

ДУНАЕВА И.В.

Функция термина “дегуманизация” в анализе авангардной живописи.

Начнём с того, что данная работа имеет скорее философский характер, несмотря на свою искусствоведческую тематику, и является попыткой рефлексии над основными тенденциями, происходившими в авангардной живописи и связанными с местом и ролью человека. Так как одной из основных дефиниций по отношению к человеку является определение “дегуманизация”, то данное исследование касается прежде всего этого термина.

Само слово “дегуманизация” образовано от “де” — приставки, означающей удаление, исключение, и “гуманус” — “человеческий, человеческий”; в соединении этих составляющих значение этого термина определяется как исключение человека и вообще человеческого из искусства. В чём же сущность данного исключения?

Х. Ортега-и-Гассет говорит об окончании “мелодрамы” в искусстве, в которой человек соперничает исключительно человеческим проблемам. Наслаждение, полученное таким образом, — это наслаждение прежде всего от самого себя, а не от искусства. Его действие подобно действию алкоголя: вызывая бурную внешнюю реакцию, оно не поддерживается каким-либо внутренним содержанием ¹.

Следовательно, сущность дегуманизации можно разложить на два основных вектора отношений. Первый – это отношение сюжетного материала и произведения. Второй вектор, по нашему мнению, прослеживается в конструкции Ортега-и-Гассета в виде следующих смысловых рядов.

	Отношения сюжетного материала и произведения	Отношения с собственно человеком
Гуманизация	<i>Человеческие проблемы, взаимоотношения и т.п.</i>	<i>Наслаждение человека от самого себя</i>
ДЕГУМАНИЗАЦИЯ	<i>Чистое искусство как Материал для самого себя</i>	<i>Наслаждение от искусства</i>

Используя данную таблицу, хотелось бы дать собственную трактовку этой проблематики, применяя режим сопоставления. Как антипод *авангарда* возьмём *реализм*.

При рассмотрении сущности сюжетного материала возьмём для примера натюрморт. Традиционно на натюрмортах изображаются фрукты, овощи, кухонная утварь, цветы и т.п. В нём нет прямого изображения человека, однако все вещи здесь являются близкими человеку, играющими определённую роль в его жизни. Следовательно, они содержат в себе ту самую человеческую “мелодраму”, о которой говорит Ортега-и-Гассет. Тем не менее, при взгляде на натюрморты начала 19 века и на коллаж-натюрморты 20 века мы испытываем если не противоположные, то однозначно различные ощущения.

В первом случае (к примеру, на натюрморте Голике “Цветы и фрукты”) нежная мякоть фруктов, призывно повернутая самым румяным боком, или яркое соцветие полевых цветов создают чувство комфорта и безусловное желание обладать, попробовать или хотя бы прикоснуться к ним.

Рассматривая же аналогичный сюжет авангардной живописи (например, картина Жоржа Брака “Стол”, 1928 г.), переживаем противоположную гамму ощущений. Здесь яблоки не привлекают нас своим аппетитным видом, и никак не вызывают у нас ощущений чувственного порядка. Они — как элементы какого-то странного сна, исполненного устрашающих метафор, заполняют собой пространство. Так в чём же загадка такого “перерождения” яблока?

П. Пикассо даёт, на наш взгляд, исчерпывающий ответ на этот вопрос: “Я пишу объекты такими, как я их мыслю, а не такими, как я их вижу”. Объект, изображённый на коллаже, берёт начало своего сюжетного материала в мыслительном процессе человека и вообще не связан с яблоками как таковыми. Сюжетный же материал реалистической живописи находится, как известно, именно в конкретных объектах, — будь то фрукты или личности.

Здесь мы подходим к одному из основных различий реалистической живописи от живописи авангарда. Это различие — в векторе отношения сюжетного материала и собственно произведения искусства. Брак писал: “Кубизм отличается от старой живописи тем, что он является не искусством имитации, а искусством концепции, которая устремлена к созиданию”². Явно заметен дедуктивный характер живописи. Беря своё начало в концепции, произведение художника как бы эманурует на конкретные холсты. В реалистической живописи наблюдается обратное движение от конкретного, обладающего определёнными свойствами предмета к его изображению как фрукта в натюрморте или, скажем, персонажа в батальной сцене. Это — индуктивный подход. Сама ценность реалистичности изображения говорит об индуктивности художественного метода. Если в реализме произведением является картина, статуя и т.д., то в авангардной живописи истинным произведением искусства, на наш взгляд, является концепция. (Под произведением искусства я понимаю явление, которое обладает дискурсом и максимальной смысловой нагрузкой).

Следующим вектором рассмотрения являются отношения между произведением искусства и антропосом.

Если говорить об антропологическом аспекте в реалистической живописи, то основным представителем антропоса здесь, на наш взгляд, является зритель, созерцатель. Этим можно объяснить понятность, доступность, популярность реализма среди широкого круга людей, независимо от их уровня образования. Возможность такого эффекта достигается некоторыми особенностями самой живописи.

Вернёмся к картине Голике “Цветы и фрукты”. Помимо описанного выше ощущения вкусовой притягательности, это полотно обладает ещё одним свойством. Все изображаемые продукты поделены на две основные композиционные целостности. Первая состоит из рыбы,

нескольких лимонов, кувшина и графина с вином. Вторая — из фруктов, ягод и цветов. Не вызывает сомнения, что композиция построена прежде всего по вкусовым качествам, затем уже по колориту или сезонным характеристикам.

Эту особенность, определяющую отношения реалистической живописи с антропосом, я выражаю через термин “витальность”, — отношения, построенные на телесном ощущении. Витальность можно проследить и в персике, и в купальщице: телесные ощущения понятны любому зрителю, обладающему потенциальной возможностью их переживания. Отсюда, на наш взгляд, и демократичность реализма. Отношение же антропоса и произведения реалистической живописи можно назвать комплиментарным: это и ощущение комфорта, и понятности, естественности восприятия.

Что же касается живописи 20 века, то в антропологическом аспекте главным представителем антропоса является сам художник авангарда. Это во многом объясняет аристократически-отторженный характер отношения к этой живописи. Если произведением авангарда является концепция, то отношения между художником и его картиной, естественно, довольно тёплые. Часто отмечаемая критиками эклектика говорит о том, что выбор формы и содержания живописи теперь тесно связан с мировоззренческими позициями автора. Живопись теперь полностью отражает гносеологические (кубисты), антропологические (футуристы), теологические (Кандинский) и т.д. взгляды своих создателей.

Таким образом, взаимоотношения автора и его произведения имеет смысл вывести через термин “тождество”. Искусство периода авангарда антропоморфно как никакое иное прежде существовавшее. Оно не несёт в себе отражение человеческих взаимоотношений или трагедий, — оно изнутри является аспектом человеческого бытия. Оно не отражает отношения, оно само является отношением.

При таком рассмотрении данной проблематики термин “дегуманизация” по отношению к авангардной живописи 20 века не является истинным.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. – С.120.
2. Крючкова В.А. Антиискусство: теория и практика авангардных движений. – М., 1985. – С.33.