

ФОРМАЛИЗМ КАК НАУЧНЫЙ ПОДХОД В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ: ЕВРОПЕЙСКИЙ И ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ

В художественной культуре XXI в. активно идет процесс формирования новых средств выразительности, кристаллизация которых будет, вероятно, характерна для следующего периода истории искусства. Современное искусство (или то, что выдается за него) теряет свои основные характеристики (вид, жанр, стиль и пр.) [7]. Отход от традиций классического понимания искусства, размывание критериев анализа и интерпретации художественного произведения изобразительного искусства осложняют выполнение искусствоведением и культурологией своей задачи – определение художественной ценности произведений искусства, – приводят к утрате ценностной ориентации зрителя и художника.

Многообразие форм современного искусства вызывает потребность в разработке новых стратегий оценки художественного творчества. Однако выработка новых подходов к проблеме исследования искусства требует, тем не менее, соотнесения принципов новых эстетических систем с традиционными. Исходя из этого вполне востребованным видится обращение к философско-эстетической мысли предшествующих эпох с целью глубокого изучения концептуальных подходов к анализу и интерпретации художественного произведения.

Подход в целом можно охарактеризовать как комплекс парадигматических, синтагматических и прагматических структур и механизмов в познании и практике, характеризующий конкурирующие между собой (или исторически сменяющие друг друга) стратегии и программы в философии, науке, искусстве и т.д. [8].

Методологизация практически всех сфер мышления и деятельности в XX в. обеспечила предложение множества подходов разного масштаба. В рамках данной статьи автор предлагает рассмотрение одного из распространенных подходов в искусстве, получившего название формального.

Создатели формального подхода, сложившегося к концу XIX – началу XX в., считали, что он обеспечивает научность, свободу от субъективных оценок. Среди ведущих критиков, развивавших

формалистский в основе взгляд на искусство, можно назвать Р.Фрая, К.Гринберга, О.Вальцеля. Ярче всего, пожалуй, формализм проявился в 1910-е гг. на Западе в теории изобразительного искусства Г.Вельфлина, который рассматривал историю искусства как эволюцию зрительных форм, как смену художественных стилей. Кроме того, формальные течения получили широкое распространение в Германии, в частности у теоретика Конрада Фидлера, живописца Ганса фон Марэ и скульптора Адольфа Гильдебранда (в его фундаментальном труде “Проблема формы в изобразительном искусстве”). Что касается разработанности данной проблематики в отечественном искусствоведении, то видными представителями русского формализма в первые десятилетия XX в. можно назвать Ю.Тынянова, Л.Выготского, В.Шкловского и др.

Формальный подход, или формализм, в широком смысле слова обозначает образ мыслей, действия, решения, способы общения с людьми, которые соответствуют какой-либо узаконенной норме (юридической, логической и др.), но не соотносятся с конкретными жизненными обстоятельствами, не направлены на достижение наилучшего результата в каждом отдельном случае.

В области искусства формализмом изначально называли попытки понять и объяснить искусство не с точки зрения выраженных в нем идей, ценностей, замыслов и личностных особенностей автора и не с точки зрения отображения тех или иных сторон объективного мира, а с точки зрения общих закономерностей, по которым строится художественная форма в материале того или иного вида искусства, и эволюционируют, сменяя друг друга, разные способы ее построения, т.е. художественные стили [6]. Иными словами, это направление в искусствознании, исходящее из положения, что научное изучение искусства должно основываться не на исследовании содержания художественного произведения, а на анализе его формы.

Формальный анализ исследует те наглядные элементы, из которых слагается художественное целое, а также закон или принцип, согласно которому они сочетаются. Художник осуществляет свой зрительный замысел путем своеобразного, чисто художественного отбора и обработки всего материала своего живого зрительного опыта. Элементы этого зрительного опыта, как то: форма и объем вещей, разделяющее их пространство, их освещенность и окрашенность, – обладают с того момента, как они включены в художественное произведение, иными связями и

иными значениями, чем в сфере действительности. Они сочетаются согласно особым, чисто художественным закономерностям, которые могут не совпадать с закономерностями, определяющими наш практический или научный опыт. Поэтому искусствознание имеет право и обязано рассматривать эти элементы независимо от того, как они изучаются в других науках – математике, физике, психологии и пр. Так, пространство имеет разное строение в разных пространственных искусствах: в архитектуре – это динамическая среда, которая выражает и запечатлевает целую систему двигательных образов, в скульптуре – это нейтральная пустота, обеспечивающая созерцание трехмерного материального тела, в живописи пространство иллюзорно и проектируется на плоскость при помощи особых выразительных знаков, начертанных на поверхности картины [5]. Помимо этого, каждый художник и каждая эпоха обнаруживают свое индивидуальное строение пространства, которое нередко идет вразрез с нашим обыденным, практическим восприятием действительности (например, обратная перспектива).

Как правило, формализм возникал тогда, когда общественные условия порождали у какой-либо социальной группы психологическую установку на противопоставление искусства жизни, практической деятельности, реальным интересам людей [2]. Так, начиная с последней четверти XIX в. намечается определенная реакция против натурализма и импрессионизма. В художественном произведении стали ценить не столько то, что изображено, сколько то, как это изображаемое оформляется художником. В эстетике и критике выдвигается лозунг “искусство ради искусства” в противовес прежнему позитивистскому пониманию искусства как продукта среды и как орудия общественной пользы. Во Франции, например, возникает целый ряд течений (символисты, школа Сезанна, Понт-Авенская школа, сконцентрировавшаяся вокруг личности Гогена, “набиды”, фовисты и др.), которые уже понимают картину как конструктивное единство формальных отношений, имеющих самостоятельную художественную значимость независимо от правдоподобного изображения того или иного содержания.

К концу XIX в. история искусства в соответствии с общим развитием исторических наук переходила от истории отдельных художников к истории стиля и нуждалась в определенном принципе понимания художественной эволюции. В этом контексте

формализму требовались теоретическое обоснование и научное применение. В первую очередь, в связи с возрождением философии Канта и развитием истории искусства разработкой теоретических основ формализма занялась известная на Западе мюнхенская школа. Ее представители строили свою теорию искусства по аналогии с кантовской теорией познания: наш опыт и наше познание возникают в результате наложения активных априорных рассудочных форм нашего сознания на бесформенный материал наших ощущений [5].

Дальнейшие попытки теоретического обоснования формализма были предприняты в начале XX в., когда формализм в искусстве начал раскрываться с еще большей последовательностью. В них искусство трактуется как “игра формы”, как способ созидания “чистых” эстетических ценностей, освобожденных от связи с нравственным, политическим, жизненно практическим содержанием. В особенности это ясно просматривается в таких его течениях, как [кубизм](#), кубофутуризм, [дадаизм](#), леттризм, [абстрактное искусство](#) (позже – поп-арт и оп-арт, антитеатр и театр абсурда) [9].

Что касается развития и распространения формального подхода в соцстранах, куда, естественно, входила Беларусь, будучи частью СССР, то само понятие “формализм” служило главным термином для осуждения западного искусства. Высоко оценивая тем не менее значение формы в искусстве, марксистско-ленинская эстетика и литературно-художественная критика всегда вели борьбу со всевозможными проявлениями формализма – эстетизмом, теорией и практикой “чистого искусства”, [“искусства для искусства”](#), показывая, что пренебрежение содержанием, формалистические установки не только подрывают социальную активность искусства, но и разрушительно сказываются на самой его художественной ценности [1].

В 30-е гг. XX в. термин “формализм” в отечественной критике имел значение еще более узкое: он заключал в себе отрицательную оценку всякого специального внимания художника или теоретика к вопросам формы, исканиям в этой области. Еще позже формализм потерял всякий научный смысл и употреблялся как бранное слово в адрес неугодных властям деятелей искусства.

Принимая во внимание наличие противоречивых аспектов в западной формалистической теории, подобное категоричное отношение к формальному подходу в советских странах само по

себе может служить свидетельством недостаточно глубокого понимания сущности формализма, в частности непонимания того, что новое содержание в искусстве всегда ищет соответствующую ему, а значит, в какой-то мере новую форму, и, пока она не найдена, содержание не только не находит убедительного воплощения в произведениях, но и сам художник не вполне осознает его. Работая над формой, художник тем самым работает и над содержанием, и на этом сложном пути закономерны и такие периоды, когда он работает как бы только над формой.

Безусловно, существует некоторая “опасность” формализма: техническая сторона художественного творчества – “как делается” искусство – может оказаться единственно значимой [4]. Однако вместе с тем он показывает, что нельзя достичь понимания искусства в обход его формы; не позволяет забывать, что искусство – это особая реальность, живущая по своим, специфическим законам, оно глубоко преобразует действительность, а не пассивно отражает ее. Основная заслуга формальной школы заключается не столько в том, что она проповедовала формальный подход к явлениям искусства вообще, сколько в том, что она создала современное искусствознание как самостоятельную научную дисциплину, снабдив ее богатыми и изощренными приемами формального анализа.

Задача же современного искусствоведения видится в том, чтобы, имея четкое представление о сильных и слабых сторонах того или иного подхода в изучении искусства, избежать однобокости анализа художественного произведения посредством их сочетания и применения в комплексе.

1. Каган, М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М.С.Каган. – 2-е изд. – Л., 1971.

2. Медведев, П.Н. Формализм в западноевропейском искусствоведении / П.Н.Медведев. – Л., 1971.

3. Плеханов, Г.В. Искусство и литература / Г.В.Плеханов. – М., 1948.

4. Путеводитель по искусству: пер. с англ. / под ред. Яна Чилверса. – М.: Радуга, 2004. – 688 с.

5. Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. / под ред. и послесл. И.М.Чурбанова. – М.: Логос-Альтера: Ессе Ното, 2005. – 504 с.

6. *Современный* словарь-справочник по искусству / науч. ред. и сост. А.А.Мелик-Пашаев. – М.: Олимп: АСТ, 2000. – 816 с.

7. *Татарчук, С.А.* Специфика культурологических подходов к анализу художественного произведения в отечественной гуманитарной мысли конца XIX – начала XX века: (на примере изобразительного искусства): автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01/ С.А.Татарчук. – Барнаул, 2007. – 23 с.

8. *Философский* словарь / под ред. И.Т.Фролова. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 445 с.

9. *The Hutchison* Dictionary of the Arts: пер. с англ. / под ред. Р.А.Лидина. – М.: Внешсигма, 1996. – 534 с.

БИБЛИОТЕКА БГУКИ