

**Карпенко Ольга Валерьяновна**

# **Сравнительный анализ основных теоретических положений искусства классического авангарда украинской живописи первой трети XX в. и актуального искусства Украины начала XXI в.**

*В статье предпринята попытка проанализировать основные аспекты современного искусства, позиционирующего себя как революционное, и искусства классического авангарда, признанного художественной революцией в начале прошлого века. Рассмотрена эволюция развития искусства — от экспериментов импрессионистов, когда наметился отход от изобразительности, через постимпрессионизм, аналитический кубизм, неопримитивизм, алогизм и, наконец, беспредметное искусство. Кратко охарактеризованы направления современного (актуального) искусства и представлено философское обоснование идеологии contemporary art.*

**Ключевые слова:** авангард, актуальное искусство, алогизм, аналитический кубизм, беспредметное искусство, импрессионизм, модернизм, неопримитивизм, постимпрессионизм, постмодернизм, романтизм, современное искусство.

**Карпенко О.В.**

**Порівняльний аналіз основних теоретичних положень мистецтва класичного авангарду українського живопису першої третини XX ст. та актуального мистецтва України початку XXI ст.**

*У статті здійснено спробу проаналізувати основні аспекти сучасного мистецтва, що позиціонує себе як революційне, та мистецтва класичного авангарду, яке було визнане художньою революцією на початку минулого сторіччя. Розглянуто еволюцію розвитку мистецтва — від експериментів імпресіоністів, коли був зроблений відхід від зображувальності, крізь постімпресіонізм, аналітичний кубізм, неопримітивізм, алогізм і, нарешті, безпредметне мистецтво. Коротко схарактеризовані напрями сучасного (актуального) мистецтва і наведено філософське обґрунтування ідеології contemporary art.*

**Ключові слова:** авангард, актуальне мистецтво, алогізм, аналітичний кубізм, безпредметне мистецтво, імпресіонізм, модернізм, неопримітивізм, постімпресіонізм, постмодернізм, романтизм, сучасне мистецтво.

**Olga Karpenko**

**Comparative analysis of main theoretical positions of art of the classical Avant-garde in Ukrainian painting of the first third of the 20<sup>th</sup> century and contemporary art of Ukraine of the beginning of the 21<sup>st</sup> century**

*The article is attempt to analyze the main aspects of contemporary art, positioning itself as revolutionary one, and the art of the classical Avant-garde, recognized as the artistic revolution at the beginning of the last century. It examines evolution of art development from Impressionists experiments when artists refused realistic manner through Post-impressionism, analytical Cubism, Neoprimativism, alogism, and finally abstract art. It briefly characterises contemporary (actual) art tendencies and attempts of phylosophical justification of the ideology of contemporary art.*

**Key words:** Avant-garde, contemporary art, illogism, analytical Cubism, abstract art, Impressionism, Modernism, Neoprimativism, Post-impressionism, Postmodernism, Romanticism, modern art.

Обратить внимание на данную проблематику сегодня подталкивает невероятно большое количество направлений в визуальном искусстве, которые сосуществуют друг с другом, борются друг с другом и стремятся к верховному главенству как единственно верному пути. Подобная картина наблюдалась ровно сто лет назад, в начале XX в., давшего миру новый путь мышления, образного выражения, внутреннего содержания, именуемого «авангард», или, в более широком смысле, искусство эпохи модернизма. Тогда это искусство явилось настоящей революцией, ознаменовавшей радикальный поворот от искусства изобразительного и повествовательного к искусству, воплощающему образ, выражающему в первую очередь природу ощущений. Новое зарождалось невероятно стремительно и в огромной степени эпатажно, иначе вряд ли оно смогло бы повести за собой последователей и убедить в правильности данного мировоззрения.

Вероятно, пришло время разобраться в современных поисках, измеряя их некоей своеобразной шкалой ценностей, данной нам классическим авангардом как самым мощным и цельным направлением в искусстве и мировоззрении XX в. Тем более что многие яркие представители contemporary art отнюдь не гнушаются заимствовать авангардистскую стилистику. Эти вопросы не раз становились объектами изучения исследователей (Е. Деготь [1], Л. Савицкая [4], М. Криволапов, Г. Коваленко [2], Д. Сарабьянов, Г. Стернин, М. Неклюдова и др.).

Если раньше искусствоведы рассматривали авангард как революционное направление, пришедшее на смену реализму, академизму и символизму, то сегодня актуальным является угол зрения, под которым авангард становится классикой модернистского искусства, так как все еще заботится о художественных задачах — вопросах формы, пластики, колорита, ритма и т. д.

На смену авангарду и его поздним проявлениям, таким как искусство шестидесятников, нонконформизм, концептуализм и др., приходит актуальное искусство. Оно не является особо разборчивым в используемых стилевых особенностях, манерах, применяя коллажный или компилятивный методы, цитирование известных произведений или свободный монтаж отдельно взятых готовых элементов.

У авангарда начала XX в. была ясная и четкая цель: очистить каждый вид искусства от наслоений других его видов, отойти от изобразительности и описательности к раскрытию природы ощущений. Путь к ней авангард выбирал эпатажный и шокирующий, ибо для внедрения нового восприятия мира нужны революционные изменения, жесткие, болезненные, но гарантирующие результат. А для современного искусства

шокирование публики является не средством обновления мира, а целью. Эпатаж возведен в культ, за которым другие, более весомые и глубокие стремления теряются в тумане неопределенности.

В таком невыигрышном для современного искусства сравнении авангард предстает неким золотым веком, в котором чудесным образом соединились эстетические эксперименты и яркие личности, которые их воплощали. Почти все виды искусства пережили колоссальный подъем в своем развитии, некий перезапуск, очистившись от наслоений прошлого и обнажив свою конструктивную сердцевину. Помимо этого, авангард дал мощный толчок развитию новых видов искусства, ныне широко используемых в дизайне, рекламе, медиапространстве.

При всей многослойности и многостильности искусство авангарда отличает общность взглядов по отношению к натуре и подражательству, а также роли каждого вида искусства в познании мира. Современное же нам искусство абсолютно разностильно, иногда это вообще с трудом можно назвать искусством. Объединяющей линией является насмешливое отношение к традиционным, классическим объектам искусства, они тиражируются, дробятся и используются в совершенно другом смысле и контексте.

Да, похожий путь использовал и авангард, например, в алогизме Малевича или зауми Крученых, жонглируя традиционными ценностями и классическими примерами произведений искусства, но это делалось для «очищения почвы», необходимой для появления нового искусства, не подражательного, а мощного, как первобытные инстинкты. Почему и становятся объектами изучения и пристального внимания африканские маски, иберийская скульптура у французских кубистов, народная картинка, вывеска у русских авангардистов, трипольское искусство, скифская скульптура, писанки, вышиванки, иконы у украинских авангардистов. В древности доклассического периода авангард черпает ту неприкрашенную силу и мощь, которая воздействует непосредственно на ощущения зрителя, несет некую мыслеформу, прообраз идеи, не задумываясь над понятностью, мнимой красотой и слащавостью, не желая понравиться широкой публике.

У актуального искусства этой высшей идеи просто нет. Есть навязчивая манера шокировать зрителя, вывернуть наизнанку понятия приличия, пристойности, стерев грани допустимого в обществе. Все это средства к достижению цели, но какова же она?

Авангард пытался разрушить старое, дав на смену новую религию искусства, как «Черный квадрат» Малевича олицетворил собою икону нового времени, радикальный и бесповоротный

отрыв от ханжеского, искусственного, наносного, украшательского.

Что же дает нам современное искусство, разрушая и насмехаясь над сделанным доселе, и является ли оно действительно революционным в полном смысле этого слова или неудачной попыткой громко заявить о себе довольно скромным голосом?

Часть сегодняшних экспериментов лежит в плоскости дизайна и представляет собою большей частью обустройство территории, места, используя метод контраста и противоречия. Другая часть производимого в области современного искусства призвана вызвать негатив и отторжение, как у больного, страдающего расстройством желудка, вызывает раствор марганцовки. И чем более отторгаемый рефлекс удастся вызвать у зрителя, тем больше шансов на шумный и относительно долгий резонанс.

Еще одна часть так называемого искусства актуального представляет собою заведомо плохо сделанную вещь, причем явная брутальность и непрофессионализм здесь всячески приветствуются и даже возводятся в культ. Стыдно быть профессионалом, стыдно уметь хорошо рисовать, скорее, это абсолютно ненужное и бесполезное умение. Поэтому и искусство из плоскости визуального большей частью переходит в плоскость текста, с чем так яростно в свое время боролись авангардисты, очищая его от литературности, повествовательности. Хотя, вспоминая слова исследователя искусства XX в. Е. Деготь, можно вывести некую последовательность от авангарда к сегодняшнему искусству, делая акцент именно на декламационном характере авангарда. По мнению Е. Деготь, авангард в меньшей степени заботился о стилях и способах проявления идеи в визуальной плоскости, нежели модернизм, ставивший способ выражения идеи во главу угла. Такая точка зрения дает право Е. Деготь проводить параллели между такими разнящимися на первый взгляд искусством авангарда и соцреализмом, который тоже менее заботился о чистоте стиля (использовал в своем арсенале реализм передвижников, академизм и адаптированный к пониманию публики импрессионизм) и в большей степени стремился вырваться в сферу идеетекста, лозунга, глобального воздействия на как можно более широкие слои зрителей [1, 17].

Текст является ключевым аспектом для актуального искусства нач. XXI в., переходя в своего рода подвид искусства — развернутые посты блогеров, так как Интернет и соцсети на сегодня являются самым быстрым способом достучаться до зрителя, информационного потребителя, и в кратчайшие сроки собрать многотысячную аудиторию. Поэтому и стиль многих произведений сегодня напоминает посты в социальных сетях, и тут уже все средства хороши: чем быстрее

обратишь на себя внимание, чем более резким, непривычным и вызывающим будет образ изъясления мысли, тем более запоминающимся считается высказывание, произведение и, соответственно, популярнее автор.

Кстати, о мировоззрении: модернизм в большой степени нацелен на индивидуальность, личность ставится на вершину пирамиды (говоря словами Кандинского) и ведет за собой толпу. Позднее индивидуализм был жестко раскритикован идеологами искусства массового, искусства социалистического реализма. И тут сам собой напрашивается некий водораздел, который можно провести между понятиями «авангард» и «модернизм». Безусловно, данный вопрос присутствует *a priori* во всех исследованиях, посвященных теме авангарда. Но различие все же есть. Во-первых, модернизм, как уже говорилось ранее, — это более широкое понятие, которое включает в свои временные и стилистические рамки период от позднего романтизма, с его погружением в мир индивида как такового, с уходом от социальных, моралистских вопросов к проблематике конкретно взятого человека, его эмоций, ощущений. Безусловно, и импрессионизм явился дальнейшим фундаментом для модернизма, усилив акцент на транспонировании природы ощущений, вызванных созерцанием изменчивости внешнего мира. Таким образом, внешний материальный мир становится некоторой иллюзией, ведь в нем все так непостоянно, все меняется от воздействия света, среды, воздуха. Один и тот же материальный предмет, будь то элемент натюрморта или архитектурное сооружение, может становиться абсолютно неузнаваемым в зависимости от игры световой среды. Итак, импрессионизм продолжил путь «распредмечивания действительности», говоря словами Л. Савицкой [4, 28], действительности, в которой романтизм лишь начал сомневаться и уходить от нее в глубь личностных переживаний. Недаром Казимир Малевич так упорно выводил свою теорию эволюции живописи от импрессионизма к супрематизму, порой даже не брезгуя фальсификациями в вопросах датировки своих более поздних произведений более ранними, чтобы закрепить свою, надо сказать, очень весомую теорию. Глядя на произведения позднего Моне как канонического представителя импрессионизма, нетрудно заметить тенденцию (правда, вызванную его развивающимся физическим недугом — катарактой) отхода от реального объекта к беспредметности. Цвет начинает выплескиваться из своих очертаний, приобретает значение самостоятельного элемента композиции, живопись превращается в некий ковер из множества то диссонансирующих, то созвучных колористических объектов. И если ранний импрессионизм нацелен в большей степени на отражение влияния

наблюдаемого объекта (пейзажа, натюрморта, человека) на художника и передачу этого влияния на картинной плоскости, то в позднем импрессионизме природа ощущения художника выходит на главенствующее место. Постимпрессионизм несколько отодвинул значимость ощущений, то есть весомую эмоциональную составляющую искусства, и сделал акцент на аналитической составляющей. Работы пуантилистов или дивизионистов в большей степени стали научными, представляя собой исследование природы цвета, света, фактуры, вызванное наблюдаемым мотивом или состоянием природы. Своим вниманием к данной проблеме цвета и фактуры они положили основу дальнейшему, очень важному научному положению модернизма об освобождении живописных средств от наслоений других видов искусства, в частности, от влияния литературы с негативным подтекстом описательности. В то же время модернизм, авангард были вовсе не против соединения таких видов искусства, как живопись и музыка или живопись и театр. Но последнее в большей степени присуще как раз авангарду, именно он стремился выйти на площади, сделать искусство наиболее массовым. Таким образом, если модернизм главной своей целью ставил вопросы пластические, стилистические, аналитические, как эксперименты кубистов с изучением формы и наиболее полным раскрытием реального объекта, соединяя вид с нескольких точек зрения на объект в одном образе, передаваемом на двухмерной плоскости, и в меньшей мере беспокоился о массовости своего учения; то авангард во главу угла ставил именно широкое воздействие на умы зрителей, эпатажность поведения являлась мощной составляющей нового искусства, и менее всего заботился о стилистической составляющей. То есть ему был присущ в значительной степени полистилизм.

Говоря о постимпрессионизме как промежуточном явлении между импрессионизмом и авангардом, прежде всего следует упомянуть маэстро Сезанна, от творчества которого, можно смело сказать, берет свое начало кубизм. Именно Сезанн нашел удивительный метод разбивки изображаемого объекта на плоскости, вследствие чего появился принцип изменения цветового тона при повороте плоскости и одинаковой значимости как предмета, так и фона, его окружающего. Данный аналитический метод был воспринят кубизмом и развит до научной теории. Этот принцип был поистине революционным, так как раньше, во времена господства академизма, первостепенное внимание уделялось прежде всего изображаемому материальному предмету, фону же отводилось весьма второстепенное значение, лишь как обрамлению объекта. Сезанновский метод объединения предмета и фона положил начало системе организации плоскости, структурной сетке произведения,

где нет непродуманных элементов, все подчинено замыслу автора, но замыслу не сюжетному, а прежде всего пластическому. В этом Сезанн и следующий за ним кубизм, при всем его революционном характере, относит нас к геометрии Возрождения с ее строгостью композиционной схемы построения. Недаром когда-то на выставке кубистов русский реалист В. Суриков в ответ на критические замечания по поводу экспериментов кубизма отметил, что грамотный художник с этого начинает свое произведение — с выверенной композиционной схемы, структуры работы. Только кубисты на этом останавливаются, а реалисты доводят данную схему до материалистического воплощения. В таком контексте сокращается видимая пропасть между модернизмом и реализмом, а открытия кубизма являют собою весьма весомый вклад в теорию композиции, которая в кубизме лишь обретает более формальный характер.

Продолжая речь о постимпрессионизме как промежуточном звене с модернизмом, нужно отдать должное фовизму и одному из наиболее ярких его представителей — Матиссу. Фовизм поднял на свои знамена идею цвета, над которым не властна форма, то есть цвет может свободно вести себя с формой, способен либо смиренно находиться в ее рамках, либо стремительно из нее выплескиваться, заявляя мощным голосом о своей первостепенности и значимости. Это безусловный вызов реализму и, в большей степени, академизму, который придавал цвету вспомогательное значение. В старых академиях самым важным и первостепенным считался рисунок как основа будущего произведения, тщательный тональный анализ предмета и только потом уделялось внимание живописи, которую правильнее было бы назвать тонописью, так как цветовой тон как таковой принимался во внимание мало, он казался кричащим, его обязательно нужно было «присадить, приглушить». И вот ответ фовистов — цвет теперь может говорить во весь голос, он может быть и нескромным, и кричащим, если это нужно для выражения эмоций, ощущений. Так и фовизм стал переходным этапом от изобразительности к последующей абстракции, но не геометрической, а эмоциональной. Эту тенденцию еще более приблизил экспрессионизм, дав абсолютную свободу чувствам, меняя и деформируя реальную форму под воздействием ощущений, чего ранее не было. Экспрессионизм таким образом сделал огромный скачок к деформации объекта, после чего натуралистическое и рабское копирование природы казалось уже невозможным. Предмет отныне перестал быть священным и незыблемым, а художник — находиться в роли некоего жреца, который поклоняется этому предмету, тщательно и покорно отображает все его мельчайшие детали. Художник почувствовал себя в роли истинного творца, говоря словами

Малевича и Богомазова, не рабски копирующего натуру, а создающего свою собственную реальность, свой космизм. Авангард таким образом стал преемником экспериментальных течений, существовавших до него, своим насмешливым отношением завершивший распад материальной оболочки, как это проявилось в направлении заумного или абсурдистского в работах Малевича, Ларионова, Бурлюка. Здесь материальность присутствует, но она является предметом иронии, своего рода игры, жонглирования сюжетами, предметами, идеями. Такой микст призван прежде всего высмеять раболепие перед натурой и убедить в спонтанности и интуитивности творческого процесса. Именно авангардисты пытались обратиться к природе подсознательного, хаотичного в противовес поклонникам разума и логики как основной движущей силы творческого процесса. Данную философскую проблематику затрагивали еще романтики, которые словно в ответ строгому выверенному искусству классицизма обращались к интуитивному началу и относились к внешнему миру как зыбкому, переменчивому, обманчивому. Эта идея отразилась и в сюжетах эпохи романтизма, где природа очень редко изображалась спокойною, нет, она полна противоречий, таит в себе опасности неизведанного. И если даже на первый взгляд пейзажи эпохи романтизма полны покоя и умиротворения, то зачастую создается ощущение не реальной картины, а некоей воображаемой иллюзии, картины-грезы, картины-мечтания, как мы это можем видеть в пейзажах С. Васильковского, которого не слишком понимали современники, считая его приторно-слащавым, а также можем заметить в некоторых работах И. Айвазовского.

Продолжая проводить параллели или, точнее сказать, наводить мосты между постимпрессионизмом и модернизмом, сложно обойти вниманием творчество Поля Гогена, который положил основу неопримитивизму. Он также внес свою лепту в процесс распрямления, но иным способом, возвращением к искусству древних с их неприукрашенностью, грубой и первозданной красотой. Авангард многое взял от экспериментов Гогена, в свою очередь, обратив внимание на искусство древних, на народный примитив, скульптуру скифов, икону, вышивку, писанки, черпая у них искренность отношения к действительности посредством ощущений, в отличие от строгих канонов классицизма и академизма. В свое время подобное неуклонное следование канонам академизма очень емко высмеял выдающийся украинский живописец, педагог, учитель многих будущих авангардистов Николай Мурашко. Он писал о своем коллеге, талантливом художнике Харитоне Платонове, что как в свое время его научили в Петербургской академии рисовать носы, глаза и губы по гипсовым слепкам, так он и портреты

живых реальных людей пишет с каноническими формами глаз, носов, губ; как научили его цветовым смесям, используемым для тела, фона, пейзажа, так он и использует эти заученные смеси, забывая, что перед ним реальная жизнь, бесконечно изменчивая, неправильная, неканоническая, но удивительно прекрасная [3, 85].

И если авангард носил характер спонтанного, хаотического, дионисийского, то модернизм, в частности кубизм, как уже замечалось ранее, был сродни Возрождению или тому же искусству классицизма со своей схематичностью и даже некоторой сухостью. Украинская кубистка Александра Экстер огромное значение придавала композиции картины, четкой организации плоскости и с большим вниманием изучала композицию классицизма, в частности Пуссена [2, 150]. Изменился лишь визуальный язык, который стал более соответствовать требованиям своего времени, века скоростей, металла и бетона. К такой строгой организации картинной плоскости пришел и родоначальник абстракционизма Малевич в своем супрематизме. Впоследствии Баухауз взял эксперименты Кандинского и Малевича в основу развития школы дизайна и теории композиции. Сегодня основы композиции как дисциплины в вузе немыслимы без использования наследия Кандинского и Малевича.

Возвращаясь к теме актуального искусства, хочется подчеркнуть основные визуальные и смысловые аспекты проблематики: 1) искусство, перешедшее в сферу дизайна, оперирующее вопросами организации пространства и воздействия на зрителя использованием, так сказать, нехудожественных объектов (включение в композицию объектов, носящих утилитарную функцию, либо продуктов жизнедеятельности человека); 2) объекты, относящиеся к сфере искусства, но носящие печать заведомо и сознательно плохо сделанной вещи (искусство подворотен, надписей на заборах, балансирующее между трешем и китчем); 3) искусство-провокацию, призванное шокировать зрителя либо откровенным натурализмом в демонстрации скрытых сторон человеческого быта и бытия, либо явным надругательством над идеалами и человеческими ценностями.

В контексте данной тенденции можно привести как пример фильм Александра Сокурова «Фауст», в котором произведение Гете переосмысливается в современной трактовке. Откровенные натуралистические и неприглядные сцены заставляют зрителя брезгливо и с отвращением морщиться; зеленовато-коричневый колорит, в котором выдержана вся картина, тусклые краски, деформация кадров вызывают ощущение грязи, злобона и какой-то липкой вязкости, которая будто затягивает зрителя в атмосферу греха. Фауст натуралистически и откровенно анатомирует труп человека в поисках души и не находит ее.

Нищета, скука и пресыщенность собственными познаниями и открытиями в науке приводят главного героя к дьяволу, с которым он вступает в сделку для удовлетворения своих низменных и похотливых целей. Получив желаемое, Фауст более не нуждается ни в Боге, ни в помощи дьявола, освобождается от оков морали, правил, приличий, привязанностей, а потерю такой маленькой частички, как душа и вовсе не замечает. И вот он становится абсолютно свободен, он открыт к новым горизонтам, к новым высотам, ему невероятно легко дышится в атмосфере абсолютной свободы. Таков аллегорический смысл современного искусства — освобождение великой личности художника-творца-демиурга от всех оков, навязанных социумом, традициями, идеалами. Он не боится кары Божьей, потому что чувствует себя наравне с Богом, а возможно, и выше. Фауст Сокурова говорит дьяволу: «Бог не знает, как устроен гейзер, я знаю». Но возможна ли абсолютная свобода? Дьявол, избитый и забросанный Фаустом камнями, говорит ему: «Ты обрекаешь себя на вечное одиночество и скитания», то есть путь к абсолютной свободе — это путь человека к Люциферу, человек сам становится падшим ангелом и вечным скитальцем.

Лейтмотивом огромного количества произведений актуального искусства является препарирование человеческого тела, гниющей

и распадающейся плоти, бесчисленное тиражирование изображений с человеческим черепом, скелетом, гениталиями, трупами зверей, будто пытаюсь доказать, что человек — это груда мяса и костей, и душе в ней места нет. Разговоры о душе, морали и Боге — анахронизм, который абсолютно себя изжил в современном мире. И если подобные идеи и настроения повторяются в развитии общества с периодичностью в 100 лет — эпоха Просвещения, декаданс, модерн, но человеку оставалось убежище — сфера искусства, в которой настоящий гедонист мог найти отраду, то в актуальном нашем времени искусству теме эстетического наслаждения от произведения искусства уже нет места. Хотя определенная преемственность все же наблюдается — от искусства передвижников, которые в противовес академизму погрузились в «обличение язв общества», отображение неприглядных сторон жизни, дабы шокировать избалованного и рафинированного зрителя. Таким образом, актуальное искусство можно назвать продолжателем традиций критического реализма, для которого смысл важнее формы и стиля изображаемого, тогда как искусство классического авангарда нацелено на гедонистическую линию эстетической стороны изображаемого, где форма, линия, цвет, контраст, движение играют основополагающую роль.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. — М. : Трилистник. 2000. — 224 с.
2. Коваленко Г. Александра Экстер. Путь художника. Художник и время / Г. Коваленко. — М. : Галарт, 1993. — 288 с.
3. Мурашко М. Спогади старого вчителя / М. Мурашко. — К. : Мистецтво, 1964. — 166 с.
4. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Савицкая. — Х. : ТО «Эксклюзив», — 2003. — 468 с.
5. Турченко Ю. М.І. Мурашко. Нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність / Ю. Турченко. — К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. — 35 с. + репр.