

КРИВЦУН О.А.

Эволюция языка искусства: культурные и художественные влияния

Рассматриваются факторы эволюции языка искусства, механизмы сосуществования в современной культуре художественной классики и нонклассики. Выявляются культурозависимые свойства в эволюции искусства, главный субъект которых – человек эпохи и границы его познания, модификации исторической ментальности. По мнению автора, не существует некоего «вневременного» канона правильного художественного видения, оно меняется вместе со сложным комплексом культурных и художественных стимулов. Огромную роль в эволюции искусства играет и механизм самодвижения художественных языков. В неизвестных формах художник ищет то, что отсутствует в известных. Присутствие в произведении больших идей не является гарантом его художественности. Принцип самоценности искусства по-прежнему значим для современной культуры, Искусство не только воспринимают, его – любят. Художественное переживание гасит всякую функциональную и практическую направленность.

Ключевые слова: искусство, культура, человек, эволюция, историческая ментальность, самодвижение искусства, идея самоценности искусства.

Кривцун Олег Александрович

Доктор философских наук, профессор, академик Российской академии художеств, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Key words: art, culture, man, evolution, historical mentality, self-movement of art, idea of self-worth of art.

Krivtsun Oleg A.

PhD, professor, Academician of the Russian Academy of Arts, chief researcher, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

KRIVTSUN OLEG A.

The Evolution of the Language of Art: Cultural and Artistic Influences

The factors of the evolution of the language of art, mechanisms of coexistence in modern culture of art classics and non-classical are considered. Culturally dependent properties are revealed in the evolution of art, the main subject of which is the person of the epoch and the boundaries of his cognition, the modification of historical mentality. According to the author, there is no “timeless” canon of correct artistic vision, it changes together with a complex set of cultural and artistic stimuli. A great role in the evolution of art is played by the mechanism of self-movement of artistic languages. In unknown forms, the artist is looking for something that is not in the known. The presence in the product of great ideas is not a guarantee of his artistic quality. The principle of the self-worth of art is still significant for modern culture, Art is not only perceived, it is loved. The artistic experience extinguishes all functional and practical orientation.

УДК 130.3
ББК 87.8

Классическое искусство занимает прочные позиции в современном мире. Им восхищаются на всех континентах. Многомиллионная статистика посещения крупных собраний шедевров музеев Европы и США впечатляет. В связи с этим от непосвященного человека часто можно слышать вопрос: отчего модифицируется язык искусства? Ведь прошло так много трудных столетий, пока язык живописи, архитектуры, скульптуры достиг своего апогея, аккумулировал и переработал все предшествующие художественные опыты. Пока в XVI–XVIII веках не родилось такое совершенство, которое теперь по праву мы называем классикой, классическими способами претворения граней мира и человека. Мы видим, как во всей полноте своих замыслов состоялись такие классики, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Рембрандт, Вермеер, Веласкес, Рубенс, Джулио Романо, Лоренцо Бернини – и это замечательно! Сегодня будущим художникам России также преподают академическое мастерство, возможность практически овладеть всеми премудростями классического живописного письма: навыками цвето-световой и пространственной композиции, классической перспективы, расположения объемов внутри полотна, выявления центра тяжести картины, техникой sfumato, приемами lessirovki и др.

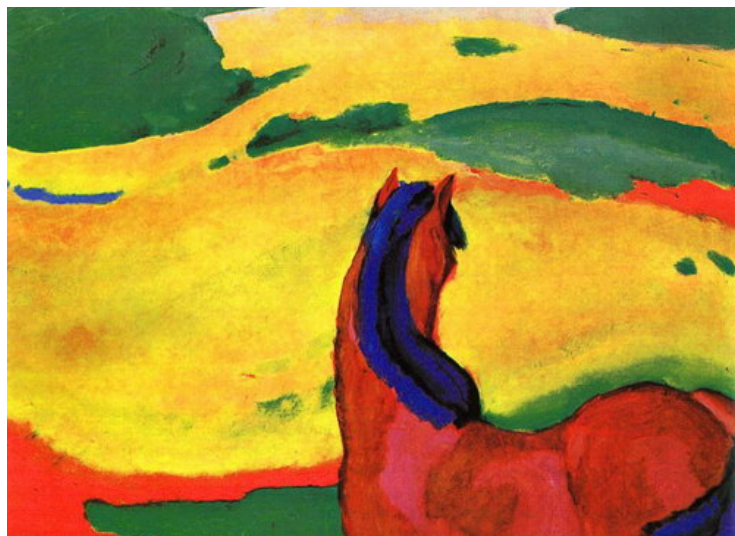
Однако творчески претворять современную жизнь сугубо классическим языком живописи решаются мало кто из выпускников художественных институтов. Более ценится индивидуальный стиль, авторские узнаваемые приемы письма, внимание к собственному мироощущению, воплощенному в картине. И этому можно найти множество объяснений. Уже почти полтора столетия в изобразительном искусстве, как и в других видах искусства, господствует так



Илл. 1. Конрад Феликсмюллер. На брусчатном. 1926

называемая «нонклассика». Прекрасное, начиная со второй половины XIX века, может быть темой искусства, *однако не является его самоцелью*. В почете такие критерии, как художественно-выразительное, интересное, занимательное, оригинальное. Уже более полутора столетий так называемое неклассическое искусство заполняет собой художественную жизнь современников, начиная с импрессионистов (особенно притягательных сегодня, а при жизни – весьма подозрительных для критиков). Мы также наслаждаемся выдающимися произведениями экспрессионизма, совершенно неклассическими, острыми, «процарапывающими» нас, однако весьма востребованными, давшими жизнь множеству модифицированных течений живописного письма на протяжении уже более ста лет.

Примеры можно продолжить: в отечественном искусстве классические каноны взрывали Наталья Гончарова, Илья Машков, Роберт Фальк, как и в целом «Бубновый валет». Позже – Кузьма Петров-Водкин, Павел Филонов, Александр Дейнека, Александр Лабас и многие другие, в различных видах искусства [10, с. 78].



Илл. 2. Франц Марк. Грაციозные кони. 1914



Илл. 3. Александр Лабас. В полете. 1935

ИСТОРИЯ ЯЗЫКА ИСКУССТВА – ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА

Здесь уместно вспомнить Гёте: в беседе с Эккерманом поэт и теоретик говорил, что всю историю мирового искусства можно свести к 36 сюжетам. [5, с. 511] Человеческая жизнь не так уж богата событиями – детство, конфликт детей и родителей, человек и его любовь, человек и предательство, человек и смерть. Но у каждого нового художника «одна и та же жизнь» претворяется по-новому, только ему присущим способом, через особые стилистические приемы языка. Тем самым каждый новый автор обнаруживает в своих произведениях новые смыслы, неожиданные акценты, новые краски картины мира. То есть в искусстве продолжают жить прежние сюжеты (рождение и смерть человека, конфликт детей и родителей, конфликт поколений, человек и его любовь, человек и одиночество, индивидуальная экзистенция человека VS противостоящий ему социум и др.), но обретают они новое наполнение, новую художественную трактовку. Остается внимание к обозначенным константам человеческого Бытия и вместе с тем – являются совершенно новаторские способы их творческого претворения. Одна из самых больших тайн искусства и состоит в его умении *представить эту ограниченность сюжетов через безграничное разнообразие художественных форм*, добываясь неостановимого художественного обновления «одной и той же жизни».

Поэтому в истории искусства более важно не «что», а «как». Именно в силу непохожести способов стилистически-языкового претворения человеческой жизни в разные эпохи, непрерывной модификации способов художественного выражения в культуре мы способны воссоздать по этим меняющимся формам и историю самого человека. Прочсть по истории отдельного человека (индивидуальный мир конкретного художника) соответствующий фрагмент истории человечества как рода. То есть продуктивно связать онтогенез и филогенез. Отсюда исторически складывающаяся форма любого произведения искусства – это свидетельство не только мастерства и художественных традиций эпохи, но и источник нашего нового знания о человеке: о том, как изменялись способы его восприятия и чувственности, каким он видел или хотел видеть себя, как развивался его диалог с внутренним миром, перемещался избирательный интерес к окружающему и т.д. Эволюция художественных форм,

взятая в мировом масштабе, прочерчивает грандиозную траекторию движения человеческого духа.

Получается, что история искусства – это история человека? Это и так, и не совсем так. На эволюцию языка искусства по-разному воздействуют как культурные, так и художественные факторы. Культурные – это концентрат интеллектуальной жизни эпохи, художественная картина мира (во многом рождающаяся у художника иррационально), влияние доминант менталитета близкого художнику окружения («своя» и «чужая» группы) и многое другое. Художественные стимулы развития языка искусства – это стремление преодолеть накатанные способы выражения, устоявшиеся формулы в любом виде искусства. (Подробнее об этом см.: [1].) То есть противостоять процессу «эстетического износа формы», всегда приводящему искусство к стагнации. Обо всем этом – речь далее.

Большой вклад в истолкование *антропной, человекомерной природы искусства* внесла в XX веке французская Школа Анналов (*École des Annales*). В блестящих трудах Марка Блока, Люсьена Февра, Ле Гоффа, Фернана Броделя и других энтузиастов «Новой исторической науки» (*La Nouvelle Histoire*) большая история человечества трактовалась именно как История, а не как совмещение разных, непохожих эпох [2], [3], [12]. Знакомство с новой методологией – изучением истории как непрерывной истории идей, как истории ментальностей, смены типов базового человека эпохи – продуктивно повлияло и на новую методологию искусствознания. Сегодня можно сделать вывод о том, что приемы художественной выразительности трансисторичны, они пробиваются сквозь стыки разных эпох и культур. Художественные формы не существовали сами по себе. Вне этих форм человек был бы безъязыким и бессловесным. Вместе с эволюцией языка искусства развивался и сам человек, его эмоционально-интеллектуальная сфера. Вместе с развитием человека получали новый импульс и процессы развития художественных форм.

История художественных представлений разных эпох совсем не сводится к тому, что сказал об искусстве тот или иной искусствовед, эстетик, философ. Художественное сознание эпохи вбирает в себя все наличествующие в ней рефлексии по поводу искусства [9]. В его состав входят бытующие представления о природе искусства и его языка, художественные вкусы, художественные потребности

и художественные идеалы, эстетические концепции искусства, художественные оценки и критерии художественного качества, формируемые художественной критикой, и т.п. Всю эту многоаспектность художественного сознания и ее историческую подвижность необходимо раскрыть, опираясь на *анализ и обобщение реальных фактов*, то есть на основе изучения актуальных произведений искусства эпохи, а также ее незаметных, порой маргинальных произведений, из которых затем часто вырастают новые доминанты искусства.

Это чрезвычайно важно, ибо художественное сознание эпохи выражают не только художественные теории. В сложении художественного сознания каждого исторического этапа участвует творческая практика всех видов искусств, культивируемые массовые формы художественного досуга и др. Изучение закономерностей эволюции истории художественного сознания в таком объеме будет аккумулировать его реальное содержание, а не сводиться к истории художественной культуры как к «истории головастиков».

Однако, если бы не было исторической науки, а существовала только история искусств – мы могли бы уже по истории творческих практик воссоздать историю человека. Есть в истории живописи, истории скульптуры, истории архитектуры такие тектонические сдвиги, которые очень информативны для понимания новых мыслительных и эмоциональных ориентиров, вспыхнувших в культуре, для понимания исторической ментальности, ее доминант.

Так, хорошо известный в истории изобразительного искусства переход композиционного построения картины от классической симметрии («пирамиды») Возрождения к *диагональной* композиции в конце XVI – начале XVII века не был произвольным. Он знаменовал собой правомерность возникновения *точки зрения* на живописное полотно, *отход от имперсональности средневековья*. Сам этот факт свидетельствовал о новом сдвиге в мироощущении, о сознательном подчеркивании того, что картина является *результатом субъективного восприятия зрителя*, что художник, как и зритель, могут свободно менять точку зрения и не обязаны непременно останавливаться против центральной оси действия.

Здесь важно подчеркнуть тезис: человек XVII века смотрит на новое для него полотно, преодолевающие прежние традиционные стереотипы письма. Он удивляется его необычному композиционному



Илл 4. Жорж Брак. Натюрморт. 1912



Илл 5. Морис Вламинк. Натюрморт. 1909

строению, пластическому мышлению автора, композиционному решению, которое уже порой целиком формируется цветовыми и световыми пятнами (например, столь необычная, взрывная для своей эпохи, а сейчас так любимая всеми картина Рембрандта «Ночной дозор», 1642).

Зритель примеряет на себя систему координат, заданную художником, то есть постигает, привыкает к «новой художественной оптике», новым приемам живописного языка и даже начинает получать от этого удовольствие. В связи с этим можно сделать такое обобщение: усваивая способы обращения с различными творениями, с новыми законами их организации, любой человек научается схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в его сознании, овладевать новыми приемами художественного мышления, «присваивать» их. Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности гештальта – то есть схватывания первоначально, казалось бы, разнородных элементов как сочетающихся, как совмещающихся по-новому, то есть как единого целого, созданного по новым художественным принципам.

То же самое и в музыке – когда наше восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ее голосами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все те перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Овладевает новым интонационным строем, новыми моделями музыкального мышления, такими, например, как сонатная форма, из которой позже выросла и форма симфонии.

Как известно, сонатная форма кристаллизовалась в устойчивую структуру во второй половине XVIII века, достигла апогея своего развития в творчестве Гайдна, Моцарта и в особенности Бетховена [См.: 8]. Отличие сонатной формы от всех других заключается в том, что развивающий раздел (разработка) является центральным по своему значению, в нем проявляется основной прием драматургии сонатной формы – конфликтность и динамика развития. Ни в какой другой прежней музыкальной форме развитие не имело определяющего, «идейного» значения. Сонатная форма дала возможность объединить самый разнообразный материал, иногда на очень большом временном пространстве. Разумеется, что все эти нововведения



Илл. 6. Лоренцо Бернини. Вакханалия. 1625



Илл. 7. Рубенс. Охота на львов. 1621



Илл. 8. Караваджо. Корзина с фруктами. 1596

в музыке повлияли и на усложнение мышления современников. И вместе с тем дали возможность человеку проживать и осваивать такое конфликтное динамическое развитие и способы его разрешения, которые претворяли разнообразные ментальные модели его собственного человеческого Бытия. Взаимодействие ментально-культурных воздействий и нового видения самого художника учило постигать человека драматизм жизни, новые, более сложные модели конфликтности, схватывать большое временное целое как особое драматургическое *единство*, по-новому приходить к переживанию катарсиса.

Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует способности воображения человека. Тренирует его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного мышления, помогает его включению в современные и непростые для него способы осмысления мира.

Точно так же и в барокко: динамичность, спонтанность движения барочных форм, их чрезмерность, избыточность, нередко – глубокая мистика – все это, казалось бы, по Винкельману – «нагромождение неправильного» [4, с. 311]. Но внутри барокко, несомненно, есть свое правило, его чрезмерность, стихию и избыточность динамики мы воспринимаем как своеобразную модель картины мира. Причем такой картины мира, которая не воплощает собой чистую «переходность», а способна существовать на протяжении веков. В барочных произведениях своя стихия и притягательность. В первую очередь это касается выдающегося итальянского скульптора и архитектора Лоренцо Бернини (*Giovanni Lorenzo Bernini*).

Сегодня мы максимально высоко оцениваем броскую цветистость и динамичность форм в живописных произведениях Рубенса (*Pieter Paul Rubens*) и Караваджо (*Michelangelo Merisi da Caravaggio*). Сейчас не подвергается сомнению тот факт, что, желая наслаждаться творчеством художников разных стилей и эпох, мы должны уметь правильно *настроить регистр своего зрения*. У каждого из нас должен быть «камертон в глазу», который способен впитывать в себя эстетику (качество художественной выразительности) самых разных художников. Уметь тем самым оценить художественное качество произведений разных эпохи непохожих стилей.

ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ЛЮБОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ НОРМЫ

Таким образом, поначалу в Ренессансной системе координат чувства меры, гармонии, симметрии мыслились как начала абсолютные для сложения произведения. Но в последующие эпохи возникают практики, которые демонстрируют *относительность нормы, особую выразительность «неправильного» в искусстве* (барокко, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм). Поначалу в качестве неоспоримой отправной точки, задававшей «отпочкование» всем художественным формам, выступала античность. Так, Винкельман в своей истории искусств строил движение таким образом: из *правильного* (античность), выросло *неправильное* (средневековье с его искаженными формами и пропорциями). А затем из этого неправильного вновь рождалось *правильное* (Возрождение). За Возрождением следует барокко (вновь *неправильное*), конкурирующее и провоцирующее правильность классицизма и т.д. Винкельман подметил один из принципов: история искусств зачастую движется по принципу *отрицания отрицания*, одна художественная эпоха возникает как отрицание другой [4, с. 351–374].

Такой принцип движения по контрасту не раз рассматривался в качестве универсального механизма и в XX веке. У представителей немецкой школы искусствознания можно встретить идеи относительно всеобщей истории искусств как чередования принципов *классицизма и романтизма*, аккумулирующих главные тенденции творчества. Очевидно, что в нарушениях нормы, в творческих деформациях наглядно-реального заключен большой смысл. Художник экспериментирует, пытается соединять несоединимое, слегка деформирует натуру и вдруг внезапно высказывает такое сочетание, такая неожиданная пластическая находка, которая извещает автору о своей значительности, неслучайности. При всех пластических эпатажах и «приколах» в истории живописи остается не эксперимент сам по себе, а те пластические решения, которые вмещают в себя нечто сущностное, значительное. Через незнакомую пока выразительность время от времени являют себя новые способы организации «силового поля» картины, пока еще понятные не всем.

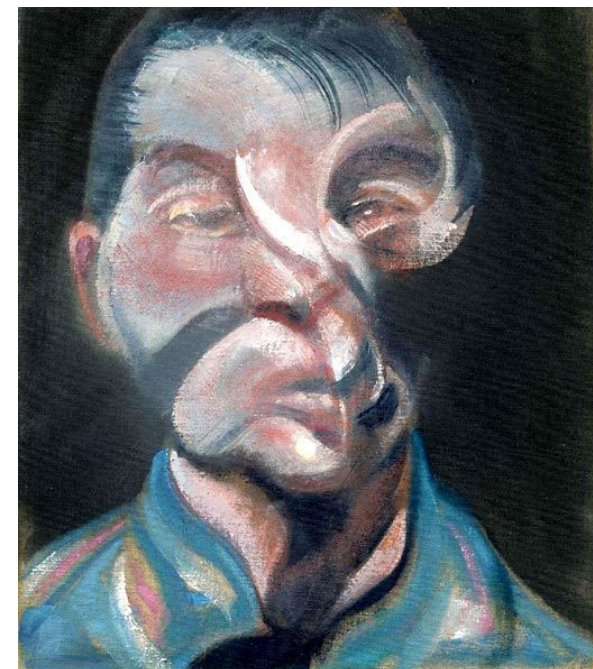
Приведу небольшой, но характерный пример. Как известно, Пикассо был прекрасным рисовальщиком. В 1906 году он захотел



Илл. 9. Френсис Бэкон. Этюд
к портрету Изабель Росторн.
1965

создать портрет Гертруды Стайн – своего единомышленника, друга, продюсера. По мысли Пикассо это должен быть портрет в самом высоком смысле слова. Художник провел около 80 сеансов (такое количество для него совсем не характерно!). Затем уничтожил все наброски и позже создал портрет уже по памяти в духе протокубизма. На вопрос своих друзей, действительно ли он считает, что портрет похож на модель, художник ответил так: *«Сейчас, может быть, и нет. Но когда-нибудь будет похож»*. Этот парадоксальный ответ таит в себе глубокую истину: большой художник всегда убежден, что видит дальше своих современников, чувствует тоньше. И что со временем законы коллективного восприятия разовьются именно в том направлении, в каком его творец чувствует уже сейчас.

Поэтому то, что мы привыкли оценивать как поиск новых приемов выразительности – совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы бриколажа, принципы соединения образов и ал-



Илл. 10. Френсис Бэкон.
Автопортрет. 1969

легорий разных эпох – отражает важные реальные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. Произведение живет, если оно захватывает акупунктурные точки бытия человека, откликается на них. Сказать по-другому – полно выражает ментальные доминанты, упорядочивает трудновоспринимаемый интеллектуальный и социально-психологический «хаос» своего времени, наиболее полно выражает дух своей эпохи.

Современное искусство ругают за то, что оно как будто бы способно выступать и «против человека», и умножать социальные страхи своим остро негативным образным строем. Это трудный вопрос. Здесь поднимаются критерии художественности искусства. Безусловно новейшие течения в искусстве не должны калечить психику человека. В чем тогда лежит ответ на вопрос о диагностике художественного качества искусства?

От зарубежных коллег я не раз слышал такие мнения: Френсис Бэкон страшен, катастрофичен – но почему-то его произведения

хочется пересматривать. Не есть ли это критерий подлинности произведения – гипотетическое желание вернуться к нему снова?

Живописец Бэкон посылает человечеству острый сигнал, фиксирует в жизни нотки разрушения и саморазрушения, апокалипсиса. Однако если художник заносит руку над полотном и претворяет раны индивидуального и социального Бытия – значит можно утверждать, что художник уже сам способен поставить диагноз. А это – не так уж и мало. То есть творец не опускает руки, а пишет картины и, как мы и как он сам считает, владеет ситуацией, он сознает себя если не хозяином, то созерцателем и в какой-то мере участником происходящего. Я думаю, что это утверждение справедливо и для понимания схожих тенденций в новейшей музыке, в театре, в литературе.

В этом отношении я бы утверждал и такой дополнительный критерий: с одной стороны, полнокровная художественная выразительность, а с другой стороны, жизненность, или витальная сила произведения – это одно и то же. Эти понятия сегодня тождественны и во многом помогают нам обрести критерии художественного качества. Если перед человеком сложное, остродраматическое произведение, и он видит в нем не только страстное утверждение, но и страстное отрицание – жизненные силы в этот момент у человека усиливаются. То есть переживание витальности произведения, если оно происходит, можно расценивать как важнейшее опознавательное свойство новейших художественных творений, расставшихся с традиционными категориями меры, гармонии и даже катарсиса. Подобный критерий – переживание чувства витальности при восприятии произведения – способен помочь человеку оценить значительность непонятого доселе произведения, отделить зерна от плевел, на что и ориентирует нас такой разнородный мировой художественный процесс, увы, не лишенный художественной профанации. Понятие витальности произведения нуждается в специальных исследованиях, которые мы и собираемся в обозримом времени предпринять.

Поэт Гийом Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, заметил: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний – размазывал на четыре строфы». То же – и в живописи. То есть это – еще один культурно-художественный фактор эволюции языка искусства. Речь идет о том, что уровень сложности, быстрой ассоциативности нашего сознания

столь уплотняется со временем, что художнику лучше и креативнее «не договорить», чем быть излишне многословным в своих средствах.

В связи с этим мы говорим о таких современных явлениях искусства как «открытая форма», simultaneity, синергетика готового произведения – это все также важные замеры художественными способами того, что свершается в реальной человеческой памяти, в психике, в сознании, в культурной антропологии. Плотность ассоциативного аппарата современного человека такова, что один только намек, одна изобразительная фраза – моментально воссоздает *целое*. Новейшему человеку не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как его актуальная художественная память, его внутренний словарь символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии, взаимообогащении.

Еще раз рассмотрим вопрос о художественных факторах, которые действуют на процесс эволюции языка искусства.

Возьмем живописную картину или графику. Всмотримся в произведение. И мы увидим, что, с одной стороны, перед нами завершённое, целостное произведение, но вместе с тем – художник рисует как будто бы двумя сторонами линии. Я имею в виду незаслуженно позабытые искусствоведами такие понятия как «внешняя» и «внутренняя» форма.

Во-первых, в произведении есть линия, которая непосредственно обращена к эмоционально-чувственному восприятию (внешняя форма). Мы смотрим на новую картину, и возникает своеобразный «эмоциональный удар». Восприятие красок, их сочетания, рисунок, композиция, расположение объемов, гармоничная структура или же подчеркнутый драматизм картины могут погрузить нас в меланхолию, или же вызвать эмоциональное возбуждение, или заставить напряженно думать. Или же придать неосознанное удовольствие, успокоение. Или же разбередить предчувствие конфликта с сопутствующей ему тревогой. Все это – спектры эмоциональных реакций на наше первичное восприятие пластики. На воздействие внешней формы картины в первую очередь откликается первая сигнальная система.

Но мы знаем, что одновременно этой линией художник что-то символизирует, там спрятаны подтексты, опосредования, живописные метафоры, живописные аллюзии, то есть помимо сугубо эмоционального гипноза... говорит нам о человеке, о себе, передает подтекстовую

значительность картины. Изнутри может вырастать тема, идея произведения, его смысл. Но тема – это целостное жизненное пространство, не с одним, а с множеством голосов. Интерпретация темы может быть шагом к нашему внутреннему мироощущению, а может и не быть, наталкиваясь на сопротивление нашего мышления, нашего опыта. В любом случае, антропная интерпретация «чистой пластики» подключает к первой сигнальной системе *вторую* сигнальную систему (внутренняя форма). Мы сопоставляем, радостно удивляемся, ликуем, наслаждаемся, впускаем в себя или же оцениваем картину холодно, ждем комментариев, подбираем тот регистр, ту систему координат, которая способна по-настоящему открыть для нас пока не вполне понятное пластическое пространство. Следовательно, одна и та же линия в искусстве – одновременно есть и чувственно-проникающая, и концептуальная.

Таким образом, в процессе создания произведения любой художник сталкивается с решением двуединой задачи: развертывание пластического мышления, с одной стороны, подчиняется приемам художественной техники. С другой стороны, в подлинно новаторском произведении всегда должна присутствовать не просто техническая виртуозность, но и важная онтологическая составляющая, то есть зондирование сокрытых, не явных, сущностных аспектов бытия. Это состояние, когда «восприятие произведения «заставляет много думать, причем, при этом ни одно понятие не является адекватным ему» (Кант) [7, с. 315]. Говоря другими словами, в большом произведении всегда ощущается *прямое усмотрение истины, не опирающееся на доказательство*.

Таким образом, я подвожу к мысли о еще одном факторе художественной эволюции: существует такое понятие, как механизмы самодвижения искусства. Это означает, что импульсы художественного творения могут приходиться не только из окружающего мира, но и диктоваться такими мотивами, как художественный вкус, требование живописной выразительности, желанием сбить привычные художественные установки, нарушить обман ожиданий. Новаторские художественные приемы появляются как креативный эстетический ход, как принципиально иная система координат или же как своего рода алогизмы, но – очень привлекательные, творческие, формирующие совсем иные приемы восприятия.

У многих рисунков Клода Моне, Поля Сезанна, Жоржа Брака, Мориса Вламинка, Ильи Машкова, Петра Кончаловского, Павла Филонова есть замечательное качество: это ощущение органического роста формы, которая строится изнутри, как бы сама собой, нащупывая свои границы. Причем границы формы могут оказаться так и не обозначенными, но лишь угадываемыми.

Таким образом, можно сделать вывод, что искусство представляет для нас ценность и *вне* его сюжетной стороны. А просто как предмет имманентного развития, результат маэстрии, когда живописец «квасит кистью», достигая апофеоза живописного и пластического совершенства!

Художник начинает писать этюд – а внезапно получается великолепный живописный натюрморт или пейзаж. Специалисты говорят о существовании в любом произведении *«эпицентров активности»*, которые могут быть истолкованы как определенные пластические доминанты картины, скульптуры, архитектурного произведения. Такого рода «эпицентры активности» можно обнаружить и в плане композиции произведения, и в его образном строе, в цветовом решении, в контрастах света и тьмы. «Эпицентры активности» образуют художественную драматургию, лежат в ее основе. Хорошо написал об экспрессии пластической драматургии С.М. Даниэль: «Вырубленные, высеченные контрастными плоскостями, при активном использовании светотени, эти формы производят эффект „возмущения“ пространственной среды. Если же изображение включает в себя целый ряд форм пересекающимися „орбитами“, картина получается чрезвычайно сложная, обнаруживающая иерархию центров „возмущения“, сфер их влияния и т.д.» [6, с. 57].

Когда мы хотим особо похвалить мастерство художника, то говорим, что «в этом произведении каждая точка картины знает о существовании всех других», то есть отмечаем органическую зависимость связей всего произведения. Эмиль Бернар рассказывал, что Сезанн полностью переписал картину, после того как положил на холст несколько усиливающих звучание мазков. Иначе: небольшие преобразования потянули за собой все предыдущие красочные пигменты. Это еще одно подтверждение, что в состоявшейся картине нет ничего второстепенного: фрагмента, уголка или малозначимой детали. Все должно ощущаться на своем *единственно возможном*

месте. Именно в такой выразительности – классическое понимание целостности произведения.

Обобщая сказанное, важно отметить, что аналитика художественной формы побуждает говорить как бы о «двух истинах» – внехудожественной, культурной (система координат, в которой натура, предмет, существуют вне искусства) и собственно художественной, или архитектурной. Следовательно, мы можем сделать вывод, что архитектурная истина прорастает через видение художника, через его индивидуальное ощущение тектоники, пространственности, фактуры, линейности. Правда, сегодня все чаще высказывается такая точка зрения: в связи с растущей свободой от устойчивых художественных правил *тектоника* в искусстве отступает на второй план [См. 11, с. 2–13], а на первый в произведении искусства выступает индивидуальность мастера, *человеческая экзистенция*. Это, в частности, видно по новейшим произведениям архитектуры, по произведениям скульптуры, живописи.

В заключение отмечу: природа искусства не может быть сведена к совокупности его разнообразных функций. Ведь способствуя познанию, искусство не растворяется в науке, способствуя воспитанию нравов – не замещает собой этику и так далее. Следовательно, искусство – это самобытная форма духовного творчества, имеющая цель в самой себе. К искусству человек обращается, желая получить наслаждение, испытать катарсис, удовлетворение, в произведении искусства всегда силен момент любования, чувственного переживания. То, что способно дать человеку искусство, невозможно найти ни в одной другой форме духовного творчества.

Из «вещества жизни» – разрозненного, эклектичного, лоскутного – художник создает «вещество формы». Размышляя о тайне этого преобразования, эстетика разрабатывала представления о специальных механизмах – *энтелехии*, художественном метаболизме и др. Особенность художественной формы состоит в том, что заложенный в ней смысл оказывается непереводаемым на язык понятий, невыразимым до конца никакими иными средствами. В этом находит свое подтверждение идея *самоценности искусства*. Искусство не только воспринимают, его – любят. Эстетическое переживание гасит всякую практическую направленность. Парадокс заключается в том, что искусство способно удовлетворять художественную потребность только

в том случае, если оно выступает *не в качестве средства, а в качестве цели*. [Об этом см.: 13] Лишь обнаруживая свою изначально самоценную природу, не замещаемую никакой иной – моральной, религиозной или научной деятельностью, искусство является оправданием самого себя, утверждая необходимость своего места в жизни человека.

Идея самоценности искусства чрезвычайно трудно пробивала себе дорогу в истории. Каждая художественная эпоха не оставляла после себя незыблемой нормы, демонстрировала разные эстетические свойства и безграничные возможности искусства. И потому всякий раз оказывалась подвижной трактовка самого феномена искусства. Абсолютизация любых нормативных и «ненормативных» теоретических манифестов искусства разбивалась новыми волнами художественно-творческой стихии. Идеи о «смерти искусства» либо декларации о бессмертии иных стилистических форм опровергались продуктивностью новых художественных стадий. Все это убеждает в том, что любые дефиниции искусства должны вырастать на основе тщательного анализа исторического материала, они не могут «спускаться» как отвлеченные абстрактные конструкты.

Язык искусства будет развиваться всегда в поиске художественных эквивалентов значимых духовных поисков и переживаний человека, а также в попытке связать запутавшуюся в ментальных сетях истории «субъективность» с высшим духовным Абсолютом. Процесс творческого поиска и эволюции языка в нашем мире неисчерпаем, ибо непрерывно наш дух всегда ищет в неизвестном то, что отсутствует в известном. Искусство всегда будет детонатором нового чувства жизни, предвестником важных внутренних состояний, которыми живет человек, которые приближают человека к ощущению близости Истины.

Список литературы:

- 1 *Батракова С.* Художник XX века и язык живописи. М.: Наука, 1996.
- 2 *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка. М.: Наука, 1973.
- 3 *Бродель Ф.* Очерки истории. М.: Академический проект, 2015.
- 4 *Винкельман И.* История искусств древности. М.: Государственный Эрмитаж, Алетея, 2000.
- 5 *Гете И.* Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964.
- 6 *Даниэль С.* Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.
- 7 *Кант И.* Критика способности суждения. М.: Наука, 2001.
- 8 *Конен В.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975.
- 9 *Кривцун О.* Творческое сознание художника. М.: Памятники исторической мысли, 2008.
- 10 *Петрушанская Е.* Forward to Past: есть ли будущее у музыкального футуризма? // Художественная культура, 2018, № 1. С. 76-105. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6da/hk_2018_01_76_105_petrushanskaya.pdf (дата обращения 21.01.2019).
- 11 *Ступин С.* Открытая форма в искусстве. Репрезентация экзистенциального // Художественная культура, 2018, № 3. С. 2–13. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/e51/hk_2018_03_02_13_stupin.pdf (дата обращения 12.01.2019).
- 12 *Февр Л.* Бои за историю. М.: Наука, 1991.
- 13 *Феномен артистизма в современном искусстве // Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2008.*