

ОБРАЗЫ ДВИЖЕНИЯ И ИХ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОБЗОР ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

Ходос А. В.

бакалавр искусствovedения, заведующая отделением «Искусство»

УО «Минский государственный колледж искусств»

(Республика Беларусь, г. Минск)

Искусство XX в. стало яркой страницей в истории развития пространственно-временных художественных концепций в искусстве. Век парадоксов и антиномий, реальности и иллюзии, логики и интуиции, искусственного интеллекта и уникальных авторских решений, обыденности и киберпространства открыл незнакомые прежним эпохам возможности осмысления мироздания. Новое многофокусное видение картины мира актуализировало категории процессуальности, динамизма и энергии. Усиление творческого внимания к кинематическим образам инициировалось феноменом ускорения самого темпа истории, нарастанием «чувства движения», утверждением его как художественной универсалии. (По мнению Э. Тоффлера, автора культурологической концепции «третьей волны», стремительные темпы развертывания исторического времени в XX веке, несколько витков индустриализации и другие факторы вызвали кардинальный слом сознания – «футурошок». «Третья волна» знаменует переход от индустриальной к постиндустриальной цивилизации, охватывающей все человечество).

Центром притяжения творческих интересов в разных видах западноевропейского искусства XX века стали категории скорости, динамики и энергии. Опосредованно это было подготовлено новаторскими научными открытиями и гипотезами. В первой половине XX в. это теория относительности А. Эйнштейна, исследования А. Чижевского, обоснование ноосферы А. Вернадским, открытия астронома К. Фламариона, появление новых видов энергии (электричество, атомная энергия). Вторая половина столетия – время освоения космического пространства, открытий ядерной и теоретической физики («теория взрыва» И. Пригожина и И. Стенгерс), концепций сквозной ритмичности природы, биологической концепции неэволюционного развития и др. Пространственно-временные характеристики интерпретируются как особый синтез четырехмерного «времени-пространства» – как хронотоп (термин М. Бахтина), допускающий любой тип организации – линейный, круговой, спиральный, прерывистый. Пространственно-временная организация произведений значительно усложнилась. В области литературы, театральной драматургии и в музыке популярными стали «игры» со временем и пространством, временные сдвиги или разновременные напластования. Например, образцом предельно сложной организации художественного времени и пространства является роман Дж. Джойса «Улисс».

Характерной чертой художественного континуума произведений стал диалог пространственных и временных характеристик, воплощение движения композиционно-техническими средствами и приемами, соответствующими или противоречащими природе и материалу искусства. Если изначальным свойством музыки является кинетизм – движение звуков, энергетическая процессуальность, то пространственность определяет природу живописи, скульптуры и архитектуры. Понятием движения в изобразительном искусстве обозначают форму, выражающую ту или иную временную концепцию. Художественная панорама искусства XX в. демонстрирует показательную ситуацию: живопись и литература активно воплощают движение, интерпретируют линейную, круговую, многовекторную направленность динамического процесса. В результате парадоксальным образом выявляются свойства

пространства – возникает иллюзия движения (абстрактное искусство, оп-арт, кинетическое искусство). В музыке пространственные эффекты реализуются в статической сонорной композиции, электронной и спектральной музыке, на драматургию произведений оказывает влияние нестандартная пространственно-временная логика литературного повествования («концепция памяти» и «многомерное время» в романах В. Данна, М. Пруста, Х. Борхеса).

В искусстве первой половины XX века типичным для выражения идеи движения стал линейный (векторный) тип хронотопа, преобладавший в музыке и живописи. Художественное время переживается как линейное движение от прошлого к будущему, при восприятии усиливается его пространственное ощущение. Пространственные отношения художественных событий измеряются во временных единицах векторности и длительности. Отсюда приоритет логической упорядоченности структуры при необычности художественных приемов воплощения: идея математической прогрессии в симфоническом произведении «Pacific 231» французского композитора А. Онеггера или футуристический прием simultaneity в живописи итальянских художников-футуристов У. Боччони, Дж. Балла, идеи конструирования в конструктивизме русского авангарда (А. Лурье «Формы в воздухе»), в жанре *Perpetuum mobile* (лат. «вечное движение») в музыке Б. Бриттена, Ф. Пуленка, А. Онеггера, С. Прокофьева, в живописи фовистов.

Среди ведущих стилевых течений первой половины XX века непосредственно ориентированными на выражение новой энергетики были «новый динамизм» (Франция, группа «Шесть»), «новая деловитость» (Германия) и конструктивизм (русский авангард 1910-х гг.), отдельные течения в изобразительном искусстве (фовизм, футуризм и др.).

Динамическую образность декларировали футуризм, кубофутуризм и вортицизм, музыкальный футуризм и ранний авангард. На первый план выходит энергетический тип линейно направленного движения. Новая эстетика стремилась установить связь между научными достижениями, искусством и философией. Общим для художников-футуристов было стремление выразить динамику движения, с помощью красок передать последовательность его фаз. В целях точного приближения к динамическому прообразу использовалась техника simultaneity, т.е. одновременное изображение подвижного объекта в различные моменты движения. Подобный эффект легко реализовывался в хронофотографии и фотодинамике (Э. Ж. Маре). Осуществление динамического принципа путем дробления объектов или через изображение отвлеченных траекторий воплощало характер движения: живопись Дж. Балла («Динамизм собаки на поводке», «Линии в движении+динамические последовательности. Полет ласточек»), К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини («Балерина-море»). Идея движения, разрывающего пространство и время, характерна для живописи У. Боччони, объединившего концепцию непрерывности с изображением отдельных распадающихся элементов форм (картины «Состояние души: Прощание», «Развитие формы в пространстве»).

В музыке появляются произведения, в основе которых образность «чистого» движения, энергетической стихии, осмысливаемой позитивно или негативно. Новое прочтение получает романтическая мифологема «вечного движения». *Perpetuum mobile* в произведениях Б. Бартока, А. Онеггера, Э. Булла, Г. Кауэлла, Б. Бриттена, К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка, А. Дютыйе и А. Жоливе, К. Чавеса, в токкатах Ж. Ибера и П. Санкана наделяется небывалой экспрессией.

Знаковым для эпохи становится образ урбанизированного, «техницистского» движения. Главенство индустриальных мотивов, передача агрессивной брутальности новой реальности, динамики и скорости характеризует музыкальный футуризм и новации дадаистов, конструктивистов и орфистов в живописи. Используя идеи коллажа и монтажа, художники стремились разрушить представление об образе движения как

явлении художественного порядка, отождествляя его с действиями, совершаемыми анатомическим механизмом, с урбанистически-функциональными образами (картина М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице»). В музыке главенствуют эффектные урбанизированные *motto* инструментальных произведений («Симфония в трех движениях» И. Стравинского; «Pacific 231» и «Симфоническое движение № 3» А. Онеггера). Экспрессивный характер художественного времени выражал амплитуду эмоциональных переживаний. Моторика движения стала более впечатляющей, жесткой, напористой, что вызвало потери в мелодизме при господстве ритма и тембра. Увлечение звукоизображением, буквальной имитацией движения выразилось в сонорных эффектах (пьеса Л. Орнстайна «Самоубийство в самолете»). Такая акустически-ориентированная музыкальная техника аналогична чередованию изогнутых линий на картинах М. Дюшана («Большое стекло», «Вращающиеся стеклянные плоскости»), К. Швиттерса («Картина пространственных превращений») или беспредметной живописи Р. Делоне («Диски», «Круговые формы»), цветовые контрасты форм которого создают иллюзию упорядоченного движения («Солнце № 2», «Цветные ритмы», «Бесконечные ритмы»).

Популяризуется и не векторная кинематика. В начале XX века кризис линейных представлений о времени вызвал повышенный интерес к образам движения длящегося, циклического или многонаправленного. Воплощение длительности, континуальности, «одушевление» пространства выражало неоромантическую направленность стиля, интерес к сказке, фантастике, мечте, эстетизм в сюжетах произведений (балеты С. Дягилева, творчество художников «Мира искусства», сказочная живопись М. Врубеля и Н. Васнецова, симфонические картины А. Лядова, Н. Черепнина). С другой стороны, происходила спатиализация (от лат. «пространство») времени в образах «витальной энергии», идей бессмертия (идеи «философии жизни» А. Бергсона, русского «космизма», Абсолютного Духа в музыке А. Скрябина, в живописи Н. Рериха).

«Временная экзистенция» произведения (термин Х. Зельдмайра), отрицала одностороннее, эволюционно развивающееся движение времени и пространственную перспективу. Такая перестановка смысловых акцентов вызвала доминирование временных искусств (музыка и поэзия) над пространственными (живопись и архитектура), инициировала возникновение кино. Мифологическое, обрядовое, сакральное движение отсылало к древнейшим синкретическим формам мышления, к пра-образам. Антиромантический и антиимпрессионистический пафос, пронизывавший духовную атмосферу искусства первой половины XX века, стимулировал появление произведений-«символов эпохи». Такая сфера образов отличает музыку И. Стравинского в «Весне священной», С. Прокофьева в «Скифской сюите», К. Орфа в хореографических кантатах и др. Она нашла отражение в живописи фовистов, высвободивших экспрессию и динамику движения в цвете (картины «Танец» Ж. Руа и А. Матисса).

Особое осмысление получил многовекторный, игровой способ организации пространства-времени произведений, активизирующий «жестикультурный» тип образности, моторную пластику. Яркой иллюстрацией «пластического» времени-пространства является инструментальная музыка И. Стравинского, аналогичные явления отличают и кубистическую технику коллажа (живопись «розового периода» П. Пикассо, кадровые наложения хронофотографии).

Таким образом, в условиях взаимодействия художественных направлений искусства первой половины XX века произошло расширение границ интерпретации пространства и времени как объектов творчества. Особое значение имела художественная образность, выраженная в категориях движения и энергии. Образы движения стали излюбленной темой для творческих экспериментов, поводом для неординарных решений в различных видах искусства. Они открыли невиданную

прежним эпохам импульсивность, моторную экспрессию и «скифство» звуковой энергетики, пластичность и парадоксальность идей движения в изобразительном искусстве, многомерность в драматургии. Во второй половине XX века именно эти потенции вызовут рождение множества стилевых вариантов и авторских находок на пути осмысления образов движения как ведущих мифологем Нового искусства.

Литература

1. Зедльмайр, Х. Искусство и истина: О теории и методе истории искусства / Х. Зедльмайр; пер. с нем. С. С. Ванеяна. – М.: Искусствознание, 1999. – 366 с.: ил., портр. 20 см.
2. Тоффлер, Э. Третья волна: пер. с англ. / Э. Тоффлер; науч. Ред., авт. предисл. П. С. Гуревич. – М.: Назрань: АСТ, 1999. – 781 с. – (Классическая философская мысль).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ