



ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

С.Ю.СМУЛЬСКАЯ

ТЭНДЭНЦЫІ ВІРТУАЛІЗАЦЫІ І НЕЛІНЕЙНАСЦІ Ў РАЗВІЦЦІ МАСТАЦТВА ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ ст.

Працэс віртуалізацыі мастацтва ХХ ст. вызначыўся яшчэ ў межах той мастацкай практыкі і мадэрнісцкіх плыняў, што першапачаткова не мелі дачынення да высокіх тэхналогій, але ж іншы раз звярталіся да сродкаў камунікацыі. У працы «Псіхалогія віртуальнай рэальнасці» М.А. Носаў у якасці характэрных адзнак віртуальнай рэальнасці называе інтэрактыўнасць, пароджанасць і актуальнасць. У другой палове ХХ ст. з'явілася творцы, якія мелі на ўвазе сааўтарства глядача, стварэнне фікцыі, што існуюць толькі імгненна і толькі ў адчуванні, растварэнне мастацтва ў патоку рэчаіснасці. Эксперыменты, само пераасэнсаванне паняццяў мастацкага тэксту і кантэксту і іх узаемаадносін прыводзілі да таго, што прадметы штодзённага ўжытку надзяляліся новымі сэнсавымі і сімвалічнымі значэннямі, зместам. Гэта былі такія жанры, як перформанс, інсталяцыя, энвайранмент, хэпенінг. Яны ўзніклі ў рамках мадэрнізму пачатку ХХ ст., бурна развіваліся у другой яго палове ў канцэптуалізме, поп-арце, практыкаваліся ў постмадэрнізме. Таксама на працягу ХХ ст. у мастацтве развівалася тэндэнцыя трансфармацыі лінейнага тэкставага наратыву (сама арганізацыя яго прадвызначае жорсткія іерархічныя сувязі сэнсавых адзінак, рух ад пэўнага элемента да наступнага адзінага) у нелінейную тэкстаімітуючую сістэму, дзе акцэнт перамяшчаецца на разгалінаваную сістэму дынамічных сувязей, гульні, якая складаецца з іх значэнняў і сэнсавых трансфармацый.

Гульня знакаў, сэнсавых значэнняў, мастацкіх моў пачалася ў межах авангардызму ХХ ст. і была звязана з тэхнікай калажа, эстэтыкай фрагмента рэальнасці, уключанага ў кантэкст жывапіснага твора і надзеленага ў ім новым сімвалічным і візуальным сэнсам. Гэта тэхніка стала асаблівасцю сінтэтычнага кубізму, у якім аб'ект выявы сінтэзаваўся з разнастайных фрагментаў. Тэкст карціны складаўся са знакаў розных моў, вербальных і візуальных, – жывапісу, друкаваных выяў, пісьмовага слова, нотных графем і інш.

У другой палове ХХ ст. развіваліся тэхнікі, генетычна звязаныя з калажам. Гэта асамбляж, які ўяўляе сабой камбінацыю прадметаў на плоскасці ці ў прасторы. У жывапісных творах ўводзіліся рэальныя аб'екты, кампазіцыі маглі стварацца з гатовых формаў (так званыя ready-made). У гэты ж перыяд з'явілася разнавіднасць асамбляжа – акумуляцыя. Гэта тэхніка, дзе, як правіла, з аднатыпных бытавых рэчаў ствараюцца рэльефападобныя кампазіцыі. Прадметы становяцца рытмічнымі элементамі абстрактнай кампазіцыі, страчаюць свой штодзённы характар.

Калі мастацкія пошукі пачатку ХХ ст. аб'ядноўвае задача стварэння новай мастацкай мовы, то ў другой палове стагоддзя пачынаецца асэнсаванне саміх паняццяў «мова» і «мастацтва», робіцца спроба іх сфармуляваць. Канцэптуальнае мастацтва, канцэптуалізм прынцыпова адмовіліся ад увасаблення ідэі ў матэрыяле. Шмат якія з канцэптуалісцкіх аб'ектаў існуюць у выглядзе эскізаў, праектаў, што могуць быць выкладзеныя як у пісьмовай, так і вуснай форме, як кароткай фразай, так і разгорнутым тэкстам. Прадметам сузірання ў канцэптуальным мастацтве становіцца ўяўная форма, матэрыяльныя сродкі ж выконваюць толькі функцыю ўзбуджальніка ўяўленняў. Канцэптуалізм вылучыў уласныя правілы ўспрымання мастацтва, якія мелі на ўвазе не эмацыянальнае суперажыванне, параўнанне, а абумоўленыя псіхалагічныя і аналітычныя намаганні. Твор мастацтва стаў, такім чынам, не самадастатковым прадметам, а спробай сфармуляваць сам тэрмін «мастацтва». Працэс творчасці аб'яднаўся з працэсам яго даследавання, вывучэння ўмоў эстэтычнага ўспрымання, асаблівасцямі функцыянавання прадметаў мастацтва. Акцэнт у канцэптуальным мастацтве пераносіцца са з'явы на канцэпцыю, на сістэму абстрагаваных ад матэрыяльнай формы паняццяў, праз якія можа быць абазначана паняцце «мастацтва». Гэтая тэндэнцыя вядзе да адмовы ад матэрыяльнага існавання мастацтва, яго дэмацэрыялізацыі постаб'ектнай практыкі.

Мастакі-канцэптуалісты імкнуцца рэдукаваць творы мастацтва да першапачатковых умоў існавання. У гэтай якасці і выступае мова як аснова існавання культуры і мастацтва. Шляхам

розных дзеянняў, што акрэсліваюць і апісваюць моўную прыроду мастацтва, канцэптуалісты намагаюцца пераадолець дыктат слова, выйсці за яго межы. Гэтае імкненне выяўляецца ў рэпрадуктаванні аналітычных і навуковых формаў мыслення, стварэнні мастакамі чыста тэкставых работ.

Творы канцэптуальнага мастацтва ўяўляюць візуальныя знакі, тэксты, якія адсылаюць за межы ўласнай матэрыяльнай формы да ідэй, аналізу, мысліцельнай дзейнасці. Канцэптуалізму ўласціва пераасэнсаванне не толькі разумення мастацкага тэксту, але і кантэксту. Для дэманстрацыі твораў становіцца пажаданым нейтральнае асяроддзе, пазбаўленае мастацкіх уласцівасцей.

Спроба аналізу мовы, яе гульнёвых пераўтварэнняў пакладзена ў аснову і іншага напрамку новага авангардызму — поп-арту, якому ўласцівыя выкарыстанне і пераапрацоўка вобразаў масавай культуры. Яе асаблівасці ўводзіліся ў работы або пры дапамозе фотаперадачы, калажа як прамая цытата ці як імітацыя кампазіцыйных прыёмаў, тэхнікі рэкламных шчытоў. Запасычаны імідж падвяргаўся дэфармацыі: змяняліся маштаб, матэрыял, падкрэсліваліся інфармацыйныя перашкоды (дэфекты адлюстравання ці фотаздымка), прыём ці тэхнічны метады рэпрадуктавання (напрыклад, растр друку). Агульнавядомы вобраз змяшчаўся ў новы кантэкст, страчваў першапачатковую ідэнтычнасць, пераўвасабляўся і атрымліваў новае, іранічнае тлумачэнне.

У постмадэрнізме праблема мовы знайшла іншую трактоўку: постмадэрністы не імкнуцца пераадолець існуючую ці выпрацаваць новую мову. Уяўленне аб адзінай дасканалай мове змяняецца сістэмай моў. Кожная з іх па-свойму адлюстроўвае свет і няздольная адекватна яго апісаць, таму неабходна яе ўзаемадзеянне з іншымі мовамі. Такое накладанне мноства моў стварае звышмову, што прынцыпова адрозніваецца ад існуючых манамоў і не прэтэндуе на метамову.

Выяўленчае мастацтва постмадэрнізму стала полем ўзаемадзеяння мноства разнастайных стылёвых і моўных адзінак. Моўныя сістэмы накладваюцца адна на адну, у гэтай прасторы сэнсы свабодна змешваюцца, злучаюцца. Гэтай гульні знакаў не ўласцівы адзіны сэнсавы цэнтр. Свабодна камбінуючы цытаты, сімвалы і стылі розных культур, мастак стварае нейкую гіпатэтычную культуру, мадэлюе яе правілы, стварае ўяўныя музейныя і археалагічныя «арыгіналы». Постмадэрнізм сцвярджаў уласны стыль мыслення, які даволі ярка адбіўся на такіх знешніх уласцівасцях, як цытатнасць, полістылістычнасць. Постмадэрністы не імкнуліся абнавіць мастацкую мову, яны стваралі звышсістэму выразных сродкаў, куды ўвайшлі мастацкія сістэмы ўсіх эпох, кожная з якіх валодае роўнай значнасцю і актуальнасцю і аднолькава аддалена ад мастака.

Зварнуўшыся да візуальнай культуры мінулага, жывапіс постмадэрнізму, дакладней, яго напрамак трансавангард пераходзіць на пазіцыю маляўнічасці. Аднак менавіта шматлікія запасычаны са спадчыны мінулага пераўтвараюць палатно ў свайго роду гіпертэкст з мноствам віртуальных хатоў да іншых твораў. Архітэктурны постмадэрнізм стварае асаблівае тэатральнае асяроддзе шляхам звароту да стыляў мінулага, іх супастаўлення і змяшчэння ў нязвыклы кантэкст. Адным з агульных для трох названых напрамкаў жанраў стала інсталяцыя, свайго роду парафраз калажа – прасторавая кампазіцыя, якая ствараецца мастаком з разнастайных элементаў: фрагментаў вербальнай ці візуальнай інфармацыі, прыродных ці прамысловых аб'ектаў і інш. Жанр інсталяцыі даволі шырока распаўсюджаны ў сучасным мастацтве, яе эстэтычны змест – гэта сэнсавыя трансфармацыі, гульня значэнняў, што ўзнікаюць ў выніку змены кантэксту і пераўтварэнняў асяроддзя. Калі аб'екты штодзённага жыцця становяцца элементам новага злучэння, яны вызваляюцца ад сваёй звычайнай функцыі, выяўляюць схаваныя ў бытавым кантэксце сэнсавыя значэнні і адчувальныя якасці, набываюць новую сімвалічную функцыю. Пашыранай формай інсталяцыі з'яўляецца энвайранмент – прасторавая кампазіцыя, што ахоплівае гледача так, як яго ахоплівае рэальнае акружэнне.

У другой палове XX ст. развіваецца акцыянізм – напрамак авангарднага мастацтва, прадстаўнікі якога прытрымліваюцца канцэпцыі аб тым, што мастак павінен займацца не стварэннем статычных формаў, а арганізацыяй падзей і працэсаў, дзе б сціралася мяжа паміж рэчаіснасцю і мастацтвам. Тэрмін “акцыянізм” выкарыстоўваецца не ў значэнні пэўнага стылю, школы, а як абагульняючая назва шэрага мастацкіх формаў (хэпенінг, перформанс, эвент, мастацтва працэсу, мастацтва дэманстрацыі). Гэтым формам уласцівая розная ступень запланаванасці, кантролю з боку арганізатара, інтэрактыўнасці гледача, устойлівасці самой мастацкай формы. Так, найбольш распаўсюджаным з жанраў акцыянальнага мастацтва з'яўляецца перформанс, прадстаўленне, якое разыгрываецца перад публікай мастацкай галерэі ці музея. Такія акцыі плануюцца і праходзяць па пэўнай праграме. Хэпенінг больш спантанны, ён хутчэй правакуецца, чым арганізуюцца, дзеянне разгортваецца ў рэальным асяроддзі, і ў яго ўцягваецца публіка. Хэпенінг разглядаецца мастакамі як «род твора, які рухаецца, навакольнае

асяроддзе, прадметы адыгрываюць не меншую ролю, чым жывыя ўдзельнікі акцыі... наўмысна алагічнае дзеянне адхіляе ўсе сувязі і паслядоўнасці, уласцівыя рэальнай рэчаіснасці, і такім чынам стварае ў ёй ігравое поле» [1, с. 669—670].

Аб'ектам кінетычнага мастацтва з'яўляюцца нестатычныя творы. Мастацкі вобраз ствараецца пры дапамозе тэхнічнай перыферыі. Да гэтага выкарыстоўваюцца рух паветра, рухі глядачоў, матары, электрамагнітная сіла і інш. Форма можа аптычна мяняцца пры змяненні месцазнаходжання глядача, ці ілюзія руху ўзнікае дзякуючы змене асвятлення. На гэтай мяжы кінетычнае мастацтва збліжаецца з оп-артам, мастакі якога абапіраюцца на асаблівасці ўспрымання плоскіх і аб'ёмных фігур. Праз ілюзіі руху, паслядоўную змену вобразаў, няўстойлівасць формы, што бесперапынна перабудоўваюцца, ствараюцца фіктыўныя вобразы, існуючыя толькі ва ўяўленні глядача.

Вопыты з відэатэхнікай, камп'ютэрнай і тэлевізійнай выявай, вывучэнне мовы візуальных сродкаў масавай камунікацыі ляглі ў аснову відэаарта. Разнастайныя спосабы аперыравання з відэатэхнікай дазваляюць выявіць умоўнасць, двухсэнсоўнасць тэхнічнага кода, які і вызначае рэпрадуктаванне рэальнасці.

Тэндэнцыі нелінейнасці, віртуальнасці выявіліся і ў музычным авангардзе другой паловы ХХ ст., сам шлях яго пошукаў блізкі да задач, якія вырашаў канцэптуалізм. Так, Т.У.Цараградская вылучае ў творчасці П.Булёза і К.Штакхаўзена тры перыяды: марфалагічны, сінтаксічны і кампазіцыйны [4, с. 118], паколькі кампазітары паслядоўна займаліся распрацоўкай новых адзінак музычнай мовы (марфем), іх узаемасувязямі (сінтаксісам) і кампазіцыяй – арганізацыяй цэлага. Гэтыя пошукі ажыццяўляліся ў серыйнай тэхніцы, алеаторыцы і «музыцы прэм'ер». Пры выкарыстанні серыйнай тэхнікі часткі і цэлае музычнай кампазіцыі ўтвараюцца паўтарэннем серыі – пэўнага рада гукаў. Алеаторыка з'яўляецца тэхнікай кампазіцыі, «пры якой пэўная частка стварэння музычнага твора (уключаючы і яго рэалізацыю), што мае дачыненне да работы з рознымі элементамі і параметрамі музыкі, падпарадкоўваецца больш ці менш кіруемай выпадковасці» [4, с. 129]. П.Булёз і К.Штакхаўзен займаліся эксперыментамі ў гэтай сферы, што прывяло абодвух кампазітараў да распрацоўкі нелінейных прынцыпаў у музыцы, серыйных узаемаадносін паміж выпадковасцю і заканамернасцю, стварэння музычных формаў, адкрытых да трансфармацыі, – *moment-form* і *work-in-progress*. Аднак чыстая выпадковасць не цікавіла кампазітараў. У творах Булёза выпадковасць дэтэрмінуецца, забяспечваецца выбарам з шэрага створаных магчымасцей. Музыкальная форма падпарадкавана дзвюм сілам, адна з якіх структуруе (злучае гукі), другая – дэструктуе (вызваляе іх). У «Момантах» К.Штакхаўзена асобныя элементы, закончаныя музычныя фрагменты звязаны не лінейнай паслядоўнасцю, а канфігурацыяй, якая разгортваецца па некалькіх параметрах. Варыятыўнасць, віртуальнасць музычнай формы вызначаліся, лімітаваліся самімі кампазітарамі, тым не менш структура твора становілася нелінейнай, а сам вобраз – дынамічным, адкрытым да трансфармацыі.

Такім чынам, на працягу ХХ ст. змяняўся сам характар адносін паміж творама мастацтва і навакольным рэальным кантэкстам, асяродзем, дзе існуе глядач. Мастацтва прайшло шлях ад укрэплення фрагмента рэальнасці ў калаж да стварэння ўласнага рэальнага асяроддзя, растварэння мастацтва ў патоку рэчаіснасці. Мастацкі вобраз становіцца няўстойлівым, не толькі яго ўспрыманне, а сама структура, развіццё ўсе больш залежаць ад кантэксту.

Тэндэнцыі віртуалізацыі і нелінейнасці пранізваюць мастацкія пошукі ХХ ст. Гэта абстрагаванне ад матэрыяльнай формы (канцэптуалізм), трансфармацыя і дэфармацыя вобраза (поп-арт). Мастацтва постмодэрнізму ўжо ўяўляе сабой гіганцкі гіпертэкст, гульні знакаў (дакладней, падваенне, трансфармацыю і сімуляцыю сэнсавых элементаў) без адзінага цэнтра, супрацьстаяць мноства цытат і адсылак.

1. *Аполлон*. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь/Под общ. ред. А.М.Кантора. – М.:Эллис Лак, 1997. – 736 с.

2. *Носов Н.А.* Психология виртуальной реальности. – М.:Рос. акад. наук, 1994. – 195с.

3. *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX—XX вв. – М.:Сов. писатель, 1998. – 414с.

4. *Цареградская Т.В.* Утопии музыкального структурализма 50-х годов // Искусствознание Запада об искусстве XX в. – М.: Наука, 1988. — С. 116—137.