле Бонито Олива «Интернациональный трансавангард» (1982). Противопоставление модернизму, в частности концептуализму, новой живописности, фигуративности, экспрессивности, ярко выраженного личностного начала. Установка на эстетическое наслаждение, свободное сочетание художественных стилей прошлого. Тенденция к выработке художественной ментальности, носящей интернациональный характер. Влияние концептуального искусства, которое оставило слишком глубокий след, чтобы не отразиться на дальнейших тенденциях. Творчество Ф. Клементе, М. Паладино, К. Мариани, А. Кифера, Г. Базелитца, Й. Иммендорфа и др. Использование приемов поп-арта, ирония концептуального свойства – творчество Дж. Кунса, Дэмиена Херста, Мвурисио Кателлана.

Развитие новых видов арт-деятельности, возникших под воздействием научно-технического прогресса. Произведения К. Болтански, Б. Крюгер, С. Шерман и др. Видеоинсталляции Нам Джун Пайка, В. Фостеля и др.

5.4. Ситуация постпостмодернизма и художественная культура

Постпостмодернизм наследует постмодернизму и трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности». Его эстетическая специфика – в создании принципиально новой художественной среды «технообразов», чье сущностное отличие от традиционных «текстообразов» заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью. Переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью.

Основное течение постпостмодернизма – художественная виртуалистика. Влияние новейших научных открытий на утверждение и формирование эстетики виртуальности.

Многообразные эстетические опыты с киберпространством. Тенденции виртуализации в кинематографе и других видах искусств (сетевое визуальное искусство, гиперлитература и т.д.).

В области массовой культуры и в прикладной сфере – возникновение индустрии интерактивных развлечений (видеоигры, рекламные видеоклипы, виртуальные ярмарки, телешоу, интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, виртуальные выставки и музеи и т.д.).

ТЕМА 6. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОСТСОВЕТСКИХ СТРАНАХ НА РУБЕЖЕ XX – XXI СТОЛЕТИЙ

Вовлеченность постсоветских художников в интернациональный контекст мировой культуры. Достоинства и недостатки этого процесса. Экспансия этики и эстетики современной глобалистской идеологии – новой утопии глобальной демократической коммуникации. Экспансия мировой поп-культуры и шоу-бизнеса. Положение постсоветской культуры в этом контексте. Освоение цифровых технологий в творческой практике, опыты с киберпространством

Одна из определяющих тенденций творчества постсоветских художников – осознание себя в контексте мировой культуры, проблема национально-культурной идентичности. Творчество белорусских художников рубежа XX – XXI вв.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

«Художественная культура XX века»

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов				Самостоятельная работа	Формы Контроля знаний
		лекции	семинарские занятия	практические занятия	лабораторные занятия		
1	2	3	4	5	6	7	10
	Введение	2					Устные рефераты, тесты
1	Тема 1. Авангардные течения	18		4		18	
2	1.1 Тенденции развития архитектуры в Европе и Америке в 1-й половине XX века.	2				2	
3	1.2 Фовизм. Поиски экспрессии	2				2	
4	1.3 Кубизм. Пластические ценности	2				2	
5	1.4 Футуризм. Кубофутуризм.	2				2	
6	1.5 Экспрессионизм Драма личности	2				2	
7	1.6 Абстрактное искусство. Чистые гармонии	2		2		2	
8	1.7 Дада. Создание контркультуры	2				2	
9	1.8 Сюрреализм. В лабиринтах сознания и подсознания	2		2		2	
10	1.9 «Парижская школа»	2				2	
11	Тема 2. Тенденции развития реализма в художественной культуре стран Европы и Америки. 2.1 Реалистическое искусство в странах Западной Европы и Америки.	2				2	Устные рефераты, тесты

	2.2 Советская художественная культура 1917–1955 гг.						
12	Тема 3. Поп-арт.	2				4	
13	Тема 4. Модернизм. Образы, концепции, традиции	4		2		6	
14	Промежуточная аттестация					Подготовка к зачету 18	зачет
15	Тема 5. Постмодернизм	12		18		34	
16	5.1 Философско-эстетические основы постмодернизма	2				2	Устные рефераты тесты
17	5.2 Тенденции постмодернизма в архитектуре	4		6		8	
18	5.3 Тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусствах	4		6		10	
19	5.4 Ситуация постпостмодернизма и художественная культура	2		6		10	
20	Тема 6. Основные тенденции развития художественной культуры в постсоветских странах на рубеже XX – XXI столетий	2		2		4	
21	Аттестация					Подготовка к экзамену 36	экзамен
	Всего: 186	42		26		118	

4.2. Литература

Основная

1. Бобринская, Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. – М. : ГАЛАРТ, 1994. – 216 с.
2. Бобринская, Е. А. Футуризм и кубофутуризм / Е. А. Бобринская. – М. : ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 174 с.
3. Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах: сб. статей / Ю. Д. Колпинский [и др.]; под общ. ред. Ю. Д. Колпинского. – М. : Искусство, 1975. – 328 с.
4. Бруссальи, Марко. Понимать архитектуру / Марко Бруссальи. – М. : ЗАО «БММ», 2007. – 384 с.
5. Герман, М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. / М. Ю. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 480 с.
6. Ёдике, Юрген. История современной архитектуры / Юрген Ёдике. – М. : Искусство, 1972. – 246 с.
7. Ильин, И. П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
8. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН, 2001. – 384 с.
9. История изобразительного искусства / Под ред. Клода Фронтизи. – М. : БММ АО, 2005. – 516 с.
10. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / В. В. Бычков [и др.]; под общ. ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.
11. Мировое искусство. Энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней / Сост. И. Г. Мосин. – СПб. : Кристалл, 2006. – 192 с.
12. Морозов, А. И. Соцреализм и реализм / А. И. Морозов. – М. : ГАЛАРТ, 2007. – 271 с.

13. Обухова, А. Е. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму / А. Е. Обухова, М. В. Орлова. – М. : ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 176 с.
14. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.
15. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : АГРАФ, 1999. – 382 с.
16. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : МГУ, 1993. – 248 с.
17. Усовская, Э. А. Постмодернизм : учебное пособие / Э. А. Усовская. – Минск : ТетраСистемс, 2006. – 256 с.

Дополнительная

18. Альтернативная культура. Энциклопедия / Сост. Д. Десятерик. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2005. – 240 с.
19. Дали, Сальвадор. Дневник одного гения / Сальвадор Дали. – М. : Искусство, 1991. – 269 с.
20. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М. : ПРОГРЕСС, 1970. – 301 с.
21. Лиотар, Ж.-Ф. Ситуация постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – СПб. : Алетейя, 1998. – 159 с.
22. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.
23. Харт, К. Постмодернизм / К. Харт. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272 с.
24. Хиллер, Бивис. Стиль XX века / Бивис Хиллер. – М. : Слово, 2004. – 240 с.
25. Эко, У. Имя розы / У. Эко. – М. : Симпозиум, 1989. – 465 с.
26. Якимович, А. К. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века / А. К. Якимович. – М. : ГАЛАРТ, 1995. – 132 с.

Содержание

Введение.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1. Курс лекций.....	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	72
2.1. Тематика семинарских занятий.....	72
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	74
3.1. Самостоятельная работа студентов.....	74
3.2. Перечень вопросов к экзамену.....	76
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	79
4.1. Учебная программа.....	79
4.2. Литература.....	97

Учебное электронное издание

Составитель
Коваленко Ольга Савельевна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальности 1-19 01 01 Дизайн (по направлениям)*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 26.11.2024.
Гарнитура Times Roman. Объем 0,5 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-469-3



9 789855 474693