

СЕМИОТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ И НARRATIVЫ ИСКУССТВА

УДК: 7.04

DOI:10.31249/chel/2021.01.07

Синявина Н.В., Махович Е.В.

ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ ЦЕНТРАЛЬНОГО ОБРАЗА В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА[®]

Московский государственный институт культуры,
Россия, Москва cleo2401@mail.ru; rus7507@mail.ru

Аннотация. В статье исследуется художественный образ, благодаря которому возможна идентификация произведения, доминирующий в определенный историко-культурный период. Цель статьи – выявить причины расщепления центрального образа в культуре Серебряного века. Делается вывод о том, что, несмотря на мозаичность культуры начала XX в., в ней формируются два центральных образа – человек массы и Творец, являющийся не только создателем произведения, но и зрителем, выступающим как со-творец, со-автор.

Ключевые слова: художественный образ; Серебряный век; авангард; человек массы; человек обыкновенный.

Получена: 20.08.2020

Принята к печати: 03.09.2020

Sinyavina N.V., Makhovich E.V.
The existence of the central image in the Silver Age culture
*Moscow state Institute of culture,
Moscow, Russia, cleo2401@mail.ru; rus7507@mail.ru*

Abstract. The paper considers the artistic image which dominates a certain historical and cultural period and makes it possible to identify a work of art. The purpose of the paper is to reveal the causes underlying the split of the central image in the Silver Age culture. The authors conclude that despite the mosaic culture of the early

20th century, it forms two central images – the man from the masses and the Creator, who is not only the Creator of the work, but also the viewer, who acts as a co-Creator, and co-author.

Keywords: artistic image; the Silver Age; the avant-garde; the man of the masses; ordinary people.

Received: 20.08.2020

Accepted: 03.09.2020

Введение

Терминология, используемая в названии статьи, многозначна, поэтому для корректности рассмотрения обозначенной проблематики требуются некоторые уточнения:

– художественный образ становился предметом исследования в философии, искусствоведении и эстетике. Так, Аристотель рассматривал художественный образ как форму отражения в искусстве окружающего мира. Для И. Канта он выступает результатом художественного освоения действительности посредством внутренней рефлексии. У Г. Гегеля художественный образ есть универсальная категория творчества, а Ф. Шеллинг воспринимает его в качестве субъективной копии, отображающей мир реальный. Для А.А. Потебни он, прежде всего, явление воображаемого бытия, а А.Ф. Лосев видел в художественном образе сакрально-символическую субстанцию. Под художественным образом в статье подразумевается существенно-смысловый феномен, формирование которого детерминировано актуальным ему социокультурным контекстом. Если обыденному восприятию окружающей действительности чаще всего свойственно фрагментарное видение, поскольку в этой ситуации происходит восприятие мира изнутри, то художественный образ наделен целостностью смотрящего на мир извне. То есть художественный образ всегда аккумулирует мировоззренческие координаты эпохи, личностное мировосприятие автора / зрителя как интерпретаторов образа, а, следовательно, художественный образ априори наделен темпоральностью и хронотопичностью;

– если художественный образ есть отображение наличествующей картины мира, то можно предположить существование некоего доминирующего художественного образа эпохи, благодаря которому осуществляется идентификация художественного произведения, созданного в данный момент. То, что в искусствоведении

называют стилевой принадлежностью, поскольку, несмотря на различие авторской манеры, работы, созданные в один историко-культурный период, наделены специфическим только для конкретного времени набором характеристик;

– терминологические споры относительно названия всего периода русской культуры рубежа XIX–XX вв. Серебряным веком продолжаются до сих пор. Однако большая часть специалистов, изучающих данную эпоху, склонна трактовать Серебряный век «как субкультуру, лишь как одно из явлений русской культуры рубежа XIX–XX веков, которая выступает как особый этап в истории отечественной культуры, поскольку ее инновационность и стремление к экспериментированию привели к крушению традиционной парадигмы» [Синявина, 2017, с. 11]. Под культурой Серебряного века в данной статье будут подразумеваться, прежде всего, авангардные течения начала XX в.

Динамика центрального образа в европейском искусстве до XX в.

М. Вебер подчеркивал, что одной из характерных черт исторического развития Европы следует считать рационализацию картины мира, результатом которой становится «разволшебствование». Если проанализировать историю искусств, то логика ее развития свидетельствует о постепенном переходе от сакральности, удерживающей разум от стремления к познанию мира и замыкающей его в религиозно-символическую систему (начиная от палеолитических Венер до средневековых соборов), к рационализации, формирование которой отчетливо просматривается уже в эпоху Возрождения. С этого момента, когда для европейского человека становится очевидной разница между пространством обыденным и сакральным, можно говорить о формировании научной картины мира, поскольку мир обыденный предполагает возможность его вычислить, измерить. Другими словами, в основу восприятия окружающей действительности ложатся геометрические параметры, вводящие факторы порядка и систематизации, которые и составляют научное мировоззрение. С этого момента искусство и наука становятся автономными областями понимания мира, а, следовательно, единый до этого для них язык и знаково-символическая

система разделяются. Однако на рубеже XIX–XX вв. пространство двух этих сфер вновь начало продуцировать фронтирные зоны, что нашло отражение в эстетических устремлениях ряда авангардных течений.

В контексте научной картины мира XVII–XVIII вв. начинает складываться иной центральный образ – человек, а вернее, «естественный человек». Человек перестает рассматриваться как исполнитель воли Бога, он начинает ощущать собственную самоценность, что находит отражение и в искусстве (в частности, именно этим можно объяснить расцвет портретного жанра). Субъект становится предметом рефлексии, а дальнейшая эмансипация человеческой личности порождает интерес к его внутреннему миру. Однако образ человека не оставался неизменным, он трансформировался соответственно актуальной ему картине мира. Если до XVII в. человек и был персонажем картины, то подчеркивалось его функциональное значение – сословие, социальный статус, профессиональная принадлежность (раб, воин, священнослужитель, правитель). В европейском же искусстве XVII–XVIII вв. начинают появляться образы простого человека, «человека из народа», но лишь как констатация факта – и это человек, однако без стремления продемонстрировать его внутренний мир. Однако уже после Великой французской революции, приведшей к перестройке социально-политической системы, просыпается интерес к жизни обычного человека. В этот период происходит формирование нового образа, в котором «соединяются идея “естественного” человека и человека “ униженного и оскорбленного”, “труженика”» [Мириманов, 1997, с. 142]. Более того, искусство и литература стремятся показать сложный, напряженный внутренний мир этого человека, а занимаемое им низкое место в социальной иерархии открывает перед автором возможность продемонстрировать его сомневающуюся натуру и тяготы жизни.

Центральный образ в художественной культуре рубежа XIX–XX вв.

К концу XIX в. происходит трансформация и этого образа, освободившегося «от психологической, функциональной, социальной характеристики» [Мириманов, 1997, с. 143]. Результатом

этого процесса становится генерирование нового существа – человека абстрактного, формирование которого происходило в контексте становящегося нового типа европейской цивилизации, основными характеристиками которой выступали индустриализация, урбанизация и научно-технический прогресс. Совокупность указанных характеристик не просто приводит к трансформации сложившейся к этому моменту парадигмы, она разрушает ее, уничтожая сформированные старой парадигмой представления и ценности. Прежнее социальное устройство теряет актуальность, что приводит к распаду традиционной сословной иерархии. Пространство города постепенно нивелирует границы бытования каждой из социальных категорий, разрушая существовавшую до этого их обособленность (теперь буржуа и пролетарии могут жить в одном доме, пусть и пользоваться разными входами, занимать только определенные этажи, но даже в этом варианте сосуществования появляются фронтирные зоны, пространства их повседневной жизни пересекаются). Массовая культура (кафе и рестораны, ориентированные на разный уровень дохода, первые кинотеатры, библиотеки и пр.) дает и представителям низшего класса доступ к благам цивилизации. Оборотной стороной этого процесса становится формирование человека массы – безликого и обыкновенного. Можно вспомнить ремарку А. Бергсона, заметившего в 1896 г., что центральным образом выступает наше тело. Другими словами, этот человек, с одной стороны, способен протестовать против сложившегося мироустройства, даже готов пожертвовать своим телом, с другой – сначала восхищается научными открытиями, которые способны преобразовать окружающий мир, а потом начинает страшиться захватившей Европу технизации. Единственное, что его продолжает интересовать – он сам, его «семиотика внутреннего» [Степанов, 2006] и взаимосвязь внутреннего с миром внешним.

Казалось бы, имперсональность, присущую искусству начала XX в., можно увидеть в многочисленных палеолитических Венерах, африканской традиционной деревянной скульптуре и масках, русских лубочных картинках, где персонажи лишены индивидуальности, они безличностны. Однако в традиционном искусстве знаково-символическая система наделена характеристиками естественного языка, но ее синтаксис выражен слабо, а составляющие ее знаки чаще всего имеют неформализованный вид, редко встречается повторение определенной последовательности иконических знаков,

что в совокупности и обеспечивает узнаваемость образа / языка. Другими словами, семиотичность образа / языка связана, прежде всего, с отсутствием поливариантности его трактовки и ценностно-смысловой устойчивостью контекста.

В авангарде же на смену образу приходит текст, вернее, образ и текст образуют симбиоз. Уже творчество постимпрессионистов выходит «из замкнутой классической системы в открытое пространство внешнего и внутреннего миров» [Мириманов, 1997, с. 146]. Другими словами, авангардисты исходили из идеи о том, что существующий язык (в том числе и язык искусства) перестал соответствовать возникающей парадигме. Данная проблема выходила за границы эстетики или искусства, она носила философский характер, поскольку главной целью был поиск «методов обращения с языком» [Цуканов, с. 289].

Таким образом, если в предшествующий период в искусстве можно было выявить лишь один доминантный образ, аккумулирующий ценностно-смысловые установки эпохи, то в начале XX в. ситуация меняется: происходит расщепление единого центрально-образа на человека абстрактного и Творца.

К Творцу предъявляются особые требования, поскольку на него возложена (или им самим взята) ответственность за преобразование действительности. В частности, А. Горнфельд пишет о честности автора как о необходимом качестве в его творческой деятельности. Он подчеркивает, что «русская литература считается наиболее учительной из великих литератур; существеннее то, что она принадлежит к наиболее честным» [Горнфельд, 2002, с. 66]. Несмотря на то что каждый автор воспринимал себя как создателя специфического художественного мира, структуру которого, а также его взаимосвязь с мирами других писателей он пытался выявить, Горнфельд указывает на существование в литературном деле двух видов творцов – фокусников и волшебников. Если последние, создающие «из ничего» чудо («Художник знает в мире бесконечно ничтожную его долю – и уясняет весь мир: это ли не чудо?» [там же, с. 70]), то фокусник всего лишь подражает кому-то и стремится понравиться публике, в его действиях «нет магии, нет тайны, а есть только физика, механика и “ловкость наших рук”» [там же, с. 71]. Кроме того, в его критических замечаниях можно отметить сожаление об отходе от некоего магистрального пути, по которому, с его точки зрения, следовала русская литература.

«Не видно теперь не только людей, а именно этой большой дороги», хотя признает, что «может быть, только нам не видно, близоруким современникам, которые всегда узнают из истории то, …что было у нас под носом» [Горнфельд, 2002, с. 67].

Таким образом, авангард стремится трансформировать сформировавшиеся к этому моменту в культуре способы взаимодействия с эстетическими категориями, максимально расширяя их границы, а также со знаково-символическими системами. В связи с этим происходит изменение и роли автора / создателя и отношения к его деятельности. *Творчество начинает трактоваться как онтологический акт*, направленный на преобразование окружающего мира.

Выводы

Несмотря на полифонизм культуры Серебряного века в ней наличествуют два центральных образа – человек обыкновенный / человек массы и Творец, где творцом выступает не только автор, но и зритель, соучаствующий в создании произведения как сотворец, со-автор. В искусстве начала XX в. стиль перестает быть определяющей характеристикой, его границы размываются. Однако потребность в определении взаимоотношений между своими и чужими требует от представителей направления обозначить его характеристики и указать на специфику, что и приводит к продуцированию большого числа разного рода манифестов и деклараций, где предложены критерии его идентификации. Эти литературные тексты, создаваемые не только литераторами, но и многими художниками (В. Кандинским, К. Малевичем, П. Филоновым и др.), составляют явление, которое многие исследователи обозначают термином «фонизм». Под «фонизмом» подразумевается тенденция, связанная с актуализацией звучания слова / образа, с особым вниманием к звучанию. Отличие же результатов творчества разных направлений можно объяснить следствием разных устремлений, которые детерминированы специфическим для каждого из них набором эстетических и ценностных установок.

Список литературы

- Горнфельд А.Г. О художественной честности [Текст] // Критика начала XX века. – Москва : Олимп: АСТ, 2002. – С. 66–76.
- Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира [Текст] – Москва : Согласие, 1997. – 328 с.
- Синявина Н.В. Комплекс идей культуры Серебряного века и их претворение в творчестве В. Кандинского [Текст] // Культура и образование. – Москва, 2017. – № 4 (27). – С. 10–16.
- Степанов Ю. Семиотика, философия, авангард [Текст] // Семиотика и Авангард: Антология. – Москва : Академический Проект: Культура, 2006. – С. 5–32.
- Цуканов А. Авангард есть авангард. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1995/5/avangard-est-avangard.html> (дата обращения: 25.08. 2020).

References

- Gornfel'd, A.G. (2002). O hudozhestvennoj chestnosti [Tekst]. In *Kritika nachala XX veka*, (pp. 66–76). Moscow : Olimp : AST.
- Mirimanov, V.B. (1997). *Iskusstvo i mif. Central'nyj obraz kartiny mira* [Tekst]. Moscow : Soglasie.
- Sinyavina, N.V. (2017). Kompleks idej kul'tury Serebryanogo veka i ih pretvorenie v tvorchestve V. Kandinskogo [Tekst]. In *Kul'tura i obrazovanie*. (4), 10–16. – Moscow.
- Stepanov, Yu. (2006). Semiotika, filosofiya, avangard [Tekst]. In *Semiotika i Avangard : Antologiya*, (pp. 5–32). Moscow : Akademicheskij Proekt : Kul'tura.
- Cukanov, A. *Avangard est' avangard*. Retrieved from : <https://magazines.gorky.media/nlo/1995/5/avangard-est-avangard.html>