

УДК 165.0

*АГАФОНОВА Ольга Васильевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и истории Вологодского института права и экономики Федеральной службы исполнения наказаний России. Автор 24 научных публикаций, в т. ч. одной монографии*

## **КОНСТРУКТИВНО-ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ**

В статье сущность современного искусства как особого способа постижения мира раскрывается с позиций традиционного классического реализма, радикального конструктивизма, конструктивного реализма и «неоклассики» постмодернизма.

**Ключевые слова:** *радикальный конструктивизм, абстрактное искусство, «понятийная живопись», «рефлексивное искусство», конструктивный реализм, «новый классицизм».*

Одной из актуальных тем современной эпистемологии является проблема взаимосвязи познания и конструктивной деятельности, роли субъекта, который выступает не только как продукт, но и условие когнитивного и социально-культурного конструирования. В анализе данной проблемы в истории философии и современной теории познания имеет место дихотомия традиционного реализма, рассматривающего познание как «продукт материальных процессов и материальных действий, а не как что-то чисто идеальное, духовное...»<sup>1</sup>, и радикального конструктивизма, с точки зрения которого все когнитивные образования могут быть представлены как конструкции. Подобный конструктивизм, порвав с традициями, лег в основу таких новаторских направлений, как модернизм, кубизм, футуризм, авангард и др.,

целью которых являлось не отображать и воспроизводить, а «преобразовать действительность, создавать новое, стремясь к конечной цели, – ни много ни мало – революционному преобразованию мира и человека»<sup>2</sup>.

Выходом из данной антиномии, с точки зрения В.А. Лекторского, может стать концепция конструктивного реализма, которая исходит из «реального существования исторически меняющихся систем коллективной деятельности и коммуникации, из реального существования индивидов, включенных в эти системы»<sup>3</sup>. Особенно плодотворной представляется применение методологии конструктивного реализма к пониманию абстрактного искусства, особенно живописи, к попытке понять ее не с позиций голого отрицания, а философской герменевтической интерпретации.

Проблема понимания современного, так называемого, абстрактного, алогичного, «беспредметного» искусства, несмотря на огромное количество как критической, так и апологетической литературы, остается актуальной, требующей своего философского осмысления в контексте неклассической теории познания. Изучение и применение в научном исследовании различных форм когнитивных практик привело к «осознанию присутствия в них ряда познавательных приемов и методов, позволяющих осуществлять различные формы диалога и взаимодействия»<sup>4</sup>.

Подобный подход востребован, прежде всего, в области общественных наук, более нагруженных, чем естественнонаучное знание идеологическими конструкциями, что требует введения новых, неклассических гносеологических понятий при обращении к гуманитарному, в т. ч. художественному познанию. Особенно важен такой анализ применительно к пониманию сущности и природы модернизма и постмодернизма, базовые принципы которых «можно вычлениить и конструктивно-критически осмыслить как приемы преодоления догматизма, тоталитарности и стандартизации – тенденций, доставшихся в наследство от эпохи жесткой рациональности и однозначного детерминизма»<sup>5</sup>.

Во второй половине XX века в отечественной, да и зарубежной философии имело место, как правило, отрицательно-критическое отношение к искусству «модернистской деформации» видимых объектов, стремящейся отвлечь людей от действительной жизни и объективной истины. Считалось, что за «шумихой» вокруг модернизма стоят реальные не прогрессивные силы, поэтому необходимо было «провести известную грань между модернистским “мифотворчеством” и действительной защитой ленинского дела...»<sup>6</sup>.

Исходя из такого подхода, модернизм определялся как система «приемов для создания *морального алиби*, особой позы, при помощи которой можно считать себя передовым и свободным, продолжая делать то же самое»<sup>7</sup>.

Поэтому, отвечая на вопрос, «почему я не модернист», М.А. Лившиц, в свое время, вполне искренне (что не может не вызывать по отношению к автору чувства уважения) считал, что в его глазах модернизм связан с такими самыми мрачными психологическими фактами нашего времени, как «культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения»<sup>8</sup>.

Подобного взгляда на искусство модернизма придерживается и Г. Мюнх, который, ставя перед собой вполне оправданную цель – понять, в чем смысл «беспредметного искусства», считал, что оно лишено возможности выражаться общепонятным языком, что «ему не хватает неотъемлемого условия бытия всякого искусства – быть общепонятным, т. е. поддающимся повторению переживания со стороны других»<sup>9</sup>.

Действительно, такие «трудно узнаваемые» картины П. Пикассо, как «Обнаженная», Ф. Леже «Обнаженная в лесу», «Ступени», Г. Гартунга «Картина», В. Баумайстера «Без названия» и др. вызывают недоумение и изначально приводят к утверждению о том, что модернизм, какие бы иллюзии не питали на сей счет его сторонники, весь – от начала до конца, от кубизма до «попа» – является отчуждением мира, «где мертвый труд господствует над живым, а вещь, или, точнее, механизированная система вещей, над человеком»<sup>10</sup>.

Возражать против таких оценок трудно, однако остается неясной причина научного интереса к исследованию абстрактного искусства, стремление понять, в чем же, несмотря ни на что, популярность и «ценность» его произведений в прямом и переносном смысле слова. Так, картина норвежского экспрессиониста Э. Мунка «Крик», считающаяся «пророчеством» всех ужасов XX века, стала одной из самых дорогих произведений искусства в мире. Поэтому еще Х.-Г. Гадамер в своих работах отмечал, что чувство испуга и смущения, охватывающее при входе в зал, где висят работы Пабло Пикассо и Хуана Гриса, неизбежно ставит вопрос – откуда возникает «сила воздействия этих работ, несмотря на неприятное удивление

при их виде, – сила, подобная революции, символизирующей разрыв во времени, с которого как бы начинается новое летоисчисление?»<sup>11</sup>.

Ответ на этот вопрос Гадамер ищет в анализе работы А. Гелена «Образы времени. К социологии и эстетике современной живописи», в которой тот утверждал, что «абстрактные картины полностью лишены дара речи, иногда – как в случае с Мондрианом – от них исходит прямотаки гнетущее молчание»<sup>12</sup>. Вместе с тем, Гелен, по утверждению Гадамера, понимает, что «художественное творчество в эпоху реактивных самолетов, массового общества и серийного производства приняло иные формы, чем это было в эпоху почтовых карет и странствующих ремесленников»<sup>13</sup>. В основе исследования Геленом абстрактной живописи лежит идея возрастающей рациональности изображения. С его точки зрения, победа в столкновении изображаемого предмета с изобразительной плоскостью остается за последней, вещи деформируются, размываются.

Гадамер считает анализ, проведенный Геленом, эстетически обоснованным, но подчеркивает, что «различение искусства идей и реалистического искусства является не столь обязательным, как их общее противопоставление искусству, свободному от каких-либо коннотаций»<sup>14</sup>. По мнению Гадамера, Гелен преувеличивает до невероятных размеров защищаемую им «понятийную живопись» и находит объяснение кубистической программы в философии неокантианцев, которые считали, что предметы производятся мышлением. В отличие от Канта, пространство и время у неокантианцев являются уже не априорными формами чувственности, а рядовыми категориями рассудка, чистыми формами мышления.

Неокантианцы, отказавшись от кантовской «вещи в себе», признали за ней статус «относительной мыслительной точки», они так «трансформировали» кантовскую трактовку априорных форм рассудка и чувственности, что «не осталось даже намека на возможность данности в этих формах чего-либо извне»<sup>15</sup>. Однако это, по справедливому утверждению

Гелена, не проясняет парадоксальное нововведение кубистов – «совмещение в одной картине множества точек зрения на одну и ту же вещь; при этом предполагается, что дело не в различии точек зрения, а в самой вещи, сущность которой состоит в том, чтобы поворачивать себя различными сторонами»<sup>16</sup>.

Однако, по утверждению Гадамера, трудно придумать что-нибудь более неправдоподобное, чем заявление Гелена о том, что далекое от какой-либо революционности неокантианство могло произвести величайшую революцию в европейской живописи. В связи с этим заявление Гелена о перенесении в искусство «чисто философской рефлексии» неокантианской генеалогии кубизма является непонятным и двусмысленным.

Таким образом, анализируя проблему «понятийной живописи», Гадамер ставит вопрос о том, возможна ли связь искусства с философскими теориями и имеет ли эта связь тот смысл, который ей приписывается, а точнее – «являются ли философские принципы первичными и заполняют ли они задним числом субъективную фантазию художника, осуществляющего что-то вроде их вариативного применения»<sup>17</sup>. Более того, не менее значимым является ответ на вопрос о том, могут ли быть эти философские принципы не первичными, а вторичными формулировками нового оптико-живописного «видения». Не может ли оно быть итогом «в высшей степени прозаического опыта работы с цветом, кистью и холстом; причем никто не оспаривает, что этот опыт проделывается в голове»<sup>18</sup>.

Гадамер считает туманной и неоднозначной аргументацию Гелена в пользу введенного им понятия «рефлексивного искусства» как стремления «достичь непосредственно через картину свойственного нашему времени состояния хронической рефлексивности»<sup>19</sup>, которое у сюрреалистов проявляется «либо через “оплощение” картины при сохранении ее предметного характера, либо через расшатывание самого механизма узнавания...»<sup>20</sup>. Одной из причин рефлексивности в современной культуре, превращения искусства в нечто «рефлексивно-значимое»,

Гелен считает, то, что непосредственное, неразорванное высказывание стало «непереносимым», хотя этому и не противоречит наша любовь к наивному искусству прошлого.

В противоположность Гелену, Гадамер утверждает, что искусство всегда являлось «рефлексивным», доставляло рефлексивное удовольствие от представлений на сцене «игры с мифом», которое отлично от непосредственных чувственных предпочтений. Вместе с тем, в современном искусстве, по сравнению с античным, усложнились лишь предпосылки понимания и предпосылки получения удовольствия, а предварительная оформленность материала «сделалась настолько более духовной, что в композиции появляется нечто от монтажа»<sup>21</sup>.

Интересными представляются и размышления Гадамера о том, от какого искусства, современного или прошлого, выше рефлексивное удовольствие. Чтобы ответить на этот вопрос, с его точки зрения, необходимо понимать, что иной стала стихия, в которой осуществляется такая рефлексия, она является более бедной в смысловом отношении и поэтому более формальной. Вместе с тем, Гадамер не считает, что «наивность» картин старых мастеров является предметом рефлексивного удовольствия, т. к. предмет удовольствия является результатом напряженного взаимодействия формы и смысла, структурирующего эти картины.

Идея «образной рациональности», с точки зрения Гадамера, искажается, когда рациональность начинает означать конструктивное построение на основе принципов заранее заготовленной теории. Конструктивное построение является основой современной техники, в которой «предварительная калькуляция, заготовка частей и монтаж существенно отличаются от соответствующих процедур ручного труда»<sup>22</sup>. Нечто подобное происходит и в живописи, проявляясь в ее самоинтерпретации, поэтому принцип «теоретического комментирования», приоритета теории перед художественной практикой кажется Гадамеру сомнительным, т. к., например, в случае анализа Геленом творчества Кандинского и Мондриана теория

привела не к пониманию, а как раз к непониманию картин этих художников.

Таким образом, Гадамер, анализируя «понятийную живопись», говорит не о приоритете логики дедуктивной теории над «логикой процесса», а наоборот, о логике, вытекающей из эксперимента. Вместе с тем, он видит вклад исследования Гелена в социологию искусства в том, что трезвомыслящая философия расчетливого индустриального мира приблизилась к познанию подлинного способа художественного производства. Этот способ не исключает определенных взаимовлияний, что «не столько означает конструктивное управление художественным производством с помощью теории, сколько свидетельствует о новом соотношении картины и образного ожидания»<sup>23</sup>.

В этом, по мнению автора данной статьи, и проявляет себя теория и практика преодоления двух крайностей в искусстве – с одной стороны, натурализма, с другой – радикального конструктивизма, т. к. в искусстве нашего времени нашло отражение «единичное здесь-бытие» индивида в индустриальном обществе, который вполне осознанно поддерживает ряд связей, жесткая логика которых ощущается им как цепная реакция случайностей. Поэтому, понятие «онемения» вовсе не означает, «что сказать нечего», т. к. оно представляет собой определенный способ высказывания. Такое соединение «единичного здесь-бытия» и «цепи случайностей» и представляет собой сущность конструктивного реализма, конструирования «принципиально новых видений мира, человеческой природы, оценок и мировоззренческих ориентаций»<sup>24</sup>.

Таким образом, конструктивно-эпистемологическая интерпретация абстрактной живописи, данная Гадамером, как одним из основоположников философской герменевтики, позволяет приблизиться к ее пониманию в контексте «условий нашего времени», что необходимо, но недостаточно, т. к. она еще не дает понимания самой структуры абстрактной живописи, ее соотношения с классикой, неоклассическими приемами и формами ее организа-

ции и конструирования, ибо «уже явно зреет следующий (или параллельно необходимый) шаг – реабилитация классики, приход неоклассического»<sup>25</sup>. Поэтому объектом дальнейшей конструктивно-эпистемологической интерпретации абстрактной живописи должен стать анализ концепции «нового классицизма» начала XX века, в которой под воздействием идеи бергсоновского жизненного порыва, или жизненно-го импульса, в теории и практике символистов,

кубистов и футуристов сложился «качественно новый образ *классического*, рожденный в плазме модернистского эксперимента»<sup>26</sup>.

Думается, что анализ феномена «нового», «живого» классицизма, которое «стало вектором непрерывности времени в эпоху авангардных бифуркаций»<sup>27</sup>, определяет дальнейшую перспективу в исследовании конструктивно-эпистемологической интерпретации феномена абстрактной живописи.

### Примечания

<sup>1</sup>Лекторский В.А. Кант, радикальный конструктивизм и конструктивный реализм в эпистемологии // Вопр. философии. 2005. № 8. С. 15.

<sup>2</sup>Конструктивизм в эпистемологии и науках о человеке (материалы «круглого стола») // Вопр. философии. 2008. № 3. С. 33.

<sup>3</sup>Лекторский В.А. Указ. соч. С. 19.

<sup>4</sup>Микешина Л.А. Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. М., 2010. С. 17.

<sup>5</sup>Ее же. Новые информационные технологии и судьбы рациональности в современной культуре: материалы круглого стола // Вопр. философии. 2003. № 12. С. 47.

<sup>6</sup>Лифшиц М.А., Рейнгардт Л.Я. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арту. М., 1968. С. 9.

<sup>7</sup>Там же.

<sup>8</sup>Там же. С. 187.

<sup>9</sup>Мюнх Г. Беспредметное искусство – ошибка против логики (С фактическим материалом к вопросу о гангстеризме в искусстве) / пер. с нем. А.М. Членова. М., 1965. С. 12–13.

<sup>10</sup>Искусство нравственное и безнравственное / сост. и общ. ред. В. Толстых. М., 1969. С. 27.

<sup>11</sup>Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. М., 1991. С. 166.

<sup>12</sup>Gehlen A. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Athenäum; Frankfurt am Main, 1960. S. 66.

<sup>13</sup>Гадамер Г.Г. Указ. соч. С. 167.

<sup>14</sup>Там же.

<sup>15</sup>Неокантианство немецкое и русское: между теорией познания и критикой культуры / под ред. И.Н. Грифцовой, Н.А. Дмитриевой. М., 2010. С. 260.

<sup>16</sup>Gehlen A. *Op. cit.* S. 78.

<sup>17</sup>Гадамер Г.Г. Указ. соч. С. 170.

<sup>18</sup>Там же.

<sup>19</sup>Gehlen A. *Op. cit.* S. 62.

<sup>20</sup>Гадамер Г.Г. Указ. соч. С. 173.

<sup>21</sup>Там же.

<sup>22</sup>Там же. С. 175.

<sup>23</sup>Там же. С. 177.

<sup>24</sup>Невкрытая С.А. Художественное познание в контексте типологии научной рациональности // Вестн. Помор. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2006. № 6. С. 135.

<sup>25</sup>Рубцов А.В. Архитектоника постмодерна. Пространство // Вопр. философии. 2012. № 4. С. 42.

<sup>26</sup>Духан И.Н. Философия *классического* в искусстве и проектной культуре модернизма // Вопр. философии. 2009. № 6. С. 53.

<sup>27</sup>Там же. С. 57.

*Agafonova Olga Vasilyevna*  
Vologda Law and Economics Institute  
of the Federal Penitentiary Service of Russia

## CONSTRUCTIVE-EPISTEMIC INTERPRETATION OF ABSTRACT PAINTING

The essence of modern art as a special way of understanding the world is revealed in the article in terms of traditional classical realism, radical constructivism, constructive realism and “neoclassical” postmodernism.

**Key words:** *radical constructivism, abstract art, “conceptual painting”, “reflexive art”, constructive realism, “new classicism”.*

*Контактная информация:*  
*e-mail: evgenagafonov@qip.ru*

Рецензент – *Дрегалю А.А.*, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой государственного и муниципального управления института экономики и управления Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова