

И.В. Малышев

ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЯ:



ОТ МОДЕРНА
К ПОСТМОДЕРНУ

Игорь Викторович Малышев

Искусство и философия.

От модерна к постмодерну

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=16044651

Искусство и философия: от модерна к постмодерну. / Малышев И.В.:

Пробел-2000; Москва; 2013

ISBN 978-5-98604-352-4

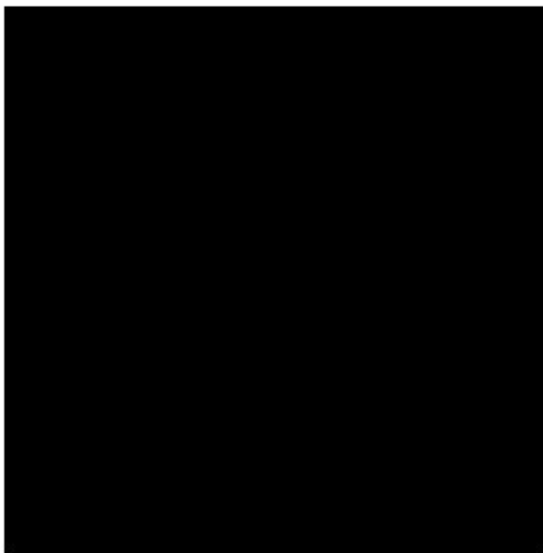
Аннотация

Сборник статей доктора философских наук, профессора Российской академии музыки им. Гнесиных посвящен различным аспектам одной темы: взаимосвязанному движению искусства и философии от модерна к постмодерну. Издание адресуется как специалистам в области эстетики, философии и культурологии, так и широкому кругу читателей.

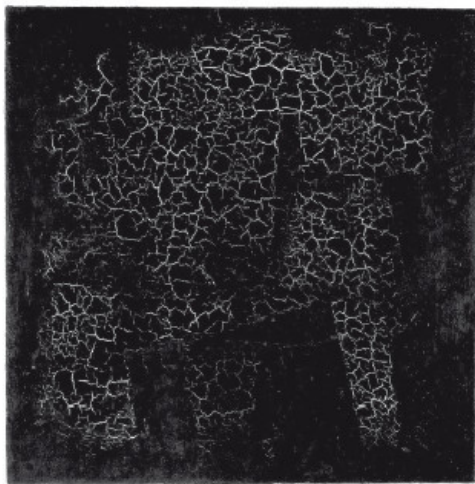
Содержание

Предисловие	6
Западное искусство XX века: проблема оценки	8
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Игорь Малышев
Искусство и философия:
от модерна к постмодерну



*В оформлении книги использована картина К. Малевича
«Черный квадрат»*



Предисловие

Данное издание представляет собой сборник статей, посвященных различным аспектам одной темы: взаимосвязанному движению искусства и философии от модерна к постмодерну. Изложение названной проблематики осложнено крайней терминологической путаницей, царящей в существующей литературе. Что повлекло необходимость предварительного уточнения используемых терминов.

Особенно отличается терминология в искусствоведческих и философско-культурологических исследованиях. Под «модерном» понимается и направление в искусстве рубежа XIX и XX веков, и состояние общества, включая и его культуру, начиная с эпохи Просвещения. Иногда термин «модерн» используется как сокращение от понятия «модернизм». А под последним понимается искусство первой половины XX века. «Постмодерн» также трактуется неоднозначно: и как состояние общества, и как сокращение от «постмодернизма», под которым имеется ввиду особое направление в искусстве рубежа XX и XXI веков. Не менее разноречивы и трактовки временных рамок применения вышеназванных терминов и соответствующих им понятий.

Не претендуя на большее, для однозначности понимания нижеследующих текстов, оговорим смысл используемых в них терминов.

Под «модерном» будем иметь ввиду общество и его культуру, начиная с эпохи Просвещения вплоть до 50-х годов XX века. Соответственно, «постмодерн» – последующее за «модерном» состояние социума и его культуры вплоть до сего дня.

Термин «модернизм» будет использован для обозначения искусства и философии первой половины XX века. «Постмодернизмом» же будем обозначать особенности и направления духовного творчества, впервые сложившиеся в обществе постмодерна. Такие, к примеру, как поп-арт, концептуализм, лэнд-арт, боди-арт в сфере визуального творчества, а в сфере философии – особенности неклассического мышления, воплотившиеся в творчестве позднего М. Хайдеггера, М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Р. Рорти и других авторов второй половины XX и начала XXI века.

Западное искусство XX века: проблема оценки

Оценка результатов развития Западного искусства XX века неимоверно сложна. Прежде всего потому, что требует колоссальной художественной эрудиции, чтобы охватить искусство многих стран, многих направлений и всех видов художественного творчества. В данном эссе мы ограничим проблематику тем, что главным в нем будет осмысление и формулирование самих *критериев* оценки, в свете которых затем будет осуществлена эскизная оценка этого искусства. «Эскизная», то есть «предварительная», так как автор осознает границы своих возможностей.

В принципе, в качестве критериев оценки состояния искусства могут выступать, во-первых, художественно-эстетический идеал оценивающего и, во-вторых, его теоретические представления о сущности искусства. Причем, применение данных критериев опосредуется определенным уровнем владения нормами художественного языка оцениваемого творчества.

То есть, для того, чтобы оценить, необходимо сначала воспринять. Что возможно только в том случае, если владеешь тем языком, на котором «говорил» художник. Сама же оценка может быть художественно-эстетической и теоре-

тической. Первая – непосредственное соотнесение воспринятого произведения с эстетическим идеалом искусства, результатом чего является эстетическое переживание (наслаждения или отвращения), отражающая эстетическую ценность конкретных произведений. Помимо такой – индивидуальной, субъективно-эмоциональной эстетической оценки отдельных произведений – невозможно оценить и уровень, достигнутый искусством определенной эпохи. В свою очередь, непосредственные восприятия и оценки соотносятся с теоретическими представлениями о сущности искусства, его общественном предназначении, которые формируются на основе той или иной традиции эстетической науки. Результатом чего будут уже теоретические суждения о том, насколько данные произведения совершенно (или несовершенно) представляют искусство как род человеческой деятельности. И только путем обобщения теоретических оценок отдельных произведений возможно суждение о состоянии искусства той или иной эпохи.

Очевидна субъективность указанных критериев. Что неизбежно обуславливает конкретно-исторический (и даже индивидуально-своеобразный) характер любой оценки искусства. В результате, вопрос может состоять лишь в том, чтобы минимизировать такой характер оценки, по возможности приблизив ее к общечеловеческой значимости оцениваемых результатов художественного творчества. Задача отнюдь не простая, о чем свидетельствует то, сколь часто

оценки творчества как отдельных художников, так и общего состояния искусства, даваемые современниками, опровергались последующими поколениями. Их суд, то есть суд времени и будет конечным критерием общечеловеческой значимости искусства.

Особую сложность представляет оценка искусства XX века вследствие резкого ускорения развития искусства и все нарастающей его плюралистичности – одновременного существования все большего количества художественных направлений. В результате, в настоящее время мы имеем дело с взаимоисключающими суждениями: от утверждений об упадке, кризисе искусства (Т. Адорно, Н. Бердяев, Г. Маркузе, О. Шпенглер) до его апологетики.

Такие различия нередко имели и узко идеологические причины. Когда, например, советские эстетики писали о кризисе буржуазного искусства, апологетически противопоставляя ему искусство «социалистического реализма», и, наоборот, буржуазные критики «соц. реализма» противопоставляли ему искусство Запада. Пример апологии искусства развитых капиталистических стран может представлять, в частности, докторская диссертация О. Кунгурова «Эволюция артефакта: проблема кризиса искусства в немецкой эстетике XVIII–XX веков», защищенная в 1998 году. В противовес анализируемым концепциям кризиса искусства в капиталистическом обществе автор категорически утверждает: «Положение о кризисе искусства... несостоятельно ни как

аксиома, ни как гипотеза. Это – артефакт» [3, с. 44], то есть некая «мифологема» эстетической теории, поскольку «кризиса искусства как такового не было и нет» [3, с. 46]. И в качестве основного аргумента: «искусство капиталистического строя не может и не должно быть иным» [там же].

Позиция О. Кунгурова: кризиса нет, ибо искусство и не может быть иным в данных социальных условиях, характерна тем, что в ней фактический отказ от эстетических и теоретических критериев оценки искусства осуществляется неявно и, может быть, неосознанно. Более последовательна в этом отношении школа так называемого «аэссенциализма» в американской философии искусства [1].

Ее представители считают, что теоретическое познание сущности искусства в принципе невозможно. А поэтому «искусством является то, что таковым называется», «если с этим согласен хотя бы еще один человек». В такой системе воззрений теряется какой-либо критерий теоретического отличия искусства от иных форм деятельности, не говоря уже о критерии уровня художественности конкретных произведений. То есть в принципе ликвидируется сама возможность теоретической оценки (и ее аргументации) как конкретных произведений, так и общего состояния искусства. Да и утверждение негативной непосредственной художественно-эстетической оценки также делается невозможным. Ибо всегда может найтись «еще один человек», признающий данный феномен выдающимся произведением искусства. Таким образом аэс-

сенциализм становится крайней формой апологетики творческой практики XX века.

Позиция этой школы представляет собой реакцию на известные в истории искусства ситуации, когда новаторские явления художественного творчества эстетически отвергались публикой, а художественная критика подкрепляла такие оценки ссылками на эстетическую теорию. История искусства – история непризнанных гениев. «В пользу» аэссенциализма говорят и типичные «ламентации» (можно сказать, «причитания») об упадке и кризисе современного искусства, которыми полны суждения искусствоведов и философов, начиная с Платона. Вплоть до теоретически аргументированного тезиса Гегеля о «смерти искусства» как потерявшей свою актуальность формы познания. Вопреки этим причитаниям и теоретическим конструкциям искусство и в XX веке продолжало существовать, развиваться и составляло необходимую для человечества форму духовной деятельности. Что и является главным аргументом апологетов современного искусства и позиции аэссенциалистов.

В качестве контраргументов апологетам искусства XX века можно указать на то, что в прошлом ошибались в оценках современного искусства не только его критики. Многие превозносимые современниками художники оказались впоследствии забытыми человечеством. Кроме этого, при взгляде назад, в прошлое мы обоснованно выделяем периоды как расцвета, так и упадка искусства, его более или менее значи-

мые, с точки зрения вечности, периоды. Так что суждения современников о кризисе и упадке искусства не всегда были ошибочными.

В противовес же позиции эссенциалистов можно указать на трехтысячелетнюю историю искусства, которая составляет солидную эмпирическую базу для теоретических суждений о его сущности. Хотя, конечно, любая теория искусства, пытающаяся определить его сущность, ретроспективна. Она обобщает прошлый опыт. И потому неизбежно не вполне готова к «столкновению с будущим», с новаторскими художественными явлениями. Которые, по определению, не могут не противоречить теории. Тем более, что за любой теорией, в конечном счете, скрываются субъективные эстетические предпочтения теоретика. Которые также, как правило, складываются на базе уже существующих форм искусства и входят в противоречие с новаторским искусством.

В такой – противоречивой, можно сказать, почти безнадежной ситуации я и попытаюсь определить свое отношение к Западному искусству XX века. Что требует, как уже ясно, конкретизировать теоретические и эстетические критерии: те критерии, с позиции которых будет оцениваться это творчество.

Сущность искусства – противоречивое единство «эстетического» и «художественного». «Эстетическое» – формирование и воплощение в произведении предельно обобщенного эстетического идеала действительности. «Художествен-

ное» – художественно-образное отражение мира в содержании произведений. Эстетический идеал, представляющий собой единство представления о Благе и Красоте в мире, воплощаясь в произведении, порождает красоту его формы и служит критерием эмоциональной оценки явлений действительности, как несущих Благо или Зло, при их художественно-образном осмыслении. В силу чего сущность художественности образа мира – в развитости, богатстве, индивидуальном своеобразии и, в то же время, социальной типичности эмоционального содержания этого образа [подробнее см.: 5].

Однако, сформулированное теорией определение сущности искусства недостаточно конкретно для того, чтобы служить критерием оценки искусства XX века. Оно дает возможность аргументировать лишь отличие искусства от неискусства: то есть высказать обоснованное суждение, имеем ли мы дело с произведением искусства или с продуктом иной формы деятельности. Но для оценки искусства конкретной эпохи этого недостаточно.

Дело в том, что сущность любого рода, в том числе и искусства, содержит в себе некоторый комплекс возможностей своих проявлений. Реализация этих потенций и составляет развитие данного рода явлений. Степень развитости состоит в степени полноты реализации потенций сущности. История искусства и представляет собой процесс все более полного, все более сложного, многогранного осуществления сущ-

ности искусства. И каждая эпоха составляет определенный этап в этом прогрессивном развитии художественного творчества, соответствующий прогрессу Человека.

Что не исключает возможности регресса: частичного (то есть в том или ином отношении) или полного, системного (что называется «упадком» искусства). О частичном регрессе или упадке искусства можно говорить тогда, когда оно проявляет родовую сущность искусства менее полно, менее многогранно, более бедно и примитивно, чем художественное творчество предшествующей эпохи.

Отсюда ясно, что понятия прогресса или регресса (упадка) в применении к искусству конкретной эпохи относительны и определяются в отношении к предыдущим этапам его развития.

Использование понятия «прогресс» применительно к оценке искусства весьма дискуссионно. Поэтому необходимо остановиться на аргументах противников его применения более подробно. Например, О. Шпенглер видит историю как последовательность замкнутых в себе культур [7]. В силу чего оценка произведений, с его точки зрения, возможна лишь в рамках той культуры, к которой они принадлежат. Но она невозможна в сравнении произведений различных культур. Поэтому невозможно говорить и о прогрессивном развитии искусства человечества.

Действительно, понятие «прогресс» предполагает единый процесс продвижения от простого к сложному, от неразви-

того к развитому, от плохого к хорошему. Это оценочное понятие, подразумевающее продвижение по оценочной шкале от «ниже» к «выше». И если так можно, допустим, говорить об истории человечества в целом (например, капитализм – это прогресс по отношению к феодализму и тем более по отношению к рабовладельческому обществу), то можно ли сказать, что, допустим, Шостакович «выше» Глинки или, наоборот, что Глинка «ниже» Шостаковича (или Пушкин «ниже» Маяковского)? Очевидна дикость таких формулировок. Однако не все так однозначно.

Конечно, то, что выразил в своем творчестве Глинка – своеобразие своей эпохи, своей личности – мог только он. Тем самым он внес уникальный вклад в духовную культуру России и человечества. И «Катерина Измайлова» не заменит собой «Руслана и Людмилу». Человечество всегда будет нуждаться в той светлой чистоте, прозрачности мироощущения и конструктивной четкости, изящности формы, которые в совершенстве воплощает в себе русский классицизм оперы Глинки. Но не сложнее ли, не богаче, не глубже, не масштабнее ли осмысление мира в творчестве Шостаковича по сравнению с творчеством Глинки? И разве, в связи с этим, не происходит обогащение выразительных средств музыки, ее языка: интонационного, мелодического, гармонического, композиционного, жанрового, тембрового?!

То есть, если исходить из обозначенного ранее понимания природы (сущности) искусства, мы можем говорить о про-

грессе музыки от Глинки к Шостаковичу. И, в принципе, о возможности применения к искусству эпохи понятия «прогресс» (а значит и «регресс») в сопоставлении с предшествующими этапами его истории.

Но критерий искусства прошлого недостаточен для соотносительных оценок различных явлений искусства *внутри одной* эпохи. В качестве такового критерия выступает творчество конкретных художников, максимально полно для данной эпохи реализовавших потенциальные возможности сущности художественного творчества. Их произведения выступают как эталон, в сравнении с которым оцениваются различные, современные им, художественные явления.

Еще одно понятие, необходимое для оценки искусства XX века, требует своего прояснения – это понятие «кризис». Кризис – рассогласование элементов системы, ее дезорганизация. Применительно к искусству кризис может переживать и конкретное художественное направление (например, классицизм), и конкретный жанр (например, роман). Но кризис может носить и более глубинный характер. Когда дезорганизации, деструкции оказывается подвержена сама сущность искусства. В частности, в результате разрушения единства противоположностей эстетического и художественного, что происходит в утилитаристском и формалистическом художественном творчестве [5].

Таким образом, было рассмотрено содержание понятий «сущность искусства», «прогресс», «регресс» («упадок») и

«кризис» искусства, необходимых при теоретической оценке Западного искусства XX века. Однако, как уже отмечалось, такая оценка является вторичной по отношению к непосредственно-эмоциональной художественно-эстетической, критерием которой выступает художественно-эстетический идеал.

Художественно-эстетический идеал, как и всякий эстетический идеал, есть образ прекрасного как блага и красоты, ожидаемых от данного рода явлений [5]. В нашем случае это образ прекрасного произведения искусства. Психологически – это мотив деятельности, связанной с искусством (то есть деятельности по его созданию и восприятию). И как таковой, первично он неосознаваем [4]. Конкретно-чувственный (образный) характер художественно-эстетического идеала делает невозможным его адекватное осознание в понятийной форме. Такое осознание возможно или путем реализации идеала, то есть создания произведения, его воплощающего, или путем нахождения уже созданного произведения, соответствующего идеалу. Поэтому в рамках теоретической статьи возможно лишь указать на ряд конкретных, уже созданных произведений, соответствующих художественно-эстетическому идеалу теоретика.

В качестве таковых произведений, одновременно воплощающих мой художественно-эстетический идеал искусства XX века и мои же теоретические представления о наиболее полной (для XX века) реализации сущности искусства, в жи-

вописи являются некоторые наиболее значительные произведения П. Пикассо, Р. Гуттузо, Ф. Бэкона, Э. Нольде, П. Филонова, В. Попкова. Е. Моисеенко, Г. Коржева; в скульптуре – Дж. Манцу, О. Цадкина, И. Шадра, С. Эрьзи, В. Сидура; в музыке – С. Рахманинова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Г. Свиридова, А. Шнитке; в литературе – Э. Хемингуэя, Дж. Оруэлла, Г. Беля, А. Платонова, М. Булгакова, Ю. Трифонова; в кино – Ф. Феллини, М. Антониони, Ф. Копполы, М. Калатозова, А. Тарковского, Н. Михалкова. Кратко говоря, это художники, которые в своем творчестве смогли выразить «дух времени», глубоко и чутко осмыслить бытие человека XX века и воплотить результаты такого осмысления в эстетически значимых формах своих произведений.

С этих позиций и попытаемся оценить итоги Западного искусства XX века.

Первый момент, который следует учесть, – неоднородность анализируемого «феномена». Западное искусство XX века весьма неоднородно. В достаточной мере условно в нем можно выделить три основных «потока»: массовое (буржуазное), элитарно-эскапистское и социальнокритическое (антибуржуазное).

Господствующее положение в художественной культуре Запада в XX веке занимало буржуазное массовое искусство. Его суть: пропаганда ценностей и (или) парализация социального мышления масс («проллов» по Оруэллу) в предельно стандартизированной, примитивной форме. Здесь можно

привести выдержки из диссертации О. Кунгурова, поскольку из уст апологета буржуазного искусства его характеристики будут звучать наиболее убедительно: «Капиталистический строй нуждается в постоянном воспроизводстве рабочей силы, составляющей основу его существования. Оно происходит, как известно, за время досуговой деятельности, в том числе за счет художественного потребления, на которое и возлагается главным образом задача обеспечить дееспособность этого воспроизводства в границах эстетической личности. При этом основным мерилom его (художественного потребления) потенциала являются внеэстетические факторы. Удовлетворение эстетических потребностей масс должно удовлетворяться относительно простыми и дешевыми средствами, охватывать как можно более широкий контингент потребителей, оказывать суггестивное воздействие на сознание реципиентов... Эстетические характеристики зачастую просто не принимаются в расчет. Во всяком случае, благоприятная рыночная конъюнктура способна оправдать любую меру художественной беспомощности, а извлекаемые дивиденды искупают все возможные отрицательные последствия. К тому же – и в этом в условиях товарно-рыночного хозяйства нет никакого парадокса – поставленный на промышленную основу выпуск продукции минимальных художественных достоинств, в силу ее относительно малой себестоимости, технологической простоты и высокой рентабельности, с экономической точки зрения более

целесообразен, а, значит, и предпочтителен» [3, с. 42–43]. Не будем продолжать описание и анализ этого искусства, ибо такая работа уже проделана, а также потому, что характер его общеизвестен по репертуару современного российского телевидения, радио и книжного рынка. Наша задача дать ему оценку в свете сформулированных ранее критериев.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.