



УДК 130.2

## КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ИСКУССТВО: ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА

Титарь Елена Владимировна –

кандидат философских наук, доцент кафедры

теории культуры и философии науки,

Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина, Украина

E-mail: lena\_titar@mail.ru



В статье выделены и охарактеризованы основные визуальные стратегии модерна и постмодерна, влияние этих стратегий на трансформации культурных идентичностей. Проанализированы ряд основных визуальных стратегий модерна: 1) Паноптикон, его реализация в Кристалл-Паласе, 2) гигантская башня, ее реализация в Эйфелевой башне, небоскребах, 3) стратегия поиска Возвышенного в визуальном образе. На основе проведенного анализа делается вывод о том, что в модерне происходит различие индивидуального художественного образа и визуальной стратегии социального контроля. Художественный образ становится фотографическим. В постмодерном искусстве происходит сближение визуального образа и визуальной стратегии, это результат как развития техники постмодерна, так и обратной реакции – возвращения созерцания. Введение дистанции в художественном образе постмодерна отвечает дистанциям материального мира, идентичность становится более изменчивой и менее коллективизированной.

**Ключевые слова:** идентичность, визуальный образ, художественный образ, философия искусства, философия культуры.

Цель работы – выделить и охарактеризовать основные визуальные стратегии модерна, сравнить их с постмодерными стратегиями, рассмотреть их репрезентации в искусстве, а также влияние этих стратегий на формирование и трансформации культурных идентичностей.

Большинство исследователей этой проблемы приходят к мысли, что основной визуальной стратегией модерна является контролирующий всеохватывающий взгляд – это взгляд с «высоты птичьего полета» или конструкция Паноптикона. Соответственно, визуальной стратегией постмодерна является вычленение, изолированный взгляд, фрагментарность, первый – контролируемый, второй – рассеянный – планы, Синоптикон, техника фрагмента. Малоисследованным остается влияние этих стратегий на практики идентичностей, в то время как актуальной представляется именно такая проблематика.

Главные изменения, которым подвергается культурная идентичность в искусстве модерна, – это переход к городской идентичности. Модерная идентичность в основном городская, это урбанизированная идентичность, идентичность «маленького человека» большого города. Наиболее остро, конечно, эта тенденция вы-

рисовывается уже в экспрессионизме, она появляется в группе «Мост», в «Синем всаднике» она является уже неотъемлемой составляющей. Культурная городская идентичность претендует на всеохватность всех сфер жизни, появляются различные проекты совершенных городов, городов для публичной «качественной» жизни. Вокзал, метро, дворцы с большими несущими арками, огромные деформированные башни, небоскребы – все это новые художественные проявления овеществленной урбанизированной коллективной идентичности модерна.

Главной визуальной стратегией становится попытка невозможного, утопический эксперимент, главный художественный эквивалент измененной культурной идентичности, по нашему мнению, – кубизм. Остановимся более детально на новых архитектурных и художественных решениях модерна, которые существенно повлияли на идентичности. Вокзал – это граница, которая отделяет старый мир от нового, хору от центра города, поэтику дороги от поэтики оседлости. Поэтика дороги в целом очень важна для создания коллективных идентичностей модерна, как правило, это дорога направленная, дорога открытий и знакомства с окружающим миром, своеобразный педагогический путь, т.е. фактор воспитания личности. Вокзал играет существенную роль в искусстве модерна, например, вокзал Сен-Лазар захватывает и вдохновляет К. Моне на серию картин (1877), Э. Золя на эту художественную акцию через некоторое время отзывался таким существенным замечанием, что современные художники должны отыскать «поэзию вокзалов».

Дворцы с большими несущими арками должны были стать новыми предвестниками будущего, организованного и упорядоченного. Символом новой архитектуры модерна становится Кристалл-Палас, построенный архитектором Дж. Пакстоном в 1851 г. по новой технологии – только из железа и стекла – и предназначенный для первой Всемирной выставки. Это отвечало новой прагматической культурной ориентации модерна, подчеркивало визуальную универ-



сальность, модерный технический и мировоззренческий прагматизм. Значение такого типа дворца для сознания и идентичности современного человека осознавалось, в частности, уже Ф. Достоевским, на страницах «Преступления и наказания» упоминаются современные интерпретации Кристалл-Паласа. Схожесть с оранжереей и прозрачность всей визуальной конструкции способствует распространению названия лондонского дворца как «Пале-де-Кристалль», он вводится журналистом Жеррольдом и используется в конце XIX в. как символ господства технического рационализма и будущего человечества в целом. Летом 1863 г. Ф. Достоевский посетил Лондон и оставил свои впечатления о Пале-де-Кристалль как воплощении новой вавилонской башни, которая унифицирует все человечество как некоторую однообразную, покоренную техницизмом общность, которая лишена своей идентичности: «Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших сюда со всего мира, в едино стадо; вы осознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто, что тут победы торжество <...> Уж не это ли, в самом деле, достигнутый идеал? – думаете вы; – не конец ли тут? <...> Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, людей, пришедших с одной мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, вы чувствуете, что тут что-то навсегда совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, воочию совершающееся» [1, с. 69]. В романе «Преступление и наказание» отель «Пале-де-Кристалль» фигурирует в ключевых моментах жизни и морального выбора Раскольников (например, в Пале-де-Кристалль до Раскольника доходят слухи об убийстве старухи, после отеля «Пале-де-Кристалль» он решает, что его моральный выбор – раскаяние, а не самоубийство), т.е. Раскольников проходит испытание новым изобретением модерна – Пале-де-Кристалль.

Большие деформированные башни, как и просторные дворцы, в современном искусстве не обязательно наследуют образ вавилонской башни, хотя он в целом остается достаточно цитируемым. Разные визуальные стратегии модерна намечаются и Эйфелевой башней, и проектом В. Татлина «Памятник III Интернационалу». Эйфелева башня строилась к Всемирной выставке 1889 г. и должна была стать символом достижений архитектурной и технической мысли своего времени. Она и стала символом новой идентич-

ности, и вызвала сначала активное неприятие, а потом – последующее признание парижан как обозначающая новое визуальное эстетическое пространство Парижа. Проект динамической конструкции В. Татлина, в отличие от Эйфелевой башни, которая только имела намерение принудить к динамике, заставить идентифицировать себя с движением, воплощал движение само по себе. Таким образом, искусство должно было не отображать динамическую культурную идентичность, а стать собственно движением, о котором мечтали кубофутуристы. Ступенчатая, направленная вперед башня должна была быть километровой высоты, закручиваться как гигантская спираль и поддерживать три объекта скорости – куб, конус и цилиндр, которые обращались бы вокруг своей оси один раз в день, месяц и год соответственно. Это позволяло бы башне изменять каждый час общий вид, объем, рисунок света и тени. К сожалению, на момент возникновения проекта не было соответствующих материальных средств и индустриальных возможностей для его воплощения, но виртуальное влияние и художественно-идеологический резонанс этого проекта также были довольно существенными для модерна.

Анализируя эволюцию небоскребов в эпоху модерна, мы видим, что, начиная с ретроспективизма, небоскребы быстро переходят к геометрическому конструктивизму: уже в 1930-х гг. визуальные профили Нью-Йорка начинают определять строения Эмпайр Стейт Билдинг (449 м) и Рокфеллеровского центра (384 м) (1928–1935 гг.), формируя новый облик мегаполиса.

Визуальные стратегии постмодерна демонстрируют дискретность, фрагментарность, (де)локализацию пространства, совмещение пространственных деталей, в наиболее радикальных проектах мы видим отказ от идеи пространства или его симуляции.

Визуальные стратегии постмодерна отказываются от чистой формы, фрагментарность и дистанция становятся приоритетами в изображении. Важными являются также различные эксперименты с масштабированием, введением принципов бесконечных повторений; существование/присутствие пустоты; дистанция, изолированность; повторяемость, копирование. Если модернизм пытался возвратиться к фундаментальным элементам мира, своеобразным первоэлементам, стихиям, к чистой форме, то постмодерн оперирует смесью форм и стихий. Динамичная реальность 1980–1990-х гг. порождает более динамичные визуальные стратегии, трансформация реальности становится мгно-



венной и молниеносной, формы искусства более трансформативными – видеоклип, медийный образ, интернет-страница и подобное. Музею модернизма постмодерн противопоставляет парк развлечений, аттракцион.

Модерн пытается не сдавать свои позиции на протяжении XX в. Одним из главных признаков этого является постоянное обращение к категории Возвышенного у И. Канта. Новая модернистская попытка возратить Возвышенное в искусство происходит в 1950-х гг. Для Канта Возвышенное выводит на сцену субъект – как я переживаю объект, как я могу включить объект в свой опыт, – одновременно Возвышенное является символом неартикулированного, того, что не поддается осмыслению. Например, Б. Ньюмен говорит о рождении новой нью-йоркской абстракции, свободной от грехов Европы, он утверждает, что американская живопись открывает снова Возвышенное. Это zip-paintings – картины-молнии, которые отделяют свет от тьмы; картины сплошного цвета, которые своим масштабом нарушают обыденное восприятие и дают представление о целостности стихии самой по себе. Встреча с Возвышенным происходит непосредственно – она не имеет условий, истории, прежнего опыта. В «Различии и повторении» Ж. Делез довольно точно анализирует категорию Возвышенного И. Канта. Несмотря на непосредственность Возвышенного и отсутствие предыстории, Возвышенное связано с памятью и временной длительностью. Категория Возвышенного Канта, в концепции Ж. Делеза, позволяет определить пределы как воображения, так и репрезентации: «Наступление момента памяти – не подобие в припоминании, а, напротив, несходство в чистой форме времени, учреждающей незапамятное трансцендентной памяти. Это Я, надломленное формой времени, вынужденное, наконец, мыслить то, что может быть только помыслено: не Одинаковое, но трансцендентную “точку алеаторики”, всегда сущностно Другую, где все сущности упаковываются как дифференциалы мышления» [2, с. 180].

Еще одна характеристика модерна – телесность, контролируемая внешне, – транслируется у известного и часто цитируемого художника Ф. Бэкона. Бэкон возвращается к категории Возвышенного через насилие над телесностью. Пластический образ этого насилия над телесностью разрушает живописную традицию. Новая телесная выразительность Возвышенного возникает тут как внеживописная (например «Распятие. Триптих» Ф. Бэкона, 1965). Как

метко заметил относительно живописи Бэкона Ж. Делез, «через живопись истерия становится искусством. Или, через художника, истерия становится живописью. Также необходимо сказать о художнике, что он не является истериком, но эта негация в духе негативной теологии <...> ужас жизни становится жизнью очень чистой и насыщенной» [3, с. 25]. Еще одним итогом и завершением модерна стал 1968 г. – год революций, кризиса системы современных ценностей. Начало космической эры должно было возобновить Возвышенное, но волна студенческих восстаний в Европе и США стала определенным пунктом социального переосмысления тотальности модерна, сменой современного этапа другим, постмодерным.

Постмодерное искусство также тесно связано с темой города, это возобновление экспрессионизма, неоэкспрессионизма. Например, одним из первых неоэкспрессионистических проявлений становятся граффитисты Нью-Йорка конца 1970 – начала 1980-х гг., заявляющие о новой протестной культуре молодежи, которая не воспринимала respectable ранжированный мир большого города. Неоэкспрессионизм поддерживали не только граффитисты, но и «новые дикие» в Германии и Италии, переосмысливающие мотивы одиночества, репрессий в годы Второй мировой войны, оккупации (например А. Кифер «Оккупация»). В постмодерне зарождается жанр видеоинсталляции. Он должен противостоять видеоклипу, возратить целостность разорванному восприятию. Одновременно видеоинсталляция становится одним из средств деконструкции вещей как знаков общественных отношений и принципиального одиночества человека в отчужденном от природы мире города.

В нашей концепции культурная идентичность модерна всегда имеет определенное временное проявление, связана с традицией и диалектическим временем, наиболее точно временной, диалектический характер идентичности характеризует концепция Ж. П. Сартра, где «диалектика как движение действительности невозможна, если не диалектично время, т.е. если отрицают определенную активность будущего как такового. Мы должны понять, что ни люди, ни их действия не находятся во времени: время как конкретное свойство истории создается людьми на основе их изначального времяполагания» [4, с. 112].

Вершиной развития постмодерна становится делекализация пространства, например, это фиксация исторической амнезии, связанной с



историей Холокоста, когда амнезия возникает как следствие невозможности осознания жестокости XX в. Эта невозможность разрушает и пространство памяти, и пространство реального города – Берлина: это, например, «Исчезнувший дом» (1990) К. Болтанского и работа с берлинскими пустотами, которые остались в городе от бомбежек 1940-х годов. Делокализация связана с исчезновением публичного, также это типичное пространство мегаполиса, которое может быть компьютеризировано и симулировано в любое время и в любом месте (инсталляция А. Гурски в Музее современного искусства Нью-Йорка, 2001), т.е. это одновременно локализация и делокализация, игра с пространством. Делокализация пространства получает свое завершение в проекте «Дома X» П. Эйзенмена, который деконструирует понятие строения как целостности, центрируется на идее показа присутствия пространственного отсутствия дома.

Таким образом, урбанистические мотивы являются общими для модерна и постмодерна, в этой тематике постмодерн оперирует понятием открытой системы, анархии, изменчивости, дистанции и пустоты, модерн рассматривает пространство города как закрытое, город соединяет тотальность овладения, власти и иерархичность зон («метрополис»).

Разрушение восприятия времени и искусство забывания становятся основой идентичности постмодерна как «палимпсестной» идентичности, что впервые было отмечено в трудах З. Баумана. Новая культурная идентичность изменяет режимы памяти и забвения, забвение более необходимо, чем раньше, что делает визуальные стратегии постмодерна фрагментарными: «Вместо того, чтобы конструировать собственную идентичность последовательно, как делается при постройке дома, – неспешно выстраивая потолки, полы, комнаты, коридоры, – человек стремится через ряд “новых начинаний” экспериментировать с мгновенно собираемыми и легко разбираемыми формами, нанося один слой краски на другой; поистине, это напоминает палимпсест древности – текст, написанный на пергаменте поверх другого. Это та разновидность индивидуальности, которая подходит миру, где искусство забвения является не менее, если не более ценным качеством, чем искусство запоминания, где забывание в большей мере, чем обучение, является условием постоянного поддержания себя в необходимой форме» [5, с. 176].

Преодоление дистанции желательно в модерне, отсюда стремление выстроить ви-

зуальную стратегию как всеохватывающую, контролируемую, дистанцированную, работающую как структурный принцип в постмодерне, передача механистического движения и механизированной динамики приводят модерн к утрате реальности, изображение чистой формы не становится приближением к реальному движению. Поэтому мы можем присоединиться к мысли П. Вирильо относительно современного визуального, а значит и художественного образа как образа фатического (фотографического): стараясь схватить мгновение, он теряет само понятие времени, а следовательно, утрачивается материальная оставляющая образа, суть его жизни: «фатический образ – образ прицельный, образ, который направляет взгляд и концентрирует внимание, – это не только продукт фокусирования в фотографии и кино, но и следствие форсированного, интенсивного и узконаправленного освещения» [6, с. 32]. Визуальный и художественный образы в модерне становятся или механистически подвижными, или статическими, неподвижными. Попытки достигнуть гармонии, чистой формы, утопической стабильности преодолевают дистанции. Введение дистанции и пустоты в художественном образе постмодерна соответствует дистанциям материального мира, одновременно это приводит к позитивным (ориентация постмодерна на неравновесные системы, которые основаны на интервальности, дистанцировании, это отображение относительного пространства Г. Минковского, а не галилеевско-ньютоновского абсолютного пространства) и негативным последствиям в восприятии этого визуального образа (фрагментарность, информационный шум, который нарушает целостность восприятия и единство идентичности).

В заключение можно сказать, что мы выделили и проанализировали ряд основных визуальных стратегий модерна, таких как: 1) Паноптикон, его реализация в Кристалл-паласе, 2) гигантская башня, взгляд с которой предоставляет визуальный контроль над всем городом, ее реализация в Эйфелевой башне, небоскребах, 3) стратегия поиска Возвышенного как визуально ошеломляющего – изображение телесности (Бэкон), стихии (Ньюмен), чистой формы (кубизм, абстракционизм). На основе проведенного анализа можно говорить не только о визуальном образе и визуальных стратегиях модерна, но и о том, что в модерне происходит различение визуального, художественного образа и визуальной стратегии, они расходятся и имеют отличия. Художественный образ становится





фотографическим, кинематографическим, или, по определению П. Вирильо, фатическим. Ориентируясь на целостность восприятия, современный образ фиксирует определенное мгновение. В модерне происходит определение отличий между визуальными стратегиями социального контроля и индивидуальным визуальным, художественным образом. Художники в постмодернистской ситуации стремятся максимально снять авторское давление, используя для этого ряд новых приемов: нейтральность изображения, открытое произведение, цитатность, ироничность и самоироничность, метафизичность, двойственность иллюзии для автора и зрителя; происходит построение новой «палимпсестной» идентичности. Сравнивая современные визуальные стратегии с визуальными стратегиями постмодерна, мы можем сказать, что в постмодерном искусстве происходит сближение визуального образа и визуальной стратегии, это результат как развития техники постмодерна, так и обратная реакция – возвращение в постмодерне созерцания, традиционной окулomotorной работы. Введение дистанции и пустоты в художественном образе постмодерна отвечает дистанциям материального мира, одновременно это приводит к позитивным и негативным последствиям в восприятии постмодерного визуального образа, когда идентичность становится более изменчивой и менее коллективизированной.

#### Список литературы

1. Достоевский Ф. Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 69–70.
2. Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. 384 с.
3. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения // Художественный журнал. 1995. № 6. С. 23–36.
4. Сартр Ж. П. Проблемы метода. Статьи. М., 2008. 222 с.
5. Бауман З. Индивидуализированное общество. М., 2002. 181 с.
6. Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. 140 с.

#### Cultural Identity and the Arts: Visual Strategies of Modern and Postmodern

E. V. Titar

Kharkiv National University,  
6, Svobody sq., Kharkov, 81022, Ukraine  
E-mail: lena\_titar@mail.ru

Article isolated and characterized the basic visual strategies of modern and postmodern, the impact of these strategies on the transformation of cultural identities. Analyzed a number of the basic visual strategies of modernity: 1) Panopticon, its implementation in the Crystal Palace, 2) a giant tower, its implementation at the Eiffel Tower, skyscrapers, 3) search strategy Exalted in the visual image. Based on the analysis concludes that modernity occurs distinction individual artistic image and visual strategies of social control. Artistic image becomes photographic. In postmodern art a convergence of visual image and visual strategy, as a result of technological development of the postmodern, and as the reverse reaction – the return of contemplation. Introduction distance in postmodern art image corresponds to distance the material world, identity is becoming more volatile and less collective.

**Key words:** identity, visual identity, artistic image, philosophy of art, philosophy of culture.

#### References

1. Dostoevskiy F. Zimnie zametki o letnikh vpechatleniyakh (Winter note about summer impressions). Dostoevskij F. *Poln. sobr. soch. : v 30 t.* (Complete works: in 30 vol.). Leningrad, 1973. vol. 5, pp. 69–70.
2. Deleuze G. *Différence et répétition*. Paris, 1968. 409 p. (Russ. ed.: Deleuze G. *Razlichie i povtorenie*. St.-Petersburg, 1998. 384 p.).
3. Deleuze G. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris, 1981. 158 p. (Russ. ed.: Deleuze G. *Frjensis Bekon. Logika oshchushheniya*. *Hudozhestvennyj zhurnal* (Moscow Art Magazine). 1995, no. 6, pp. 23–36.
4. Sartre J. P. *Critique de la raison dialectique. Questions de méthode. Théorie des ensembles pratiques*. Paris, 1960. 921 p. (Russ. ed.: Sarrt Zh. P. *Problemy metoda*. Stati. Moscow, 2008. 222 p.).
5. Bauman Z. *The Individualized Society*. Cambridge, 2001. 272 p. (Russ. ed.: Bauman Z. *Individualizirovannoe obschestvo*. Moscow, 2002. 181 p.).
6. Virilio P. *La Machine de vision*. Paris, 1988. 168 p. (Russ. ed.: Virilio P. *Mashina zreniya*. St.-Petersburg, 2004. 140 p.).