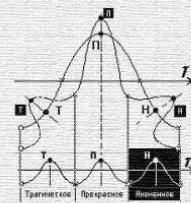
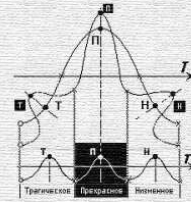
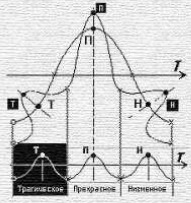


ЦИКЛА РАЗВИТИЯ СКУЛЬПТУРЫ

Н.Н. АЛЕКСАНДРОВ

РИ

В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА



Н.Н. АЛЕКСАНДРОВ

ТРИ ЦИКЛА РАЗВИТИЯ СКУЛЬПТУРЫ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА



Москва, 2011

Александров Н.Н. Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века.
– М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2011. – 100 с.

В книге анализируются вопросы цикличности развития искусства в XX веке на примере произведений скульптуры.

Представлена оригинальная авторская концепция, основанная на методе экзистенциальной системогенетики.

Для широкого круга читателей гуманитарной ориентации.

Редакционная коллегия:

А.И. Субетто, доктор философских наук, доктор экономических наук, академик-секретарь отделения образования ПАНИ (науч. редактор);

Н.А. Селезнева, доктор технических наук;

Т.В. Зырянова, кандидат педагогических наук (отв. редактор).



© Александров Н.Н., 2011

Москва, 2011

СОДЕРЖАНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ

1. Категория и мировоззрение трагического.
2. Категория и мировоззрение прекрасного.
3. Категория и мировоззрение низменного.

ВВЕДЕНИЕ

Скульптура дает хороший материал для демонстрации цикличности через набор наших индикаторов. Вот ментальные индикаторы цикла XX века, которые мы использовали в ряде статей на АТ:

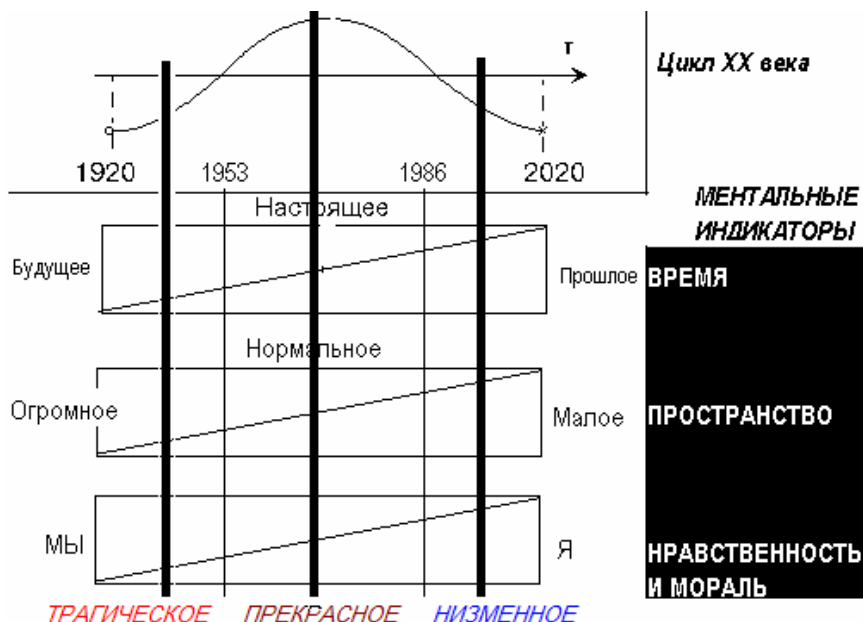


Рис. 1. Парные ментальные индикаторы в цикле XX века.

Но здесь мы будем говорить о стилях, и для их описания будет применен более подробный набор стилевых индикаторов.

В рамках ментального цикла XX века есть три цикла модернистического искусства, которое в этом веке доминирует.

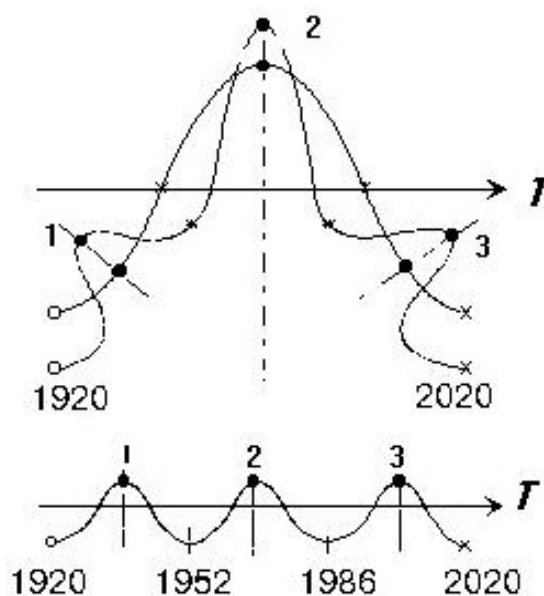


Рис. 2. Три ментальных цикла XX века.

1. Категория и мировоззрение трагического

Первый цикл, в ментально-эстетическом измерении, – цикл категории трагического. Стиль, который точнее всего выражает эту ментальность, это архаика. А также архаика трагического, переходящая в романтизм.

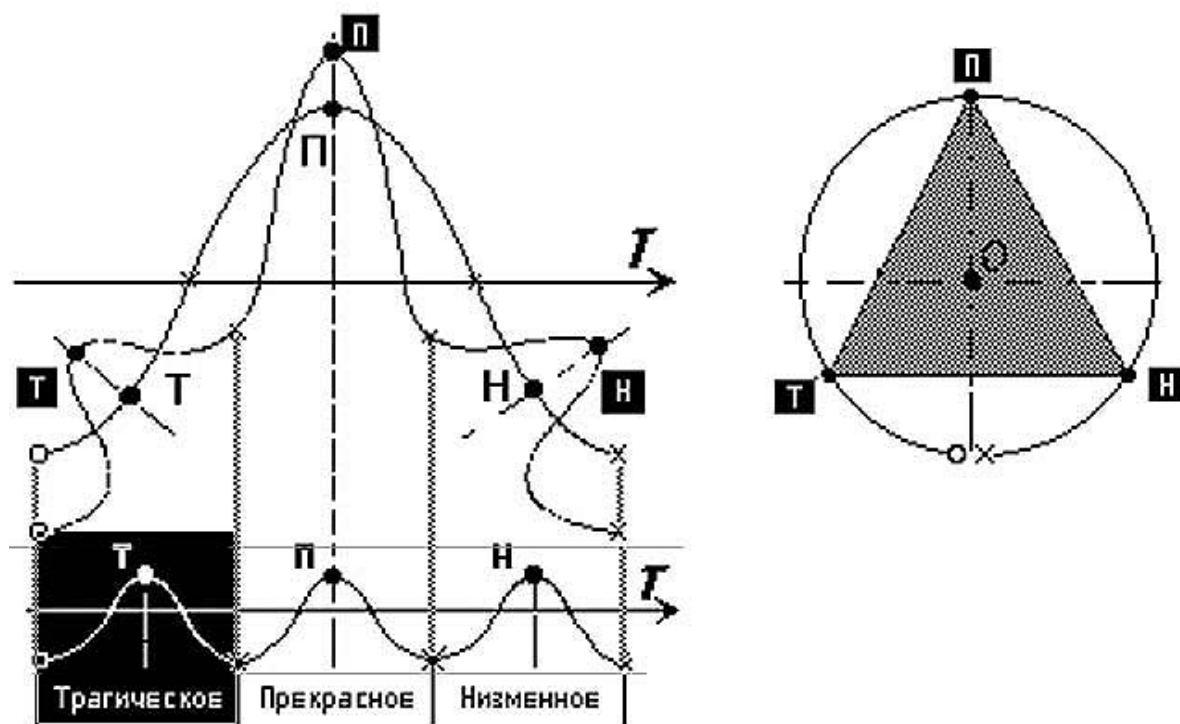


Рис. 2. Цикл мироощущения трагического XX века

Для меня выразителем этого типа мировоззрения, кроме плеяды чисто советских ранних модернистов, которых мы неоднократно упоминали, стали Архипенко, Певзнер и Габо, тоже русские художники, но работавшие за границей. Начинали они в России. Что очевидно в их стилистике, и точно соответствует критериям стилей *архаика* и *романтизм трагического*?

Во-первых, предельная и намеренная «бедность» формального выражения, лаконизм, доходящий до потери всякой изобразительности. Содержание преобладает над формой, доводя все до символа. Отсюда практически полное отсутствие деталей у Архипенко. У Габо с его изначальным конструктивизмом вообще речи об изобразительности нет, по принципу: здесь выражение конструкции, тектоники мира, важнее всех деталей. Это хорошо видно именно в его ранних конструктивистских работах.

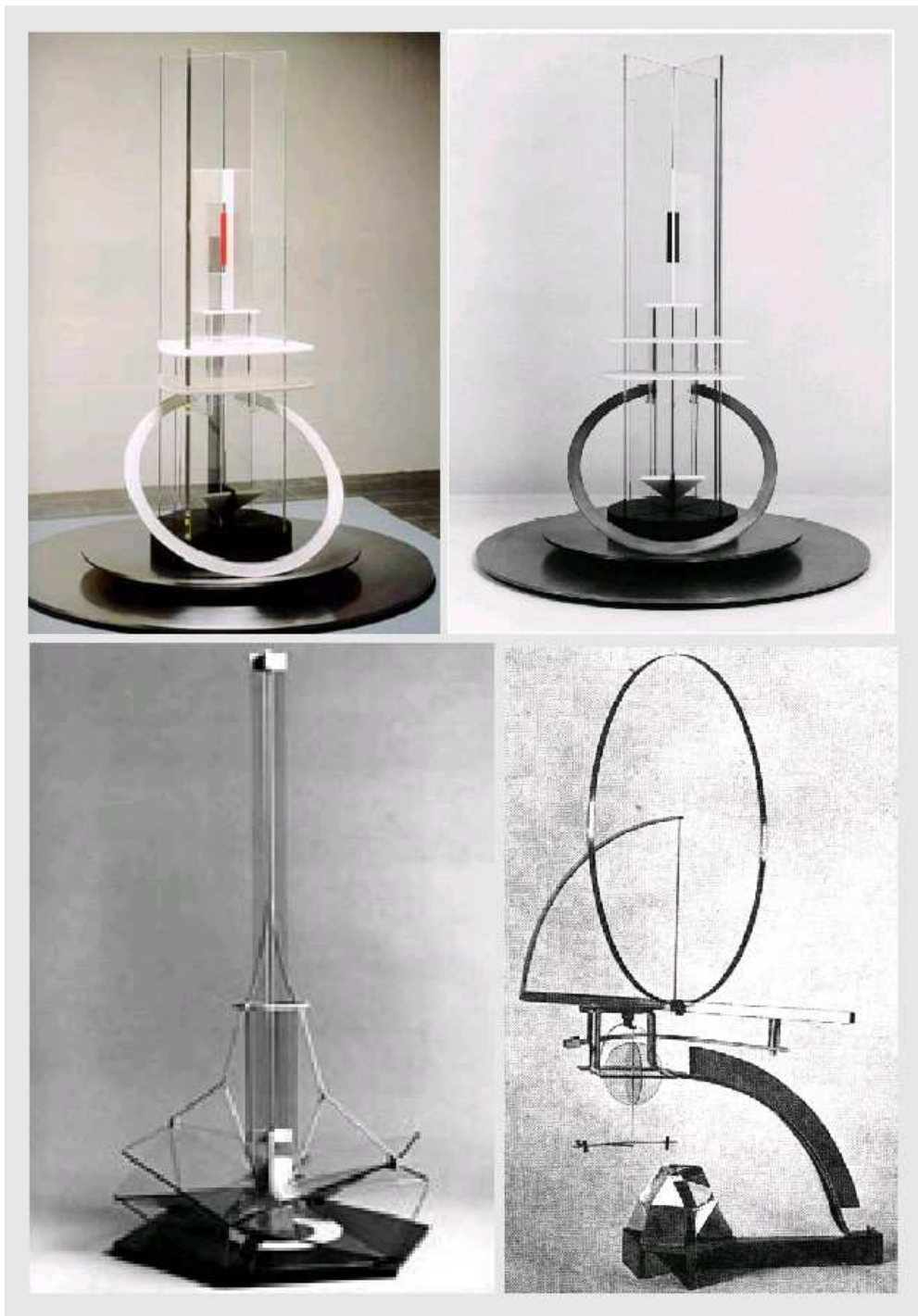


Рис. 4. Ранние работы Габо.

Перед нами *силовые линии конструкции мира, его тектоника.*

Во-вторых, мы видим символизм, граничащий с архетипичностью. Архипенко, по сути, и создает свой набор архетипов, доводя до символов образцы прошлой культуры. Отсюда же его намеренная архаизация, обращение к тематике мифологического мира. С этого, кстати, начинали очень многие русские модернисты – архаизация и переход в символ.



Рис. 5. Архаизация с переходом в символ у Н. Гончаровой, 1911.

В третьих, в работах, которые мы приводим, видна характерная для категории трагического макромасштабность. Макромасштаб в графике выражается, например, в конструктивизме, сверхсильной прямой, которая «пролетает» сквозь визуальное поле из бесконечности в бесконечность.

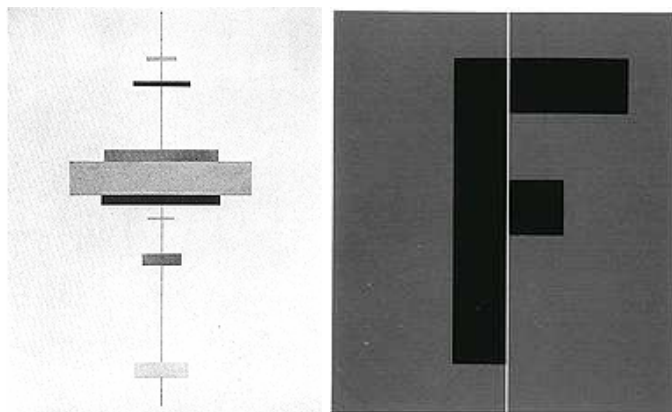


Рис. 6. Звонящая прямая в работы Суэтина и Лисицкого.

При этом она способна образовывать путем пересечений звенящие фигуры-символы: квадрат, треугольник, крест и более сложные комбинаторные образования. И каркас мира может представлять из себя летящие плоскости, как у Поповой.



Рис. 7. Картины Л. Поповой. 20-е годы XX века.

Но это – архаический макромасштаб. А если сделать шаг вперед в истории, мы переходим в романтизм, где та же линия чуть прогибается, и масштаб чуть меньше вселенной. И вспоминается Н. Лобачевский, у которого прямая есть окружность бесконечного радиуса. Примерно так:

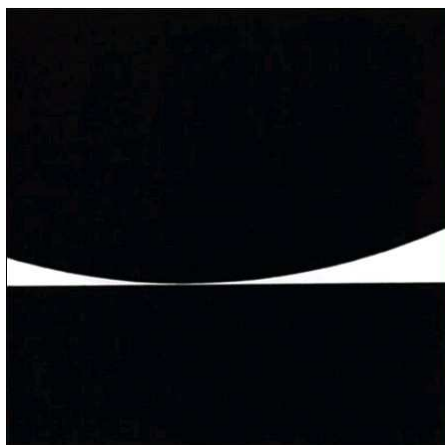


Рис. 8. Kiss. 1961.

Но как выразить макромасштаб, если вы лепите женский торс? Линиями гигантской кривизны, центр которых – где-то в космосе. Эта «большая линия» есть отпечаток гигантских усилий макромира. Именно ее А. Архипенко и применяет. Причем, она у него иногда плоская, фронтальная, а иногда пространственная трехмерная спираль.

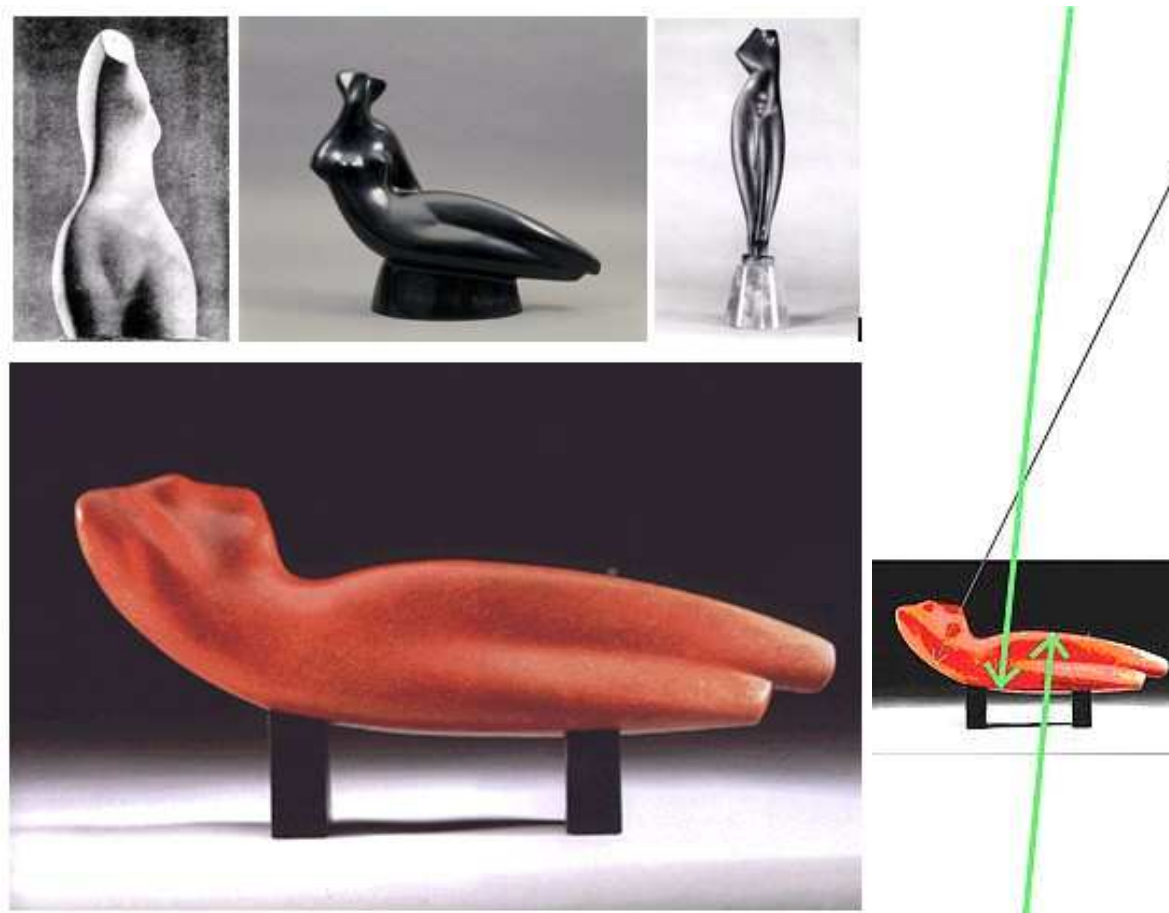


Рис. 9. Большая линия и ее оси в работах А. Архипенко.

В зримом искусстве масштаб всегда выражается соотношением самой маленькой детали к большой форме. Так вот здесь иногда просто нет этих деталей, нет вообще. Остается одна крупная структурность, которая лепит вот этот художественный объект.

Чтобы уйти от материального к символическому, художник применяет «техническую» полировку поверхности, превращающую ее в нейтральность. Никакой намеренной фактурности, а если она есть, то играет на архаизацию. Фактурность и текстурность нужна там, где доминирует обратное: чувственный гедонизм. В нашем времени, и мы увидим это в избытке.

В графике 20-х годов повсеместно применялся прием оверлепинга, это наложение форм с черно-белым контрастом, где возникает эффект несуществующей «обратной формы» – она играет на пересечении форм.



Рис. 10. Прием наложения (оверлепинга) 20-х годов XX века.

Если провести аналогию между графикой и скульптурой, то Архипенко применяет «впуклость вместо выпуклости», обратные по направленности объемы. В символическом мире это естественная игра смыслов, но только в нем. Кстати, этот прием традиционно применялся в исламской архитектуре.

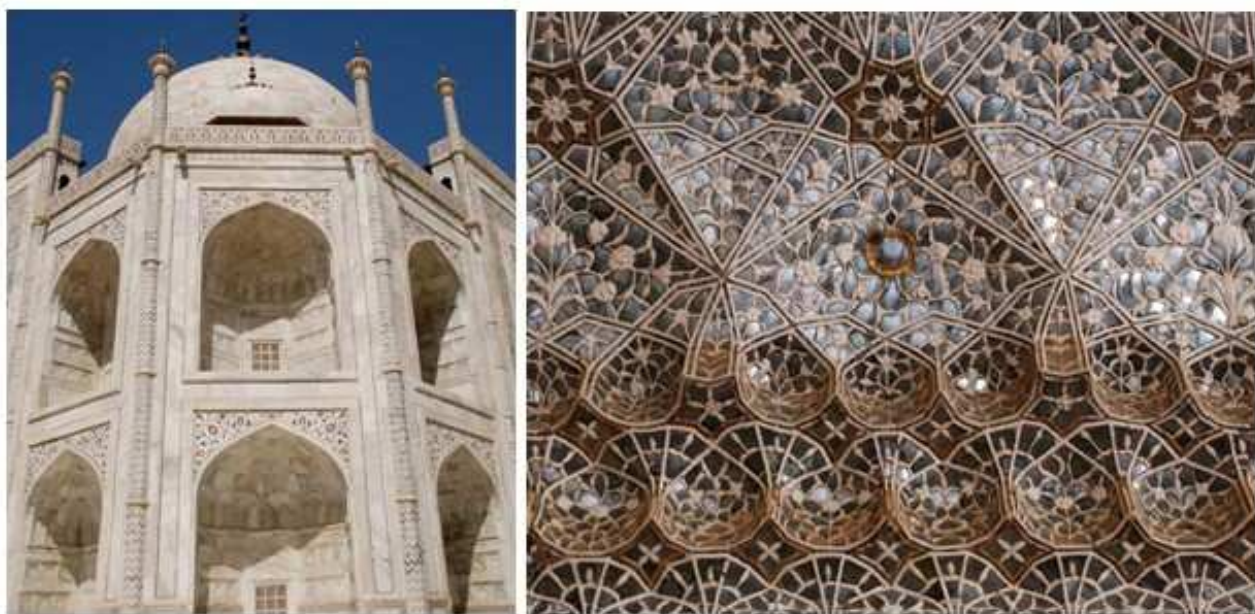


Рис. 11. Впуклости вместо выпуклостей в Тадж Махале.



Рис. 12. Впуклости вместо выпуклостей в работах Архипенко.

Здесь все формы – формулы. Это искусство, выражающее МЫ и потому говорящее языком архетипов. Оно не использует цвет иначе, кроме как в символьной функции (цветовая символика культуры), но в целом предпочитает логическую графичность с применением линий большого радиуса. Перед нами всегда отпечаток огромных усилий, проявление гигантских сил. Форма архаики – это след гигантских рук Креатора, которые лепят макромасштабный каркас изначального мира. В техническом выражении эта как бы некая гигантская машина, штампующая невероятные по гигантизму формы. Поэтому нередко творчество ранних модернистов пытаются объяснить возникновением и популярностью техники. Но это в принципе не так. Многие модернисты работали потом в дизайне, а мы рассмотрим тех, которые остались сами по себе, в чистом искусстве. Хотя иногда, конечно, не оставляет впечатление, что это делали выдающиеся дизайнеры. Так оно и было, если понимать под дизайном вбрасывание *образцов выражения* своей эпохи – именно так. Дизайн – это инновационная деятельность в эстетическом мире.

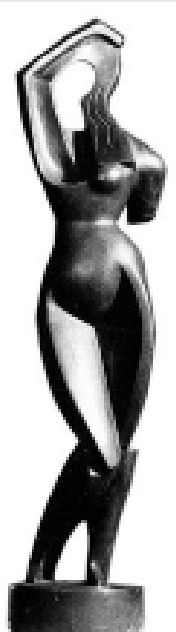
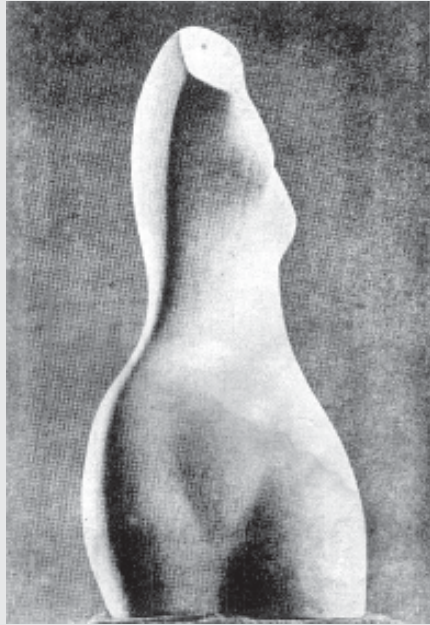


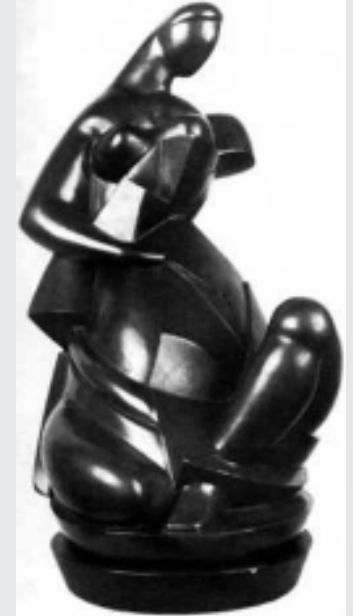
АРХИПЕНКО









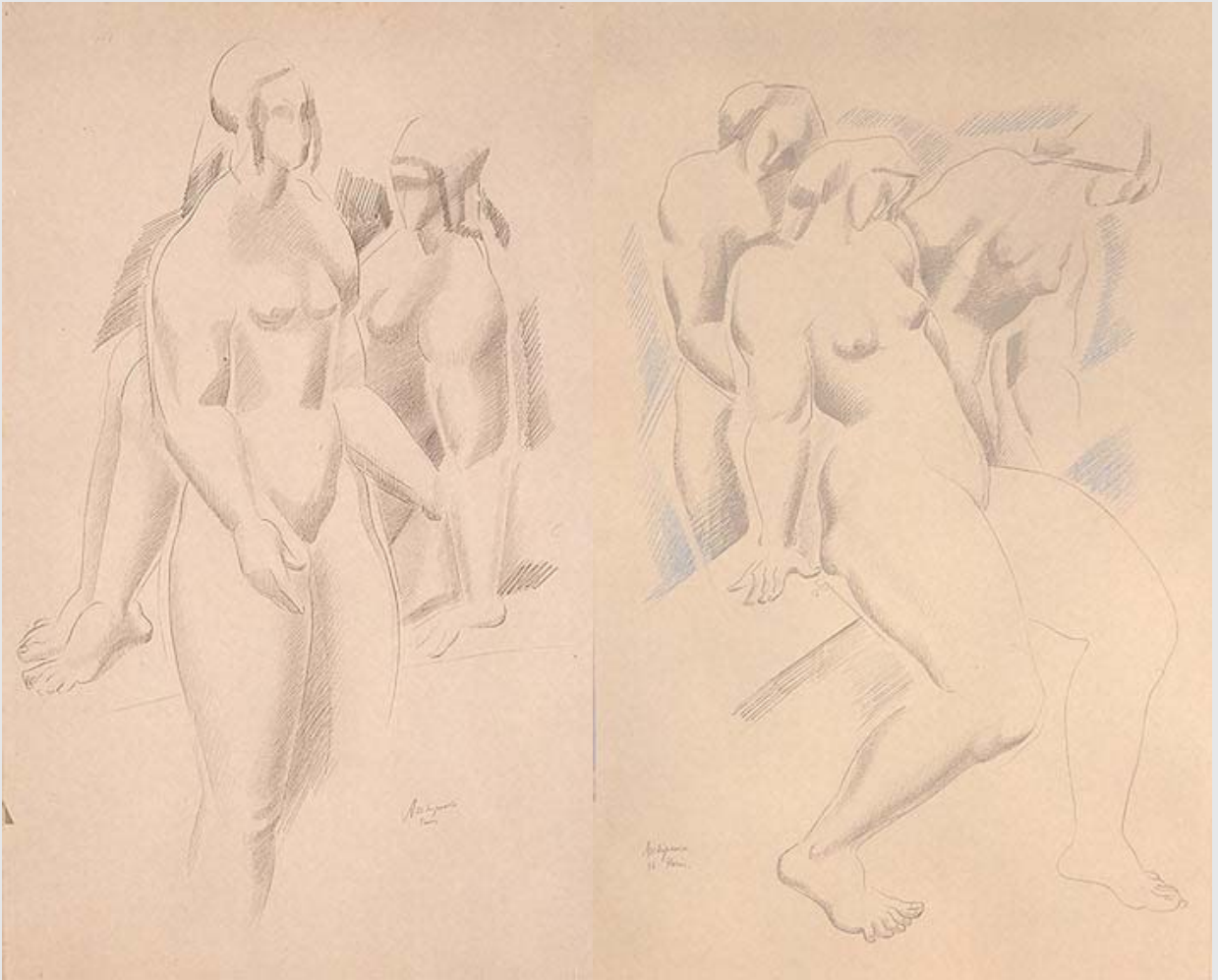


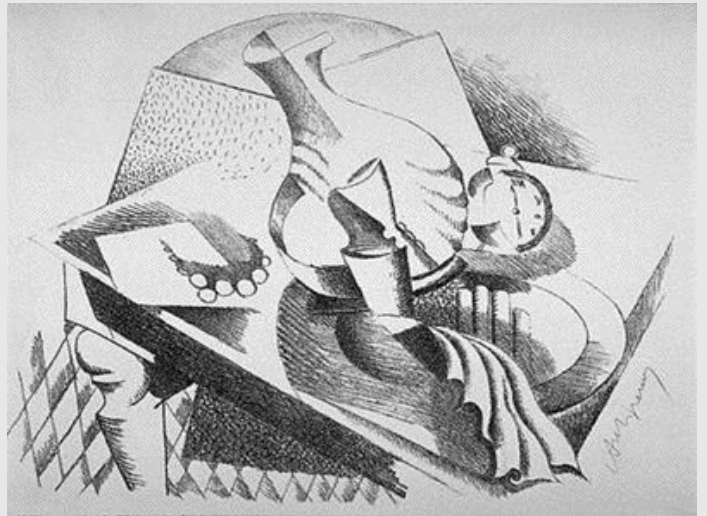


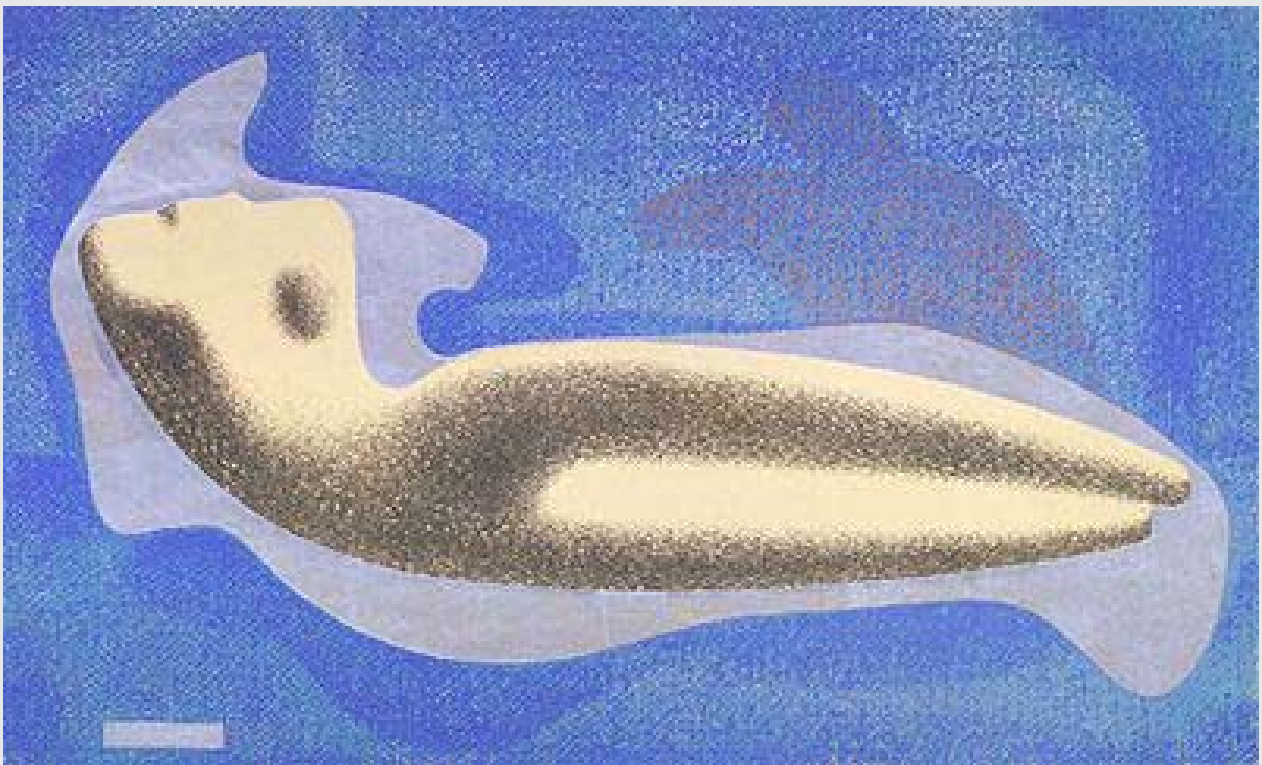


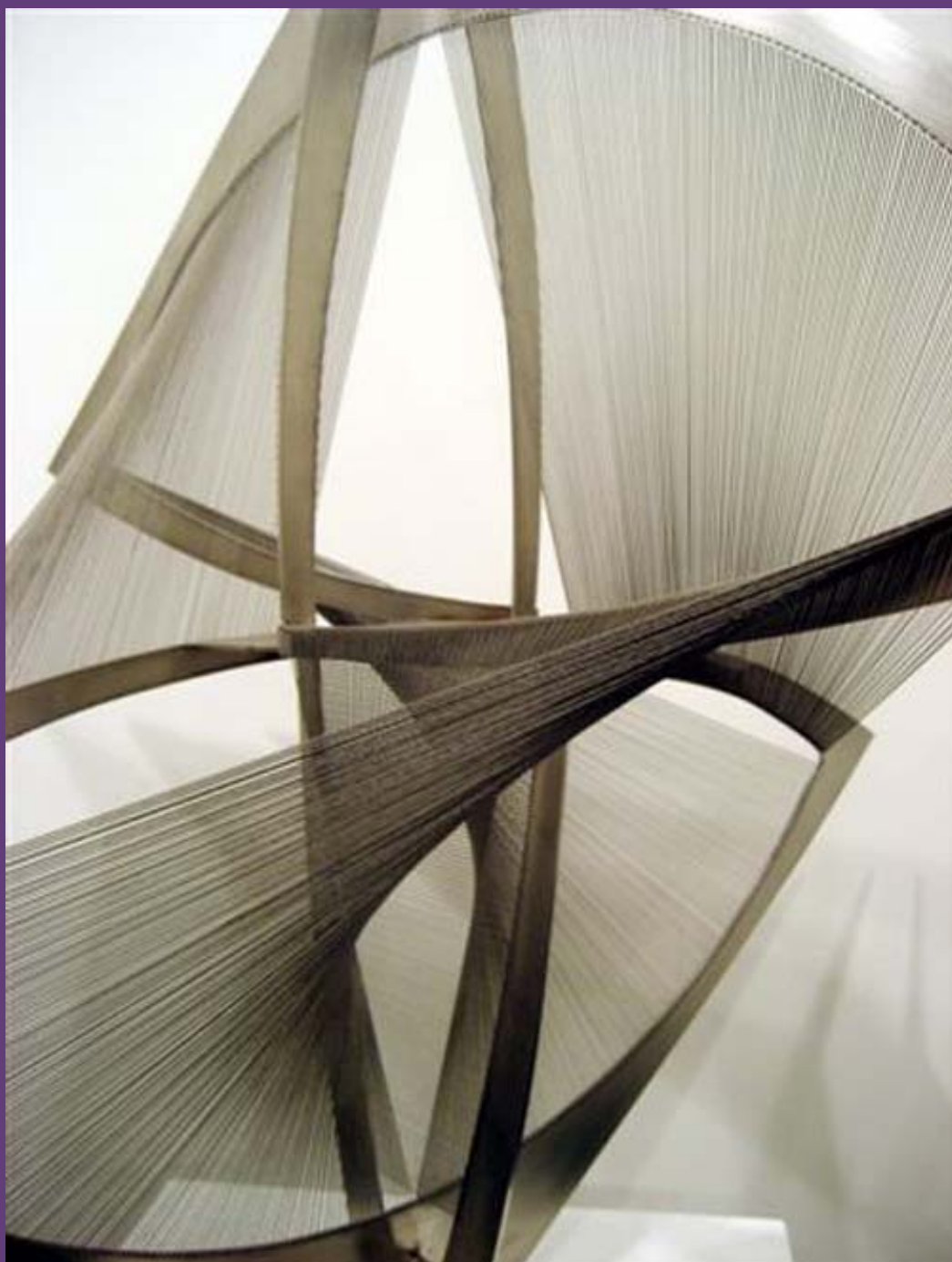




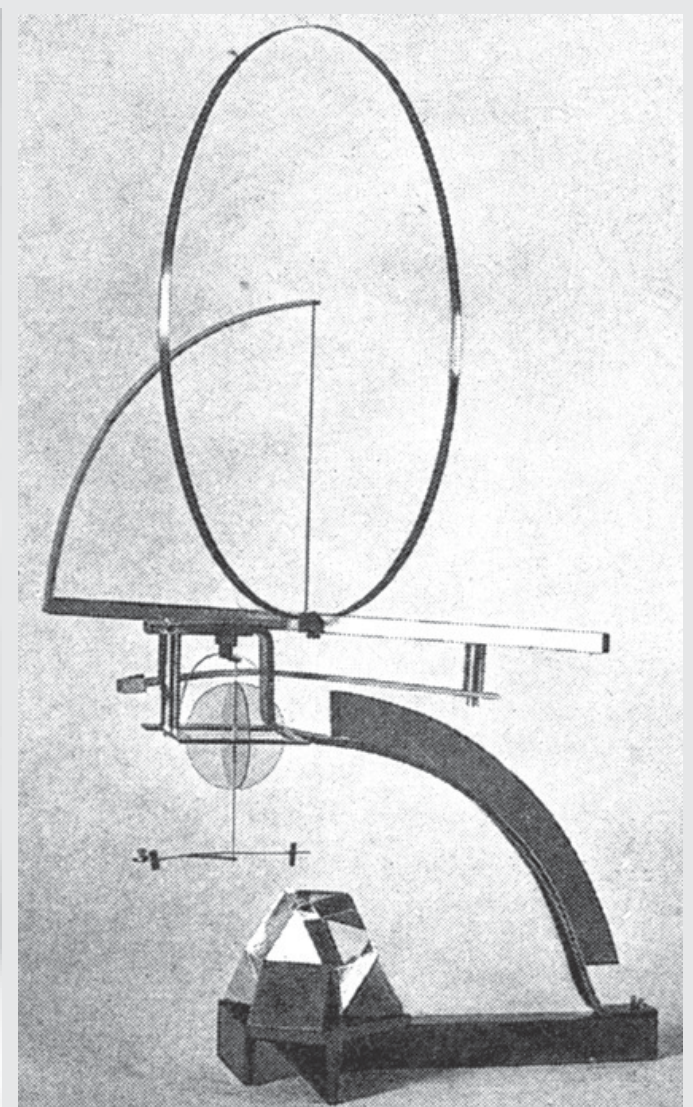
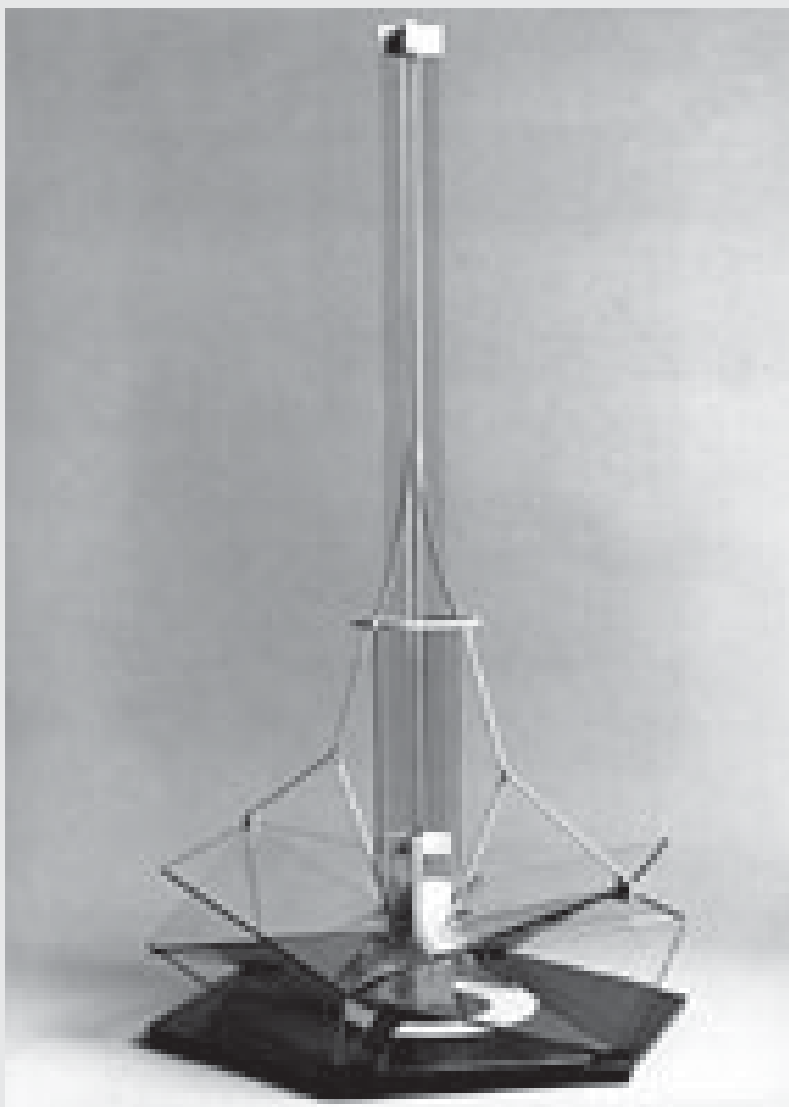
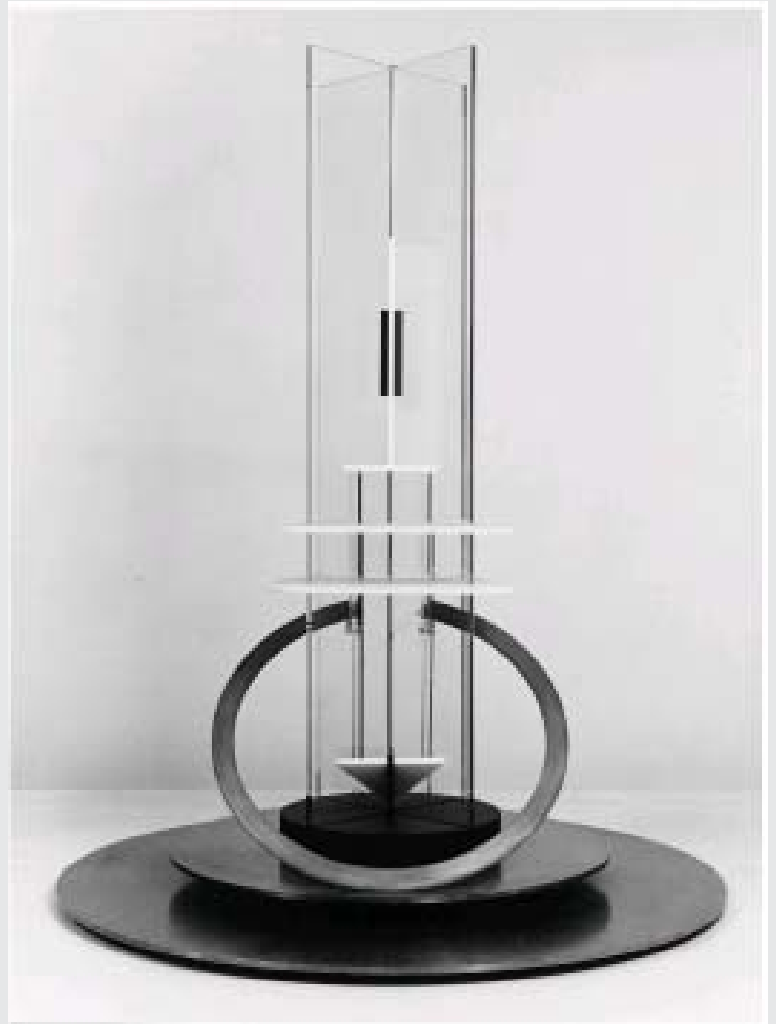


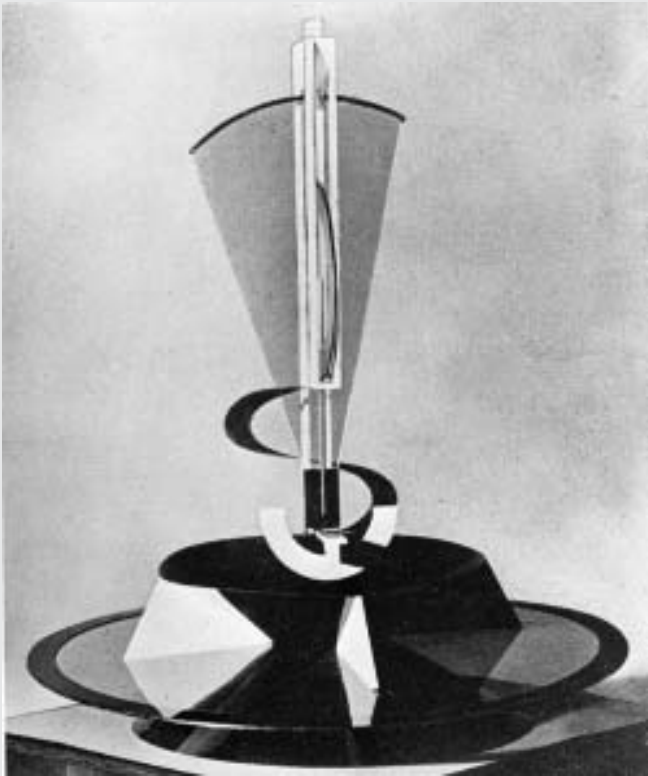
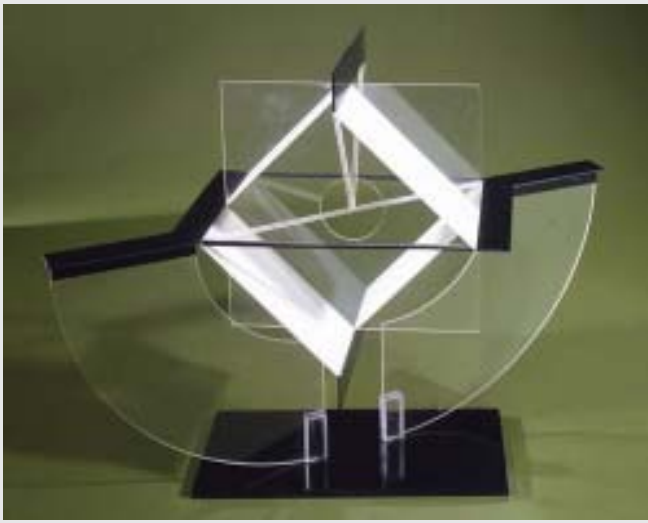


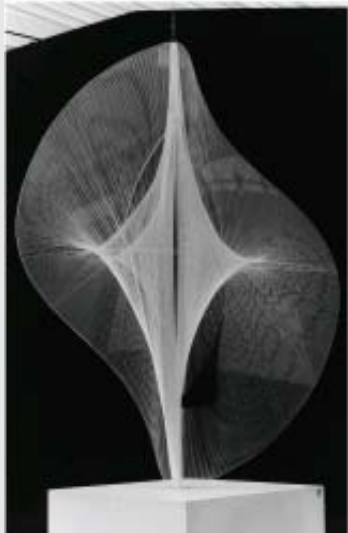
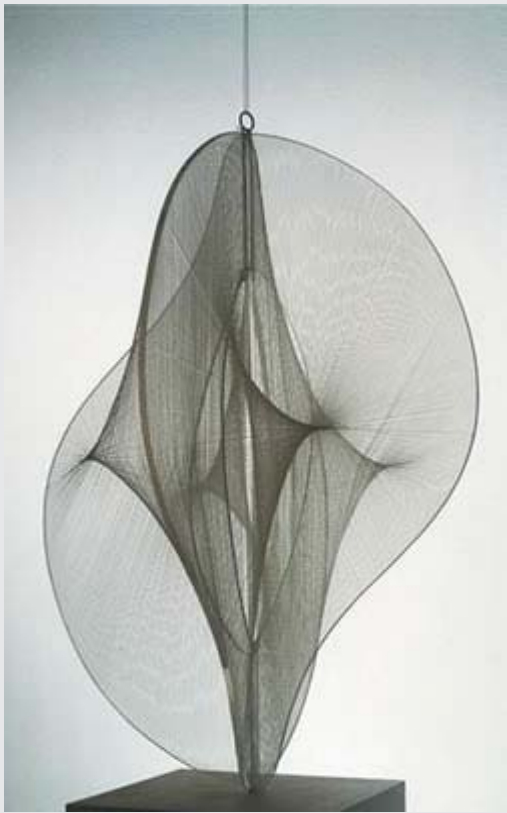


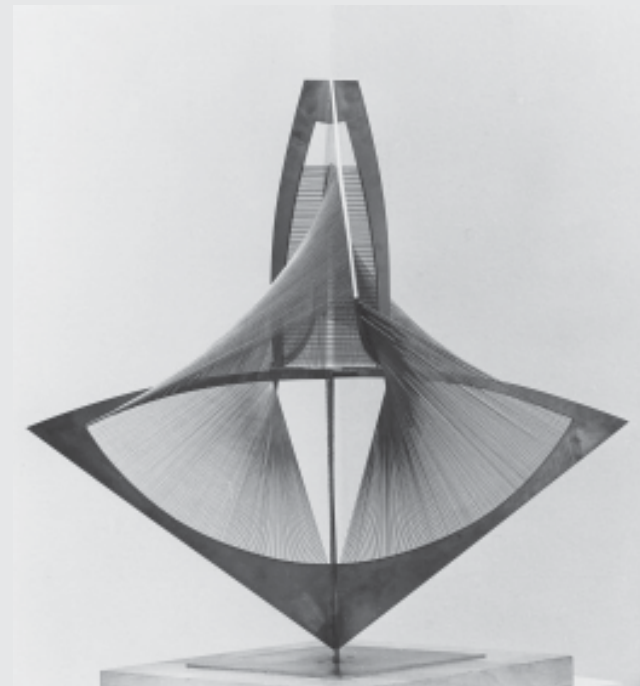
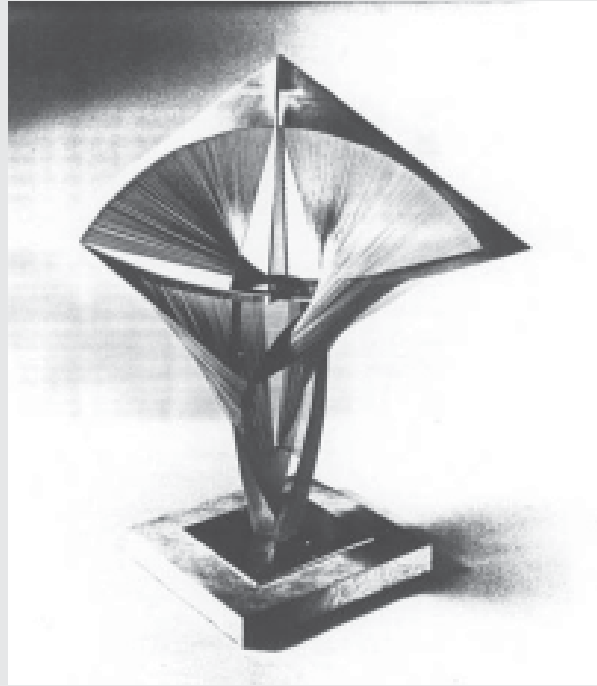
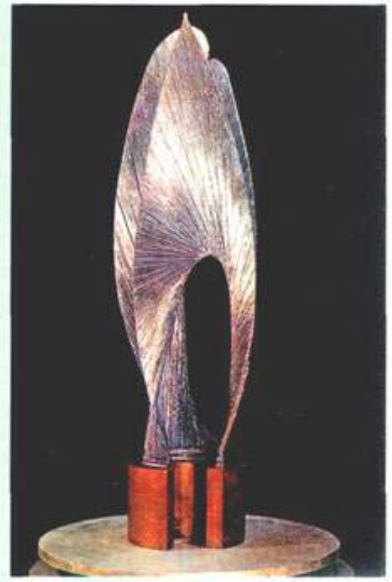


ГАБО И ПЕРВЗНЕР

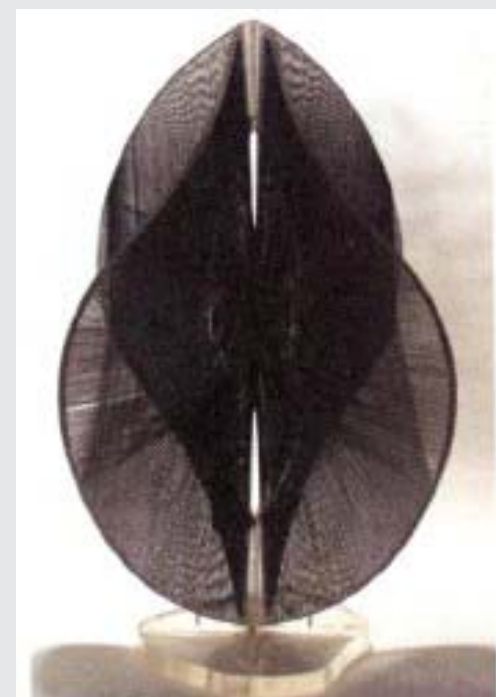
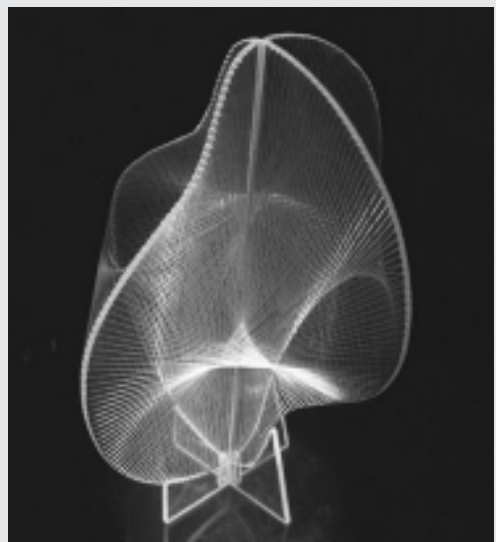


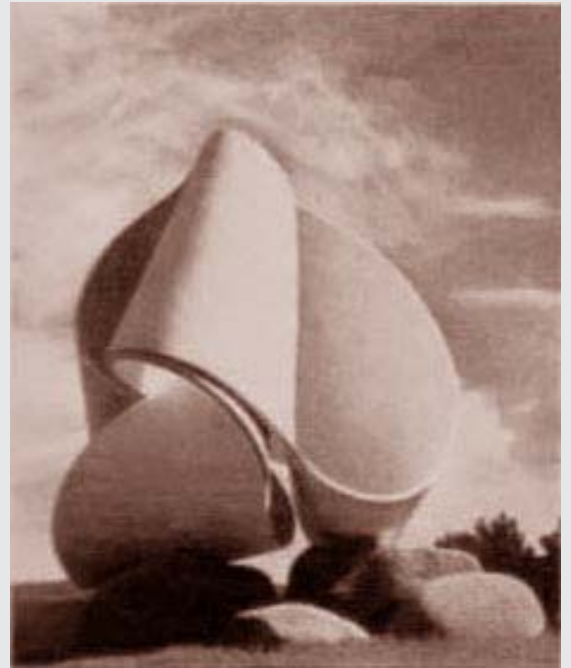
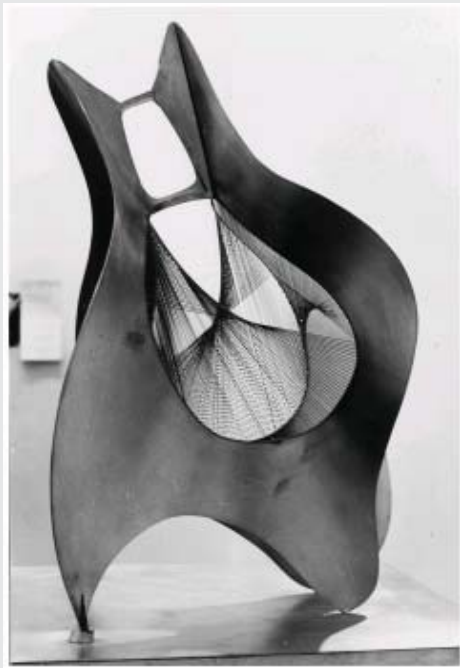
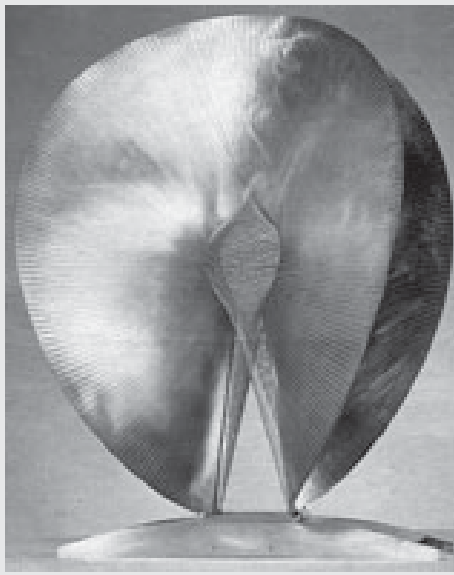


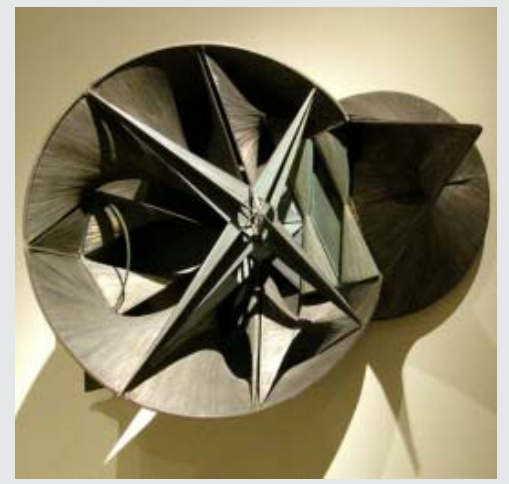
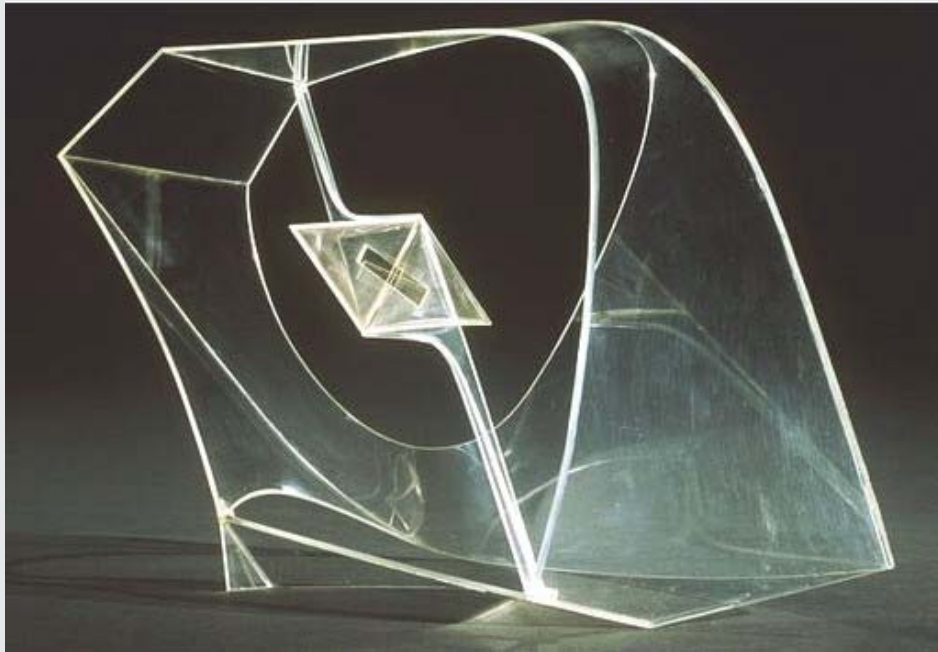


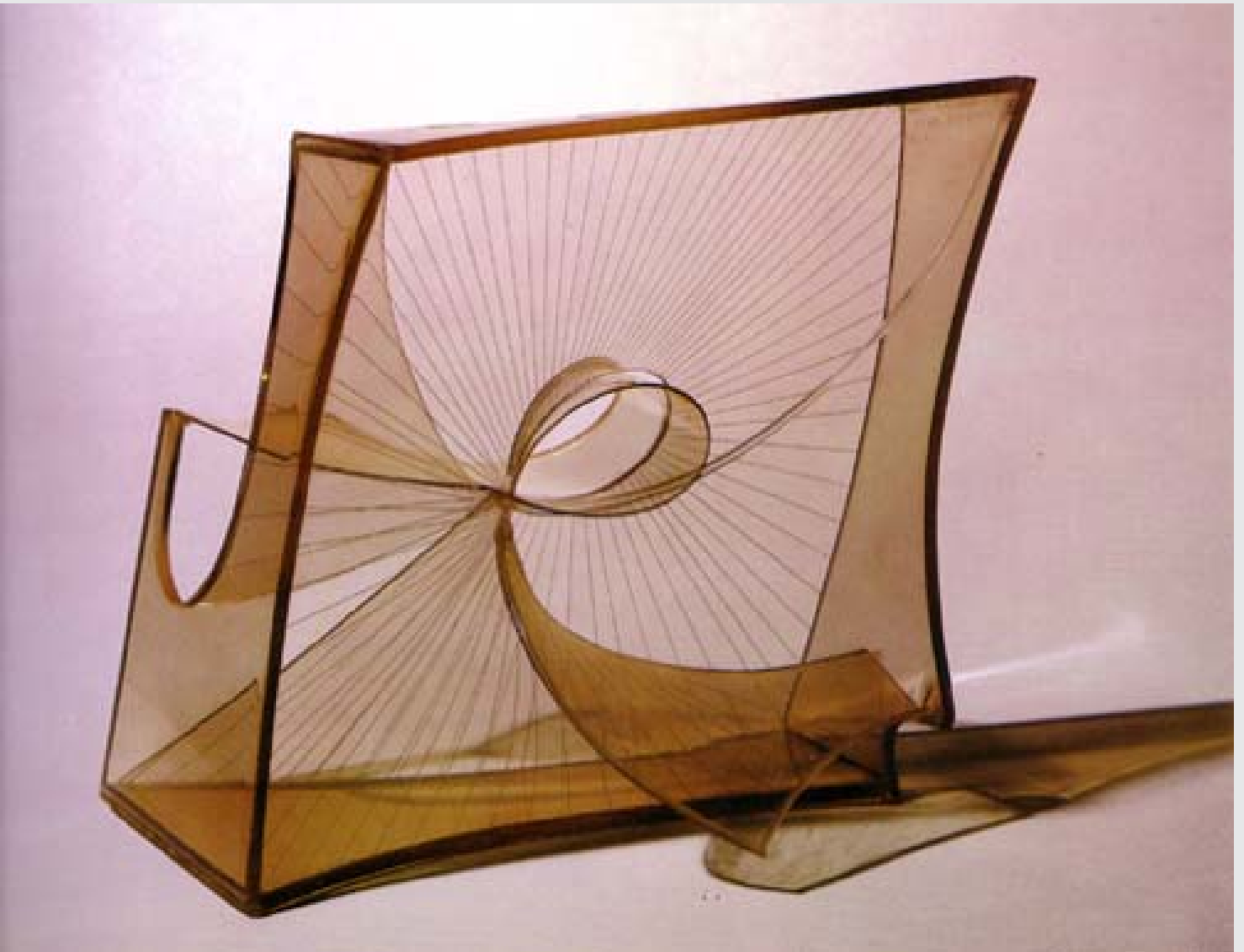
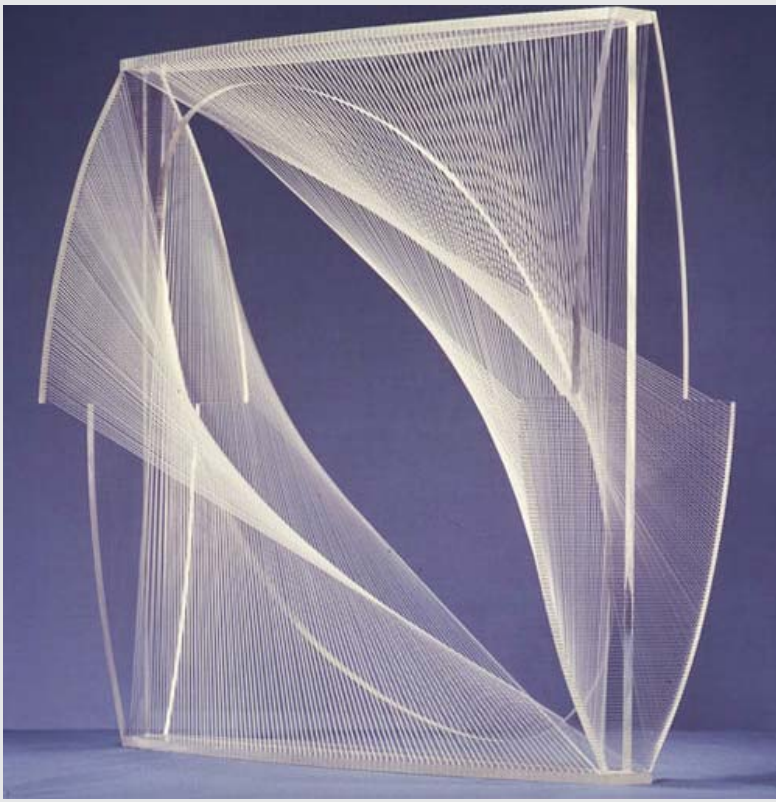


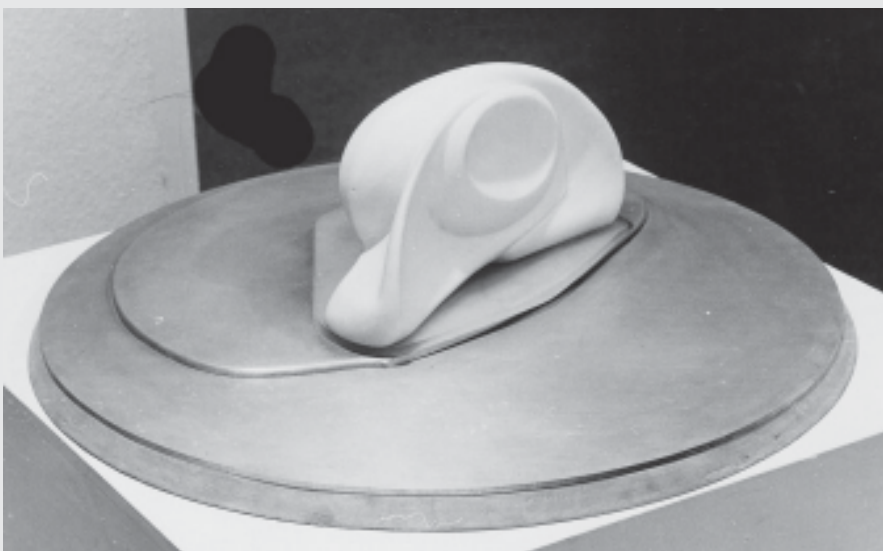
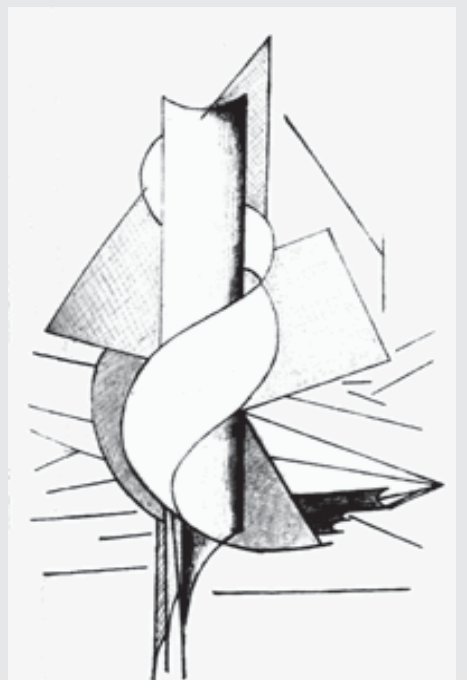
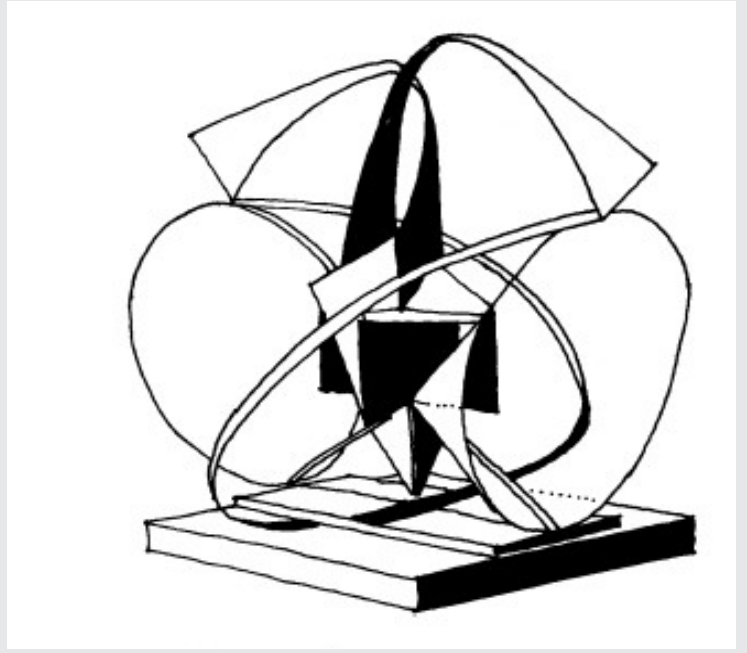














2. Категория и мировоззрение прекрасного

В романтизме прекрасного выражается масштабно достаточно гигантское измерение, по мере человека, но по масштабу (и потому – по проявлениям силы) оно уже совершенно иное, чем в цикле трагического.

Во-первых, эстетический субъект выступает здесь *в единстве как своей социальности, так и своей отдельности и уникальности*. Мы и Я взаиморавны, «человек человеку друг, товарищ и брат». Человек уже не винтик общества, а “человек группы”, и именно это актуально в нем, именно это задает меру силы и масштаб рук Креатора. «Друзья, прекрасен наш союз» – как это тогда звучало гордо и резонировало в эстетическом сознании.

Во-вторых, отношение к миру со стороны человека тут тоже меняется. Несоизмеримость *вселенского* масштаба и слепой стихийной силы предыдущего этапа, которую можно побороть лишь сообща, “всем миром”, уступает место огромному, но такому, которое можно освоить страной, коллективом, группой, с помощью друзей и т.п. Здесь ментально едины и европейское средневековье (корпоративность общин и городов, борьба с лесом), и наши 60-е (рывок в космос, романтическая тайга, геологи и т.д.).

Колоссальная сила а цикле трагического превращала материю в кристаллы и говорила с человеком громовым оглушающим голосом гиганта – гласом Божьим (отсюда библейский ритм, например, у Булгакова в «Белой гвардии»). Просто большая сила времен категории прекрасного требует “корпоративного” масштаба и мир говорит уже менее оглушающим голосом: он очень громкий, но уже не убивает все вокруг без разбора. С ним можно совладать на пределе сил и при этом даже не погибнуть. Отсюда всплеск предельно оптимистической научной фантастики о будущем.

Руки Креатора теперь могут демонстрировать масштаб так, что можно представить себе источник этой силы. Этот источник, конечно, где-то очень далеко, пусть даже в космосе, но он не безмерно далеко, он может быть определен и освоен – хотя бы мыслью. Как и космос в 60-х.

Второй ряд художников, к которым мы обращаемся, – художники категории прекрасного. Этим художников тоже несколько и мы представим их рядом для полноты, опираясь преимущественно на работы Генри Мура. Категория прекрасного наиболее адекватно отображается в стиле «классика», и это *классика прекрасного*. Но в 60-е годы Мур в общем-то не доминирует, он уже классик модернизма. И именно как классик он нам и интересен. И, что очень важно здесь для нас, наиболее известные его произведения созданы в стиле *романтизма прекрасного*, в 50-60-е.

Он строит свои произведения в мезомасштабе, это нормальный масштаб *по мере человека*. Все масштабы соотносятся с мерой человека, ибо «человек есть мера всех вещей», по Протагору. Это нормальный масштаб нормального человека, живущего в сегодняшнем времени. Способ создания мезомасштаба в зримом искусстве – это такое соотношение частей и целого, которое рождает гармонию, покой, уравновешенность. Покой здесь не есть статика, это равновесие статики и динамики, гомеостатика.

Пропорциональное членение целого на части иногда способно выступать мерилем этой гармонии. Но гораздо важнее здесь соотношение простоты и сложности, как главный индикатор. Если у раннего Архипенко простота доводится до абсолюта, у Мура все отнюдь не просто. У него нет простых символических форм. У него, как раз, наблюдается *три уровня* формы: целое, крупные детали, мелкие детали. И соотношение между ними гармоническое. То же самое касается простоты-сложности в структуре композиционного целого – в эволюции самого Мура сложность нарастает.

Что интересно, в период архаики прекрасного, в начале 50-х, он тоже тяготеет к архаизации, как и должно быть – архаика ведь. Но большая форма у него всегда нюансирована или средним уровнем деталей, или даже мелкими наряду с большой формой, без середины.

Даже совершенно абстрактные произведения Мура обладают странным свойством – вот почти символическая целая форма, и вдруг какая-то деталь,

вытяжка и т.п. «разыгрывающая» эту форму. И уже нет логической формулы, есть эстетический образ. И у же нет макромасштаба, а есть человеческий.

То же самое с фактурностью: фактура у него «играет». Гигантизм силовых линий Архипенко (как и Певзнера с Габо) требовал нейтральной фактурности. Ее и символизировала техническая фактура (полировка камня, чистый металл, бетон и т.д.). У Мура наряду с подобными же большими фактурами всегда есть и дополняющие, вносящие разнообразие, более близкие к человеку и его норме. Кроме того, его уличные произведения рассчитаны на патины, поэтому даже полированная бронза – она у него позеленевшая, темная от дождей и прочих осадков. Она сидит в пространстве.



Рис. 13. Скульптура Мура в пространстве.

Можно соотнести и мир символов у Архипенко и у Мура. Для Архипенко важен не конкретный, а предельно обобщенный архетип. Для Мура это тоже вроде как архетип, но он, как ни странно, олицетворен в конкретный образ (отличается так же, как архаика Древнего Египта от архаики Древней Греции). Даже символика материнства у Мура всякий раз другая, а это бесчисленное количество работ. Его фигуры без лиц всегда имеют свое запоминающееся лицо. «Король и королева» или «Мать и дитя» так же конкретны, как и обобщены.



Рис. 14. Мезомасштабность и три уровня формы у Мура.

Большая форма прекрасного требует или идеальности, как в стеклянных призмах Мисс ван дер Роэ, или силовой нюансировки. У Мура и Сидура лаконизм свой. Если сравнивать эволюцию стилистики в XX веке в последовательности, мы увидим почти *голый символизм* одной большой формы у Архипенко, а потом эти обобщенные игры объемов, напоминающих кости гигантов или их части, у Мура. Но стоит отдалиться рассматриванию того, что видишь перед собой, как начинаешь чувствовать ровную, спокойную, умиротворяющую энергетику. Она не подавляет и не унижает.

Уже меньше масштаб у В. Сидура и, намеренно грубая лепка с нюансами – у Э. Неизвестного. Это иной масштаб рук Творца, они очень мощные, но эти руки творят и целое, и детали. Руки в работах Э. Неизвестного постоянно присутствуют как особая метафора. Они большие, больше человека, но они различимые. И он повторяет их многократно.



Рис. 15. Мезомасштабность рук Креатора.

А если говорить о трех масштабах, то в одном из мемориалов Неизвестного они выражены парадоксально и антропоморфно: здесь есть некое общее лицо МЫ, и есть сблокированные группы, но есть в них и третий уровень – отдельные, различимые Я. Это точно соответствует нашему пониманию специфики *вложенных масштабов в категории прекрасного*:



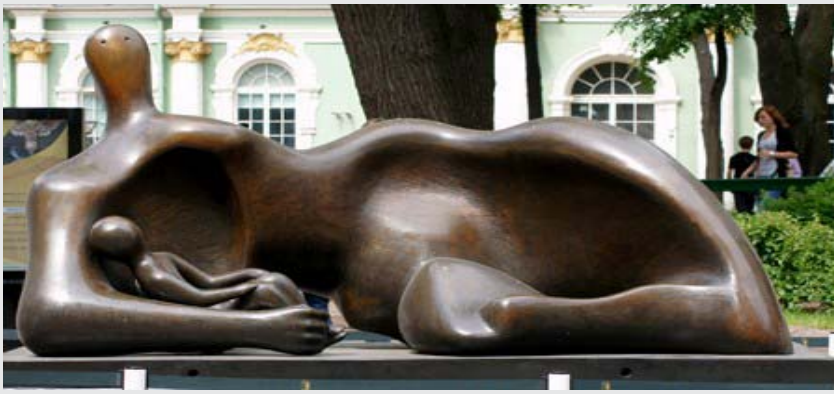
Рис. 16. Тройная масштабность и три уровня формы у Неизвестного.

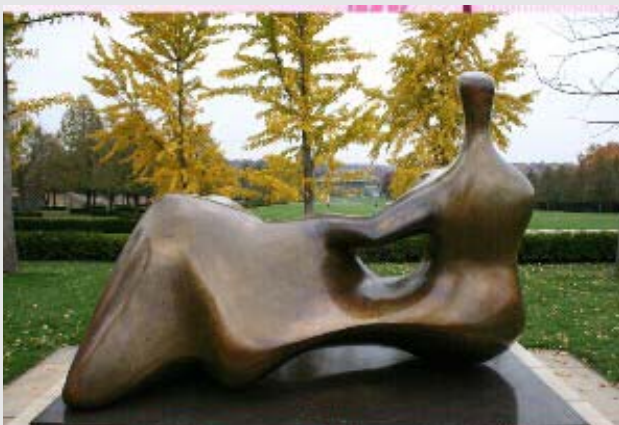
Условно говоря, “каркас” этого *мира категории прекрасного* можно сколотить из брусков и костей, обтянутых тканью или резиной – так мы и получим эту особую и странную для многих скульптурность данного этапа.



ГЕНРИ МУР













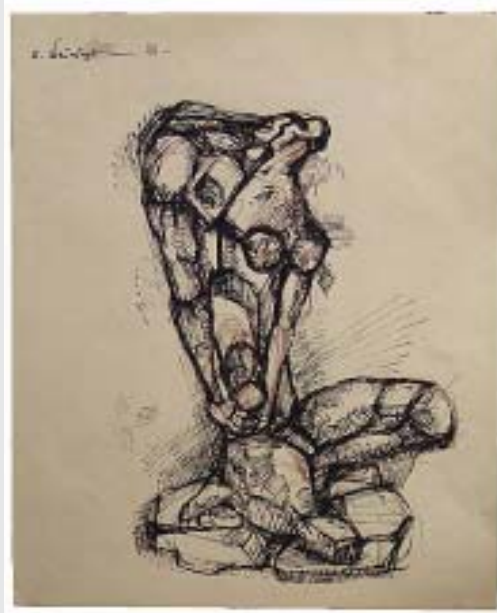
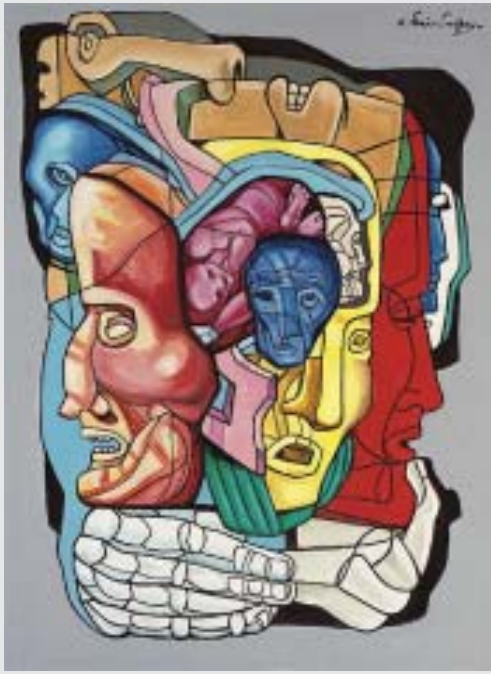






ЭРНСТ
НЕИЗВЕСТНЫЙ

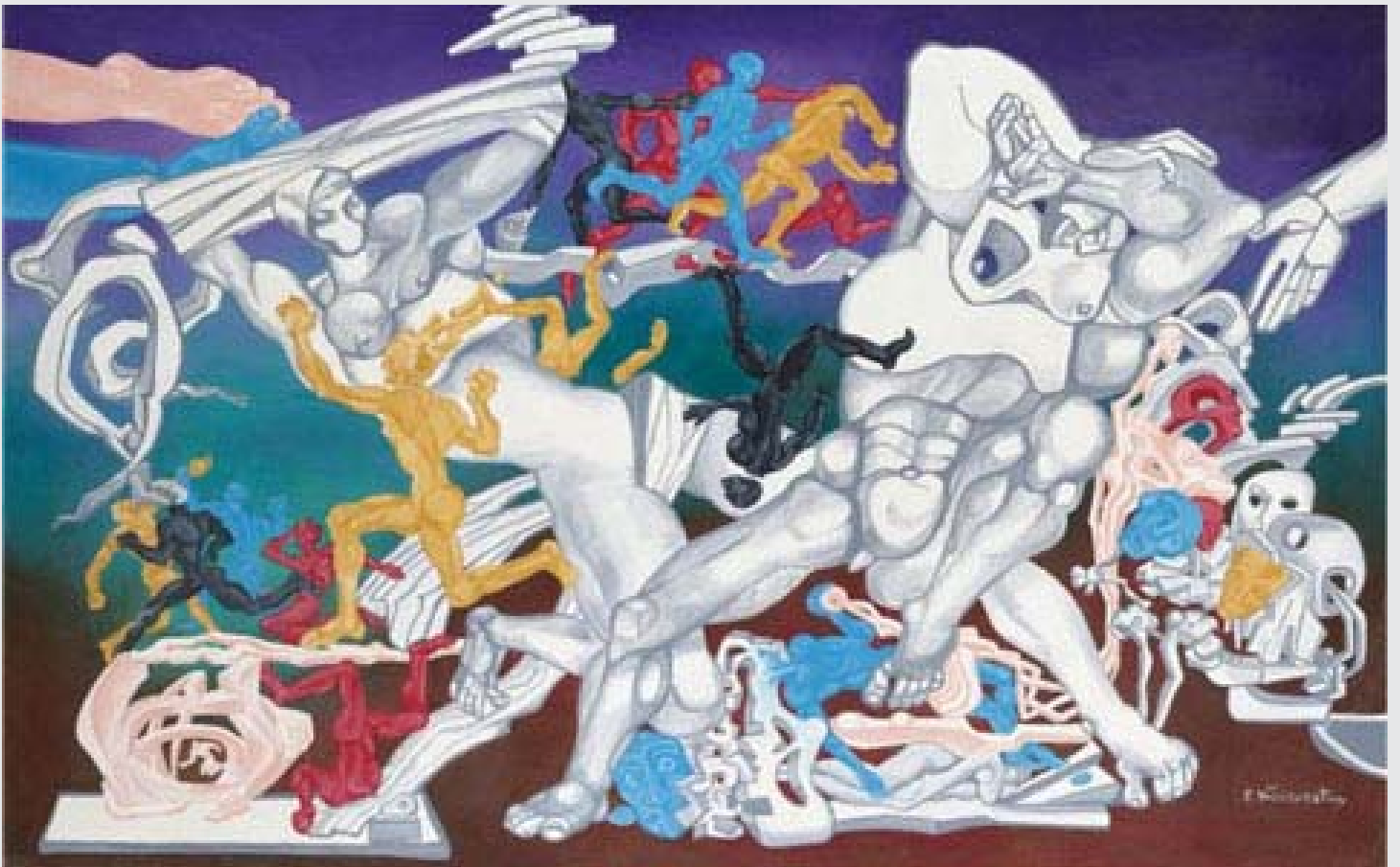
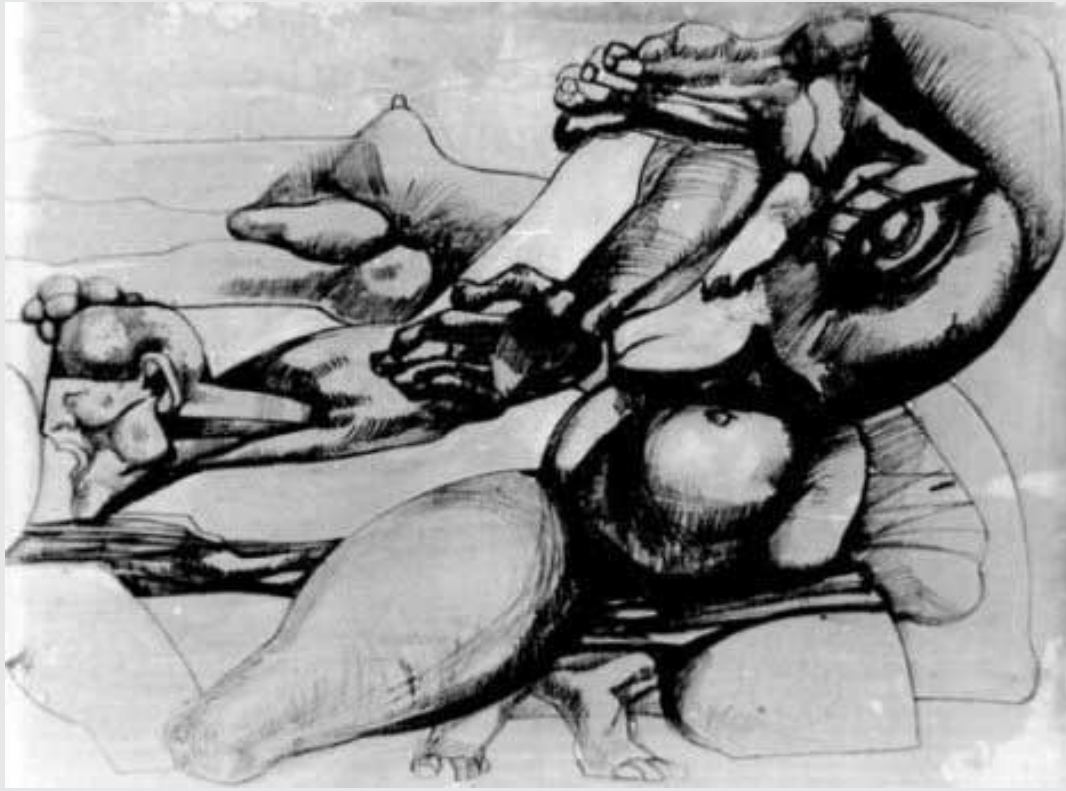




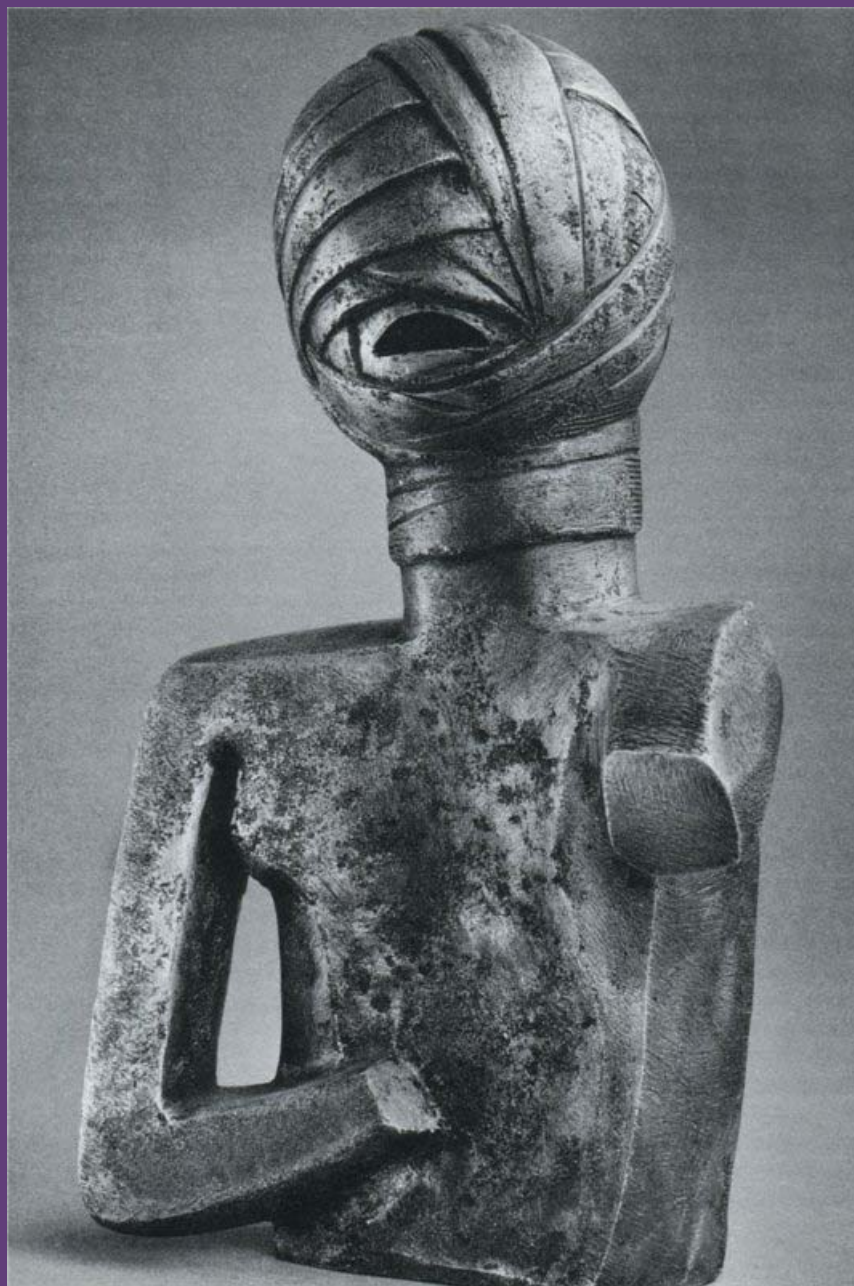




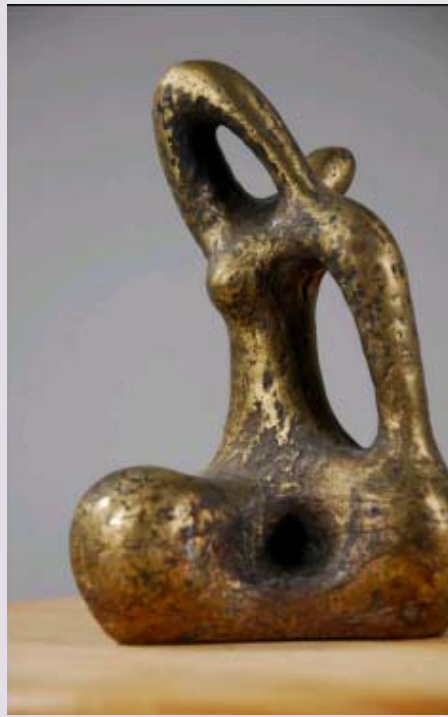








ВАДИМ СИДУР

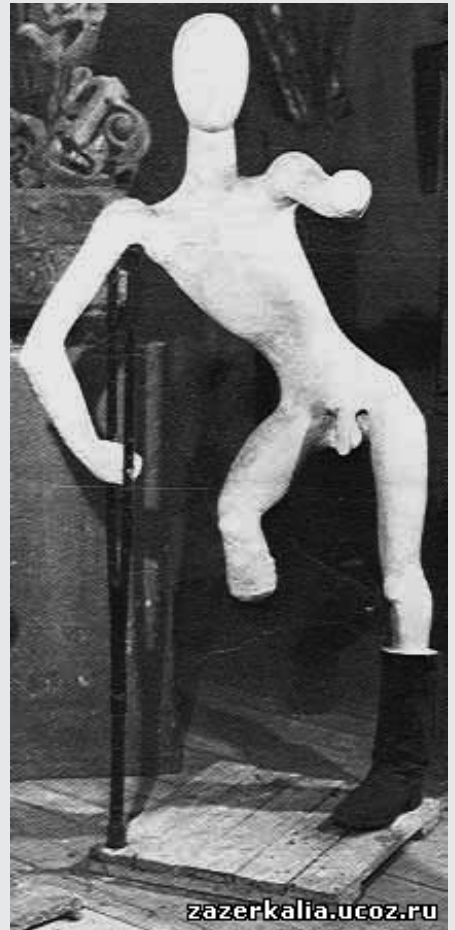


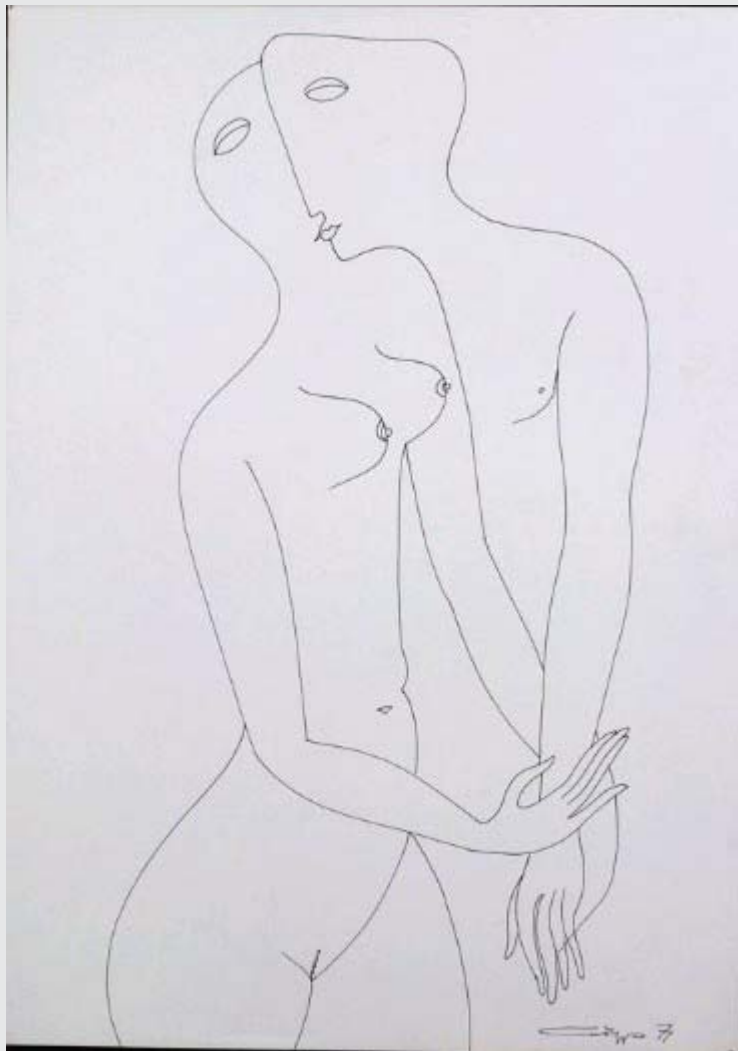


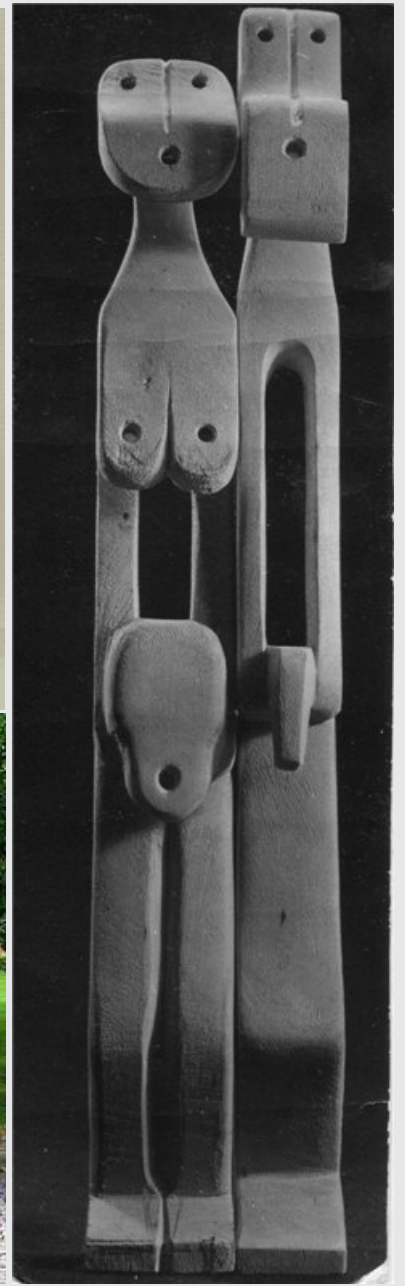


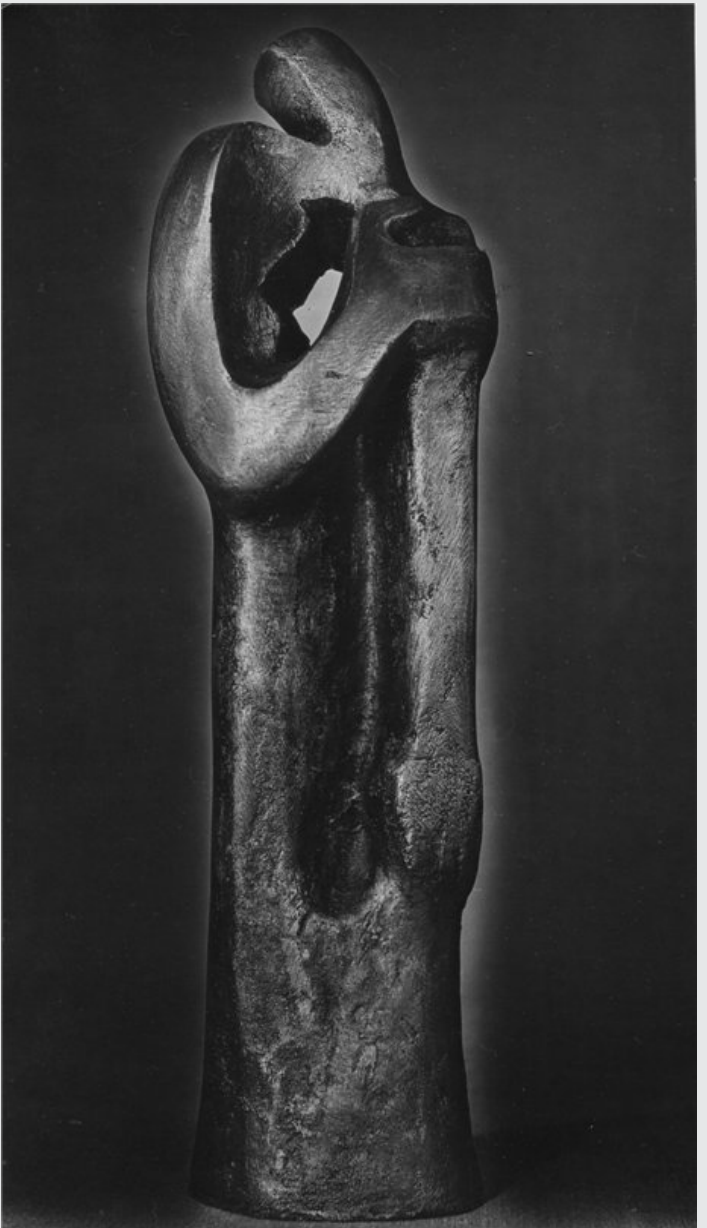


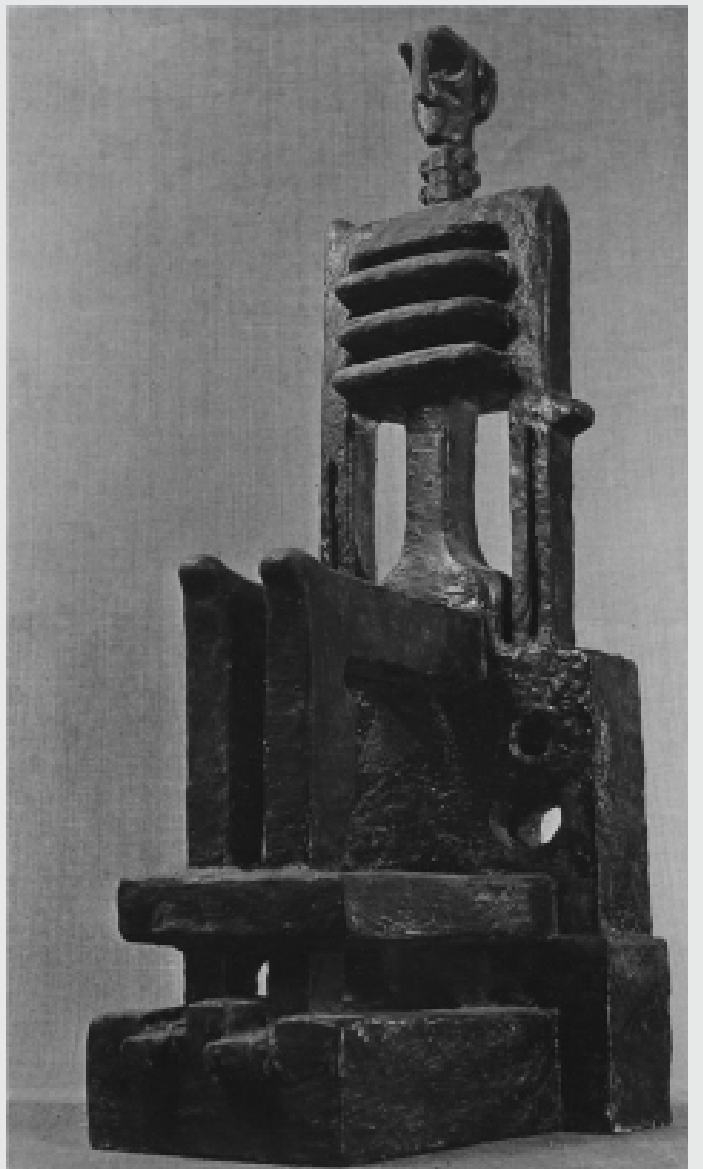




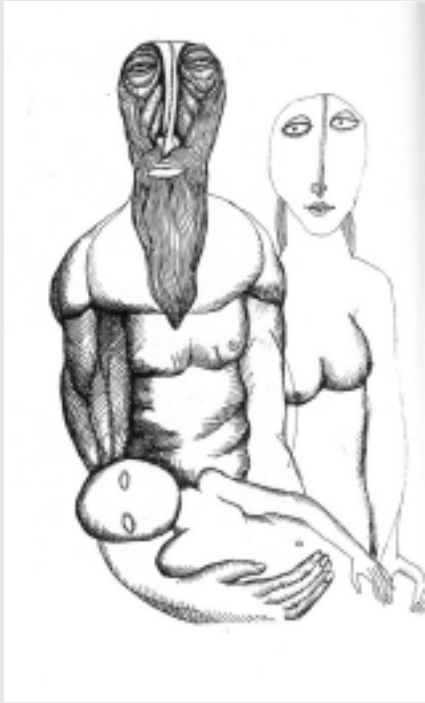












3. Категория и мировоззрение низменного

В скульптуре сегодняшнего этапа мы видим все признаки декаданса. Это *декаданс низменного*. Вот его признаки:

- малое пространство, отсюда – все эти вещи камерные, чаще всего это ювелирка;
- предельная дробность, разрушающая целое;
- максимальное использование фактур и текстур, причем – их множества сразу в одном;
- диссонансные соотношения пропорций, дисгармония.
- эксклюзивность (только для меня, любимого).

Оно и понятно, ведь это искусство выражает не Мы, а Я. Поскольку речь идет о Я, то это искусство чувственное. Безделушки из обезьяньего мира. Помните, знаменитые яйца Фоберже для быта царской семьи, так это все то же самое. Вещи в общем бессмысленны, но зато интимные.

Это искусство декоративно, а не конструктивно, отсюда многоцветность, отсутствие контрастов, дробность и еще раз дробность, и еще раз дробность. Бисер и ажурные конструкции сетчатого типа, изготовленные под микроскопом. Этот микромир и предназначен в основном для рассматривания в увеличении. Дама, обвешенная этой ювелиркой, это не более чем манекен для этих изделий.

Перед нами отпечаток рук Креатора, который работает в микромире. Вместо гигантских усилий архаики здесь микроусилия: все предельно хрупкое, хотя нередко применены «вечные» материалы типа платины, золота и драгоценных камней.

Отметим, что на место людей в большинстве сюжетов приходят звери, точнее флора и фауна, а это дочеловеческое прошлое. Или происходит сдвиг в сторону женщины. Или в сторону детей (вариант – стариков). А чаще всего это некие старческие дети, молодящиеся старухи и прочие аномалии. Нормы уже нет, она разрушена. Человека замещают куклы – формальная видимость человека.

Таков этот микромир декаданса низменного. Его символом является представленный здесь платиновый унитаз в бриллиантах.







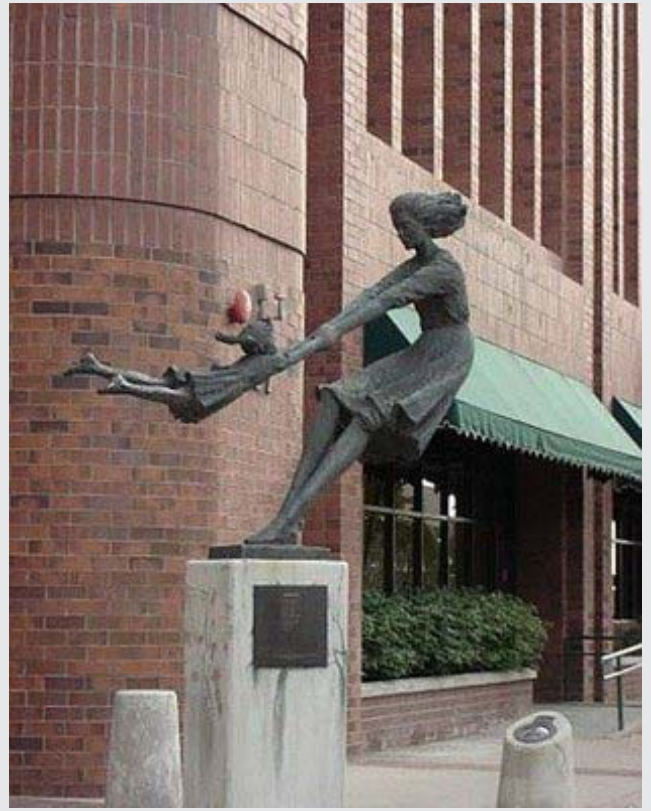
СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА

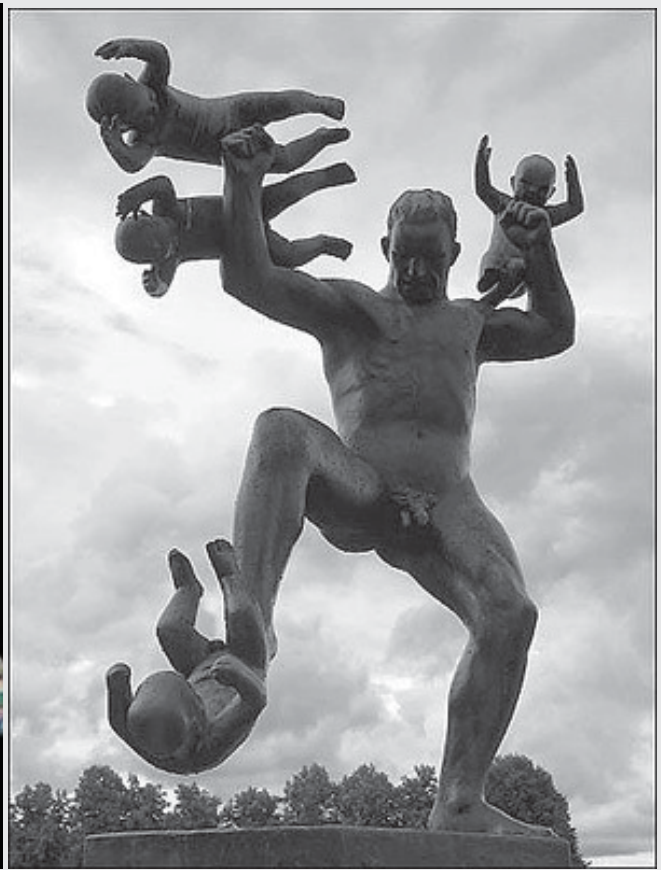








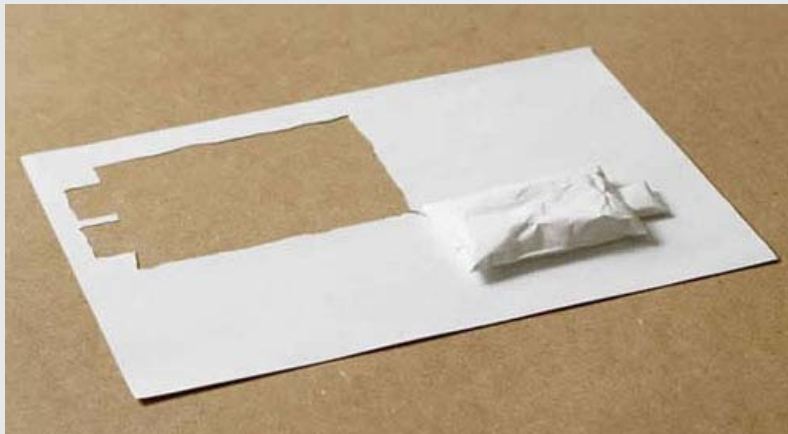
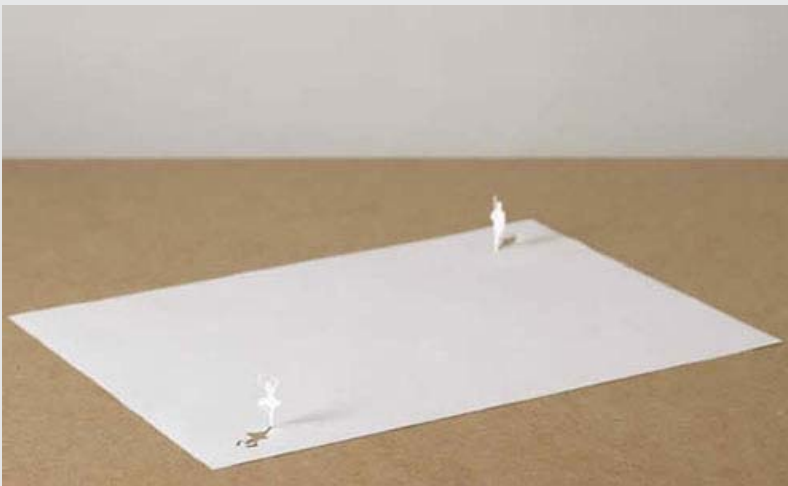
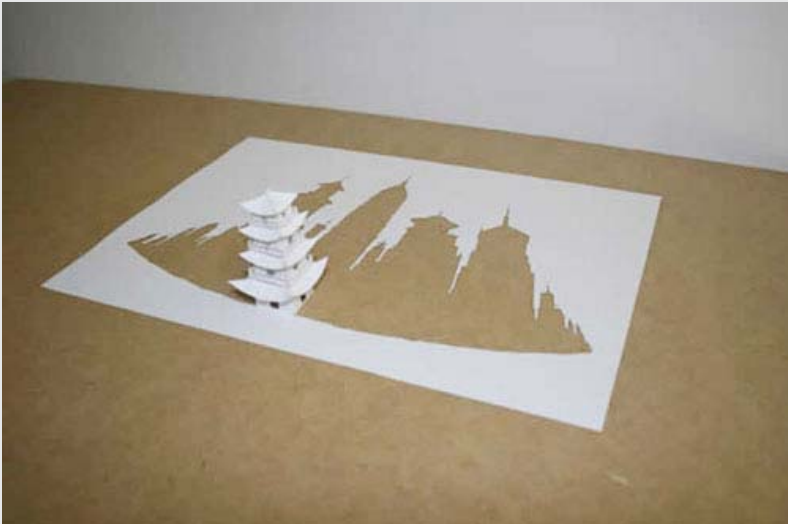
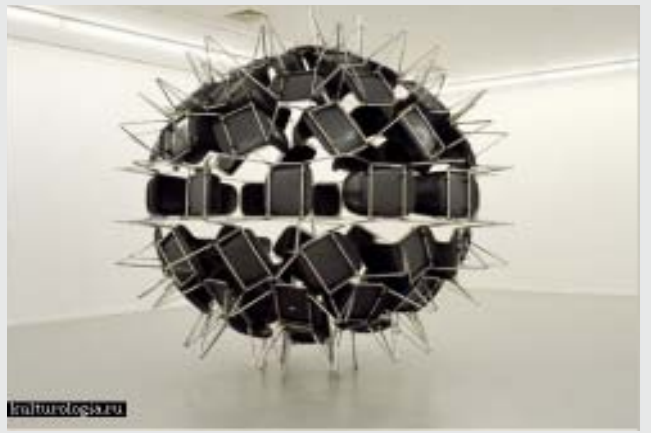










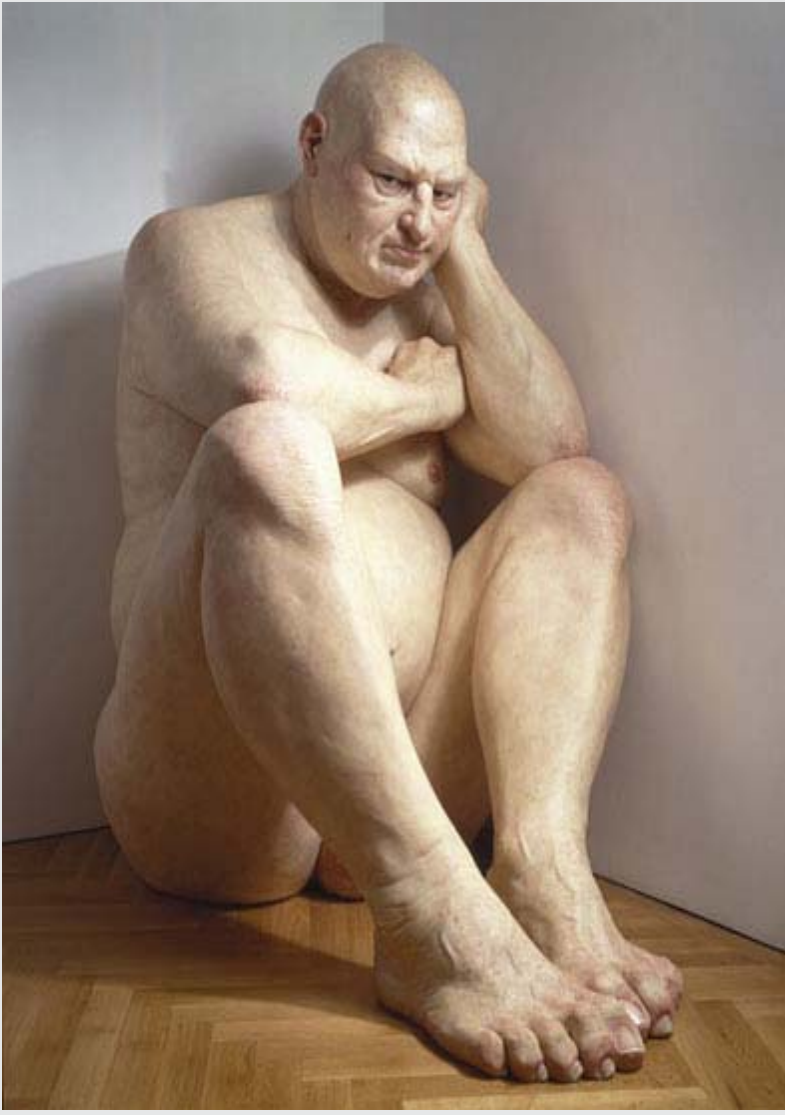














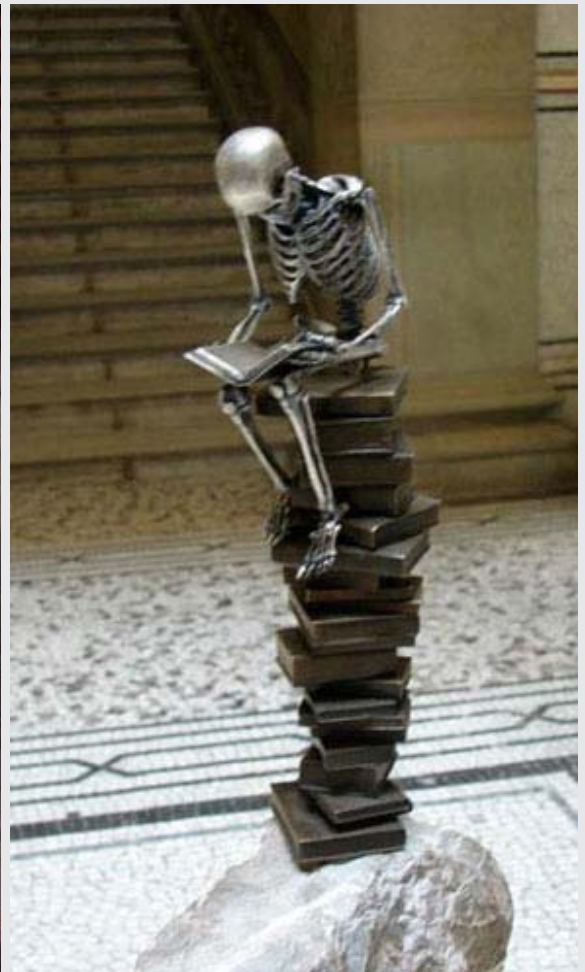
© Human Motion - Peter Janies

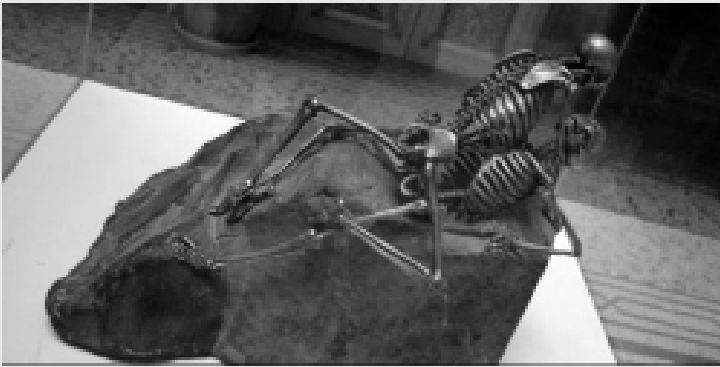


© Human Motion - Peter Janies



© Human Motion - Peter Janies





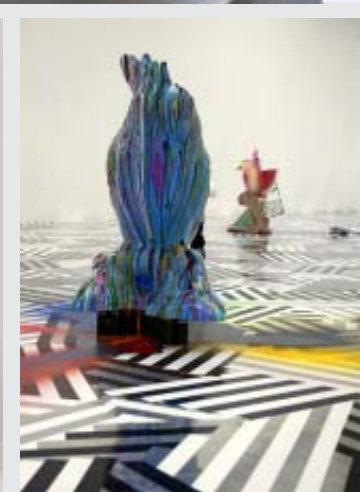












Александров Н.Н. Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века. — М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2011. — 100 с.

В книге анализируются вопросы цикличности развития искусства в XX веке на примере произведений скульптуры.

Представлена оригинальная авторская концепция, основанная на методе экзистенциальной системогенетики.

Для широкого круга читателей гуманитарной ориентации.



© Александров Н.Н., 2011

Москва, 2011

Сведения об авторе:

Александров Николай Николаевич

Доктор философских наук,

Член Союза дизайнеров РФ



АВТОР СЛЕДУЮЩИХ МОНОГРАФИЙ:

Философия бренда

Эволюция перспективы.

История психологии восприятия.

Системо-генетика геополитики.

Философия конструирования будущего.

Системо-генетика. Очерк истории и теории.

Методология ментосферизма.

Эволюция видения. Генезис выразительных средств в искусстве.

Изданы:

Генезис ментального хронотопа. Книга 1. Генезис представлений о времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16795, 29.08.2011

Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16682, 27.07.2011

Дизайн как предтеча бренда // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16658, 21.07.2011

Методология системно-генетического исследования общества // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16633, 13.07.2011

Философия экономики. Рыночный период // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16624, 09.07.2011.

Платформа философии. Философия, менталитет, цикличность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16617, 06.07.2011

Философские вопросы теории менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16554, 09.06.2011.

Числовые инварианты в менталитете // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16542, 02.06.2011

Деятельностная антропология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16521, 21.05.2011

Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011

Звезда деятельности // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16510, 14.05.2011

Формула истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16506, 07.05.2011

Системо-генетика ментосферы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16449, 25.03.2011

Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011

Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011

Эволюция симметрии в искусстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011

Менталитет и эгрегор // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16213, 11.12.2010.

Структура и динамика многоуровневых образных систем. // В сб. Системо-генетика, 94. Раздел 1 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16703, 31.07.2011

Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике. // В сб. Системо-генетика, 94. Раздел 2 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16720, 03.08.2011.

Стагнация, или Декаданс // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011

Конкуренция и конкурентоспособность. Основные понятия и история их становления. – Нижний Новгород: изд-во ВВАГС, 2004. – 176 с. (в соавторстве).

МОСКВА, 2011

