

ЦЕННОСТНЫЙ ПРИНЦИП ТИПОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНЫХ ФОРМ

Форма, как и все вещи в мире, тяготеет к полюсу добра или зла. Поэтому глубокое постижение формы возможно только на основе ценностного подхода. Это означает, что типология форм строится не только на разграничении разновидностей формы, связанных с теми или иными изобразительными традициями, но и в соответствии с тяготением и полюсам добра или зла. Таким образом, природная форма связана с конкретным добром, а форма абстрактная с абстрактным добром... и злом. Поскольку познание абстрактного добра возможно лишь в абстрактной форме, то именно абстрактная форма является основой формы канонической. Иными словами, каноническая форма есть канонизированная, то есть освященная и зафиксированная абстрактная форма отражения образа абстрактного добра.

Становится очевидным, что проблема архетипа и абстрактной формы должны обостряться в культуре всякий раз, как только происходит цивилизационный сдвиг в религиозном сознании. Века традиционной культуры ознаменованы господством канонической формы. Ей сопутствует собственно абстрактная форма, представленная геометрическим орнаментом. Однако сама каноническая форма, источником которой выступают небесные архетипы, не раз приходила в конфликт с абстрактной формой в периоды названных цивилизационных сдвигов. Так было во времена иконоборчества в Византии, когда запрет на изображение можно рассматривать как предельную степень абстракции. Так было в период Реформации в Европе, аналогичные процессы мы наблюдаем на развилке суннизма и шиизма в исламской мире.

Проблема абстрактной формы в западной культуре в очередной раз встает во весь рост после того, как Ницше провозгласил смерть Бога. Искусство, сформировавшееся в этой культурной ситуации, Г.Ревзин назвал «искусством пустого неба». По его мнению, в рубежной культу-

ре XIX – XX веков высшие ценности замещаются волей к абсолютной власти. В этом случае власть рассматривается «в экзистенциальной перспективе, то есть как ответ на вопрос о смысле Бытия после того, как Бытие лишилось всякого смысла». Далее ход мысли следующий. Если традиционная схема изображения трехтактна – то есть реальность, ее высший смысл и художник, воспринимающий этот смысл в реальности, то искусство авангарда сводит эту схему до двухтактной: «Место высшего смысла занимает воля художника к власти над реальностью». Отсюда искусство столпов авангарда есть лишь «власть Малевича, Мондриана и Кандинского над абстракцией». Здесь, как представляется, автор очерков о философии формы оказался в плену собственной красивой схемы. И это обольщение заметил уже Д.Сарабьянов, написавший послесловие к «Очеркам». Не соглашаясь с оценкой авангарда, он настаивает на сохранении трехтактной схемы: художник – физическое - метафизическое: «Мне же кажется, что, поскольку Бог на самом-то деле не умер, а тройственная связь продолжает действовать, и художники-авангардисты не в меньшей мере, чем их предшественники, заинтересованы в постижении метафизического». Несогласие с оценкой абстрактного искусства, и наше, и Д.Сарабьянова, основано на совершенно определенном представлении о самом понятии абстракции и тесно связанным с ним подходе к авангардизму, опирающемся на принцип историзма. Разъяснив его, мы поймем, почему автор очерка называет всего три имени – Малевича, Мондриана и Кандинского.

Прежде всего, абстракционизм не равен ни авангардизму, ни модернизму. Они представляют собой гораздо более широкие понятия, включающие множество прочих «измов». Но это общеизвестно. Значительно реже упоминается о том, что к сложению абстракционизма на рубеже XIX-XX столетий вело несколько путей и только один из них приводит к постановке фундаментального вопроса – «как изобразить неизобразимое, не видимую глазом духовную суть реального мира». Кроме того, то, что называют абстракционизмом, на самом деле никогда не было однородным явлением и абстрактное формотворчество в XX веке проходит три этапа: 1910-е годы, затем межвоенные десятилетия и, наконец, этап после второй мировой войны. Очерк Г.Ревзина строится на критике вокруг трех имен по той простой причине, что все базовые положения новоевропейского абстрактного искусства были сформулированы

в живописных произведениях и теоретических работах Кандинского, Мондриана и Малевича. Сами западные критики признают, что последующее развитие авангарда не внесло ничего концептуально нового в абстрактное искусство. Но вот многочисленные попытки инструментального репродуцирования абстрактных форм по мере коммерциализации авангарда стали, несомненно, «искусством пустого неба».

Как уже было сказано, теоретическое наследие оставили все три основателя современного абстрактного искусства. Самая полная и всеобъемлющая систематика абстрактной формы представлена в работах Василия Кандинского. Его публикации «О духовном в искусстве» и «Текст художника» известны в профессиональной среде уже давно и множество раз анализировались и комментировались. Однако написанная в Веймаре и Дессау в период 1923-1926 гг. работа «Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов» известна в гораздо меньшей степени. Между тем именно она является, по нашему мнению, фундаментальным теоретическим обоснованием абстрактного искусства и именно здесь в полной мере развернута картина происхождения, роста и восприятия абстрактной формы.

Кандинский рассматривает формообразование в оптике энергоинформационной картины мира. Для него элементарными единицами формообразовательного процесса являются точка и линия, а еще вернее, точка и вектор, поскольку линия образуется в результате движения точки в заданном направлении. Следующей ступенью является возникновение угла, задаваемого движением двух линий из точки. Простейшие геометрические фигуры – квадрат, треугольник и круг – представляют собой, по сути, плоскость, которую Кандинский трактует как особое, живущее своей жизнью существо и предлагает именовать основной плоскостью, сокращенно – ОП. Так в целостной концепции Кандинского происходит одухотворение процесса формообразования, который мыслится художником как осуществление внутренней необходимости, развертывание вовне заключенного внутри напряжения. «Напряжение» - это внутренняя сила, живущая в элементе, которая обозначает лишь часть создающегося «движения». Вторая часть – «направление», и оно определяется движением. Элементы живописи – это реальные результаты движения» – пишет Кандинский. Понимая абстрактную форму и абстрактное искусство как геометрию движения, Кандинский связывает с ними художественную и в целом культурную эволюцию.

Еще одна глубинная причина разветвления процессов формотворчества на рубеже XIX-XX столетий кроется в самой природе западной цивилизации. Мы уже писали о том, что западноевропейская культура существует в поле напряжения зрения с одной стороны и осязания – с другой. Современная западная психология, наряду с другими классификационными системами выдвигает классификацию, согласно которой существует три основных стереотипа поведения: визуальный, аудиальный и кинестетический. Люди визуального типа – это зрители. Для них главный канал восприятия мира – визуальный. Такие люди лучше всего воспринимают новую для них информацию зрительно. Покажите визуалу схему процесса, нарисованную в виде прямоугольников и стрелок, и он сразу поймет, как этот процесс происходит. Визуалы болезненно реагируют на внешний беспорядок, где бы то ни было. Им важнее внешнее проявление чувств, чем слова о них. Визуал должен увидеть зримый результат своей работы, ее наглядное воплощение. Чтобы привлечь внимание визуала, ему надо в первую очередь что-то показать. Визуал слышит и чувствует прежде всего то, что видит. Но, добавим от себя, визуалу легко впасть в иллюзию, за внешним не разглядеть внутреннего. Герой фильма «Идентификация Борна» продюсер Таранский (актер Аль Пачино) восклицает: «Наша способность создавать иллюзию превзошла способность ее распознавать!» К этому результату западную цивилизацию приводит выбор, осуществленный около столетия тому назад.

На рубеже XIX-XX веков экспериментальным полигоном формообразования западного мира становится дизайн. Центром притяжения формотворческого мышления в Европе был основанный в 1919 году в Веймаре Государственный Баухауз. Независимо от него в 1920 году в Москве создается Вхутемас – Высшие художественно-технические мастерские – вторая в мире высшая школа дизайна. Так возникла евразийская ось нового художественного и проектного мышления в области формы. Однако чуть больше, чем десятилетие спустя ось эта была уничтожена: в 1932 году Вхутемас ликвидируют коммунисты, а Баухауз в 1933 – фашисты.

Давно подмеченный многими параллелизм художественного развития Германии и России в первой половине XX века можно объяснить, прежде всего, общностью поисков в области формообразования. Единство целей и эстетических программ порождало сходство проблематики

творчества ведущих мастеров искусства двух стран. Дух времени, решительное изменение научных и философских представлений о мире властно требовали новых художественных форм. Василий Кандинский, творчество которого принадлежит и российской и немецкой культуре того времени, писал: «Каждая правильная формула – не более чем верное выражение определенной эпохи. Поэтому каждая эпоха призвана и обязана заново творить соответствующую ей и производящую впечатление формулу». Новой формулой стала теория абстрактного искусства.

Ее основу составили учения о цвете и форме, сконцентрированные в «великой абстракции» Василия Кандинского, неопластицизме Пита Мондриана, супрематизме Казимира Малевича. Фундамент учения об абстрактной форме образует идея о вертикальном, иерархическом характере формообразования, при котором существует строгий приоритет внутреннего над внешним, и форма возникает как результат внутренней необходимости, как феномен действующего изнутри напряжения.

В условиях традиционной культуры, на этапе премодерна, физическая и метафизическая реальность становится объектом искусства в результате трансформации – преображения. Этому соответствует повсеместное распространение канонической формы как в исламском, так и в христианском мире. Творчество художника определяется формулой «изображаю то, во что верю». При этом каноническая форма остается неизменной.

Социальная природа канонической формы определяется императивом поведения, который высказал в свое время византийский иконописец Иоанн Дамаскин: «Не люблю ничего своего!» Ему вторит современный азербайджанский ученый Г.Кулиев: «Благодаря архетипам каждый представляет собой «точную копию» другого, потому что все живут по образцу и подобию предков: мы становимся ситуативно-идентичными – ментально родственными, ибо традиция вынуждает нас имитировать канонизированные образцы». Это позволяет не тратить ментальную энергетику, даже наоборот, экономить ее и получать своеобразную энергетическую «подпитку». Ведь действуя согласно традиционному стереотипу поведения, а в случае художника – в рамках канона, субъект получает доступ к ментальному, информационному полю огромной мощности: это может быть этнокультурное поле народа, нации, ментальное поле мусульманской уммы или христианской общины. В условиях традици-

онной культуры, непосредственно коммутирующей с божественными энергиями, происходит накопление художественных ресурсов, и господствующая на стадии трансформации каноническая форма обладает потенциальной энергией.

Согласно словарному определению, канон – это «система правил, норм, господствующая в искусстве в какой-либо исторический период... и закрепляющая основные структурные закономерности конкретных видов искусства». С точки зрения системно-структурного подхода, канон – это «система, состоящая из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации и с жесткими правилами сочетания». Канон, выступая носителем традиции определенного художественного мышления, в то же самое время не является носителем собственно художественного значения. Тенденцию к нормативности художественного творчества, канонической форме мы наблюдаем в устойчивые культурные эпохи. Социально-культурная природа канонической формы в этой перспективе предельно ясна. Вновь процитируем Л.Гумилева, который, анализируя условия возникновения канонического искусства, подчеркивает, что художник лишился права свободного творчества, ведь он мог «принадлежать к другой секте, или быть вольнодумцем, или нарисовать икону так, что она дала бы результат, обратный искомому». Распад канона означает крах устойчивой картины мира и смену одного типа художественного видения другим.

Энергетическая природа канонической формы напрямую связана с высшими регионами Бытия. Регитация Корана, созерцание иконы, сопричастие литургии создают условия для того, чтобы человек прислушался к самому себе и приводят к самовозрастанию информации. Именно поэтому каноническая форма и есть источник потенциальной энергии. Каноническая форма, таким образом, обладает субстанциональными качествами и сама создает формообразующий импульс.

Однако художественный текст канонической формы выступает не источником, а возбудителем информации. В этом заключается информационный парадокс канонического искусства. Крайне важны особенности визуального восприятия канонической формы. Каноническая форма не равна самой себе и обладает эффектом организующего воздействия на сознание реципиента: «аморфное в сознании получателя становится структурно организованным», в результате чего его личность подвер-

гается перекодированию. В отличие от других типов формы, выступающих в качестве канала связи, каноническая форма сама представляет содержание информации.

С точки зрения типологии, каноническая, стилистическая и эклектическая формы представляют принципиально различные культурные миры и циркулирующие там виды энергий. Полюсы художественного языка обозначены каноническим и эклектическим типами форм. Каноническая форма коллективно соборна, она строится на модели мира, подчиненной метаповествованию, в центре которой метафизическая первопричина. Эклектическая форма атомарна, фрагментарна, она представляет собой продукт мелких, локальных «историй-рассказов».

Ключевые слова: форма, абстракция, типология, канон, стиль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: 100 «Мишель и Ко», 1993.
2. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972.
3. Голосовкер Я.Э. Логика мифа – М., 1987.
4. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. – М.: Искусство, 1986.
5. Лола Г.Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. – М.: изд-во МГУ, 1998.
6. Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002.
7. Розин В.М. Культурология.
8. Садиг-бек Афшар. Ганун-ос-совар. – Б.: Издат. АН Аз ССР, 1963.
9. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. – М.: Мысль.

Elçin F. Əliyev (Azərbaycan)

Vizual formaları dəyəri prinsipləri tipologiyası

Forma, dünyanın bütün şey kimi, yaxşı və ya pis qütbü üçün çalışır. Buna görə də, forma dərin anlama yalnız dəyər yanaşma əsasında edilə bilər. Bu formaları tipologiyası müxtəlif şəkili ənənə ilə bağlı növ forma delimitasiyası, həm də çəkisi və yaxşı və pis dirəkləri uyğun olaraq yalnız əsaslanır deməkdir.

Bu arxetip və mücərrəd formalı problem tezliklə dini şüur var kimi mədəniyyət shift hər zaman mədəniyyət gərginləşib ki, aydın olur. Tipologiya, kanonik və eklektik üslub formaları baxımından əsaslı müxtəlif mədəni aləmlərin, və enerji var gəzən formalarıdır.

Açar sözlər: forma, abstraksiya, tipologiya, kanon, üslub.

Elchin F. Aliyev (Azerbaijan)

Typology of value principles of visual forms

Form, like all things in the world, tends to the pole of good or evil. Therefore, a deep comprehension of the form can only be based on the value approach. This means that the typology of forms based not only on the delimitation of species form associated with various pictorial tradition, but also in accordance with the gravity and the poles of good and evil.

It becomes obvious that the problem of archetype and abstract shapes have become aggravated in the culture of every time as soon as there civilizational shift in religious consciousness. In terms of typology, canonical, and eclectic stylistic forms are fundamentally different cultural worlds, and there circulating forms of energy.

Keywords: form, abstract, typology, style.