

УДК 7.01

*Ірина Янушевич, Марія Кириленко***ПРОБЛЕМЫ ИСТИНЫ В ИСКУССТВЕ МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА**

У філософській традиції та або інша інтерпретація істини в мистецтві зазвичай визначалася тим, як трактується саме мистецтво. Мистецтво, як його розуміє модернізм, підлягає пізнанню, а так, як його розуміє філософія постмодернізму, – інтерпретаціям, кількість яких визнається необмеженою. Плюралізм інтерпретацій означає, що не може бути істинної або неправдивої інтерпретації мистецтва.

Ключові слова: істина, інтерпретація, модернізм, постмодернізм, художній пласт.

В философской традиции та или иная интерпретация истины в искусстве обычно определялась тем, как трактуется само искусство. Искусство, как его понимает модернизм, подлежит познанию, а так, как его понимает философия постмодернизма, – интерпретациям, количество которых признаётся неограниченным. Плюрализм интерпретаций означает, что не может быть истинной или ложной интерпретации искусства.

Ключевые слова: истина, интерпретация, модернизм, постмодернизм, художественный пласт.

In philosophical tradition various interpretations of the truth in art are usually defined by how the art is understood in itself. From the point of view of a modernism the art is a subject to knowledge, but from the point of view of postmodernism philosophy – to the unlimited quantity of interpretations. The pluralism of interpretations means that there cannot be a true or false interpretation of an art.

Keywords: truth, interpretation, modernism, postmodernis, art layer.

В зависимости от той или иной точки зрения на онтологические основания истины, само искусство трактуется в одном случае как подражание, в другом как сама действительность, отраженная художественными средствами и приемами, в третьем – искусство выступает как модель личности, как характеристика бытия субъекта, как самовыражение.

Гносеологические аспекты истины в искусстве проявляются в том, что субъективная истина осмысливается как форма социального, как субъективированные образования, представляющие собой не аналог действительности, не отражения бытия, а само бытие, реальное душевное бытие личности. Поэтому гносеологическую природу истины

невозможно понять вне контекста познавательной деятельности субъекта – его взаимодействия с объектом [1; с.138].

В диалектике онтологических и гносеологических аспектов искусство являет нам истину, тогда как в мире заложены основания этой истины. Но выводится эта истина через субъективные переживания и интерпретации явлений действительности, которые в искусстве трактуются как художественная правда.

Мы часто употребляем мы по отношению к искусству понятия «истина», «правда» и часто забываем, что здесь они имеют иной смысл, нежели в научном или документальном отражении действительности. В документальном очерке, летописи и мемуарах, хроникальном фильме истина, правдивость есть точное соответствие описания или изображения реальному жизненному факту, а в науке истина определяется, возможно, более полным соответствием понятия (закона, вывода, формулы) объективной реальности — только уже не явлению, не единичному, не факту, а сущности, общему, связям и отношениям действительности. Поэтому в оценке документальных произведений понятия «вымысел», «выдумка», «фантазия» имеют чисто отрицательный смысл — смысл неправды, а в науке и техническом творчестве фантазия необходима лишь постольку, поскольку она способна вызвать в сознании ученого, инженера или рабочего представление о результате его деятельности, причем ценность такого представления строго определяется тем, насколько оно осуществимо [2 ; с.125 -139]. Естественно, что фантастические архитектурные пейзажи Пиранези не имеют никакого отношения ни к науке, ни к технике в отличие, например, от фантазии Циолковского, научная и техническая ценность которой была доказана ее реализацией в современной теории и практике космических полетов.

Иное соотношение – истины и вымысла, правды и фантазии обнаруживаем мы в искусстве. Ведь как бы ни был правдив художественный образ — скажем образ Обломова или Растиньяка, — он всегда выдуман, вымышлен, иллюзорен, но даже фантастичность, неправдоподобность, сказочность несколько не умаляют художественной истины, заключенной в мифическом Прометее или в горьковском Данко. Художественная правда не может определяться фактической достоверностью изображенного, она не сводится и к верности отражения закономерностей материального бытия природы и человека.

Художественное произведение отражает мир во всей сложности его отношений к личности и во всем его эстетическом богатстве. При всем определяющем воздействии мировоззрения и действительности на художественную концепцию мира существует некоторая ее автономность.

Эта относительная автономность наглядно проявляется, когда художественная концепция мира, выражая мировоззрение, оказывается шире его и преодолевает его ограниченность. Автономность от действительности отличается высокой ролью творческой фантазии, а от мировоззрения — отмеченными выше особенностями художественной концепции: переплетением в ней системы идей и системы пластического изображения действительности (конкретно-чувственное начало). Последняя как бы создает художественную реальность, обладающую свойствами незаданности, случайности, посредственности, самодеятельности, то есть на первый взгляд качествами самой действительности, статусом непосредственного факта.

Если сравнить такие стили, как модерн и постмодерн, то понятия истины и правды будут существенно отличаться. Представителей модерна объединяло антиэклетическое движение – стремление противопоставить свое творчество эклектизму предыдущего периода. Его отличительными особенностями является отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, природных линий, интерес к новым технологиям (например, в архитектуре), элементам прикладного искусства. Одним из основных выразительных и стилеобразующих средств в искусстве модерна стал орнамент. Стремление к целостности, пластичности внешних и внутренних, декоративных и конструктивных элементов композиции, динамика и текучесть форм и есть отличительные особенности стиля Модерна. В данном стиле работал чешский художник Альфонс Муха. Один из его циклов «Времена года» может послужить примером модерна в изобразительном искусстве. Рисунки представляют собой изображения изящных женщин. Суровый характер зимы он умело воплотил на картине «Зима» в холодном взгляде девушки, ледящем душу и сердце. Картины «Весна» и «Лето» демонстрируют легкий, озорной темперамент женщин, изображенных на них. Рассматривая эти картины, можно почувствовать, как от них исходит тепло. Задумчивый характер осени чешский художник проиллюстрировал на картине «Осень», изобразив прекрасную нимфу, в лице которой можно заметить грустные нотки, присущие осенней поре, да и сама она, словно очаровательная муза для поэтов, склонилась над гроздьями винограда. Замечательный художник Альфонс Муха времена года на своих иллюстрациях изобразил в таких красках и ракурсах, что женщины, изображенные на картинах, стали прекрасным их олицетворением. «Означающее» в произведениях модерна стремиться сохранить связь с «означаемым», а значит постоянно обращается к действительности.

В постмодернизме, в отличие от модернизма, главным становится не само произведение, не его «вечная природа», но то, как оно воздействует на зрителя. Это направление отрицает возможность достоверности и объективности, считая «вечную природу» и «вечные ценности» произведений искусства – параноидальными идефиксами, которые только препятствуют творческой реализации личности.

Постмодернизм имеет уникальные типологические признаки. Во-первых, постмодернизм в живописи – это наличие готовой формы. Художники заимствуют образы из классических традиций, но дают им новую интерпретацию, свой эксклюзивный контекст. Не редко постмодернисты комбинируют формы из разных стилей, посмеиваясь над действительностью, а так же оправдывая тем самым свою вторичность.

Следующим важным отличием является отсутствие каких-либо правил. Данное течение не диктует автору критерии для самовыражения.

Философия постмодерна провозглашает отход от стандарта жёсткой рациональности, провозглашая принципы плюрализма, гетерогенности, контекстуальности, а также децентрированности и фрагментарности самого понятия творца искусства. Человек, как творец, лишён устойчивого внутреннего *cogito*, поскольку он постоянно находится под усиленным давлением со стороны созданной самим человеком символической сферы – «информационного общества» [3; с. 119]. Вместе с тем, эта сфера предоставляет ему некоторую свободу действия. Творец вправе выбрать любую форму и манеру исполнения своей работы. Такая свобода стала основой для свежих творческих идей и направлений в искусстве. Именно постмодернизм в живописи является предпосылкой к возникновению художественных инсталляций и перформансов. Данное течение не имеет четких особенностей в технике, и сегодня является наиболее крупным и популярным на мировой арене.

Итальянский архитектор **Роберт Вентури** по-особому ярко показывает китчевый характер постмодернизма. Вместо прежней авангардистской архитектуры, которая была «безобразной и обыденной», но хотела казаться «героической и оригинальной», Вентури предлагает просто «безобразную и обыденную» архитектуру — без всяких претензий на величие и значительность. С явным вызовом и не без цинизма он выступает за «декорированные сараи». Многие особенности его построек хорошо видны в одном из первых его творений — в здании конторы медицинских сестер и дантистов.

Постмодернизм в живописи представляют художники итальянского трансавангарда: С. Киа, Ф Клементе, Э. Кукки, М. Палладино. К нему также примыкают художника Ж. Гаруст — во Франции, А. Пенк — в

Германии, Д. Шнабел — в США. Это течение иногда называют **неофовизмом** и **неоэкспрессионизмом**. Известным его теоретиком является итальянский критик Д.Б. Олива. Он сравнивает трансавангард с Транссибирской магистралью, пересекающей множество разных регионов. Подобно этой магистрали трансавангард в своем движении пересекает множество территорий культуры и искусства, следуя при этом двум принципам: «культурному номадизму и стилистическому эклектизму». Основным творческим приемом трансавангарда Олива называет цитирование, а все течение определяет как неоманьеризм.

Каждое художественное направление создает свой тип художественного произведения со своей моделью мира. Этой модели соответствует определенная иерархия пластов, в которых выявляются типы взаимодействия человека с различными внутренними и внешними средами.

Первый пласт («я — я») — внутреннее взаимодействие человека с самим, собой. В этом пласте произведения художественно запечатлевается осознание человеком себя как личности, конфликты сознания и подсознания. Этот пласт раскрывает «диалектику души», «поток сознания» и является носителем философско-психологической проблематики, сферой художественного анализа личности.

Второй пласт («я — ты») — коммуникация человека с другим человеком. Этот пласт — носитель нравственно-этической проблематики. Третий пласт («я — мы») — социальные планы общения человека, разные планы социального бытия личности и ее взаимодействия с социальной средой, классом, нацией, народом, обществом, государством. Этот пласт — носитель социально-политической проблематики.

Четвертый пласт («я — все мы») — отношение личности к человечеству и его истории. Этот пласт — носитель философско-исторической проблематики.

Пятый пласт («я — все») — личность и природная среда. Этот пласт — носитель натурфилософских, философско-экологических проблем.

Шестой пласт («я — все созданное нами») — личность и рукотворная «вторая природа». Этот пласт — носитель философско-урбанистических, творческо-эстетических проблем.

Седьмой пласт («я — всё-всё») — человек и Вселенная. Этот пласт произведения несет высшие философско-метафизические проблемы сути бытия.

Все моделируемые искусством типы человеческой деятельности, типы отношения личности к миру берутся искусством в их эстетическом значении, в их соотносительности с человечеством. Это и обуславливает

гуманистический характер искусства, выявляет суть его эстетической природы. Художественная концепция мира определяется тем, какой из этих пластов доминирует; какие пласты отсутствуют; в какой иерархической последовательности от доминирующего пласта располагаются остальные; как трактуется каждый из присутствующих пластов; какие идеи (философские, политические, нравственные и т. д.) входят в художественную концепцию наряду с пластической моделью мира. Принадлежность произведения к тому или иному направлению всякий раз определяется характером его типологической художественно-концептуальной конструкции. Варьируясь в разных произведениях в рамках одного направления, она, тем не менее, сохраняет свой основной каркас.

Таким образом, истина, содержащаяся в произведениях искусства, не подлежит непосредственной идентификации. Поскольку она познается исключительно опосредованно, она опосредована в себе самой. То, что трансцендирует фактический материал искусства, его духовное содержание, невозможно «пригвоздить» к единственной чувственной данности, хотя оно конституируется и с ее помощью. В этом состоит опосредованный характер содержащейся в произведении истины.

Но если модернизму присуще стремление к поиску «вечных истин», утверждение того, что истина, содержащаяся в произведениях, – это в большей степени то, что они означают, а отсюда и возможность преемственности в искусстве, отчётливого проведения границ между искусством и неискусством. Постмодернизм демонстрирует отчуждение в смысловой сфере, разрыв между произведением искусства как знаком и реальностью. Знак превращается в самостоятельный объект, который образует виртуальную реальность, далёкую от подлинной реальности. Отсюда и отказ от эксплицитной постановки вопроса об истине.

1. Бородкин, В. В. Об основах неклассической (материалистической) концепции истины / В. В. Бородкин // *Философские исследования*. 1999. - № 1. – С. 135-160.
2. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. Ю.Н. Попова. – СПб.: Аксиома, 2000. – 272 с
3. Деннет Д. Постмодернизм и истина. Почему нам важно понимать это правильно // *Вопросы философии*. – 2001. – № 8, –С. 114-133.