О.К. ХАЛДЕЕВА
Аспирант, специальность «Теория и история искусства», АНО ВО «Институт современного искусства»
e-mail: o-khaldeeva@mail.ru

Т.О. ШУЛИКА
Кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой «Дизайн архитектурной среды», Московский архитектурный институт (государственная академия)
e-mail: shulika-taf@yandex.ru

O.K. KHALDEEVA
Postgraduate student, Institute of Contemporary Art
e-mail: o-khaldeeva@mail.ru

T.O. SHULIKA
Candidate of architecture, professor, head of Department of Design of the Architectural Environment, Moscow Architectural Institute (State Academy)
e-mail: shulika-taf@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_167_179

АБСТРАКТНОЕ ВИДЕНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АСПЕКТОВ МИРОУСТРОЙСТВА И ФОРМИРОВАНИЯ ПРОЕКТНОГО СОЗНАНИЯ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

ABSTRACT VISION AS A TOOL FOR RESEARCH THE ARTISTIC ASPECTS OF THE WORLD ORDER AND THE FORMATION OF DESIGN CONSCIOUSNESS IN THE ART OF THE 20TH CENTURY

На примере некоторых явлений в изобразительном искусстве XX века в статье описываются возможности абстрактного видения действительности, открывающего ее художественные ценности и закономерности устройства. Обнаруживаются и

описываются два основных направления абстрактных поисков в искусстве — моделирование идеальных миров в абстрактном искусстве и трансформация реального мира в авангардных течениях XX века. Предлагается вывод об исключительной роли развитого абстрактного видения в процессе творческого освоения реальности, о его связи с проектным мышлением, с рождением новых форм и выразительного языка, адекватных многообразному художественному содержание мира, а также о его вневременной универсальности и потому актуальности в современном творчестве.

On the example of some phenomena in the visual arts of the 20th century, the article describes the possibilities of an abstract vision of reality, revealing its artistic values and patterns of structure. Two main directions of abstract searches in art are revealed — the modeling of ideal worlds in abstract art and the transformation of the real world in various avant-garde movements of the 20th century. The author proposes a conclusion about the exceptional role of a developed abstract vision in the process of creative assimilation of reality, about its connection with design thinking, with the birth of new forms and expressive language, adequate to the diverse artistic content of the world. And also, about its timeless versatility and therefore relevance in modern creativity.

Ключевые слова: абстрактное видение, абстрактное искусство, архетип, сущность, качества предмета, проектное мышление.
Keywords: abstract vision, abstract art, archetype, essence, qualities of an object, design thinking.

Существуют разные теории естественного происхождения искусства: как врожденной созидательной способности; как игры, процесса, доставляющего удовольствие и расходующего нерастраченный в работе запас энергии; как имитации увлекательных природных процессов; как стремления украсить себя и стать более заметным, уверенным в себе, авторитетным (в некотором смысле — продолжение подражания животному миру); как развитие трудовой деятельности, уникального природного дара человека. Присутствие и в самом процессе творчества,

и в искусстве как в явлении, неведомой, труднообъяснимой стороны, объясняется теорией божественного дара. Общее в первых творческих действиях человека — естественное стремление, потребность открывать неведомое многообразие мира природы и человека.

Постепенно в процессе эволюции меняется самоощущение человека — растерянность перед природной мощью и покорность ей проходят. Но не проходит зависимость от нее, желание понять больше о мире и о себе в нем, расширить границы времени и пространства своего существования. Наряду с формирующимися науками, философией, «человек через искусство приближается к природе, делает ее своей. Человеку мало одной лишь информации о мире, он стремится приблизить его к себе непосредственно и творчески освоить его, сделать мир "своим"» [5, с. 27].

Одним из основных смыслов искусства и творческой деятельности на протяжении всего времени их существования является открытие художественной составляющей окружающего «космоса»: мира, природы, пространства, предмета, человека. В статье рассматривается один из инструментов этого открытия — абстрактное видение. Актуальность исследования заключается в обнаружении в революционном изобразительном искусстве XX века универсальных, вневременных и внестилевых способов и средств творческого взаимодействия с миром, которые сегодня, в период активной виртуализации искусства и жизни, могли бы продолжить путь открытия, а не замещения действительности. Рассмотрение палитры приемов абстрагирования в искусстве, выходящих за рамки собственно абстракционизма, обуславливает новизну работы.

Предметом исследования является абстрактное видение как инструмент исследования пластического содержания действительности и новых форм его предъявления, объектом исследования — направления в изобразительном искусстве XX века, в которых наиболее определенно проявлены приемы пластического абстрагирования. Цель исследования: обнаружить и описать возможности абстрактного мышления и видения в открытии эстетических достоинств окружающей действительности и в формировании проектного мышления — ключевой составляющей современного творчества.

В истории изобразительного искусства можно выделить два крупных направления исследовательского взаимодействия с реальностью: первый — описательно-подражательный, основанный на непосредственном любовании и на высоком уровне художественного мастерства,

позволяющем достоверно повторять захватывающую реальность. Он начался в период Античности, был поддержан теорией мимесиса Аристотеля (от греч. mimesis — «подражание, воспроизведение», в античной эстетике — основной принцип творческой деятельности художника) и развивался вплоть до радикальных изменений в искусстве XX века.

Второе направление видоизменяет привычную картину реальности вплоть до полного ее исчезновения в абстрактном искусстве. Такой взгляд характерен для первобытного искусства и искусства XX и XXI веков. В его основе лежит очевидно врожденная, но не всегда осознанно используемая способность к аналитическому осмыслению действительности, которую здесь мы будем называть абстрактным художественным видением.

Абстрагирование — естественная операция человеческого мышления, конечная цель которого — познание мира. Почти всякое познание связано с процессами абстракции, так как без отвлечения от окружающих многообразия и подробностей невозможно обнаружение целого и главного. Парадоксально, но удаляясь от предметов и явлений, мы можем глубже проникнуть в их природу, обнаружить закономерности их развития.

Для дальнейшего рассмотрения особенностей художественного взаимодействия с реальностью в XX веке обратимся к понятию «абстракция» в философии и искусствоведении. У Платона, который еще не пользовался этим термином (впервые он возник у Аристотеля), и его последователей абстракциям соответствует идеальная реальность, смоделированная в процессе мышления. У него также впервые встречается термин «архетип», определение которого связано с особым абстрактным мыслительным действием. В его философии архетип — это образ, идея, обладающие свойствами идеальной первоначальности. Эти образы, с одной стороны, отстранены от натуральных качеств действительности, а с другой — содержат в себе концентрированное знание о ней. «Запечатленные в душе человека образы — идеи, забываются в период рождения, а при встрече человека с прекрасным, отблеском вечного и подлинно сущего мира в мире чувственном, он начинает припоминать виденное душой от рождения» [16, с. 23].

Вильгельм Воррингер связывал появление абстрактного творчества с чувством страха и «беспокойства» первобытного человека перед сложными, необъяснимыми явлениями мира: «… абстрактные законосообразные формы суть единственно возможные и наивысшие формы,

в которых человек, предстоя зловещей, пугающей спутанности картины мира, мог испытать покой» [3, с. 160].

Другой тип абстрагирования и гораздо позже можно обнаружить у Джона Локка. Он тоже пользуется понятием «идея», но вкладывает в него иной смысл. Его понимание абстракции связано с миром реальных предметов, с качествами, которые им присущи. «Так, снежный ком способен порождать в нас идеи белого, холодного и круглого. Потому силы, вызывающие эти идеи в нас, поскольку они находятся в снежном коме, я называю качествами, а поскольку они суть ощущения, или восприятия в процессах нашего разумения (understanding), я называю их идеями» [8, с. 172]. Идеи Локка приводятся в соответствие с силами, качествами, существующими в самих вещах.

Эти два направления отвлечения от реальности — создание абсолютных абстрактных миров и заострение качеств реального мира — могут быть применены к явлениям изобразительного искусства XX века для иллюстрации широкой палитры возможностей абстрактного видения в открытии эстетических качеств окружающего мира.

Первому направлению соответствует собственно абстрактное искусство, получившее наиболее радикальное развитие в прошлом веке. Такой подход характерен для творчества «официальных» абстракционистов, первооткрывателей абстрактного искусства (в разные периоды и в разных обстоятельствах используются также термины: беспредметное искусство, нефигуративное искусство, нон-фигуративное искусство) — К. Малевича и круга художников-супрематистов, В. Кандинского, П. Мондриана. В своих работах они моделируют прежде невиданную художественную реальность, а вместе с ней новый тип искусства.

Для нашего исследования важен характер взаимодействия радикальных абстрактных построений пионеров нового искусства со зримой действительностью. Древние абстракции, предшественницы экспериментов XX века, возникающие, по мнению Воррингера, в стремлении найти убежище от пугающей непознаваемости окружающего мира, выделяли конкретный объект, освобождая его от сложного контекста, изымая его «из бега событий», и превращали его в «абсолют». Почвой для создания абстракций периода Авангарда стали, напротив, научные и технологические открытия, помогающие объяснить явления и законы окружающего мира. Захваченные теориями исследователей-мыслителей Вильгельма Освальда и Александра Богданова художники-супрематисты и конструктивисты с помощью геометрических построений



Рис. 1. Василий Кандинский. Без названия (Первая абстрактная акварель). 1910 (1913)



Рис. 2. Казимир Малевич. Динамическая композиция № 57. 1916

изображали материю, скрытую за внешними проявлениями природы – «энергию газов, электромагнитных сил и космических потоков».

При этом у некоторых художников энергетические модели возникают как абсолютный художественный отрыв от действительности – В. Кандинский: «Абстрактное искусство создает рядом с реальным новый мир… он подчиняется общим законам космического мира. Так, рядом с миром природы появляется новый мир искусства, очень реальный, конкретный мир» [2] (рис.1); другие – в результате энергетического озарения смотрят по-новому на давно знакомую видимую реальность: «Дерево – уплотненная солнечная энергия. Ветки строятся по пути наибольшего напряжения солнечной энергии, корни – пути напряжения солей землевой силы. Лес показывает наполненность пространства, в три меры улавливает силы жизни. Картина в окно на морозе: на плоскость уловлены силы – токи… Вещи – узелки разных энергий» – Мария Эндер, сестра художника Бориса Эндера [7, с. 249].

Казимир Малевич принадлежал к художникам, работающим с космическими материями: «… я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, то есть к Супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству … <…> Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма» [13, с. 19–20] (рис. 2).

Еще одним важным аспектом нашего интереса является определенный художественный язык, возникающий в результате абстрактных поисков. Абстракционистам представлялось, «что строить новое искусство можно только начав с его основы… <…>… Что такой основой является материал художника — плоскость, линия, цвет…» [12, с. 27–33]. Первоэлементы художественного языка становятся содержанием произведения и обладают собственной пластической выразительностью. Освобожденное от прямого напоминания о действительности искусство действуют на зрителя очищенными от изобразительности композицией, структурой, порядком.



Рис. 3. Пит Мондриан. Композиция с синим, желтым, красным и серым. 1922

Идеальный мир, параллельный видимой действительности, хоть и создается абстракционистами энергетической направленности «с нуля», но в процессе создания используются глубинное понимание художниками природных созидательных процессов, «природных ценностей», опыт непосредственного художественного переживания реальности, поэтому форма в их работах, «если даже она остается вполне отвлеченной и уподобится геометрической, обладает своим внутренним звуком, есть духовное существо со свойствами, идентичными с этой формой» [9, с. 32].

Пит Мондриан (рис. 3), одновременно с российскими авангардистами открывающий строгую, математическую абстракцию, говорил о связи внешних и внутренних природных процессов, целостность которых открывается с помощью геометрических моделей: «… абстрактное искусство противостоит простому изображению вещей. Но оно не противостоит природе, взятой в целом. Оно противостоит грубой примитивной животной природе человека, но едино с его истинной природой. Оно противостоит общепринятым законам, созданным культурой частных форм, но едино с законами культуры чистых отношений» [14, с. 320].

Эту космическую связь с природой, которую приобретает «радикально» абстрактное творчество, подтверждает высказывание иссле-

дователя Евгения Ковтуна о творчестве Михаила Ларионова: «Несмотря на внешнюю беспредметность, лучистые работы Ларионова — с их движением к природе, светоносностью, сложно вибрирующей живописью — вызывают природные ощущения и ассоциации. Это совершенно беспредметная, но наполненная жизнью природы живопись. Здесь нет ни цветущих деревьев, ни пейзажных планов, но чистым цветом, прорывами глубокой синевы, непрерывными движениями микроструктур, прихотливым ритмом больших форм художник создает острое ощущение весеннего ликования природы» [10, с. 64].



Рис. 4. Клиффорд Стилл. PH–272. 1950

Спустя несколько десятилетий линию «чистой» абстракции, «освобождения» искусства от какого-либо контроля реальности, продолжили художники направления Абстрактный экспрессионизм (кон. 40–50-х гг. XX в.) — Марк Ротко, Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Клиффорд Стилл и др.

Отличительной особенностью творчества этих художников было свободное, произвольное нанесение красок на холст, спровоцированное не сюжетом, а скорее эмоциональным состоянием или настроением. Пространство работы в этом случае уже не конструируется, как у Малевича или Мондриана, а «живет». Главным пластическим мотивом становятся цвет и материал (краска). Смысл композиционной работы заключается теперь не в поиске абсолютных пропорций и отношений, а в точной передаче архетипических состояний с помощью пластических средств.

Язык абстрактного искусства, очищенного от присутствия действительности, сложен для восприятия, рассчитан на художественную развитость не только художника, но и зрителя. Такое искусство апеллирует преимущественно к дремлющим в душе зрителя способностям чувственного восприятия, к глубинным связям с природой, к опыту накопленных архетипических состояний действительности.

2. Второй заявленный метод абстрактной художественной работы основан на «преображении» видимой реальности, обнаружении и выявлении в ней характерных качеств и сущностей.

Поэтично об этом говорил Андрэ Базен, французский теоретик кино, объясняя характер отношений художника и окружающей реальности: «Подлинная чувствительность рождается тогда, когда художник открывает, что волнение древесной кроны и поверхности воды похожи, как похожи и камни и его лицо, и что мир, таким образом постепенно сжимающийся, возрождается в бесконечности внешних проявлений в виде великих основных знаков, обозначающих одновременно свою истину и истину вселенной» [1].

Этот подход представлен в искусстве XX века разнообразными «экспериментами» внутри единого принципа. Здесь опишем некоторые из них, наиболее характерные.

Основой «отступления» от реальности у художников направления Фовизм (от фр. fauves — «дикие») был цвет. «Они отказывались от имитационной функции краски, желая, чтобы она становилась светоносной… <…> Матисс и его друзья искали предельного красного, желтого, синего, зеленого и белого. От небольших мазков они шли к мощным цветовым аккордам, или "оркестровкам", больших пятен, предельно обобщая форму. Интерес к цвету освобождал от необходимости передачи светотеневых отношений, от правильных пространственных построений» [15, с. 48].

Как и авангардисты, фовисты решили «изобретать реальность». «Художниками владело неистовое желание создавать заново мир, новый мир, собственный мир. Тем не менее, изобретая новые средства выражения, добиваясь невиданной энергии краски, давая волю фантазии, фовисты находили возможность советоваться с натурой, занимаясь поисками эквивалента красок живописи краскам реальности и построениям самостоятельных художественных форм» [15, с. 52].

Матиссу важно непосредственное, чувственное впечатление от реальности, которое затем с помощью «конструктивных» элементов — рисунка, цвета и композиции — он приводит к новому художественному единству. Цвет у Матисса, «порожденный и вскормленный материей и воссозданный сознанием, может выражать сущность каждой вещи и в то же время вызывать у зрителя внезапные эмоции» [15, с. 58] (рис. 5). Рисунок он использовал в качестве инструмента освобождения от «вкуса натуры», поиска «абсолютной простоты». Два основных выразительных средства — цвет и рисунок — соединялись в композиции, которая означала для художника «ясность видения целого» [15, с. 60].

В работах художников-кубистов реальность расщепляется, раскладывается на элементы, дробится, ломается и вновь собирается в бру-

тальную конструкцию, новую художественную действительность. Ключевым качеством мира, который создают кубисты, является изменчивость, динамика. Это достигается специальными приемами построения изображения — выявлением внутренней конструкции предмета, разложением объема на плоскости. Так же как в фовизме, в кубизме «материя живописи» доминирует над изображением. «Линии массивны, отчетливо видно направление движения кисти, степень ее давления на холст. <…> … Прямолинейные очертания созданы простейшим, неописательным жестом, они погружены в красочное вещество, не одушевлены изобразительным смыслом. Прямая линия беззначна, и основанная на ней кубистическая картина утверждает в первую очередь свою собственную материальность» [11, с. 28] (рис. 6).



Рис. 5. Анри Матисс. Открытое окно в Коллиуре. 1905



Рис. 6. Пабло Пикассо. Гитарист. 1910

Для создания более полной картины различных подходов к взаимодействию художника с реальностью следует описать еще одно направление, возможно, наиболее парадоксальным образом использующее абстрактное видение — «метафизическая живопись». Появившись в итальянском искусстве в начале XX века в сюрреалистических работах Джорджо де Кирико, это направление просуществовало затем «неофициально» еще несколько десятилетий. Это искусство едва ли можно причислить к формальным поискам, оно очевидно фигуративно. Но в работах Джорджо Моранди «фигуры» обладают такой степенью отстраненности, что создается ощущение общения с чистыми «сущностями», хотя сам Моранди не придает значения уникальным качествам предметов окружающей действительности: «Я считаю, что нет ничего абстрактнее, ирреальнее того, что мы видим. Нам известно: все, что мы, будучи людьми, можем увидеть в объективном мире, на самом деле существует не таким, как мы это видим и воспринимаем. Материя существует, безусловно, но она не несет никакого собственного внутрен-

него смысла, как тот, что мы приписываем ей. Мы можем только знать, что чашка — это чашка, а дерево — это дерево» [6, с. 161].



Рис. 7. Эндрю Уайет. Пальто Уилларда. 1968

В творчестве Эндрю Уайета, еще одного «метафизического реалиста», намного более «реалистичного», чем Моранди, ощущение нереальности происходящего еще сильнее. Это достигается не фантастичностью сюжета, как в сюрреализме, а средствами композиции, колористики и точного рисунка, которыми художник обостряет восприятие обыденных ситуаций до состояния осязаемости тихой жизни людей, предметов и фрагментов природы. Привычный процесс созерцания сюжета заменяется ощущением присутствия зрителя «внутри картины», которое настолько реально, что поневоле воспринимается как чудо. Часто это достигается через взаимодействие с невидимым, но подразумеваемым героем, только что покинувшим залитую солнцем комнату или тенистый задний двор, оставившим приоткрытой дверь или одежду на стуле (рис. 7).

Этим парадоксальным примером отстранения от реальности через заостренное ощущение присутствия в ней, возможно, рожденное архетипическим обобщенным «воспоминанием» о ней, мы завершаем палитру возможностей абстрактного видения. Так крайняя степень удаления от реальности, выраженная в абстрактном искусстве, встречается с находящимся на другом полюсе гиперреальным ее отражением.

Заключение

Рассмотренные явления в изобразительном искусстве XX века позволяют сделать вывод об абстрактном видении как об уникальном способе не только открытия многообразия художественного содержание мира, но и рождения новых форм и языка, отличающихся, с одной стороны, «чистотой» и атомарностью, с другой — естественной цельностью форм природных творений. Этот язык становится универсальным для большинства видов искусств — абстрактные направления, возникшие в изобразительном искусстве в XX веке, «создали внутреннее сродство между произведениями искусства, поверх всех временных и пространственных границ». Исследователи сравнивают новую вселенную

живописи с вселенной музыки, архитектуры, дизайна, с теми сферами, в которых абстракция является основой художественного устройства. Высказывание Артура Шопенгауэра, объясняющего суть музыкального творчества, может быть применено к работе живописца и скульптора: «Композитор открывает самую сокровенную сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, непонятном для его разума, он начинает блуждать, пытаясь перевести на язык наших понятий особенности языка, неподвластного разуму…» [17, с. 369].

Кроме формирования универсального языка с развитием абстрактного видения изобразительное искусство в XX веке приобрело проектную составляющую. Творческий процесс, неотделимый теперь от процесса разного рода абстрагирования, становится близок к проектному действию, ранее характерному для архитектуры и дизайна, а интуитивный художественный поиск включается в более сложный, многосоставной процесс проектного мышления. Это мышление, определенно оформившееся также в XX веке, в современном мире занимает ведущие позиции практически во всех областях человеческой деятельности. В работе художника проектное мышление, продолжающее абстрактное, открывает возможность осознанного и спланированного пути к творческому открытию, пути, соединяющего размышление и анализ с интуицией и импровизацией.

Практическая значимость нашего исследования заключается в возможности использования абстрактного видения не только как по-прежнему актуального инструмента художественного поиска, и открытия мироустройства, но и в освоении навыков работы с формой и пространством в архитектурной и дизайнерской педагогике. Характерно, что многие художники, занятые беспредметным искусством, тяготели к абстрактным формам творчества: архитектуре, художественному конструированию, дизайну. Исключительную роль в этом сыграло абстрактное видение, связавшее практически все виды искусства на чувственном и проектном уровне, сформировав универсальный язык. Этот язык позволяет свободно говорить о композиции, форме, порядке, характере материала, пространстве, наполняя абстрактные формы творчества художественным, космическим смыслом.

Список литературы:

1. Библиотекарь.Ру: электронная библиотека. — URL: http://www.bibliotekar.ru (дата обращения: 02.11.2021).

2. Биография = Биография Кандинского // Сайт «Кандинский». — URL: http://www.wassilykandinsky.ru (дата обращения: 24.10.2021).

3. *Ванеян С.* Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 1 (21). С. 123–164.

4. *Васерчук Ю.А.* Проектная культура командных стратегий // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2021. — № 2. — С. 138–150.

5. *Волков И.* Творческие методы и художественные системы. — Москва: Искусство, 1978.

6. Джорджо Моранди. 1890–1964: Работы из собраний Италии и России. [Текст]: каталог. — Москва: Арт Волхонка, 2017.

7. *Дуглас Ш.* Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде / Ш. Дуглас; пер. с англ. — Москва: Три квадрата, 2015.

8. История философии: Запад-Россия-Восток (книга вторая: философия XV–XIX вв.). — Москва: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1996.

9. *Кандинский В.* О духовном в искусстве / В.В. Кандинский; перевод с немецкого Н.И. Дружковой. — Москва: Издательство АСТ, 2018.

10. *Ковтун Е.* Третий путь в беспредметности // Великая утопия: русский и советский авангард 1915–1932: [каталог выставки]. — Москва: Галарт; Берн: Бентелли, 1993.

11. *Крючкова В.* Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — Москва: Изобразительное искусство, 1985.

12. *Левина Т.* Возвышенное в абстрактном экспрессионизме // Диалоги о науке. — 2011. — Выпуск 3. — С. 27–33.

13. *Малевич К.* Чёрный квадрат. — Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012.

14. *Мондриан П.* Пластическое искусство и чистое пластическое искусство. Фигуративное и нефигуративное искусство / П.Мондриан; перевод и послесловие М. Балана // Метафизические исследования. Выпуск XIII: Искусство. — Санкт-Петербург: Лаборатория Метафизических Исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. — С. 308–330.

15. *Турчин В.* По лабиринтам авангарда. — Москва: Изд-во МГУ, 1993.

16. Человек и общество: Культурология. Словарь-справочник / под редакцией О.М. Штомпеля. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. — URL: http://cult-lib.ru/ (дата обращения: 05.11.2021).

17. *Шопенгауэр А.* О четверояком корне… Мир как воля и представление. Критика Кантовской философии. В 2 томах. Том 1. — Москва: Наука, 1993.