Ю.В. НАЗАРОВ
Член-корреспондент Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор
e-mail: nazaret48@yandex.ru

Y.V. NAZAROV
Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art history, professor
e-mail: nazaret48@yandex.ru

ФЕНОМЕН ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

THE PHENOMENON OF TIME IN ART AND DESIGN

Статья посвящена сравнительному анализу трактовок феномена времени в художественном творчестве, архитектуре и дизайне на примерах философских концепций, смены исторических эпох, стилей, стилистических направлений, эволюции повседневных предметов, исчезающих профессий.

The article is devoted to the comparative analysis of the interpretations of the phenomenon of time in art, architecture and design on the examples of philosophical concepts, the change of historical eras, styles, trends, the evolution of everyday objects, disappearing professions.

Ключевые слова: феномен времени, время в архитектуре6 время в дизайне, исторические стили.
Keywords: the phenomenon of time, time in architecture6 time in design, historical styles.

DOI: 10.37485/1997-4663-2020-4-1-45-54

Среди неизвестного в окружающей нас природе самым неизвестным является время, ибо никто не знает, что такое время и как им управлять.

Аристотель

Люди моего поколения, на долю которых выпало стать свидетелями взлетов и падений отечественного дизайна, подвержены воздействию синдрома времени. Им до сих пор кажется, что происходящее вокруг не имеет к реальности никакого отношения, что все это — наваждение, что в один прекрасный момент мир очнется, и мы вернемся в сладкую пору детства, когда дизайн был в почете, был промышленный госзаказ, и работы у дизайнеров было невпроворот.

Да, время порой предлагает нам свою лукавую игру, правила которой известны только Господу Богу. Так и разбирает желание решить эту головоломку и найти ключ к разгадке еще одного «кода Да Винчи». Даже на протяженном отрезке моей собственной жизни вектор дизайна в мире и в нашей стране менялся несколько раз, что невольно разрушило некогда цельные юношеские представления об этой увлекательной профессии.

Время — это, пожалуй, самая загадочная категория, сопутствующая нашей жизни. Но нам не дано ее ощутить физически, телесно. Порой кажется, что это самое «вредное» явление на Земле. Оно в состоянии в одиночку разрушить самые надежные укрепления, самые фундаментальные знания, самую неистовую веру. Именно времени мы обязаны приходом эры проектной культуры, ставшей для дизайна «золотым веком». С появлением этой эпохи ушли в прошлое многие ритуалы, изделия и профессии, казавшиеся раньше незаменимыми. Я еще помню отцовскую опасную бритву Solingen, она до сих пор время от времени попадается мне на глаза. Потом пришла эра электрических бритв. У меня в доме скопилась целая коллекция этих приборов. Первые экземпляры были тяжелыми и шумными, не в пример нынешним Braunam и Phillipsam! А потом вновь жизнь привела нас к безопасным бритвам типа «Turbo3».

А керосинки? Знает ли нынешнее поколение дизайнеров об этом «бренде», незаменимом в дачной жизни моего детства? Добавьте сюда увлекательные походы в ароматную «керосиновую лавку» вместе с отцом или бабушкой. Среди вещей, которые можно было здесь приобрести, центральное место занимали резиновые сапоги — непременный атрибут туристов 1960-х. Еще на вас смотрели с полок керосиновые лампы, хозяйственное мыло, стеариновые свечи, различные скобяные изделия, названия которых узнавались здесь же, на ходу. И, главное, — неповторимый аромат этого маленького магазинчика, вмещавший в себя смесь скипидара, дегтя, нафталина и керосина!

А к исчезнувшим профессиям смело можно отнести молочницу, старьевщика и точильщика. Эти три послевоенных персонажа навсегда врезались мне в память еще с Плющихи и 7-го Ростовского переулка в Москве, где прошло мое незабываемое детство. Молочница встречала меня с мамой возле нашего парадного подъезда на Плющихе ежедневно. Почему возле парадного? Потому что в доме был еще и «черный подъезд», через который выносили мусор во двор. От молочницы всегда исходил аромат слегка подкисшего молока и еще, наверное, сена и свежего подмосковного воздуха. Хотя жила она не так далеко, в Филях, и добиралась до нас на трамвае № 42, через Бородинский мост, по Можайке. Сегодня ее, в ватнике и кирзовых сапогах, вытеснила лубочная бабуся из «Домика в деревне», нарисованная талантливым дизайнером Андреем Сечиным. И еще «Веселый молочник», совсем не похожий на ту патриархальную молочницу, доставлявшую нам настоящее парное молоко.

Два других персонажа: точильщик и старьевщик — были еще колоритнее. Они могли «обтираться» в нашем дворе довольно продолжительное время и развлекать население своими гортанными призывами: «Тачаю ножи, лезвия, ножницы, топоры, подходи!» Или незабываемое: «Старье — берем», произносимое с небольшим татарским акцентом колоритным старьевщиком. И вся малышня сбегалась посмотреть на его свистульки и блестящие мячики на резинках. В те годы думалось, что эти городские персонажи как обязательные атрибуты будут жить с нами вечно, но жизнь отодвинула их в далекое прошлое, из этой архаической плеяды только дворники уцелели каким-то чудом, да и то потому, что, видимо, присматривают потихоньку за нами в отсутствие «околоточных». Правда, и они сегодня этнически существенно изменились, стали смуглее и узкоглазее и передвигаются исключительно на велосипедах.

Но это пока просто бытовые зарисовки. Само же время выражает себя в дизайне по-разному. Это и стилистичесике проявления, меняющиеся от года к году, это и масса новаций в технологиях, сделавших ненужными многие незаменимые в прошлом вещи. Это и стремительная смена поколений в дизайне, поднявшая на гребень волны ровесников моей дочери, а вслед за ней — и более молодых коллег, еще вчера посещавших мои лекции.

Все это заставляет и меня чутко прислушиваться к голосу времени. Это не значит буквально, что внутри меня срятан некий будильник, который не дает спокойно заснуть по ночам. Этот феномен ощуща-

ется мозгом и даже кожей, несмотря на определенную зацикленность нынешней моей академической жизни. Достаточно пристально взглянуть на этапы развития искусства, и станет заметно, что в те или иные периоды художники и писатели то погружались в реальные проблемы своего времени, то индивидуальные творческие установки переносили их в неведомое будущее. А порой многим из них приходилось возвращаться и в далекое прошлое и повторять те художественные приемы, которые были рождены другими культурами, на других широтах.

Из-за чего так происходило? Почему маятник искусства и дизайна постоянно в движении? Что раскачивает этот огромный духовный часовой механизм? Прихоть авторов или некие объективные законы развития искусства? И осознаются ли эти процессы самими творцами, постоянно погруженными в созидательный труд, в борьбу творческих амбиций? Как бы там ни было, но мы обязаны разобраться в этом кроссворде, поскольку дизайн — область деятельности, обязывающая нас действовать осмысленно, а не вслепую, и стремительно двигаться вперед, в том числе и вдоль вектора времени. Остановка — равна смерти!?

Пока мне не приходилось знакомиться с целостным научным трудом, целиком посвященным теме времени в искусстве и дизайне. Есть капитальное исследование Зикфрида Гидиона «Пространство, время, архитектура», благодаря которому во многом сформировалось мое представление о расстановке в историческом пространстве архитектурных концепций. Но, кроме этого фундаментального трактата, в мои руки ничего больше не попадало. В виде разрозненных фрагментов соображениями о роли времени в дизайне и искусстве наполнены многие научные работы, но важность и самостоятельность этого феномена никем не акцентировалась. Время все больше появляется в исследованиях в качестве сопутствующего фактора, и никто из авторов не заподозрил, что эта физическая величина имеет еще и свое духовное пространство, свою упругую энергетику, которые позволяют ей вмешиваться в наши человеческие планы и заставляют нас изменять ранее принятые решение.

А есть ли какая-либо взаимосвязь между различными культурами и отношением художников к фактору времени? И что является решающим моментом в этих «сезонных» колебаниях? Каноническая культура создала вневременное искусство, больше интересовавшееся вертикальной структурой мира, чем его «временной» горизонталью, его историей и будущим. Многие авторы связывают возникновение инте-

реса к феномену времени с появлением Христианства. Библия — первая книга на Земле, где события развиваются по нарастающей и доводят читателя до появления христианской цивилизации.

Разворот интереса теоретиков к фактору времени свидетельствовал о внедрении концепции проектного исследования в традиционное описательное искусствознание. Это процесс охватил несколько временных отрезков и послужил созданию нового отношения к феномену времени в изобразительном искусстве XIX века. Первая половина позапрошлого столетия сопровождалась повышенным интересом к расширенному, нетрадиционному, многофакторному отображению реального человеческого окружения в художественных произведениях.

Воплотилась эта тенденция в работах живописцев, относящихся к романтизму, его более поздней ветви — национальному романтизму и, впоследствии, — к символизму. Для воплощения концепции, приближенной к реальности, художники использовали различные сюжетные, психологические и пластические приемы. Как показали исследования, эти новые направления отличались от живописи периода классицизма своей злободневностью, новым прочтением мимолетности и значимости жизненных явлений, при этом в силу специфики жанра они были отгорожены от репортажной сухости. Художники всецело погружались в ткань текущих событий, наравне со зрителями переживали значимые сцены действительности, при этом покрывая их романтическим флером. К этой группе работ можно отнести картины: «Резня на Хиосе», «Свобода на баррикадах» Э.Делакруа, «Плот Медузы» Т.Жерико, и «Ночной кошмар» Г.И.Фюсли. В центре внимания названных авторов была не только фиксация самих событий «в режиме реального времени», но и передача психологического состояния портретируемых («Портреты сумасшедших» Т.Жерико), отражение душевного состояния героев полотен (картины К.Д.Фридриха и Ф.О.Рунге). К этому романтическому увлечению данного периода можно отнести и другие многообразные интерпретации реального бытия, нашедшие отражение в работах Ф.Гойи, К.Брюллова, Дж.Констебля, К.Шникеля, И.Айвазовского и других мастеров.

Отрезок на стыке II половины XIX века – начала XX столетия был ознаменован появлением в Старом Свете ряда искусствоведческих подходов, отличавшихся признанием новых парадигм в живописи и рассмотрением их творческих достижений под углом зрения феномена времени. Эти новые школы разработали своеобразные факторные мо-

дели, где политико-социальные стороны бытия принимались как наиболее важные при формировании содержательного контента произведений искусства (Ипполит Тэн и Виоле-Ле-Дюк). Другая, рациональная, ветвь искусствознания во главу угла ставила технологические факторы, такие как техника создания произведения, используемые материалы и функции (Готфрид Земпер). Возникло и получило развитие понятие «художественной воли» (Алоиз Ригль), с наложением на исследуемый объект искусства зрительских эмоций и привлечением вошедшей в моду «психофизики». Австрийская искусствоведческая школа ответила на вызов времени исследованиями Макса Дворжака, рассматривавшего все виды творчества через феномен «истории духа». Неудивительно, что этот подход и сегодня выглядит свежо, а для того времени М.Двожака выделяли его наблюдательность, изящество формулировок и эмоциональная интерпретация факторов, определявших взаимосвязь авторов живописных работ с «духом времени с творческим духом», в результате чего формировалась невиданная ранее целостная связь большого искусства с окружающей жизнью. Это понятие «дух времени» на многие годы становится центральным для изобразительного искусства и нарождающегося в тот период художественного проектирования.

Почти единственные романтики-архитекторы — Этьен-Луи Булле и Клод Николя Леду — разрабатывают не прекрасные сооружения, а некие универсальные проектные объекты, воплощающие как бы умозрительные типологические ряды, некие идеальные понятия, являющиеся квинтэссенцией морали, представлений о мироздании, о характере времени и существе предписываемых им функций. Из-за отсутствия собственных концепций художественной формы романтизм спровоцировал появление исторической архитектуры (неоготики, неорококо, неоренессанса, неоантичности и т.п.), удовлетворявшей требованию культурного многообразия и соотвествовавший проверенной веками квазихудожественности.

Романтизм впервые обозначил разрыв между современной цивилизацией и человеком, не успевавшим за своим временем, за переменами и, более того, не желающим их принять, то есть тем, что сегодня психологи именуют термином «когнитивные противоречия». В целом этот разрыв — особенность новейшего времени. Но если он ощущался иногда отдельными мастерами нервно-экспрессивного темперамента (поздним Сандро Боттичелли, Якопо Понтормо и др.), то для романти-

ков современность — это воплощение уродств, обывательской скуки и предание человеческой и божественной природы вещей. Георг Вильгельм Гегель обосновал этот разлом в теории отчуждения, позже развитой Карлом Марксом и другими исследователями. С позиций этой теории новейшая цивилизация несет разрыв между человеком и продуктом его труда, в том числе интеллектуальным продуктом; между человеком и его временем, окружающей природой, искусством, религией, моралью. Романтизм не был порождением скуки жизни, скорее, рефлексивной реакцией на системный распад временной ткани, раннебуржуазного бытия. Николай Яковлевич Берковский однажды остроумно заметил, анализируя эпоху романтизма, что «природа против цивилизации — это вечность против сиюминутной моды».

Впервые же сам романтизм и отказывается от исторических декораций как художественного флера: персонажи К.Д.Фридриха или Т. Жерико существуют в реальном времени и в современных костюмах. (Герои Фридриха погружены в созерцание божественной природы вещей, ведут дружеские диалоги, открывают сверхчувственную сторону бытия, так что вряд ли их озаботит внешняя сторона жизни, ее антураж. Вещи, лишенные духовной составляющей, подчеркнуто холодны и неказисты.) Пейзажи Джона Констебла или Джозефа Тернера также не нуждаются в исторической подкладке — слишком непостижим природный мир, очищенный от музейного видения. И парадоксальным образом именно в это же время утверждается историзм как форма мышления, опирающаяся на факты, — контекстное, по сути, мышление, и как следствие этого возникает историческая наука. Человеческое, человечность и социальный организм становятся целью искусства, которое рядится в одежды бунта против ограниченной посредственности и «страшной мглы железного века» («Век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век! Тобою в мрак ночной, беззвездный беспечный брошен человек!» А.Блок).

Наступивший следом собственно XIX век оказывается временем мыслящих людей, временем слова (в любой форме: стиха, прозы или философского учения), а к интеллектуальной гибкости романтической эпохи добавляются потрясающая смелость, свобода понимания природы, человека, искусства: стремление к научной последовательности, признание хаоса окружающего мира, непредсказуемости, переменчивости, неопределенности как основ жизни и экзистенциальности. Жизнь становится мерой вещей: не красота, не соответствие эстетической или

этической норме, не каноны и догмы, а некие системные факторы, конструкты, модели, проверяемые практикой. В романтической жизненности обнаруживает главный критерий — человек, связавший притязания романтизма с реалиями своего века. Уильям Моррис был одним из прародителей дизайна, из жизненности выводившим его обоснование, требование социальных перемен, освобождения человека от гнета труда, от власти денег и т.д. Посвятив свою жизнь созданию того, что сейчас именуется альтернативной цивилизацией, Моррис написал в одной из статей: «Помимо желания создавать красивые вещи, основной страстью моей жизни была и есть ненависть к современной цивилизации».

Позитивные идеи романтической эпохи явно опередили жизнестроительные концепции своего времени, но оставили неизгладимые следы в сознании европейских гуманитариев, например, идею культурного многообразия, а значит, единовременного, параллельного существования различных художественных доктрин. Гуманитарные, творческие, духовные аспекты бытия становятся с периода романтизма самыми жгучими: «творимая жизнь» — «progressive Universalpoesie» в противовес расчетливому, обыденному, обывательскому существованию. В качестве основного временного искусства они единогласно выбрали музыку. Именно музыка со своим ритмическим строем, напоминавшим течение времени, больше всего ассоциировалась с самой жизнью, с ее изменчивостью и текучестью. Жизнь с ее тайным поступательным движением в вещах, в телах романтики именовали музыкой. Необыкновенный культ музыки у романтиков тем и объясняется: музыка выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни, чуть ли не совпадает с ними. Романтизм оказался искусственно (теоретически) сконструированной моделью искусства, опирающейся не на теряющие свой смысл стили и творческие приемы, а на осмысленные требования жизни. Эти, по сути, проектные установки, обусловленные желанием сохранить гуманитарную культуру перед вызовами цивилизации (конфликт культуры и цивилизации был теоретически обоснован вполне в романтическом духе Освальдом Шпенглером в начале XX века). Романтизм открыл множество новых понятий, расширяющих глубину и границы художественной культуры, ее временную относительность, пространственность и контекстуальность: чего стоит рожденное романтизмом понятие Gesamtkunstwerk — совокупный художественный продукт. Gesamtkunstwerk надолго стал навязчивой нелинейной идеей пластических искусств: достигнуть единства,

взаимосвязанности пространства (архитектуры), пластики (скульптуры), цвета (живописи), звука (музыки), слова (мысли), движения (танца). Первый объединительный замысел попытался воплотить Ф.Рунге в цикле «Времена дня» (аналогия временам жизни), он мыслился единством архитектуры, живописи и музыки.

В искусстве романтизма появляются многообразные ссылки на контекст современной жизни: на ограниченность текущего существования и на социально-политические реалии, на глубину внутренней жизни личности в противоположность внешней измеримости, существованию в ограниченных рамках социальности. Именно романтизм стал «требовательной эпохой» (выражение И.В.Гёте), которая дала толчок превращению искусства в интерактивный диалог с собственным временем, актуализировала превращение искусства в мощный и многофункциональный гуманитарный инструмент. Романтизм превратил в насущный вопрос о совсем другой — активной — роли искусства в социальной жизни, разрушении стереотипов обыденного мышления и т.д.

Романтизм, по сути, открыл, как это видится теперь, с исторической дистанции, эпоху нового мышления, мышления системного, (в противовес доминировшему «штучному») и «привел к власти» новую цивилизацию — проектную, в которой новое не выводилось по правилам и образцам прошлого, а конструировалось, исходя из уникальных задач и содержащихся внутри них подходов к их решению. При этом следует отметить, что осознание проектной цивилизации возникло постфактум, лишь в 1970-х годах. Вот что писал о существе проектной деятельности в 1981 году один из ведущих теоретиков и методологов, создатель и лидер так называемого московского методологического кружка Георгий Петрович Щедровицкий: «Единственным критерием эффективности и, соответственно, допустимости, новых форм мышления <…> могли быть только цели работы и, следовательно, все используемые по ходу дела средства и методы; все вновь создаваемые схемы и формы мышления должны были оцениваться относительно этих целей — насколько они обеспечивают достижение их или создают для этого условия» [1, с. 177].

Статичное, целостное, охранительное (по биологической аналогии — родовое) сознание трансформировалось в новейшем времени (в проектной цивилизации) в разорванное, аналитическое, инновационное (видовое) сознание. До сих пор, в силу того, что исследования проектности происходили больше внутри самой проектной культуры (архитекту-

ры, дизайна), ее не соотносили с развитием изобразительных искусств [2]. Но влияние проектных подходов прослеживается не только в проектных жанрах, но и в изобразительных искусствах XIX века, и позже. Были сконструированными в теоретическом формате импрессионизм и неоимпрессионизм. В школе известного педагога П.П.Чистякова развивались идеи выведения художественных программ, средств и форм изнутри творческих задач, они схожи с теми, которые высказывались Г.П.Щедровицким, и считаются основой инновационных проектных технологий, поэтому из школы Чистякова вышли такие разные художники, как В.Д.Поленов, В.И. Суриков, М.А.Врубель и В.А.Серов, И.Е.Репин, учениками самого Репина были также резко отличные от всех К.А.Сомов и А.Н.Бенуа. Числил себя учеником П.П.Чистякова и В.Э.Борисов-Мусатов. Все ученики этой школы — самобытные, разные, уникальные мастера, говорившие на разных художественных языках, как бы не имевших единого фонетического кода. Список явлений искусств, так или иначе связанных с проектными факторами, почти равен числу явлений художественной культуры XX века. В заключение хочется отметить, что в искусстве нет и не может быть абсолютных достижений, как их нет и в спорте. Каждая эпоха, каждый шедевр неповторимы сами по себе. Исчезающие пласты искусства — это не смена плохого на хорошее, это безвозвратная потеря для цивилизации, ибо ход времени не умолим!

Примечания:

1. *Щедровицкий Г.П.* Интеллект и коммуникация. 1977 // Вопросы философии. — 2004. — № 3.

2. То, что до XX века называлось изящными искусствами, не имеет сегодня общего названия: пластические искусства (но в какой раздел отнести концептуальное искусство, которое не является пластическим, а, скорее, вербальным, но по дислокации состоит в круге изобразительных жанров?); изобразительные (но какое отношение к изобразительности имеет нефигуративное искусство?). Во многих случаях, чтобы не усугублять почти бесплодные дискуссии, говорят «изобразительные искусства» (английский аналог fine art); в России нередко опускают определение «изобразительное», говорят «искусство», подразумевая при этом «не проектирование». К сожалению, при этом нередко подразумевается, что архитектура или дизайн — не искусства. Похоже, внятного разрешения кризиса понятий пока нет.