

С. С. СТУПИН



ФЕНОМЕН ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Российская академия художеств
Институт теории и истории изобразительных искусств



Российская академия художеств
Институт теории и истории изобразительных искусств

С. С. Ступин

ФЕНОМЕН ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ
В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА



Москва «ИНДРИК» 2012

УДК 7
ББК 85
С 88

*Печатается по постановлению Ученого совета
Института теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств*

Рецензенты:

О.В. Калугина, кандидат искусствоведения
Е.В. Сальникова, кандидат искусствоведения

Ступин С.С.

Феномен открытой формы в искусстве XX века. —
М.: Индрик, 2012. — 312 с., илл.

ISBN 978-5-91674-158-2

Любое произведение искусства, оставшееся в истории, обнаруживает в себе неиссякаемый источник смыслов, открытость к толкованиям, бесконечность содержания. Смысловая разомкнутость произведения претворяется художником и структурно, через особенности строения художественной формы. Все эти аспекты образуют проблемное поле книги: автор обнаруживает в явлении открытой формы универсальную модель, позволяющую мыслить произведение как пространство возможного, как организм, непрестанно пребывающий в становлении и развитии. Классическое искусство и нонклассика, таким образом, оказываются родственны. Усиление тяги к поэтике нонфинито, особенно заметное в искусстве с конца XIX века, ныне приобретает роль едва ли не самодовлеющего принципа творчества: приемы бриколажа, креативная роль импровизации и случайности, интертекстуальность, акцент на зрительское сотворчество становятся лейтмотивом разнообразных поисков новейшего искусства. На материале живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, театра, поэзии, прозы.

На обложке: *Фрэнк Стелла*. Джарама II. 1982.
Смешанная техника, травленный магний.
Национальная галерея искусств. Вашингтон

© Ступин С.С., 2012

© НИИ теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, 2012

© Издательство «Индрик», 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
РАЗДЕЛ I.	
ОТКРЫТАЯ ФОРМА:	
ОНТОЛОГИЯ, СТРУКТУРА, ВОСПРИЯТИЕ	
ГЛАВА 1. НОМО APERTUS. ЧЕЛОВЕК ОТКРЫТЫЙ	17
Предпосылки и интуиции	17
Кризисы и катастрофы современной культуры	25
Художник в разомкнутом мире	29
«Перепробуйте все комбинации...»	37
ГЛАВА 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ	
И КРЕАТИВНАЯ РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИКИ	45
Универсальность и новизна	46
«Конкретизация» и «неполная определенность»	49
Произведение искусства как «точка бифуркации»	55
Ядро и периферия объекта интерпретации	61
Бах и Шекспир в зеркале креативной рецепции	66
Антиномия или диалектическое единство?	74
ГЛАВА 3. ИЕРАРХИЯ И СТРУКТУРА ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ	77
Типология открытых произведений	77
Рецепция и продуктивное воображение	80
Нон-финито как пластический прием	
и творческий принцип	89
Коллаж и художественный бриколаж	101
ГЛАВА 4. ИМПРОВИЗАЦИЯ, ИНТЕРАКТИВНОСТЬ, СЛУЧАЙНОСТЬ	107
Лики импровизации	107
Между импровизацией и сценарием	111
Назад, к истокам	117
Творчество автора и сотворчество зрителя	126
Отблеск отблеска	133
Принцип случайности	141

РАЗДЕЛ II.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВАРИАЦИИ ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ:
МОДУСЫ, МЕТАМОРФОЗЫ, ПАРАДОКСЫ

Глава 5. Специфика смыслопорождения в наивном искусстве ...	157
Наивное и сентиментальное	159
Открытость буквального	169
Логика безыскусного смысла	174
Инсит и инсайт	186
Глава 6. Живописный мотив: от сюжета к приему	193
Структурно-семантическое «пятно»	194
Мотив как творческий импульс	203
Открытая структура интертекста	207
Глава 7. «Открытая архитектура»	
и ОБРЕТЕНИЕ ПОЭТИКИ ИСЧЕЗНОВЕНИЯ	219
Пути к горизонту	221
Модусы органического	228
Поэтика «роста» и «остановки»	236
«Загадочный знак»	241
Теория и практика облака	249
Глава 8. Скульптура: ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ	
О МАТЕРИИ И ПРОСТРАНСТВЕ	253
Дуализмы классической пластики	254
Полнота пустоты	262
Скульптурная алеаторика	271
Глава 9. Литература: МЕХАНИКА И ОРГАНИКА НЕЛИНЕЙНОСТИ	277
О двух стихотворениях Б. Поплавского	278
Модусы усложнения	283
«Литература в движении»	294
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	301
Указатель имен	303

ВВЕДЕНИЕ

Художественная практика Новейшего времени ставит и перед зрителем, и перед теоретиком искусства множество трудных вопросов. О новых способах формообразования и рождении специфических художественных языков. О сокращении дистанции между автором и адресатом арт-послания. О «перенастройке» воспринимающего сознания и изменении возможностей зрительского воображения. А в целом — о критериях и границах самого искусства и адекватности методов и категорий классического искусствознания и эстетики в ситуации радикальной нонклассики.

XX век — эпоха антропологических, научных, мировоззренческих кризисов и катастроф — породил массу «странных» и провокативных творений изобразительного искусства, литературы, театра и музыки, преподнес тысячи произведений-ребусов, вызывающих к чувствам и разуму зрителя, жаждущих диалога с ним. Визитной карточкой минувшего художественного столетия стали такие знаковые феномены, как: деформация предметных форм реального мира в живописи (вплоть до демонстративного отказа от жизнеподобия и ухода в нефигуративность); анархично свободная композиция в алеаторной музыке; истончение «материального носителя» в скульптуре и архитектуре, обращающееся образованием буквальных пустот, провалов, зияний; «комбинаторные» романы постмодернистов, не нуждающиеся более в строго определенном порядке страниц; торжество спонтанности и импровизации в театральном и акционистском искусстве, когда автор-исполнитель спускается с подмостков, чтобы прикоснуться к своему зрителю, вступить с ним в прямой контакт.

Творческий человек последнего столетия — смелый, подчас авантюрный изобретатель новых способов говорения о мире и человеке, создатель не всегда комфортного и удобного для понимания искусства. Он строит не просто очередной этаж в здании художественной культуры, а целый архитектурный ансамбль, ступить в пространство которого — задача сколь

сложная, столь и необходимая. Но еще сложнее отыскать общую линию авторских поисков, указать векторы «коллективного художнического бессознательного», применить к малоосвоенным явлениям искусства адекватный аналитический инструментарий.

Дать имя явлению — значит освоить его, «приручить», установить ему предел. Современные философия и наука об искусстве предложили ряд понятий, способных яснее прочертить «силовые линии» в сфере новейших художественных практик, в их числе — *деконструкция, ризома, симулякр, палимпсест, синестезия, симультанность, дословность*. Данная монография посвящена разработке еще одной интегративной теоретической модели, претендующей на универсальность и связанной с целым рядом остродискуссионных вопросов искусства, начиная со второй половины XIX века вплоть до настоящего времени.

Предлагаемые понятия «художественная открытость» и «открытая форма» отчасти опираются на отдельные аспекты немногочисленных западных и отечественных исследований¹, но по сути представляют собой самостоятельную методоло-



1 Наиболее заметные из них: Eco U. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, 1967 (на рус. яз.: Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004); Пиралишвили О.Д. Проблемы нон-финито в искусстве. Тбилиси, 1982; Крючкова В.А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1985; Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: литература, искусство, театр, кино / Отв. ред. Б.В. Раушенбах. М., 1988; Гращенков В.Н. История и историки искусств: Статьи разных лет. М., 2005; Абрамовских Е.В. Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А.С. Пушкина). Челябинск, 2006; Кривцун О.А. Артистизм как соблазн. Соперничества искусства и жизни // Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. М., 2008; Азизян И.А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. М., 2008; Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. М., 2010; Крючкова В.А. Увидеть невидимое. Эстетика возникновения-исчезновения в искусстве XX века // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / Отв. ред. О.А. Кривцун. М., 2011.

гическую парадигму, в русле которой возможно осмысление указанных тем и проблем. Они применимы не только к конкретным феноменам искусства, но и к разнообразным факторам художественного процесса, рассматриваемого в различных масштабах и системах координат, «горизонтально» и «вертикально», синхронически и диахронически.

Модель «opera aperta» — это сложно организованная система с многоуровневой иерархией, применимая для анализа всех звеньев коммуникативной цепи «художник — предмет искусства — зритель» и связанная на разных своих ярусах как с «классическими», так и с новейшими представлениями. Помимо анализа структурных свойств языка искусства и частных художественных и эстетических проблем (полисемантика и полистилистика, коллаж и интеллектуальный бриколаж, незавершенность и нон-финито, импровизация и случайность, интертекстуальность и интерактивность, восприятие и продуктивное воображение), в поле притяжения открытой формы вовлечены также общие вопросы герменевтики, онтологии и морфологии искусства, философской антропологии, культурологии, психологии творчества.

Столь широкая область применения этой терминологической пары, однако, не свидетельствует о размывании лексико-семантического ядра понятия. Скорее наоборот: одна из задач настоящего исследования — утвердить в научном обороте вполне определенное поле значений вокруг концепта «открытая форма», по возможности очистить его от околонаучных и беллетристических коннотаций, возникающих во многом по вполне объективным причинам. Многочисленные омонимы из политических, экономических и даже спортивных дискурсов множат цепочки побочных ассоциаций, оказывающих определенное влияние и на искусствоведение. «Открытое общество» (по К. Попперу, гибкое, свободно развивающееся, способное постоянно менять свои основания), «открытая политика» (прозрачная, честная), «открытая игра» (ва-банк, на встречных курсах, атаках и контратаках), «открытый дебют» (в шахматной теории один из трех способов начала партии, наравне с «полуоткрытым» и «закрытым») — вот далеко не полный список значений так или иначе входящих в семантический ореол слова «открытость».

В литературе об искусстве словосочетание «открытая форма» или «открытое произведение» связано по меньшей мере с тремя традициями толкования, каждой из которых будет уделено внимание на этих страницах. В первую очередь отметим хрестоматийные пять пар универсалий из «Основных понятий истории искусства» (1915) Г. Вёльфлина: открытая и закрытая форма (точнее, тектоничность и атектоничность) понимается швейцарским ученым как вполне конкретный способ расположения изображаемых объектов на плоскости холста, смещение композиционных осей в живописи барокко. Важнее обратить внимание на те антропологические и культурологические обобщения, которые в связи с данными наблюдениями делает знаменитый теоретик. Выступая аналогом «живописного» (в противовес «линейному») метода письма, открытая форма у Вёльфлина становится воплощением воли к новому видению, переступанию «оптического горизонта» наличествующей эпохи — своего рода эффекта освобождения и раскрытия при смене художественных поколений.

Другая тенденция² трактует открытость как выход искусства за свои пределы, в жизнь. С одной стороны, подразумевается распространенный прием с перенесением в экспозиционную обстановку «готовых вещей» или их элементов (реди-мейдс, ассамбляжи, «аккумуляции» М. Дюшана, Армана, Э. Уорхола, И. Кабакова), с другой — традиция интерактивного искусства, от симультанных акций дадаистов, через процессуальные формы неоавангарда 1960–1970-х годов, к аудиовизуальным и интернет-проектам наших дней.

Следует упомянуть и о «буквальном» толковании³ открытой формы в искусстве как прямом стирании физических границ объектов архитектуры, скульптуры, дизайна, умышленном «размыкании стен» и соединении художественного произведения с окружающей средой. Привнесение в рукотворные конструкции элементов природной органики, воплощающее пафос освобождения материального во имя торже-



2 В. Хофман, В.А. Крючкова, Е.А. Бобринская и др.

3 И.А. Азизян, А.Г. Раппапорт, И.А. Добрицына и др.

ства духовного, вступления в свободное, открытое пространство (от первых «стеклянных дворцов» и неосуществленных утопий немецких экспрессионистов до впечатляющих успехов современных ландшафтных архитекторов).

Приведенные интерпретации, как представляется, выступают частными случаями более общего принципа. Одним из первых о нем заговорил американский филолог Р. Адамс⁴, который, компенсируя недостаток понятийно-категориального инструментария современного ему литературоведения, использовал для характеристики структурно неполных художественных текстов словосочетание «open form». В том же 1958 году с докладом «Проблема открытого произведения» на XII Международном философском конгрессе выступил У. Эко, который предложил анализ художественной открытости с позиций феноменологии, герменевтики и теории информации — как «открытости полю возможностей». А в 1964 году на амстердамском симпозиуме, посвященном проблемам нон-финито, термин «открытая форма» фактически легитимировали Шолом Кан⁵ и Г. Лютцелер⁶. В 1967 году в книге «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике» Эко предлагает свой вариант иерархии художественной открытости, и понятие «opera aperta» начинает широко употребляться в эстетике, распространяясь на все виды искусства (например, Ф. Клотцу⁷ принадлежит исследование «Открытая и закрытая форма в драме», 1975).



4 Adams R.M. Strains of discord. Studies in literary openness. N.-Y., 1958.

5 Sholom J. Kahn. «Open form» in poetry (Whitman) / Actes du Cinquieme Congrès International d'Esthétique. Procès dings of the Fifth International Congress of Aesthetics. Amsterdam, 1964. Mouton, 1968.

6 Lützel H. Zur theorie des unvollenden in der Kunst / Actes du Cinquieme Congrès International d'Esthétique. Procès dings of the Fifth International Congress of Aesthetics. Amsterdam, 1964. Mouton, 1968.

7 Klotz V. Geschlossene und offen Form im Drama. München, 1975.

В настоящем исследовании художественная открытость понимается как универсальное качество произведения искусства, как способность художественного текста осуществляться в своей полноте благодаря вовлеченности рецептивного сознания; как обращенность произведения к зрителю, который в процессе восприятия и эмпатии реализует его потенциальную многозначность; как пространство неограниченных возможностей интерпретации, «рецептивного плюрализма». Открытая форма, таким образом, обозначает собой представление об арт-объекте, пребывающем в становлении и актуализирующем такие качества художественного текста, как незавершенность, недосказанность, структурная и семантическая неполнота.

Полнокровный художественный образ активен, неисчерпаем и многозначен, независимо от места и времени его создания, идей и стилевых пристрастий художника. Нас продолжает поражать пластический, эмоциональный и смыслопорождающий потенциал античной, средневековой, ренессансной классики⁸, способной через века посылать зрителю ощутимые импульсы, будоражить его воображение, провоцировать ассоциации, а современному автору давать поводы для креативной рецепции — продолжения диалога с великими предшественниками в условиях гипертекста: в цитатах, аллюзиях, реминисценциях, в вариативных прочтениях, экранизациях, ремейках. *Открытость шедевров прошлого сродни субстанции Спинозы — бесконечной и до конца непостижимой в своем замкнутом совершенстве.*

Между тем в XX веке искусство сделало радикальный шаг навстречу воспринимающему сознанию, предложило принципиально новые пластические приемы, позволяющие говорить об особой концентрации, невиданном доселе сгущении «открытых» языковых средств. *Современному художнику нужен не наблюдатель, а соавтор*: нередко именно зрителю выпадает в буквальном смысле доделать, достроить, довоплотить лишь контурно заявленную форму — прикосновением, звуком голоса, движением взгляда.



⁸ Классика в данном случае понимается в гегелевском смысле — как совершенное и образцовое в своем роде.

«Форму нигде и никогда нельзя рассматривать как завершенность, как результат, как окончательность, это всегда — генезис, становление, проявление сущности»⁹, — убеждает Пауль Клее. *И структура, и восприятие произведения теперь многовекторны и ризоматичны (ризома буквально — мочковатая корневая система, лишенная главного корневища), каждое его материальное и рецептивное воплощение в известной степени спонтанно, незапланировано. Осознанно или нет, новое искусство творит образ непрестанно расширяющейся, самоорганизующейся Вселенной — нелинейного «мира в становлении», устроенного по принципам динамического хаоса и отрицающего закрытые системы как упрощенные, «школьные», не соответствующие действительности.*

Сквозь слои этих репрезентаций проступает и облик «синергийного человека» — расколотого, не находящего себе места, мучимого экзистенциальными сомнениями, неполного и многоликого одновременно. Насколько нов этот человек и насколько оригинальны плоды его творческих усилий? Совершило ли искусство решительный поворот или перед нами, погруженными в очередную переходную эпоху, — лишь еще один вариант неизменного в своих онтологических основах способа творческого самоосуществления? Изучение феномена *opera aperta* помогает нащупать пути осмысления подобных вопросов.

Замечу, что курсирование в данном тематическом поле и самому исследователю позволяет некоторые методологические вольности. Учитывая многозначность, полифонизм, игровой характер изучаемого явления, представляется возможным уделить внимание не только общим теоретическим аспектам, но и конкретным воплощениям, метаморфозам, парадоксам «поэтики открытости». Этим и мотивирована композиция монографии: *первый раздел* составили главы, посвященные анализу структурных, онтологических и культурно-исторических ипостасей открытого произведения, *второй* связан с преломлением принципов открытости



9 Цит. по: Крючкова В.А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1985. С. 180.

в отдельных художественно-эстетических феноменах (наивизм, проблема изобразительного мотива), а также в различных видах и родах искусства — в живописи, скульптуре, архитектуре, поэзии и прозе. Представляется, что избранная методологическая стратегия, не претендуя на окончательную истину, все же позволит более зримо представить впечатляющие масштабы заявленной темы, осознать открытую форму в качестве одного из двигателей новейших художественных практик и хотя бы эскизно, контурно (вполне в традициях стилистики нон-финито) наметить возникающие в этой связи проблемные линии и способы их постижения, пусть и не многие из потенциально возможных.

РАЗДЕЛ I.

ОТКРЫТАЯ ФОРМА:
ОНТОЛОГИЯ, СТРУКТУРА,
ВОСПРИЯТИЕ

Искусство антропологично. Это аксиома. Оно творится человеком (или *в человеке*) и в большинстве своем — для человека: для зрителя, читателя, слушателя. Художники недавнего прошлого оставили потомкам целый комплекс проблем, разрешить которые едва ли возможно, если устранимся от разговора об антропных истоках открытой формы в XX веке и причинах неослабевающего интереса авторов к смыслопорождающим ресурсам неполноты, незавершенности, асимметрии, коллажности, фрагментарности — этим пластическим провокаторам полисемии. Можно предположить, что ступившие на авансцену художественного процесса структуры, расстающиеся с идеалами замкнутости, «покоя» и равновесия, свидетельствуют не только о смене художественных ориентиров, но и об осязаемом повороте в эстетическом сознании эпохи, а шире — намекают о важных переменах в творческой и даже экзистенциальной судьбе homo sapiens в лице его наиболее чуткого представителя, индикатора и диагноста — художника. Тогда не кажется такой уж невероятной мысль о складывании в минувшем столетии специфической авторской интенциональности — своего рода «открытого» креативного сознания, за которым угадываются черты гипотетического homo apertus, предельно противоречивого «открытого человека».

ПРЕДПОСЫЛКИ И ИНТУИЦИИ

Многозначность — субстанциальная характеристика художественного образа как такового. Искусство фактически любого исторического периода, предшествующего XX столетию, можно измерить инструментарием открытой формы (пусть и взглядом человека из дня нынешнего): обнаружить пластические аналогии, сопоставить методики толкования художественных объектов и т.д. Однако подобное исследование неизбежно зайдет в тупик, когда дело коснется

сравнения творческих программ и эстетических принципов художников разных эпох. Мосты не дадут навести ощутимые различия в *степени осознанного, целенаправленного авторского движения по направлению к «поэтике открытости» — языковым структурам, способным породить в воображении зрителя активный эмоциональный и ассоциативный отклик, подталкивать реципиента к интегрированию новых семантических связей на основе предлагаемых ему базовых текстовых элементов.*

Обращение художника к обширному арсеналу изобразительных средств, порождающих эффект структурной и семантической неполноты, связано именно с отрефлексированным, запланированным стремлением развернуть перед воспринимающим сознанием безграничное поле интерпретационных возможностей. Можно сказать, что залогом появления на свет открытого произведения в том радикальном его варианте, который демонстрирует последнее столетие, становится наличие у художника своего рода «открытого сознания» — отчетливой установки на сотворение гибкой, богатой внутренними структурно-смысловыми отношениями формы.

В этом смысле оппозиционность эпохи неонклассики¹ по отношению к иным периодам истории искусства бесспорна.



1 Под неклассическим искусством здесь и далее будет пониматься широкий спектр художественных (или находящихся вне области художественного) феноменов приблизительно со второй половины XIX века до настоящего времени. В самом общем виде их характеризует отрицание аристотелевского понимания мимесиса как достоверного отражения форм объективной реальности и скептическое отношение к традиционным катарсическим механизмам как средствам «социальной терапии». Эстетические, художественные, этические аспекты феномена неклассического отражены в «Лексиконе неонклассики» (Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. М., 2003) и в целом ряде философских и искусствоведческих монографий, напр.: Крючкова В.А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1985; Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000; Турчин В.С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003; Добрицына И.А. От постмодернизма к

Между тем ростки подобной интенциональности обнаруживаются на протяжении всей истории искусства. Вспомним избыточные многотомные толкования Святого Писания александрийцев Филона и Климента, в которых авторская фантазия и установка на неограниченное приращение семантики, безусловно, довели над тягой к научной объективности. Их метод, положивший начало средневековой теории аллегоризма, демонстрировал широчайшие возможности интерпретирования исходного текста. Усилиями св. Иеронима, Аврелия Августина, Скота Эриугены, Бонавентуры, Фомы Аквинского и других отцов церкви подобная методология к моменту написания Данте «Божественной комедии» предписывала воспринимать текст, помимо его буквального значения, в трех смысловых контекстах — аллегорическом, моральном и мистическом. Так, средневековый читатель или зритель, приступая к книге или живописному произведению, уже знал, что перед ним — ребус, каждый элемент которого требует решения. Этим правилам подчинялись и сами художники. Однако строго закрепленные «семантические русла» не могли провоцировать той неопределенности сообщения, с которой мы сталкиваемся в новейшем искусстве. В активе художника находился ограниченный набор образов-знаков, каждый из которых, как иероглиф, имел конкретное истолкование. Данная стратегия, ставшая фундаментом и для базового типа личности Средневековья², загоняла бесконечные возможности формы в узкие границы канона.

Поздняя готика и Возрождение совершили настоящий антропологический переворот, дали беспрецедентные



нелинейной архитектуры. М., 2004; Якимович А.К. Эпоха сокрушительных творений. М., 2009; Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. М., 2010; и др.

2 «Средневековый человек (до эпохи Возрождения) не понимал, что значит «просто» любоваться пейзажем. Поскольку идеальными эстетическими объектами в то время выступали невыразимые и скрытые сущности, постольку и язык искусства подчинялся определенной культурно-исторически установленной семантике и синтаксису» — Кривцун О.А. Эстетика. М., 1998. С. 161.

в человеческой истории образцы стремления к идеалу, как в художественном отношении, так и в плане формирования нового типа личности. СобираТЕЛЬНЫЙ «ренессансный человек» — это живое воплощение принципа *uomo universale* — мыслился как своего рода аккумулятор максимума возможных креативных способностей, как средоточие в одном индивидуе черт философа-интеллектуала, ученого-теоретика, изобретателя-практика, а также живописца или поэта³.

Калокагатийный пафос Возрождения дополнялся неизвестным ни Средневековью, ни Античности окрыляющим ощущением неограниченной индивидуальной свободы, что не могло не отразиться и в искусстве, где отдельные приемы «открытого произведения» становятся формообразующими. Живописцы этого периода охотно включают в свои полотна разного рода оптические загадки. Для них характерна любовь к анаморфозам (др.-греч. — *αναμόρφωσις*, *anamorphosis*; греч. *αναμόρφωσις*; от *μορφή* — образ, форма) — конструкциям с «двойным дном», имеющим несколько вариантов визуального прочтения при изменении угла или «глубины» зрения, что свидетельствует, с одной стороны, о причастности художников игровой стихии, а с другой — об их нескрываемом интересе к динамичному, подвижному образу, готовому раскрыться лишь при определенном рецептивном усилии. В данном случае знаменитые анаморфозы Сальвадора Дали («Невидимый бюст Вольтера» «Метаморфозы Нарцисса», «Великий параноик», «Мрачная игра» и др.) выступают пря-



3 «...герцоги, дожи и другие правители Италии эпохи Возрождения изображались в соответствии с принципом *uomo universale*, то есть всесторонне развитого человека. К северу от Альп это правило также соблюдалось. Обстановка и атрибуты замечательных немецких портретов шестнадцатого столетия старательно внушают нам мысль о том, что какой-нибудь баварский герцог или саксонский курфюрст — не просто хорошо упитанный мужчина в дорогих мехах и с инсигниями власти в руках, но еще и поэт, и ученый, и государственный муж, и справедливый судья, и знаток Писания, и вообще разностороннейший человек, средоточие всех знаний и умений рода людского» — Якимович А.К. Персонажи Веласкеса. Искусство отважного знания. М., 2010. На правах рукописи.

мым продолжением оптических иллюзий Ганса Гольбейна Младшего («несуществующий» череп с полотна «Послание») или Эрхарда Шёна.

Столь же важен для ренессансного художника и прием *сфумато* (итал. *sfumato* – затушёванный, буквально – исчезающий как дым), разработанный и активно применяемый Леонардо да Винчи. Смягчение очертаний предметов и фигур, неполное оформление графического контура также сообщало объекту известную незавершенность и многозначность. Силу несделанности последнего красочного мазка или недовоплощения скульптурного объекта хорошо создавал и Микеланджело, в творчестве которого прием *нон-финито*⁴ (итал. *non-finito* – незавершенное) занимает весьма значительное место. Стоит заметить, что в этот период можно наблюдать и рождение импровизационной, лишенной сценария комедии дель арте (итал. *commedia dell'arte*), столь дорогой для театральных режиссеров XX века.

Эти и другие примеры можно с полной ответственностью назвать прямыми предшественниками открытых произведений последнего столетия, равно как и ренессансное творческое сознание, отдельные черты которого словно реинкарнировались в Новейшее время. Именно поэтому произошедший на рубеже XIX–XX веков культурный и мировоззренческий сдвиг можно описывать как «тихую, перманентную революцию» (А.К. Якимович), отголосок возрожденческого «антропологического взрыва».

В то же время важно подчеркнуть принципиальные различия культурных и эстетических оснований творческой личности двух этих периодов. Биографии многих мастеров Возрождения вполне определенно дают понять, что главной причиной появления в ренессансных шедеврах элементов неполноты, незавершенности, относительной неясности (которые, как будет показано, являются важными средствами претворения художественной открытости) выступала отнюдь не осознанная творческая программа, провозглашавшая необходимость подобной стилистики. Дело в другом. «Леонардо



4 Подробнее о *нон-финито* как пластическом приеме открытой формы см. в Гл.3.

многое начинал, но ничего никогда не заканчивал, так как ему казалось, что в тех вещах, которые были им задуманы, рука не способна достигнуть художественного совершенства, поскольку он в своем замысле создавал себе разные трудности, настолько тонкие и удивительные, что их даже самыми искусными руками ни при каких обстоятельствах нельзя было бы выразить»⁵. Наблюдения Джорджо Вазари позволяют предположить, что художником той поры в первую очередь владела воля к достижению невозможного идеала, которая провоцировала постановку трудноосуществимых художественных задач, приводя в итоге к незавершенности (точнее — незаконченности) начатого. Значит, возникающие аналогии между Ренессансом и комплексом неклассических практик XX столетия справедливы лишь с известными оговорками. Специфические «открытые» приемы, обнаруживаемые и в Возрождении, и в новейшем искусстве, будучи рядоположены друг другу, покоятся на принципиально различных эстетических базисах. С одной стороны, перед нами интеллектуально выверенная, концептуальная основа, с другой — живое свидетельство титанического творческого усилия.

XVII век дает новые поводы для размышлений. Термин «открытая форма», употребленный Вёльфлином по отношению к живописи и архитектуре барокко, помимо анализа известных принципов организации живописного пространства, указывал и на барочное «чувство жизни», символизировал *раскрепощение творческого сознания художника, начинающего репрезентировать бесконечность языком неясности*. Оппозиции «ясность — неясность», «линейность — живописность», «единство — множественность», «плоскость — глубина», равно как и «тектоничность — атектоничность», становятся у Вёльфлина не только характеристиками языка искусства, но и знаками эволюции ментальности⁶, доказательствами перемен в способах художественного видения» (Sehen).



5 Вазари Дж. Жизнеописания знаменитых живописцев. СПб., 2006. С. 14.

6 В более вольной интерпретации их можно рассматривать не столько как стилевые свойства произведений изобрази-

В «Основных понятиях истории искусств» термины «замкнутость» и «открытость» почти тождественны «строгости» и «свободе», «правильности» и «неправильности». «Замкнутым» Вёльфлин считает изображение, «которое с помощью большего или меньшего количества тектонических средств превращает картину в явление, ограниченное в себе самом, во всех своих частях объясняющееся собою самим». Изображение же, созданное под знаком открытой формы, наоборот, «всюду выводит глаз за пределы картины, желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно только и обуславливает возможность замкнутости (законченности) в эстетическом смысле»⁷.

Замкнутость напрямую соотносится у Вёльфлина с архитектурностью и присущими ей потребностями в «порядке, границе, законе»⁸. Живописное же полотно «перестает быть архитектурой», и в изображении фигуры архитектурные моменты играют второстепенную роль: «самым существенным в форме является не схема, но дыхание, расплавляющее окаменелость и сообщающее всей картине движение». Таким образом, *«классический стиль создает ценности бытия, барокко — ценности изменения. Там красота заключена в ограниченном, здесь — в безграничном»*⁹. Наверное, именно с эпохой барокко связано расставание человека с идеей абсолютного космического порядка



тельного искусства, сколько как характеристики интенциональных особенностей авторов и шире — как универсалии всей культуры. Напр., для О.В. Беспалова пластичность и живописность выступают в качестве культурологических измерений, «поскольку предшествуют не только пространству „материальной“ художественной формы, но и понятийности и материальности вообще» — Беспалов О. Взаимодействие принципов пластичности и живописности в искусстве // Искусствознание. 2003. № 1. С. 600.

7 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2003. С. 145–146.

8 Там же. С. 158.

9 Там же. С. 159. (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — С. С.)

и непреложности сущностей. Как в искусстве, так и в науке он «оказывается лицом к лицу с миром, который находится в движении и требует от него изобретательности»¹⁰. Потому барочную ментальность и можно рассматривать в контексте понятий современной культуры с присущими ей способами художественного изъяснения.

Рожденный барокко способ художественной идентификации по-своему развивается и обостряется в романтизме. Важными для основания поэтики открытой формы становятся взгляды Новалиса, уверенного в магической, заклинательной силе поэзии, опирающейся на неясность смысла и неточность значения, что позволяет ей стать «чистым выражением личностного начала». Так романтизм с его идеями искусства для искусства выступает предтечей модернистского понимания открытости.

Французские символисты уже воплощают эту программу средствами художественного языка — открытая форма начинает манифестировать себя самым непосредственным образом в произведениях «проклятых поэтов». Об осознании и запланированной устремленности к «поэтике открытости» свидетельствуют многочисленные признания художников того времени. В «Поэтическом искусстве» П. Верлен воспевает принципы неполноты и незавершенности:

Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело...

Всего милее полутон:
Не полный тон, но лишь полтона.¹¹

Необходимость поэтической метафоры, намек, недоговоренности обосновывает С. Малларме, полагая, что прямое называние предмета лишает читателя трех четвертей наслаждения поэзией, которое заключается в радости посте-



10 Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004. С. 34.

11 Верлен П. Избранное. М., 1999. С. 95–96. Пер Б. Пастернака.

пенного угадывания. А. Рембо, в свою очередь, уже начинает применять методики сновидческого, галлюцинаторного уловления извне неожиданных творческих импульсов и алогичных образов:

«...однажды дождливым днем в Кёльне на Рейне мне на глаза попался каталог фирмы, выпускающей учебные пособия. Я стал рассматривать изображения моделей разного рода; математические, геометрические, антропологические, зоологические, ботанические, анатомические, минералогические, палеонтологические и т.п. элементы, столь различные по своей природе, что уже сама абсурдность их собрания вместе приводила в замешательство, нарушала единство зрительного и чувственного восприятия, вызывала галлюцинации, придавала изображенным предметам новое, быстро меняющееся зрение. Мое зрение обострилось настолько, что новые, только что возникшие на моих глазах объекты я видел теперь иными. Чтобы зафиксировать это, достаточно было немного цвета или нескольких линий, обозначающих горизонт, пустыню, небо, дощатую арку или что-нибудь в этом духе. Таким образом, я стал фиксировать свои галлюцинации»¹².

Близился XX век с его пониманием художественного образа как символа, как «относительно неясной» структурно-семантической конструкции, как означаемого с множеством означаемых.

КРИЗИСЫ И КАТАСТРОФЫ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Очевидно, что столь важная роль, которая отводится «поэтике открытости» в новейшем искусстве, явилась следствием объективных факторов общеевропейского культурно-исторического развития. Современные культурологи единодушно описывают минувший век с применением таких понятий, как «катастрофа» и «кризис». «XX столетие,



12 Цит. по: Гальцова Е.Д. Дадаистский коллаж и его параллели в литературной теории русского авангарда (А. Крученых, И. Терентьев, И. Зданевич, С. Шаршун) // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М., 2005. С. 277.

вероятно, войдет в историю как одно из самых драматичных и кризисных за все существование человечества, — отмечает Т.Ю. Сидорина в монографии с красноречивым названием «Философия кризиса», убедительно доказывающей необходимость этой новой гуманитарной дисциплины, — две мировые войны; установление тоталитарных режимов; кризис идей прогресса, рациональности и гуманизма, отличавших на протяжении веков европейскую культуру и цивилизацию; грандиозные экономические катаклизмы; стремительное развитие технологий, невиданный рост промышленного производства и в то же время превращение техники из орудия человеческого разума в источник угрозы самому существованию человечества. Эти и подобные им явления порождали и продолжают порождать устойчивое и широко распространенное *кризисное сознание*»¹³.

«Оголенное» (Г. Зиммель), несбалансированное, «разомкнутое» экзистенциальное состояние потерявшего опору человека как нельзя лучше рифмуется с предлагаемой концепцией «*homo apertus*», основания которой коренятся в глубоком философско-мировоззренческом, культурологическом, научном и антропологическом переломе, которое испытало человечество на подступах к XX веку и продолжало переживать на протяжении всего столетия.

Уже с 30-х годов XIX века, в эпоху «после Гегеля», начинается разрушение устоев классического рационализма. С середины столетия возникают принципиально новые, неклассические философские теории — «открытые концепции, свободные от статичной архитектоники и не исчерпывающиеся логически выверенной конструкцией; теории искусства, всегда оставляющие в своих трактовках интуитивно постигаемый люфт»¹⁴. Сам способ мышления, обнаруживаемый в творчестве С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, а затем и А. Бергсона, характеризуется категоричным отказом от целостности, герметичности и панлогизма философских концепций немецких классиков. Иррационализм и философия



13 Сидорина Т.Ю. Философия кризиса. М., 2003. С. 8.

14 Кривцун О. А. Указ. соч. С. 105.

жизни, лишённые статики и определенности, сами по себе демонстрировали черты незавершенности и фрагментарности, предрекая актуальность подобных методик в искусстве.

В то же время в Европе достигает апогея десакрализирующая тенденция. Ещё просветители вытеснили Бога за пределы мира, оставив ему весьма скромную роль перводвигателя — часовщика, запустившего механизм Вселенной и сразу же устранившегося от дел (деизм Дидро). В «теории отчуждения» Л. Фейербаха Бог уже понимается как идея, простой продукт человеческого воображения, который, будучи «отчужденным», вынесенным за пределы сознания, становится поводом для поклонения. Позитивизм О. Конта идет еще дальше, расправляясь не только с религией, но и с философией и оставляя право на существование лишь научному знанию. Науке, по Конту, не нужна метафизика. В своем «законе трех стадий» он отводит последней роль «социальной физики», поскольку «наука — сама себе философия» и ничуть не нуждается в помощи «отсталого» мифолого-религиозного сознания и неполноценных методов поиска истины, выработанных философией. Укрепление позиций европейского сциентизма венчает знаменитое ницшеанское «Бог умер». Как позднее резюмирует К. Ясперс, человек все более начинает осознавать, что находится в положении «пребывания перед ничто»: «Все стало несостоятельным; нет ничего, что не вызывало бы сомнения, ничто подлинное не подтверждается; существует лишь бесконечный круговорот, состоящий во взаимном обмане и самообмане посредством идеологий»¹⁵.

Наука рубежа XIX–XX веков диктовала новую картину мира и готовила настоящую мировоззренческую революцию. Открытия А. Эйнштейна пошатнули привычные ньютоновские представления о постоянстве пространства и времени. Развенчание Н. Бором представлений о конечности и неделимости атома и открытие элементарных частиц утвердили не совсем понятные для рационалистического типа сознания принципы неустойчивости, относительности всего сущего. Математическая теория динамических систем А. Пуанкаре, второе начало термодинамики, квантовая физика, неевклидовы



15 Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 360.

геометрии, гипотеза о Большом Взрыве, представляющая вселенную своего рода мыльным пузырем, кипящим веществом, постоянно расширяющим свои границы, — все это создавало образ мобильного, становящегося мира, лишённого статики и неравного себе в каждый момент времени. Текучая и изменчивая «гераклитовская» вселенная затмила удобную и обжитую вселенную Ньютона-Лапласа. Дальнейшие открытия, сделанные в рамках синергетики, лишь утвердили взгляд на мир и человека в нем как на открытые системы, функционирующие по законам динамического хаоса и отвечающие принципам непостоянства и нелинейности.

Со стороны антропологии своеобразным ответом на эти прозрения стали опыты З. Фрейда, препарировавшего само человеческое сознание. Воспринимавшееся ранее однородным, постоянным и целостным, оно, подобно атому, вдруг раскололось, обнаружив глубины индивидуального бессознательного, за которыми уже маячило коллективное бессознательное К. Г. Юнга. Почва из-под ног была выбита окончательно — люди оказались не тождественны своим идентификациям. Привычная картезианская парадигма «*cogito, ergo sum*» была атакована юнговской теорией автономных комплексов, в соответствии с которой человеческое сознание рассматривалось лишь как одна из доминант психики, как один из его многочисленных секторов. Человеческое Я девальвировалось, теряло уникальность. Человек становился не чем иным, как вместилищем множества автономных комплексов, оболочкой, в которой уживались (или конфликтовали) не зависимые друг от друга голоса, личности, мыслеформы — «другие жизни». Не повторяет ли эта антропная модель в своем исходном посыле и онтологические основания открытой формы — *эстетического объекта как потенции, герменевтического объема, наполняемого противоречивыми рецептивными «вбросами»?*..

Неоформленная, пребывающая в становлении картина мира несла ценности непостоянства и изменения. Однозначные «Да» или «Нет» в ситуации тотального релятивизма теряли силу и актуальность. Так, строгая логика, научная последовательность и исследовательская искренность привели главного представителя аналитической философии Л. Вит-

генштейна в его «Логико-философском трактате» к красноречивому итоговому выводу: «О чем нет возможности говорить, о том следует молчать». Язык и мышление, пытающиеся до конца сохранить верность себе, должны были устраниться от суждений в акте молчания, «эпохе», отказаться от бесплодного умножения сущности, чтобы не попасть под «лезвие Оккама».

Но искусство, занятое активным поиском художественных эквивалентов столь разительно изменившейся действительности, не собиралось сдаваться или тем более умирать «от старческой немощи», как предрекал ему в «Закате Европы» О. Шпенглер. Создавая *иллюзию господства над реальностью*, оно искало новый язык. И здесь на помощь художникам приходили приемы открытой формы.

Художник в разомкнутом мире

Если верить Вёльфлину, бытие искусства всегда мотивировано ментальностью: «...каждый художник находит определенные „оптические возможности“, с которыми он связан. В каждую данную эпоху возможно не все»¹⁶. Способы видения, обнаружившие себя в первые десятилетия XX века, раскрыли перед художниками невиданные доселе горизонты. Покачнувшееся мироздание требовало адекватной и незамедлительной реакции со стороны художника. Нелинейный мир больше не мог быть выражен «языком Пуссена», и на смену классической формальной замкнутости должны были прийти принципиально новые способы выражения: вместо структурированности и внятности прочтения художественного текста — его разомкнутость и неограниченный простор для интерпретаций.

Жизнестойкость «поэтики открытости» подкреплялась появлением технических новшеств, веру в возможность плодотворного использования которых выражал еще П. Вальери: «Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой уже нельзя



16 Вёльфлин Г. Указ. соч. С. 12.

больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности. Ни вещество, ни пространство, ни время за последние двадцать лет не остались тем, чем они были всегда. Нужно быть готовым к тому, что столь значительные новшества преобразят всю технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества и, возможно, даже изменят чудесным образом само понятие искусства»¹⁷.

Продолжая эту мысль, В. Беньямин в очерке «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» указал на явления, меняющие сам фундамент художественного творчества: «...произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней»¹⁸. Позднее А. Тойнби выскажет мысль о «продуктивной напряженности» между искусством и цивилизацией, предлагая современным художникам применять в своих целях весь арсенал накопленных наукой достижений.

Х. Ортега-и-Гассет, в свою очередь, акцентировал внимание на сознательном отказе художников следовать натуре, жизнеподобию: «Далекий от того, чтобы по мере сил прибли-



17 Цит. по: Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 5.

18 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

жаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее... Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим». Одной из задач нового искусства отныне становится создание такого произведения, которое «не копировало бы «натуры» и, однако, обладало бы определенным содержанием»¹⁹. В подобном пренебрежении к «человеческому, слишком человеческому» («нечестному», «мелодраматичному») с последующим осознанием ранее воспринимавшихся чисто функциональными и подчиненными компонентов произведения (линии, цвета, ритма, интонации и т.п.) способными нести самостоятельную смысловую нагрузку и коренились причины обращения художников к возможностям открытой формы. Этот ориентир оставался одним из господствующих на протяжении всего столетия, так как был способен выразить зыбкость онтологических оснований эпохи, воплощавших ценности изменения, нестабильности, невозможности равновесия.

Тяжело переживая отрыв от сакральных корней и расставание с мифом о целостном существовании, искусство модернизма предпринимало отчаянные попытки укрепиться на новых основаниях. Обращение к эстетике Востока и желание напитаться первобытной пассионарностью веское тому доказательство. Однако в интерпретации многих мыслителей первой половины прошлого века подобные демарши лишь подтверждали уверенность в потере Европой сакральных стимулов и наступившем духовном бездорожье. В. Вейдле в книге с пессимистическим названием «Умирание искусства» пытается образумить авангардистов: «Одним возвратом к детству человека или мира еще не вернуть искусству утраченной цельности и полноты, хотя бы потому, что возврат этот сам никогда не бывает целостным и совершенным. Одним раскрепощением случайностей, культом непредвиденного, магией риска и азарта, безоглядным погружением в ночную тьму не добиться прорыва



19 Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2005. С.237.

в тот подлинно чудесный мир, где законы нашего мира не опрокинуты, а лишь оправданы изнутри и просветлены. Искусство у цивилизации нельзя отвоевать хотя бы и самым отважным набегом в забытую страну, где оно когда-то жило, где ему хорошо жилось»²⁰. За новое обретение религиозного, ритуального основания культуры, приблизившее бы наступление «эпохи всеобщей духовности», ратовал и Н. Бердяев, напуганный «растерзанием человеческого образа» в «Петербурге» Андрея Белого и «складными чудовищами» П. Пикассо.

В то же время Г.-Г. Гадамер трактует эксперименты авангарда в явно позитивном ключе. Неклассическое понимание мимесиса, которое пропагандируют представители авангардной живописи, хотя и отсылает не к Аристотелю, а скорее к пифагорейцам, также демонстрирует подобие — только подобие внутреннее, ориентированное не на сам предмет, а на способ действия. Более того, характерная для кубистических полотен «разнонаправленность» авторского взгляда на объект, часто трактуемое в искусствоведении как знак деструкции, разрушения предмета, понимается герменевтиком как *попытка удержать его, зафиксировать в различных проекциях, укрепить взглядом в пространстве*. «Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира привычных и близких вещей как залог порядка, и, может быть, все силы сбережения и поддержания, несущие на себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что архетипически предстает нам в работе художников и в опыте искусства: что мы всегда снова упорядочиваем то, что у нас распадается»²¹. Именно такое искусство, по Гадамеру, способно спасти мир от фрагментации и рассеивания.

Вместе с тем и противников и сторонников нового художественного сознания объединяло понимание *невозможности возврата к прошлому*. Перед творческой личностью



20 Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 72.

21 Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 228–242.

простиралась неоформленная, хаотичная действительность, которую нужно было освоить — сотворить такой миф, в который новый человек сумел бы поверить. Мир открывался во всей своей аморфности и неоднозначности. Он сопротивлялся любой попытке рационального контроля над собой, и логические определения и определявания (заключение в границы) становились проблематичными. Больше удавалось мгновенным интуитивным усмотрениям, экзистенциальным прорывам, подобным неожиданному состоянию, охватившему главного героя «Тошноты» Ж.-П. Сартра в городском саду²².



22 «Итак, только что я был в парке. Под скамьей, как раз там, где я сидел, в землю уходил корень каштана. Но я уже не помнил, что это корень. Слова исчезли, а с ними смысл вещей, их назначение, бледные метки, нанесенные людьми на их поверхность. Я сидел ссутулившись, опустив голову, наедине с этой темной узловатой массой в ее первозданном виде, которая пугала меня. И вдруг меня осенило...

...все стало ясно как день; существование вдруг сбросило с себя свои покровы. Оно утратило безобидность абстрактной категории: это была сама плоть вещей, корень состоял из существования. Или, вернее, корень, решетка парка, скамейка, жиденький газон лужайки — все исчезло; разнообразие вещей, пестрота индивидуальности были всею лишь видимостью, лакировкой. Лак облез, остались чудовищные, вязкие и беспорядочные массы — голые бесстыдной и жуткой наготой...

Двусмысленные — вот какими были все эти звуки, запахи, вкусы. Случалось, они порскнут у тебя под носом, словно выгнанный из норы заяц, ты не обращаешь на них особенного внимания, и они кажутся простыми, надежными, и можно думать, что в мире и впрямь бывает настоящий синий, настоящий белый цвет, настоящий запах миндаля или фиалки. Но стоит на секунду их удержать, как чувство уверенности и удобства сменяется чудовищной тревогой: краски, вкусы, запахи никогда не бывают настоящими, они не бывают собой, и только собой. Простейшее, неразлагаемое свойство в самом себе, в своей сердцевине, избыточно по отношению к самому себе. Вот, например, это черное возле моей ноги, казалось, что это не черный цвет, а скорее смутное усилие кого-то, кто никогда не видел черного, вообразить черное и кто, не сумев вовремя удержаться, вообразил какое-то сомнительное существо, за пределами цвета...

Форма, претендующая на репрезентацию новой реальности, должна была обладать невиданной доселе гибкостью и многозначностью, иначе ей не суждено было бы стать рукотворным аналогом открытого мира. Подчиняясь этому правилу, способы художественного изъяснения претерпели существенные изменения: «Язык (и не только литературный) утрачивает способность к линейной репрезентации реальности. Художественная литература постепенно теряет вкус к последовательному, связному повествованию. Способность и желание рассказывать истории становится все большей редкостью. Аналогичные процессы происходят и в изобразительном искусстве — исчезает повествовательность, пространство картины теряет прежнюю целостность, „забывает“ о стройной логике линейной перспективы»²³, — констатирует Е. Бобринская. Искусство стремилось на собственной территории имитировать картину мира, и в этом порыве неизменно обращалось к модели «открытого произведения». Думается, точнее других сформулировал чаяния своей эпохи Витольд Гомбрович: «Ни одна мысль, ни одна форма вообще не сможет объять бытия, и чем более всеобъемлюща эта мысль или форма, тем более она живая»²⁴.

Поиски художниками «поэтики открытости» в первые десятилетия XX века нашли отражение в многочисленных



Удивительная минута. Неподвижный, застывший, я погрузился в зловещий экстаз. Но в самый разгар экстаза возникло нечто новое: я понял Тошноту, овладел ею. По правде сказать, я не пытался сформулировать свое открытие. Но думаю, что отныне мне будет нетрудно облечь его в слова. Суть его — случайность. Я хочу сказать, что — по определению — существование не является необходимостью. Существовать — это значит БЫТЬ ЗДЕСЬ, только и всего; существования вдруг оказываются перед тобой, на них можно НАТКНУТЬСЯ, но в них нет ЗАКОНОМЕРНОСТИ» — Сартр Ж.-П. Тошнота. М., 2010. С. 226–238. (выделено автором)

23 Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 13.

24 Гомбрович В. Девственность, и другие рассказы. М., 1992. С. 271.

программах, провозглашающих всевозможные идейные и пластические принципы (манифесты футуризма, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма, лучизма и др.). В то же время общим для всех них оказывался интерес к скрытым, бессознательным механизмам творчества. Так, для живописи русского авангарда знаковыми стали введенные В. Марковым и впоследствии развитые Н.Н. Пуниным понятия фактуры произведения, «шума фактуры» и «нематериальной фактуры». Вопреки сложившейся традиции, «фактура» связывалась теоретиками в большей степени не с материалом, а с художническим сознанием, первоначальным порождающим произведение стимулом.

Развиваемая русским футуристом А. Кручёных «теория сдвига» («сдвигология»), обосновывающая необходимость разработки «заумного языка» путем алогичного, бриколажного²⁵, сцепления семантически неоднородных элементов текста или морфологических единиц, может рассматриваться как движение в рамках «поэтики открытости». Характерно, что она находила применение в других видах искусства, демонстрируя универсальность заявленных поэтом принципов. Сам Кручёных писал в предисловии к альбому коллажей О. Розановой «Вселенская война Ъ»: «Эти наклейки рождены тем же, что и заумный язык — освобождением твори от ненужных удобств (ярая беспредметность). Заумная живопись становится преобладающей. Раньше О. Розанова дала образцы ее. Теперь разрабатывают еще несколько художников, в том числе К. Малевич, И. Пуни и др., дав мало говорящее название: супрематизм. Но меня радует победа живописи как таковой, в пику прошлецам и газетщине итальянцев. Заумный язык (первым представителем коего являюсь я) подает руку заумной живописи»²⁶.

Эффект интерпретационной множественности, помимо радикальных языковых средств, опробованных беспредмет-



25 Подробнее о понятии «бриколаж» см. в Гл.3.

26 Цит. по: Иньшаков А. Н. Проблема нового в искусстве футуризма, дадаизма и конструктивизма // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М., 2005. С. 45.

ным искусством, давали и более тонкие приемы, связанные с репрезентацией непосредственности человеческого сознания. Фиксация самых незначительных, побочных ощущений, «сокровенный ток внутреннего монолога» (Н. Саррот), со всеми осечками, оговорками, неясностями, позволяли Дж. Джойсу, М. Прусту, У. Фолкнеру, участникам французского «нового романа» создать метафору фрагментарного, несвязного сознания — мысли на самом пороге ее оформления. За этой префигурацией²⁷ сквозил образ раздробленной, хаосоподобной действительности.

Новейшая музыка откликнулась на вызов времени атонализмом и алеаторикой, развиваемыми А. Шёнбергом, А. Бергом, К. Штокхаузенем, Л. Берио и др. П. Булез так озвучил общие для них идейные основания: «Серийность становится формой поливариантного мышления... Это категорическое отвержение классического мышления, желающего, чтобы форма была, с одной стороны, предзадана и в то же время представляла собой общую морфологию. Здесь (в серийном мышлении) вы не найдете предуготованных ступеней, то есть общих структур, в которые должна укладываться конкретная мысль; напротив, мысль композитора, применяя определенную методологию, творит нужные ей объекты и организующие их формы всякий раз, как желает выразиться. Классическое тональное мышление существует в завершенном мире, в котором все держится силами притяжения и отталкивания, в то время как серийное мышление, напротив, живет в непрестанно расширяющейся Вселенной»²⁸.

Катастрофическая действительность XX века вызвала к жизни принципиально новые средства художественного языка. Но искусство творится человеком. Кто же он, автор «открытого произведения»? И каковы отличительные черты homo apertus?



27 О «теории префигурации» Й. Гантнера см. в Гл.3.

28 Цит. по: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004. С. 392.

«ПЕРЕПРОБУЙТЕ ВСЕ КОМБИНАЦИИ...»

Мобильная картина мира требовала не только гибкой, самовоспроизводящейся в многократных прочтениях художественной формы, но и усиления протеизма в природе самого художника. Мыслимый ранее как целостный микрокосм, человек, выступая отражением динамичной вселенной, словно потерял этот статус. На пороге прошлого столетия востребованным стал тип разносторонне развитой личности, способной проявлять творческую активность в различных сферах духовной деятельности. Обязанные, как и новый человек Возрождения, «все знать и уметь», эти люди, однако, были не просто склонны к резкой перемене мировоззренческих ориентиров, но и само это непостоянство подчас возводили в творческий принцип. У них словно отсутствовало некое устойчивое «ядро личности», и в этом пункте представители XX века существенно расходились со своими предшественниками. Так, Павел Флоренский, проявивший себя не только как религиозный философ и эстетик, но и как физик, математик, медик, все еще демонстрировал собой целостность, восходящую к целостности Леонардо или М. Ломоносова. Но мыслитель Василий Розанов или поэт Борис Поплавский уже выглядят духовными продолжателями Рембо, которому тяжесть осознания катастрофической подвижности собственной личности позволила утверждать: «Я — это другой».

Неустойчивость и многоликость художника новой формации соотносится с плесснеровским понятием *эксцентричности*, отражающим принципиально «смещенное» положение человека относительно идеального метафизического центра, которое философский антрополог называет «домом». В книге «Ступени органического и человек» (1928) Хельмут Плесснер говорит об *открытости человека* (в отличие от *закрытости животного*, лишённого рефлексии и замкнутого в «здесь и сейчас»). Способность к выходу из своих границ, таким образом, становится причиной «дробления» и самого человека, и окружающего его мира: «Свойство быть снаружи себя превращает животное в человека... Вдвойне обособленный от собственного тела, то есть обособленный в своей середине еще и от своей самости, от своей внутренней жизни,

человек находится в мире, который в соответствии с троякой характеристикой его позиции разделяется на внешний мир, внутренний мир и сопредельный мир»²⁹. Так человек Новейшего времени обретает трагическое понимание своей внутренней «неукорененности»³⁰.

Рождение «открытого творческого сознания» предвосхитило и проиллюстрировало теоретические положения новой науки синергетики, активно развивавшейся во второй половине XX века и ныне образовавшей трудами Г. Хакена, И. Пригожина, С. Курдюмова, Ю. Климонтовича и др. целую естественнонаучную и философскую парадигму. Одним из ее оснований можно считать разработку проблемы *диалектики порядка и хаоса*. Как отмечает авторитетный отечественный ученый В.Г. Буданов, занимающийся, в частности, адаптацией центральных положений синергетики в общегуманитарном пространстве, «в бытии всегда было сокрыто зерно становления, которое классический атемпоральный рациональный разум отторгал как нечто темное и непрозрачное, порождаемое субъектом и могущее быть им же устраненное посредством овладения определенными навыками мышления (Декарт). Хаос отторгался как образ незнания, как нечто, мешающее познанию, препятствие на его пути...»³¹. А между тем он «повсеместно присутствует, вуалирует, практически, все явления нашей жизни, как окружающей нас, так и внутри нас. И если мы его не всегда замечаем в качестве такового, а именно, не идентифицируя его как внутреннее свойство динамической системы, то лишь потому, что он наблюдаем (видим) лишь под углом определенной перспективы»³².

Как доказывает второе начало термодинамики, хаос в замкнутой системе не убывает, он может лишь возрастать.



29 Плесснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С. 97.

30 Там же. С. 293.

31 Буданов В.Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании. М., 2009. С. 32.

32 Там же. С. 33.

Замкнутая система не может увеличить свой порядок, замкнутая Вселенная идет к тепловой смерти. Но живые системы и общество — это «системы открытые, потребляющие вещество и энергию, для них второе начало неприменимо, и энтропия может уменьшаться. Именно открытость позволяет эволюционировать таким системам от простого к сложному, разворачивать программу роста организма из клетки-зародыша»³³.

С точки зрения синергетики, человек — принципиально открытая, разомкнутая в мир система, *homo apertus по определению*. Действительно, в физическом и биологическом смысле он способен существовать лишь при «подкачке» извне энергии — тепла, пищи, воды. В интеллектуальном — при поступлении в головной мозг информации с целью ее дальнейшей обработки. В эмоционально-чувственном плане такой подпиткой выступают разнообразные ощущения, также проникающие в нас из окружающей действительности. «Эстетической» же энергией можно назвать индивидуально улавливаемые извне импульсы (мотивы), находящие отклик в нашей памяти, сознании и подсознании, возбуждающие чувства, будоражащие воображение и провоцирующие ассоциации. Художник в этом отношении открыт вдвойне, он сверхчувствителен, сверхвосприимчив. И если, по Э. Кассиреру, человек — не что иное, как символическое животное, машина по производству знаков, то гипотеза о *homo apertus* предлагает взглянуть на художника не только как на форму по отливке художественных образов, но и как на принципиально непостоянный, активный объект, лабильность которого выступает залогом появления на свет произведений, характеризующихся «открытой» стилистикой.

«Нелинейность» как свойство творческого сознания, непостоянство как субстанциальное ядро творческой личности, возможно, излишне апроприировалось художником XX века. Возведенное не только в художественный, но и в жизненный принцип непостоянство характеризует многих видных представителей неклассического искусства недавнего прошлого.



33 Там же. С. 56.

Вспомним Пикассо, на разных этапах своего долгого творческого пути работавшего и в русле реалистической живописи, и в разновидностях кубизма, в сюрреализме и неореализме, в примитивистской манере. Он также — реформатор искусства скульптуры, один из изобретателей жанра коллажа, автор инсталляций. Столь дорогие для него театральные образы (Арлекин, Пьеро, странствующие артисты) свидетельствуют о глубоком погружении художника в стихию игры, а желание и возможность постоянно уходить от удачно найденных манер и приемов — о многоликости, мобильности его творческой натуры.

Верность принципу «театра для себя» (Н. Евреинов) демонстрировали и в творчестве и в жизни С. Дали, А. Арто, Д. Хармс, В. Хлебников, В. Кандинский, М. Шагал, Т. Тцара, Дж. Кейдж, Дж. Поллок и многие другие. Яркие свидетельства лицедейства и «открытого творческого сознания» являет фигура Василия Розанова. В первую очередь внимание на себя обращает недвусмысленная приверженность писателя приемам открытого произведения. Его «Короба опавших листьев» (1913 и 1915), «Смертное» (1913) и «Уединенное» (1912) без каких-либо натяжек подпадают под определение нон-финито. Для них характерна незавершенность, фрагментарность, алогизм в сцеплении отдельных частей текста, превращающий архитектонику книг в подобие лоскутного одеяла. Жанр дневника заведомо предвещает неполноту, и Розанов охотно им пользуется. «Короба» пестрят, на первый взгляд, случайными, необязательными наблюдениями и замечаниями, возникающими у автора то «за арбузом», то «на извозчике», то после обыкновенной прогулки.

При более отстраненном взгляде принципиальное непостоянство Розанова и возведенная в метод амбивалентность мышления уже не вызывают сомнений. Газетные и журнальные публикации мыслителя показывают, сколь непоследователен он был в позиционировании собственного мировоззрения. Склонный к крайностям, Розанов умудряется одновременно высказывать юдофильские и откровенно антисемитские взгляды; революцию 1905–1907 годов он считал необходимым освещать с двух диаметрально противоположных позиций — выступая в «Новом времени» как монархист

и черносотенец, он (уже под псевдонимом В. Варварин) в других изданиях высказывается в леволиберальном, народническом или социал-демократическом духе.

Интересен и уже упомянутый Б. Поплавский, называемый литературоведами «русским Рембо» и единственным отечественным поэтом-дадаистом. Подчеркнутая «внесистемность» как личности, так и творчества Поплавского не могла оставить его современников равнодушными. «Никогда нельзя было знать и предвидеть, с чем придет сегодня Поплавский, кто он в сегодняшней вечер: монархист, коммунист, мистик, рационалист, ницшеанец, марксист, христианин, буддист, или просто спортивный молодой человек, презирающий всякие отвлеченные мудрости и считающий, что нужно только крепко спать, плотно есть, делать гимнастику для развития мускулов, а все прочее — от лукавого. В каждую отдельную минуту он бывал совершенно искренен, но остановиться или хотя бы задержаться ни на чем не мог»³⁴, — вспоминает Георгий Адамович.

Постоянное лицедейство и невозможность остановки метаморфоз Поплавский превратил в стиль жизни и в своеобразную творческую программу, которую выражает стихотворение № 27 из посмертной книги «Автоматические стихи»:

Перепробуйте все комбинации
 Побудьте во всех соединеньях
 Поцелуйте женщин всех наций
 Научитесь пению
 Или возвратитесь в отдаление
 Тогда вы поймете что в малом
 Что приснилось вам на рассвете
 Было всё что есть во вселенной
 И то что снилось вселенной
 И еще многое абсолютно непонятное
 Относящееся к грядущим дням.³⁵



34 Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 271.

35 Поплавский Б. Автоматические стихи. М., 1999. С. 59.

Наитие, мгновенное интуитивное усмотрение смысла, по Поплавскому, стоит всей мудрости земли, добытой рациональным — а значит, экстенсивным — путем. Сам он, блестящий импровизатор, хотя и исповедовал методы автоматического письма, пошел дальше советов Тристана Тцара, предлагавшего следующий рецепт создания поэмы:

Возьмите газету
Возьмите ножницы
Выберете в этой газете статью, по величине
соответствующую предполагаемой вами поэме
Вырежьте статью
Затем старательно вырежьте каждое слово этой статьи
и положите его в мешок
Легонько потрясите
Потом вынимайте каждую вырезку одну за другой
в том порядке, в каком он вышли из мешка
Спишите точно
Поэма будет похожа на вас³⁶

Ассоциативная поэзия Поплавского при всей своей спорности и неоднозначности все же не вырывается из границ художественной формы. Лучшие стихотворения из книг «Флаги», «Дирижабль неизвестного направления», «В венке из воска» лишены вопиющего дадаистского произвола. В них правит не случайность, а импровизация³⁷. Видимо, поэтому скупой на похвалы первый поэт русской эмиграции Георгий Иванов приветствовал единственный прижизненный сборник Поплавского («Флаги», 1931) яркой рецензией, одним из первых оценив «нового Блока». «Ни то, *что* показано в стихах Поплавского, ни то, *как* показано, не заслуживало бы и десятой доли внимания, которого они заслуживают, если бы в этих стихах почти ежесекундно не случалось — необъяснимо и очевидно — действительное чудо поэтической „вспышки“, удара, потрясения, того, что неопределенно называется

36 Цит. по: Гальцова Е.Д. Указ. соч. С. 280.

37 Подробнее об импровизации и случайности см. в Гл. 4.

frisson inconnu³⁸, чего-то и впрямь схожего с майской грозой и чего, столкнувшись с ним, нельзя безотчетно не полюбить, — с жаром доказывал Иванов. — Во „Флагах“ Поплавского frisson inconnu ощущается от каждой строчки, и, я думаю, надо быть совершенно невосприимчивым к поэзии, чтобы, едва перелистав книгу Поплавского, тотчас же, неотразимо, это не почувствовать»³⁹. И далее: «Да — в грязном, хаотическом, загроможденном, отравленном всяческими декадентствами, бесконечно путаном, *аморфном* состоянии стихи Поплавского есть проявление именно того, что единственно достойно называться поэзией, в ее неунизительном для человека смысле»⁴⁰.

Подчеркнутая ассоциативность и бриколажность поэзии Поплавского словно реализует его программный принцип: «Быть совершенно понятным / Совершенно открытым настежь». Непостоянство творческой личности, исповедующей ценности изменения, становится залогом оригинального творческого метода, подарившего миру целый корпус незаурядных произведений⁴¹.

Сам Георгий Иванов, не будучи выраженным homo apertus, обладал безупречным художественным вкусом и, тонко ощущая ситуацию культурного, мировоззренческого, художественного надлома, свидетелем которой он стал, явился одним из ее выразителей средствами открытой формы. Показательно его стихотворение «Отзовись, кукушечка...», ставшее своеобразным учебником не для одного поколения отечественных постмодернистов:

Отзовись, кукушечка, яблочко, змееныш,
Весточка, царапинка, снежинка, ручеек,



38 Frisson inconnu — (франц.) — неведомый трепет.

39 Иванов Г. В. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 532.

40 Там же. С. 533.

41 Двум стихотворениям Поплавского, иллюстрирующим оппозицию «проклассической» и «открытой» стилистик, посвящен первый параграф Гл.9 настоящей книги.

Нежности последыш, нелепости приемыш,
Кофе-чае-сахарный потерянный паек.

Отзовись, очухайся, пошевелись спросонок,
В одеяльной одури, в подушечной глуши,
Белочка, метелочка, косточка, утенок,
Ленточкой, веревочкой, чулочком задуши.

— Отзовись, пожалуйста. — Да нет — не отзовется.
Ну и делать нечего. Проживем и так.
Из огня да в полымя. Где тонко, там и рвется.
Палочка-стукалочка, полушка-четвертак.⁴²

В этом убаюкивающем говорении ради говорения, в «заклинательном» накручивании рядов обращений слово как лексическая единица, будучи лишенным контекста, теряет свое самостоятельное значение и «размывается». Поэтическая форма демонстрирует «распад атома» (именно такое название носит знаменитая «монтажная» повесть Г.В. Иванова 1938 года), дает емкий образ подвижной, хаосоподобной действительности. Точное, «пушкинское», слово, знаменующее прямую связь означаемого и означающего, отвергается. Отныне минимальная единица текста, подобно электрону, обнаруживает не только характеристики частицы, но свойства волны. Оно равно и в то же время не равно своему словарному значению. *Оно может существовать лишь внутри контекста, лишь в «поле тяготения» данного стихотворения, обретая в нем свою ценность и уникальность.* Так, «открытыми» и нестабильными становятся сами базовые единицы художественного послания — эти реплики в диалоге между потерявшим метафизическую опору человеком и пришедшим в движение «синергийным» миром.



42 Иванов Г. В. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 441.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И КРЕАТИВНАЯ РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИКИ

Касаясь пальцами струн или клавиш, резца или кисти, художник оказывается на пороге нового, в той точке, где берет начало *creato ex nihilo*, сотворение из ничего. Одаренный автор, в какой бы манере и жанре он ни работал и в какую бы историческую ситуацию ни был погружен, создает произведение уникальное и всегда говорящее с нами — словом, цветом, звуком. Сила художественного образа, не переводимого на язык философии, морали, теологии или политики, коренится в нередуцируемости его содержания — в уникальной пластике, эмоциональной и символической инструментовке.

Многоголосие каждого значительного произведения, как представляется, пропорционально обращенным к нему взглядам; можно сказать, что и саму свою жизнь оно обретает в нескончаемом потоке зрительских откликов самого разного толка: восторженных и раздраженных, неискушенных и профессиональных, глубоких и не очень. Систему этих коммуникаций и призвана прояснить теоретическая модель «открытая форма», вскрывающая закономерности цепи «автор — объект искусства — субъект восприятия» с учетом структурно-семантических особенностей текста и продиктованных «оптическим горизонтом эпохи» условий художественного видения.

Особый статус новаторства XX века здесь очевиден. Можно спорить о степени революционности произошедших в искусстве перемен, но бесспорным остается их основной вектор: *появившиеся на свет разнообразные художественные методики при всей своей непохожести общей целью имели усиление давления на реципиента*. Максимально задействовать ассоциативный аппарат воспринимающего сознания, взять зрителя в соавторы, создать такие условия «потребления» искусства, при которых оставаться сторонним наблюдателем уже невозможно, — такого рода задачи решались художниками прошлого столетия, когда потребность творить в пространстве, предлагаемом моделью «орег

aperta», стала осознаваться как насущная. Поиск пластических приемов, способных реализовать авторскую волю к художественной открытости в материале искусства, привел к изменению самой «физической составляющей» текста, его «вещества», что нашло отклик во всех видах и жанрах искусства.

В то же время уже само обращение к центральному для данной монографии феномену обязывает задаться вопросом: насколько непреодолима в подобном контексте пропасть между условно классическим (созданным с ориентацией на традиционные представления о гармонии, симметрии, порядке, целостности, завершенности) и условно неклассическим (немиметическим, тяготеющим к открытой форме в ее самых радикальных вариантах¹) произведением?

Возникающее проблемное поле чревато новыми загадками, требующими если и не решения, то как минимум внимательного рассмотрения: каковы онтологические основания диалога художественного текста и зрителя? что делает этот контакт возможным? измеримы ли границы интерпретации и креативной рецепции — творческого освоения художественного наследия последующими поколениями художников? Обратиться к ним было бы интересно в контексте разговора о неистощимом семантическом и пластическом потенциале классики, обретающего особенное звучание в ситуации «смерти искусства» и «заподозривания святых».

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ И НОВИЗНА

Проблема художественной открытости как никакая другая связана с необходимостью выбора исследовательской оптики — точнее, решения вопроса о сосуществовании различных масштабов изучения, возможности применения модели «opera aperta» как для микроанализа, призванного описать отдельные структурные элементы открытого произведения, так и для глобальной диахронической перспективы, охватывающей аспекты формообразования, эволюции



1 Структуре и иерархии открытой формы посвящена Гл. 3.

выразительных средств в истории. Гипотеза о постепенном накоплении в художественных языках к началу XX века ресурсов полисемии, связанных с повышенным вниманием художников к пластическим способам «уплотнения», «сгущения» семантики, по определению выходит на макроуровень, и перед тем как обратиться к изучению онтологического и эпистемиологического фундамента художественного произведения, понимаемого как открытое, стоит еще раз подчеркнуть универсальный характер открытой формы, черты которой заметны и на необозримых просторах художественного процесса, и под увеличительным стеклом искусствоведческой аналитики.

Речь по сути идет о *механизме смены художественных эпох, стилей и направлений*, где, с известными упрощениями, можно наблюдать действие гегелевского закона отрицания отрицания, когда каждая новая художественная эпоха, отказываясь от мировоззренческих основ, способа видения, а следовательно и от средств выразительности эпохи предыдущей, вырабатывает иные формы художественного изъяснения, которые, в сравнении с отвергнутыми нормами, обладают, помимо эффекта новизны, еще и значительным импульсом открытости — требуют от реципиента все большей активности, находят новые пути воздействия на его воспринимающие способности.

Это типичная для истории искусства ситуация, и проблема преемственности художественных поколений достаточно хорошо разработана в науке. Переход от Средневековья к Возрождению, своеобразной метафорой которого стало изобретение прямой перспективы в живописи; этап вступления европейского искусства в барочный период, в отношении которого впервые был употреблен термин «открытая форма»; рубеж XIX–XX веков, озаглавленный приходом антиимитического нефигуративного искусства, — вот наиболее значимые пункты, в которых можно наблюдать, подобно манифестации гегелевской «абсолютной идеи», яркие проявления принципа открытости.

Ситуация постоянного обновления художественных средств с тенденцией усиления давления на воспринимающие способности реципиента (ассоциативные функции,

воображение) носит объективный характер, обусловленный как минимум двумя причинами. Эволюция языка искусства мотивирована внутрихудожественной необходимостью: творческое сознание испытывает чувство «усталости от приема» и в модификации выразительных средств ищет адекватных новому мировоззрению путей отражения мира в искусстве. В то же время определенное влияние на процессы формообразования оказывает «социальный заказ», заставляющий стимулировать публику новыми способами, поскольку к старым восприятие вырабатывает своего рода иммунитет.

Важно здесь указать на эвристический характер этих перемен, когда новизна и открытость идут рука об руку. Искусство, постоянно опровергающее свои основания, знаменующее волю к преодолению предела, переступанию наличествующих художественных ограничений, всякий раз ставит зрителя в положение *предстояния перед Неопределенным*. Наблюдатель оказывается перед выбором, в *точке бифуркации*, выражаясь языком синергетики, когда отрефлектированные, уже освоенные культурой методы понимания оказываются безоружными перед тем, «чему названья в мире нет» (Г. Иванов), чему еще предстоит получить эквиваленты из смежных областей духовной деятельности человека, интеллектуально конституироваться. В этом смысле художественная открытость в ее универсальном, «категориальном», масштабе, наравне с новизной и неясностью, рядоположена *дословности* — актуальному понятию современной теории искусства, описывающему невербализуемые свойства художественного языка, пространство до-символического, до-культурного, до-рационального².

Интеллектуальная попытка наблюдателя — современника любого переходного художественного периода — выработать новые способы постижения опережающего его искусства, угнаться за ним, «упаковать» в умопостигаемую форму, обладающую той или иной степенью целостности, ясности и стабильности, сродни рецептивным усилиям зрителя, «осва-



2 См. об этом: Беспалов О.В. Символическое и дословное в искусстве XX века. М., 2010.

ивающего» художественную ткань открытого произведения, разгадывающего ребусы, которые ставит перед ним его символика, пластика, композиция и фактура.

«КОНКРЕТИЗАЦИЯ» И «НЕПОЛНАЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ»

Изучение «локальной открытости» как сущностного свойства конкретного произведения искусства не может обойтись без обращения к общим онтологическим и гносеологическим проблемам искусства. Опуская пока разговор о *степени интенсивности импульса открытости* в отдельно взятом тексте или образе, процитирую Г.-Г. Гадамера, предостерегавшего от очевидного, на первый взгляд, мнения, что традиционное «миметическое» полотно понять проще, нежели авангардное: «Картину приходится „расшифровывать“ точно так же, как и текст. И возникает эта проблема впервые вовсе не по отношению к кубистической картине. В последнем случае она просто крайне заостряется. Здесь требуется, так сказать, „перелистывать“ одну за другой различные грани одного и того же, различные ракурсы, чтобы в итоге изображенное на холсте предстало во всей множественности граней, а следовательно, и в цвете, и пластически по-новому. Однако картину мы „читаем“ не только у Пикассо, или Брака, или других современных им кубистов. Так происходит всегда. Кто, например, восхищается прославленным Тицианом или Веласкесом, конным портретом какого-нибудь Габсбурга и думает только одно: „Да это Карл VI!“ — тот в картине ничего не увидел. Ее необходимо воссоздать, как бы прочитывая слово за словом, чтобы в результате возник образ, в котором просвечивало бы его истинное значение...»³.

Творческое наследие практически любого крупного мастера полно загадок, связанных с иконологическими, символическими, идейными, техническими аспектами его произведений, а также с проблемой истоков, влияний и т. д.



3 Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 293.

Классический текст — тоже шифр, тоже загадка для зрителя. Забегая вперед, упомяну одно из положений У. Эко, который, в соответствии со своей типологией открытости, закономерно предложил в одном из модусов распространить сферу ее влияния на практически любой факт искусства, обладающий потенциальной способностью быть интерпретированным: *«Каждое произведение искусства, даже если оно создано в соответствии с явной или подразумеваемой поэтикой необходимости, в сущности остается открытым для предположительно бесконечного ряда возможных его прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением»*⁴. *Открытость, таким образом, выступает неотъемлемым качеством произведения.* Сама антиномия «открытой» и «замкнутой» формы нивелируется, что и позволяет на этом этапе говорить об онтологических основаниях классики и актуальных арт-объектов в едином ключе.

Исходным пунктом здесь может выступить феноменология Э. Гуссерля. И хотя немецкий философ не разработал специальной эстетической теории, в рамках созданной им системы искусство часто привлекалось для аргументации логических построений. Произведение у Гуссерля — объект, являющийся нашему сознанию, не существующий вне и независимо от последнего. Отрицая по сути существование объективного мира, по отношению к искусству философ абсолютизировал статус воспринимающего субъекта и перенес акцент с изучения художественной ткани, текста в сторону процесса рецепции. Так как произведение искусства, будучи феноменом, фиксируется сознанием посредством «переживания», «ощущения», то есть не рационально, обоснование получила вынужденная субъективность трактовок. Однако о произволе интерпретаций здесь говорить нельзя — этому противится истолкование Гуссерлем «вещей» в платоновском духе, ведь эйдосы имеют вполне определенную, оформленную сущность, которая и созерцается, не имея возможности быть выраженной понятийно.



4 Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004. С.61.

Ученики Гуссерля, все же реабилитировав мир объективных предметов (так называемое оправдание «естественной установки»), продолжили разработку проблемы функционирования искусства с точки зрения рецепции. Наиболее последовательно общая позиция феноменологической эстетики представлена у Р. Ингардена, которого в какой-то мере можно считать предтечей структурализма, поскольку он одним из первых занялся описанием многослойной структуры художественного произведения.

Ингарден делил литературный текст (в дальнейшем его метод был распространен и на другие виды искусства) на четыре яруса: 1) звучание слов, 2) их значение и смысл, 3) предмет и содержание, и наиболее важный — 4) уровень «видов» людей и вещей, в которых нам зримо являет себя соответствующий предмет изображения. «Виды», от которых в первую очередь зависит художественная ценность произведения, хотя и связаны с тремя остальными слоями, возникают в воображении реципиента. Они обусловлены его чувствами, психофизическими особенностями и в своей совокупности не образуют оформленного целого. Подчеркивая эйдетическую сущность «видов», Ингарден уточняет: «Они возникают, скорее, временами, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы „наготове“, в некоем потенциальном состоянии»⁵. Наиболее явно «виды» представлены в живописи — там они играют конституирующую роль, полностью подчиняя себе остальные слои, если они есть⁶. Не менее важны еще два понятия, предложенные философом, — «схематичность» и «конкретизация». Они в значительной степени проясняют специфику произведения искусства как открытой формы.



5 Цит. по: История эстетической мысли в 6 т. Т. 5. М., 1990. С. 57.

6 По Ингардену количество уровней картины зависит от жанра и школы. Тематическая картина имеет три слоя, «чистая» — два, абстрактная — только один, собственно уровень «видов».

«Схематичность», или «неполная определенность», свойственна всем элементам произведения и проявляется в незавершенности, вынужденной приблизительности изображенного относительно действительности. Поскольку художник не в состоянии зафиксировать посредством языка все бесконечное множество деталей реальности, он обозначает объекты с известной приблизительностью, оставляя работу по их «дооформлению» на откуп читательской фантазии. Степень «схематичности» в движении по направлению от фонетического к видовому слою усугубляется: если изображенный предмет все же как минимум должен быть очерчен несколькими штрихами, то чувства зачастую вообще не называются автором и выражаются косвенно (через психологизм, детализировку, пейзаж), а предельно абстрактные «виды» существуют лишь в потенции. Таким образом, Ингарден был одним из первых, кто рассматривал художественный текст как схему, костяк — «как бы лишенный тела скелет, который облекается в плоть в ходе чтения»⁷. В этой связи уместна и ранее высказанная аналогия с физической моделью Вселенной после Большого Взрыва — «мыльного пузыря», непрестанно расширяющего свои пределы. Роль «вещества» в этом случае выполняет рецептивная энергия зрителя.

Идеи Ингардена были развиты У. Эко в рамках семиотики и теории информации. В своем докладе «Проблема открытого произведения» ученый предпринял анализ художественного текста путем исследования его информационных потенций и выяснения «структуры отношения к нему потребителя». Эко говорит о произведении как о «форме» — органическом целом, рождающемся из слияния различных уровней предшествующего опыта (идеи, эмоции, оперативные установки, материал, модули организации, темы, сюжеты, готовые стилимы и акты авторской фантазии). *Это завершенное произведение, конечная точка производства и исходная точка потребления, рецепции, которая — в процессе своего развития — всегда, с каждым разом, вселяет новую жизнь в исходную форму,*



7 Силичев Д.А. Феноменологическая эстетика // История эстетической мысли в 6 т. Т.5. С. 59.

рассматривая ее под различными углами зрения. Произведение и здесь понимается как своеобразный каркас, оболочка, которая наполняется восприятием данного произведения зрителем, и эта наполненность, естественно, всякий раз оказывается различной, отражая индивидуальность каждого реципиента, с одной стороны, и множественность возможных раскодировок произведения — с другой.

Введенное Ингарденом понятие «конкретизации», имея много общего с эстетическим восприятием, все же существенно от него отличается. В феноменологии объект (в том числе и произведение искусства) не существует независимо от сознания. Интенция не просто ощупывает, схватывает предмет как объективную данность, но конституирует, буквально творит его. И потому «конкретизация» текста, понимаемая как процесс наполнения изначальной абстрактной схемы, «протопроизведения» результатами воображения, опыта, вкуса реципиента, так высоко оценивается Ингарденом. «Конкретизация» не просто дополняет и обогащает произведение — это его воплощение, реализация, а по сути, настоящее творение, создание, при котором художественная форма наделяется эстетической ценностью. *«Конкретизация» поэтому ставится исследователем выше самого произведения, так как последнее понимается как «чисто интенциональный предмет», рождение и существование которого целиком зависит от деятельности конституирующего сознания.*

Схожие суждения о рецепции высказывал современник Ингардена Н. Гартман. Испытавший сильное влияние идей феноменологии, Гартман в своей эклектичной эстетике также разделяет представление о произведении как о многослойной системе — она имеет как минимум два плана, реальный и ирреальный, внутри которых возможно дополнительное дробление, в зависимости от вида искусства. Так, анализируя живописный портрет, Гартман говорит о шести уровнях, лишь один из которых — слой красок на холсте — является материальным, действительным. Остальные пять, формирующие духовное содержание эстетического предмета, проявляют себя только благодаря усилию воспринимающего сознания.

Внимание исследователей к *сотворческой функции рецепции*, при всем радикализме конечных выводов, оказывается продуктивным по отношению к проблеме открытости отдельно взятого произведения. Диалектика ингарденовской «конкретизации» и «произведения-схемы» способна выступить *онтологическим оправданием открытой формы* с ее неограниченными смыслопорождающими возможностями, установкой на интерпретацию и игру свободных ассоциаций.

В герменевтике Г.-Г. Гадамера роль реципиента столь же значительна. Зритель, встроенный в систему произведения-игры, является ее необходимым внутренним компонентом. Художественная форма у Гадамера замкнута в себе, но открыта в сторону публики и только в ней находит свое завершение. Игра, понимаемая как основа бытия произведения, является целым, которое включает в себя игроков и зрителей, причем именно зритель «является тем, для кого и в ком играет игра»⁸. Во главу угла герменевтиками ставится проблема понимания и истолкования художественного факта. Гадамер указывает на исторический характер бытия произведения и анализирует проблему интерпретации, в которой видит решение вопроса о способе существования художественной формы. Он приходит к выводу, что произведение искусства живет только в потоке сменяющих друг друга интерпретаций. Этот признак оказывается свойственным не только для «репродуктивных» искусств (театр, исполнительские искусства) — в своих главных работах «Истина и метод» (1960) и «Актуальность прекрасного» (1974) ученый убедительно показывает, что и произведения других видов искусства всегда незавершенны и открыты для массы будущих интерпретаций. Важно при этом, что все исторические рефлексии, представления, трактовки, по Гадамеру, принадлежат этому произведению, органически входят в его состав. Более того, *неразличение произведения и его интерпретации* выступает у Гадамера необходимым условием его подлинного постижения.



⁸ Цит. по: История эстетической мысли в 6 т. Т. 5. М., 1990. С. 84.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК «ТОЧКА БИФУРКАЦИИ»

Ситуация коммуникации художественной формы (формы в ее буквальном лексическом смысле, в значении оболочки, резервуара) и воспринимающего сознания может быть в общих чертах описана и в терминах синергетики. Это не кажется натяжкой с учетом наблюдаемого в последние десятилетия сближения этой дисциплины с различными областями гуманитарного знания⁹.

Динамический хаос, как убеждает синергетика, становится знаком открытости системы внешнему миру, в этом режиме она «обнажена и незащищена к любым, сколь угодно малым, внешним воздействиям. Понятие замкнутой, изолированной системы становится недостижимой идеализацией. Система вступает в диалог со Вселенной, она причащается Универсуму, ощущает себя его частью и подобием. Именно в хаотической эволюционной фазе возможно восприятие, получение информации из целостного источника, синхронизация и гармонизация системы в согласии с космическими принципами. В этом, видимо, наряду с внутренними источниками, и кроется креативное, творческое начало хаоса. Мы называем это коммуникативной функцией хаоса»¹⁰.

Произведение искусства в этой связи предстает принципиально неустойчивой, открытой для посторонних вмешательств системой. На ее состояние можно и должно влиять извне. По И. Пригожину, метафорой такой системы можно считать перевернутый маятник, который, в зависимости от



9 Помимо упомянутой в Гл. 1 работы В.Г. Буданова «Методология синергетики...», увидели свет книги: Трофимова И.Н. Синергетика и психология. М., 2002; Вагурич В.А. Синергетика эволюции современного общества. М., 2007; Евстигнеев Л.П., Евстигнеев Р.Н. Экономическая синергетика. М., 2007; Евин Е.А. Синергетика сознания. М., 2008; Белоусов К.И. Синергетика текста: От структуры к форме. М., 2008; Евин И.А. Искусство и синергетика. М., 2009; Милованов В.П. Синергетика и самоорганизация: Социально-экономические системы. М., 2010; и др.

10 Буданов В.Г. Указ. соч. С. 36.

любого малейшего воздействия на него, может совершенно непредсказуемо упасть влево или вправо. В таком состоянии неустойчивости, думается, оказывается и художественная форма в ожидании зрителя. Это состояние неустойчивости было названо в физике *точкой бифуркации* («бифуркация» буквально — «двузубая вилка», однако количество альтернатив может быть увеличено до бесконечности). Важно подчеркнуть здесь, что подобные моменты выбора «непремненны в любой ситуации рождения нового качества и характеризуют рубеж между новым и старым». При этом «значимость точек бифуркации состоит еще и в том, что только в них можно не силовым, информационным способом, т.е. сколь угодно слабыми воздействиями повлиять на выбор поведения системы, на ее судьбу»¹¹. Так, современная синергетика недвусмысленно утверждает, что «искусство, как мозг и как вся живая природа, функционирует вблизи неустойчивого, критического состояния»¹².

Современный художник — воплощенный *homo apertus*, ловец творческих импульсов, мотивов¹³ из внешнего мира, сам выступая в роли открытой системы, создает *открытые системы второго порядка* — художественные объемы, питающиеся «рецептивной энергией» зрителя. Произведения высокой классики лишь подтверждают эту гипотезу, что особенно заметно при обращении к таким шедеврам, как «Ночной дозор» (1642) Рембрандта и «Менины» (1656) Веласкеса, являющих необыкновенную гибкость как на уровне семантики, так и в сфере пластического претворения авторского замысла.

Наиболее дискуссионное полотно голландского художника порождает вопросы начиная уже с названия. «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбюрга» (так озаглавил произведение сам Рембрандт) происходит отнюдь не ночью.



11 Там же. С. 58.

12 Евин И.А. Искусство и синергетика. М., 2009. С. 35.

13 Подробнее об этом см. в Гл. 6.

Реставрация красочного слоя, проведенная в середине XX века, показала, что изображаемое событие совершается не позднее двух часов дня — более двухсот лет картина висела в различных залах здания Стрелкового сообщества (в XVIII веке она даже была обрезана по краям, поскольку не умещалась на стене), где покрылась слоем копоти, существенно искажившим колорит и позволившим интерпретаторам перепутать время суток. Так невольно ставились под сомнение распространенные героико-патриотические трактовки известнейшего произведения: отряд городского ополчения, занятый военными приготовлениями (речь идет о последнем этапе Тридцатилетней войны, в ходе которой провинции Нидерландов отстаивали свое право на независимость от Испании), не кажется застигнутым врасплох внезапной ночной тревогой, как представлялось ранее. Персонажи Рембрандта вовсе не охвачены паникой — напротив, каждый занят своим делом: на переднем плане капитан Кок отдает приказание лейтенанту Рейтенбюргу, на среднем выделяются мушкетеры Ян ван дер Хеде и Ян Лейдекерс Класен, приводящие в порядок оружие, и барабанщик, возвещающий общий сбор, на третьем — прапорщик Ян Виссхер Корнелиссен разворачивает знамя и т.д. Ополченцы, как актеры, выходят из-под темной арки на залитую солнцем городскую площадь — к зрителям, под свет «рампы». В самом деле, война идет к концу, противник поглощен своими внутренними проблемами и угрозы рубежам теперь не так значительны, как раньше. Выступление отряда напоминает скорее исполнение определенного общественно-политического ритуала, нежели сулит горожанам серьезные неприятности.

Рембрандт осознанно разрушил существовавшие каноны группового портрета. Полотно, за которое мастер получил от стрелковой роты 1600 флоринов, представляет собой не помпезно-статичную «коллективную фотографию» доблестных защитников отечества, как того хотелось заказчикам, но запечатленное мгновение самой жизни — непредсказуемой, полной движения и случайностей. Изображаемые события уже не кажутся столь драматичными — но они драматургичны! Неслучайно исследователи указывают, что на Рембрандта могли оказать влияние театральные постановки

XVII века. «Неоднозначность произведения, возникшего на границах различных жанров, различных композиционных структур, на грани реальности видимого и воображаемого»¹⁴, обнажает загадочная фосфоресцирующая фигура то ли девочки, то ли актрисы-карлицы, помещенная в точку золотого сечения картины и, кроме того, обозначающая центр светотеневой композиции всего полотна. Эмблематический петух за поясом этого странного существа, с одной стороны, аллегорически указывает на самого офицера Франса Баннинга Кока (по-голландски «кок» — «петух»), с другой — переводит художественное сообщение в широкий мифологический контекст, заставляя вспомнить о петухе как воинственной птице, борющейся с нечистой силой и возвещающей восход солнца. В то же время стоит упомянуть, что в голландском языке слово «кловенир» (от «кловен» — вид мушкета) созвучно слову, обозначающему птичий коготь, и эмблемами стрелков обычно выступали лапки хищных птиц, а отнюдь не куриц. Но петух — не орел и не ястреб. Не обнаруживает ли себя здесь скрытая ирония художника?.. Столь же загадочен и персонаж в шлеме с дубовыми листьями, стоящий спиной к зрителю и разыгрывающий собственный непонятный спектакль — отдельную мизансцену внутри общего действия. Кто он — шут, скоморох, трикстер?¹⁵

Стихия вдохновенной игры, маэстрии, подлинного художнического артистизма¹⁶ — виртуозного и вместе с тем импровизационно-легкого владения пластическими приемами живописи — явлена Рембрандтом и в знаменитом «светотеневом контрапункте» «Ночного дозора», который, как



14 Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Л., 1986. С. 114.

15 См. об этом: Якимович А.К. Самоидентификация художника: Рембрандт и Веласкес // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н.А. Хренов. М., 2007. С. 533–566.

16 Всестороннему анализу явления и понятия артистизма посвящена коллективная монография: Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. М., 2008.

убедительно показал М.В. Алпатов¹⁷, обладает определенной автономией относительно линейной композиции картины. Впечатляющая игра света выхватывает «необязательные», «досадно случайные» элементы полотна (девочка с петухом, барабан, блики на шлемах и деталях амуниции) и оставляет в стороне номинально значимые фрагменты: стрелки оказываются погруженными в темноту, освещены лишь несколько лиц и ажурных воротников да роскошный камзол лейтенанта Рейтенбюрга, который «рифмуется» с золотистым платьем загадочной героини. Сам капитан, несмотря на непосредственную близость к зрителю, кажется призрачным, растворенным в полумраке, подтверждая мысль об отсутствии центрального персонажа «Ночного дозора» и торжестве художественной органики — многозначного языка искусства, способного средствами живописи передать само движение, саму жизнь.

Смысловые и пластические перипетии открытости являются собой и «Менины» Веласкеса. Итоговое произведение испанского мастера обладает необыкновенной притягательной силой, заставляющей не одно поколение исследователей вновь и вновь обращаться к нему. Исходная установка художника на полифоничность и многослойность, определившая поэтику этого полотна, открыла простор широкому потоку интерпретаций: «Менины» толковали и как сцену из дворцового быта, и как групповой портрет, и как «картину создания картины»; немало внимания при этом уделялось философским, политическим, культурно-историческим аспектам.

«Таинственность» «Менин» проистекает из нестабильного, заведомо двойственного положения персонажей, каждый из которых является одновременно «плотью» и «ролью», соотносится и с реальностью, и с представлением¹⁸. Разыгрывающаяся на переднем плане сцена с участием юной инфанты Маргариты и ее свиты (принцессе в этикетном полупоклоне подносит бокал с водой фрейлина Агостина Сармиенто, расшавившийся карлик толкает ногой лежащую собаку) обращена



17 См.: Алпатов М. Композиция в живописи. М.; Л., 1940.

18 Даниэль С.М. Указ. соч. С. 120.

к королевской чете — Филиппу IV и Марианне Австрийской, вынесенных за пределы полотна, как будто бы стоящих перед плоскостью картины, на позиции зрителя, о чем указывает их смутное отражение в зеркале на дальней стене мастерской. Взгляд Маргариты, не лишенный кокетства, направлен на родителей; перед ними же склоняется в реверансе вторая «менина» — Изабелла Веласко. Кажется, что и сам художник, изобразивший себя за работой, оценивающе рассматривает высоких особ, возможно позирующих ему. Два зрительных вектора (первый — непосредственно обнаруживающийся на картине и второй — угадывающийся, исключенный из него, но вместе с тем не менее значимый, поскольку он совпадает с движением взгляда реципиента) вступают во взаимодействие и создают запутанную сеть отношений, невольно заставляя вспомнить известную идиому Ж. Диди-Юбермана — «то, что мы видим, и то, что смотрит на нас». Так выстраивается сложная система визуальных контактов, охватываемая в итоге «всевидящим» взором гофмаршала Хосе Ньето, который одергивает гардину и впускает в полутемную залу дневной свет, словно суммируя все потенциально и реально присутствующие «оптические линии».

Виртуозная композиционная игра оборачивается многозначностью самих персонажей. Размещенные в одной живописной плоскости маленькая инфанта и карлица Мария Барбола неожиданно получают странное сходство, преобразующее образ инфанты и наделяющее новым качеством образ карлицы. Король и королева, явленные лишь в нечетком зеркальном отражении, наводят на мысль о призрачности и непрочности «земной» власти. Зато сам художник (на первый взгляд, скромный слуга, верноподданный) обретает статус подлинного господина, настоящего хозяина положения — творца, силой художественного языка дающего существование каждому из персонажей и указывающего им надлежащее место. Так произведение Веласкеса символически венчает образ всеобъемлющей и всепобеждающей Живописи, предстающей «полноправным героем изображения» со своей «родословной и своей грамматикой»¹⁹ — неисчерпае-



19 Там же. С. 19.

мого языка искусства, способного создавать гибкие, рецептивно пластичные формы, чутко реагирующие на каждое «прикосновение» зрителя.

ЯДРО И ПЕРИФЕРИЯ ОБЪЕКТА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Потенциальная возможность быть интерпретированным, являющаяся неотъемлемым свойством любого произведения в любую эпоху, имеет к проблеме открытой формы самое непосредственное отношение. В то же время сама интерпретация оказывается при ближайшем рассмотрении достаточно сложным и многослойным феноменом. Принимая ее за точку отсчета, становится возможным даже пересмотр положений традиционной морфологии, связанных с дроблением искусств на пространственные и временные.

Современные исследователи предлагают новые градации с иными критериями разделения. Так, заслуживают интереса концепции, разделяющие искусства на исполнительские и неисполнительские, динамичные и статичные, мобильные и стабильные, обладающие «произведением-процессом» и «произведением-предметом»²⁰. Принимая во внимание разработки участников констанцской школы рецептивной эстетики (В. Изер, Х.-Р. Яусс), опирающихся на основные положения Гадамера, абсолютно любое произведение искусства обязательно предполагает «исполнение», под которым понимается оригинальное отражение произведения в индивидуальном восприятии реципиента с неизбежной трансформацией смысла, вариативностью истолкования — пусть даже этот процесс творчески пассивен и реализуется лишь в сознании потребителя.

Динамическими, мобильно развивающимися в сфере смыслообразования, могут, таким образом, быть и музыка, и живопись, и литература. Так, например, итальянские музыковеды А. делла Кортэ и М. Милла, протестуя против определения музыки, танца, театра как искусств исполни-



20 См.: Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск, 1982.

тельских, справедливо писали о «рецептивном исполнении», свойственном всем без исключения видам искусства. В этом же смысле о феномене исполнения говорит Эко, обнаруживающий в потреблении и исполнении одну интерпретационную природу²¹. Рецепция выступает глубинной подосновой бытия художественного объекта, и потому вполне закономерным выглядит разделение искусств на «рецептивно-мобильные», чьи произведения динамичны только в восприятии (живопись, скульптура, архитектура, поэзия и художественная проза), и «субстанционально-мобильные» — изменчивые по самим условиям своего существования (музыка, театр). Подобная градация уточняет традиционную морфологию искусства, в целом не противореча ей.

Не углубляясь пока в анализ структуры интерпретации и описание ее типологии, обратимся к проблеме множественности и адекватности интерпретаций. В какой связи находится открытость формы и интерпретационная свобода? Насколько беспредельно толкование произведения? Есть ли существенное различие в восприятии традиционного, классического искусства и произведений авангарда? Имеет ли интерпретация эстетического объекта объективные границы или же разрастание смыслов ничем не ограничено?

Концепция «конкретизации» Ингардена неоднократно подвергалась критике за «релятивизм». Действительно, воспринимающее сознание реципиента, словно раскраши-



21 «Нет сомнения в том, что между практическим действием толкователя произведения, когда он выступает как «исполнитель» (инструменталист, исполняющий какой-нибудь музыкальный отрывок, актер, декламирующий текст) и действием толкователя, который эстетически воспринимает то или иное произведение (то есть тем, кто смотрит на картину, в безмолвии читает стихи ли слушает музыкальный отрывок, исполняемый другим), есть разница. Однако в результате эстетического анализа оба случая начинают рассматриваться как различные проявления одного и того же интерпретативного подхода: любое „чтение“, „созерцание“, „наслаждение“ каким-либо произведением искусства является формой его „исполнения“, даже если оно совершается в безмолвии и частным образом. Понятие *интерпретационного процесса* вбирает в себя все эти подходы» — Эко У. Открытое произведение... С. 336.

вающее собственными эмоциями схематическую заготовку, чертеж, созданный художником, действует с большой степенью произвольности. Вполне применимо здесь понятие *ап-перцепции*, предложенное А.А. Потебней, — субъективной установки реципиента, предшествующей восприятию. Примат принципа «конкретизации» над «произведением» подразумевает неограниченность индивидуальных произвольных конкретизаций.

Гадамер в своих построениях весьма критичен к субъективизму «эстетики переживания» (здесь уместно вспомнить и концепцию «вчувствования» Т. Липпса). Растворенное в массе индивидуальных переживаний, произведение утрачивает свое внутреннее единство, — считает философ. И в то же время идентичность самому себе произведение, по Гадамеру, обретает именно через оптику исторических интерпретаций — их наслоение, конфликт не замутняет, а, напротив, позволяет прояснить его сущность, отбросив лишнее, случайное: «время не пропасть, через которую надо перекинуть мост; оно не разделяет, а соединяет прошлое и настоящее»²². Произведение требует определенных границ уместности толкования. Краеугольный камень здесь — в выборе правильной установки, освобождении от «предубеждений», культурных штампов эпохи, в которой находится интерпретатор и которые нужно осознать и редуцировать, вынести за скобки. Кроме того, следует помнить, что в своих базовых положениях Гадамер солидаризируется со своим учителем М. Хайдеггером, который, помимо прочего, утверждал, что обнаруживаемая в произведении истина не является следствием познавательной деятельности субъекта восприятия — она рождается сама собой, обусловлена внутренними причинами, «сама себя ставит» в произведение, то есть онтологически обладает объективностью. Полемизируя с ними, Э. Бетти выражается еще определеннее: смысл следует не вносить, а выносить из объекта интерпретации. «*Sensus non est inferendus, sed efferendus*» — знаменитая формулировка итальянского исследователя, утверждающего, что



22 Перов Ю.В. Герменевтика и эстетика // История эстетической мысли в 6 т. Т.5. С. 87.

в интерпретационном акте смысл не вводится извне и искусственно не навязывается произведению.

Исключительно важные замечания о рамках открытости делает Эко. Его анализ касается не только границ интерпретации, но и собственно пределов открытого произведения как эстетической формы. Эко размышляет над живописью ташистов. В «искусстве пятен», говорит он, отсутствует элемент контроля, здесь нет формы, способной направить зрительное восприятие. *Это искусство, устремляющееся к идеалу не красоты, но витальности.* Но насколько возможна коммуникация в акте витальности? — вот главный вопрос. Эко привлекает для ответа на него культурологические аргументы: наш, европейский тип ментальности накладывает определенные условия на процесс восприятия произведения, призыв к свободе ассоциаций все еще предполагает расположение материальных компонентов произведения в определенной последовательности, по определенным законам. Предаваться свободным ассоциациям — лишь половина дела, в этой культуре все еще необходима оценка искусственно созданного объекта в момент наслаждения им. Так, даже в крайних вариантах открытых произведений, где свойства открытости присутствуют на всех уровнях — в искусстве, берущим за образец витальность, действие, полную случайность и неопределенность, — диалектика между произведением и свободой его прочтений неустранима. *«Произведение является открытым, пока оно остается произведением: за этим пределом мы сталкиваемся с открытостью как с шумом»*, — резюмирует ученый. И тут же признает, что эстетика не в состоянии определить, когда наступает этот «порог» — здесь на помощь философскому анализу искусства должен прийти искусствоведческий микроанализ конкретного произведения. Именно критика способна ответить, «в какой мере полная открытость разнообразных зрительных возможностей все-таки намеренно связывается с определенным полем, направляющим прочтение картины и руководящим процессом выбора, — полем, которое превращает то или иное соотношение в акт коммуникации и не низводит эту связь до уровня абсурдного диалога между знаком, который уже

перестал быть знаком и превратился в шум²³, и восприятием, которое перестало быть восприятием и превратилось в солипсистский бред»²⁴.

В разговоре о границах интерпретации уместны продуктивные, на мой взгляд, понятия «центра» и «периферии» объекта восприятия. «Центр», или «ядро» произведения, является средоточием базовой художественной информации, он структурирован автором и обладает, как ядро в атоме, определенной устойчивостью, «массой покоя». Этот центр, сохраняющий сущность произведения, остается неизменным в процессе интерпретирования (исполнения), в то время как «периферия» свободно поддается множественности толкований, активно задействует воображение и ассоциации реципиента.

Продуктивность подобного подхода заключается в его способности прояснить специфику и радикальных экспериментов искусства XX века и произведений «классического» искусства. В свете понятий интерпретационного «центра» и «периферии» артефакты XX века (к примеру, картины Джексона Поллока) в плане их восприятия будут представлять собой структуры с сильно размытым (или вообще отсутствующим?) субстанциальным ядром. Они уже на пороге «шума», абсурда; безраздельно господствующая «периферия» рискует отнять у них сам статус произведения искусства. Ассоциации бушуют, не будучи ничем сдержаны. Толкования бесконечны и произвольны. Интерпретация движется вширь, словно растекаясь по плоскости.

Иначе с работами, в которых ясно ощущается влияние традиции: «информационный центр» оформлен, явен; интерпретирование — столь же бесконечное — движется в определенных «притяжением» «ядра» рамках. «Грави-



23 Понятие «информационного шума» разработано в семиотике Ю.М. Лотмана. «Искусство... обладает способностью преобразовать шум в информацию», считает ученый, косвенно подтверждая слова Эко. — См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

24 Эко У. Указ. соч. С. 200.

тационные поля» очерчивают русло, внутри которого, уже вглубь, движется процесс восприятия художественного текста. Простейший пример здесь — вальсы Шопена, в любом случае сообщающие реципиенту ощущение легкости, приподнятости, что в данном случае и обуславливает границы понимания.

Подводя итог сказанному, вновь обратимся к Вёльфлину. Метафорически открытость классического произведения, ограниченная наличием устойчивого «центра притяжения», который создает своего рода рисунок, русло для протекания восприятия, — «пластична», «линейна». В то время как работы, созданные в духе беспредметничества (рецепция которых неструктурирована, аморфна, подобно пятнам краски, лишенным контура), — «живописны».

История философии подсказывает и другую аналогию, связанную с оппозицией постмодернистской *ризо*мы, выступающей метафорой интерпретационного плюрализма, и *субстанции* Спинозы — замкнутой, не нуждающейся ни в чем, кроме самой себя, но при этом бесконечной.

БАХ И ШЕКСПИР

В ЗЕРКАЛЕ КРЕАТИВНОЙ РЕЦЕПЦИИ

Предваряя анализ радикальных вариантов открытой формы, хочется продемонстрировать смыслопорождающие и стилевые возможности классики, что подтвердило бы исходное положение о принципиальной многозначности любой художественной формы в любую историческую эпоху. Произведения, относящиеся к динамическим, процессуальным искусствам (театр, представленный драмами У. Шекспира, и музыка — в форме знаменитого сборника сюит и фуг «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха), выбранные для анализа не случайно — они нагляднее отражают качества художественного объекта как объекта интерпретируемого, поскольку их материальная реализация всегда связана с репродуцированием — появляясь перед зрителями/слушателями, они модифицированы (исполнителем) уже изначально. Впрочем, общие закономерности интерпретации

и креативной рецепции справедливы для всех видов искусства, и с тем же успехом можно было бы демонстрировать, к примеру, метаморфозы живописного полотна или лирического стихотворения в исторически смещающихся «оптических горизонтах» эпохи и индивидуальных сознаниях.

Обозначу несколько общих подходов к интерпретированию исходного текста. (В том или ином количественном соотношении они соседствуют внутри каждой отдельной трактовки, но теоретически всегда можно вычленировать доминирующий.) Представляется, что в *художественной интерпретации*²⁵ могут превалировать требования внутреннее, обусловленные самодвижением стилевых манер, эволюцией средств выразительности, приемов — языка искусства, стремящегося уловить и воплотить глубинные изменения мира. «Стилевая» интерпретация может иметь своей целью, например, проверку классикой новой стилистики или попытку «скрестить» традицию с актуальным искусством, добываясь достижения самых различных художественных задач (среди которых не редко встречается и откровенное паразитирование на шедеврах, воспринимаемых как «сырье»).

Интерпретация зачастую нацелена и на решение вполне земных задач — она призвана отвечать запросам конкретной исторической ситуации, быть рупором современности с ее насущными проблемами. Это связано, привлекая юнговскую терминологию, с архетипичностью художественной формы: художник безотчетно выхватывает из коллективного бессознательного так необходимую сейчас, в данном историческом контексте, мыслеформу — архетип, императив, идеал — и средствами искусства адаптирует его, вновь дарует эпохе в понятном для всех выражении. Не удивительно, что именно интерпретация классики — так хорошо знакомой и вдруг неожиданно предстающей в совершенно



25 Особенности этого типа интерпретации рассмотрены в монографии: Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск, 1982.

Помимо художественной, автор также выделяет «бытовую» и «научную» интерпретации.

новом, «современном ключе» — как нельзя лучше подходит для подобной цели. Данный подход к интерпретированию обнаруживает неиссякаемую жизненность, свежесть шедевров, всегда готовых реинкарнироваться в любой исторический контекст.

Есть смысл выделить и индивидуальную, авторскую интерпретацию, основанную на личном, глубоко субъективном видении исходного произведения. В известной степени она обязательна для каждой из двух описанных трактовок и для любого восприятия искусства вообще (имеется в виду неотъемлемое от восприятия «рецептивное исполнение», о котором шла речь выше), однако именно яркий личностный подход к произведению, когда исполнитель-интерпретатор наделяет эстетический объект собственными ассоциациями, намеренно удаляясь при этом от субстанциального ядра произведения, дает порой исключительно интересные художественные результаты.

Вот несколько примеров функционирования трех способов креативной рецепции.

15 августа 1925 года в Лондоне состоялась премьера «Гамлета», поставленного Генри Эйтлифом силами труппы Бирмингемского репертуарного театра. Англичан поразил антураж спектакля. Критики с возмущением или восторгом пересказывали, как Гамлет, «бархатный принц», появляется на сцене в спортивном костюме, в гольфах и прикуривает сигару у кого-то из придворных. Лаэрт в широких, только что вошедших в моду «оксфордских брюках» выходит в первом акте с чемоданом, на боку которого наклеен ярлык «Пассажирский на Париж». Полоний носит фрак и галстук-бабочку, а Призрак облачен в генеральский мундир и шинель внакидку. Солдаты Клавдия выглядели как рядовые современной датской армии, придворные играли в бридж, пили виски с содовой, а за сценой слышались звуки авто.

Внешний облик постановки отражал новое, современное понимание драмы: знаменитые реплики намеренно проглатывались актерами, хрестоматийные монологи произносились скороговоркой. «Быть или не быть» Гамлет (Г. Колин Кейт-Джонстон) читал, держа руки в карманах. «Это был Шекспир, переведенный на сухой язык новейшей психо-

логической прозы, — комментирует А. В. Бартошевич. — Поэтический ритм шекспировской драмы был в спектакле беспощадно сломан. Пульс бирмингемского „Гамлета“, рваный, скачущий, то нарочито замедленный, то механически подвижный, вторил порывистому, синкопированному ритму самой жизни двадцатых годов. Недаром одна рецензия называлась „Гамлет в бриджах“. Этот „Гамлет“ 25 года коснулся самого нерва эпохи, оттого реакция на спектакль была столь стремительной и сильной, у одних — благодарной, у других — болезненной»²⁶.

На первый план пьесы выходили не характеры, а сама ситуация, общее движение. Чуть ли не впервые «Гамлет» на английской сцене воспринимался собирательно — не как портрет одного героя, но как картина целостного динамического бытия, слепок с послевоенной действительности. Руководитель театра Барри Джексон убеждал: время великих личностей прошло, титаны никому не интересны. Бирмингемский Гамлет был рожден эпохой, где простой обыватель был поставлен в ситуацию героя трагедии. Этот спектакль был поставлен для «человека улицы» и о нем.

Очевидно, что перед нами в данном случае вариант «актуализирующей» интерпретации — исходное произведение осмыслено в духе насущных проблем, это ответ искусства «злобе дня», давление на болевые точки действительности. Классика здесь — средство понять себя, свою эпоху в цепи времен. Думается, в подобном ракурсе осмысления пьесы Шекспира трактовались такими разными интерпретаторами, как Ф. Комиссаржевский («Макбет», Страттфорд, 1929), Ю.П. Любимов («Гамлет», Театр на Таганке, 1971), Б. Гарсон («МакБёд», 1965), Д. Папп («Голый» Гамлет Уильяма Шекспира», 1967) и др.

Иного Шекспира демонстрирует австрийский драматург Герхард Рюм, член венской группы конкретного искусства. В 1972 году им была написана и поставлена пьеса «Офелия и слова», название которой отчасти разъясняет эпиграф:



26 Бартошевич А.В. «Гамлет». Театр Кингсвей, Лондон, 25 // Спектакли двадцатого века. М., 2004. С. 36. См.: Бартошевич А.В. «Мирозданию современный»: Шекспир в театре XX века. М., 2002.

Полоний: Что вы читаете, мой принц?

Гамлет: Слова, слова, слова.

Полоний: И что говорится?

Гамлет: Про кого?

Текст этой пьесы полностью составлен из слов Офелии. Действие разделено на три дискретных действия, которые накладываются друг на друга.

1. В полном одиночестве Офелия произносит свой текст, проигрывая все шекспировские сцены в манере традиционного театра.

2. Через громкоговоритель голос Офелии произносит слова, вырванные из контекста ее роли. Это ключевые для Рюма слова — инфинитивы глаголов, существительные в именительном падеже, передающие время, предметы, чувства.

3. Две актрисы в современной одежде мимически представляют действия Офелии. Зона, в которой они находятся, также является зоной «конкретных» объектов — предметов, цветов, звуков, запахов.

Все три действия происходят независимо друг от друга. Актриса, исполняющая роль Офелии, и две ее «дублерши» располагаются в разных секторах сцены и играют не обращая внимания как друг на друга, так и на громкоговоритель²⁷.

Здесь мы имеем дело с «внутрихудожественной» интерпретацией. Шекспир поставлен на службу актуальному искусству. Такой подход к нему исповедовали Т. Тцара («Платок из облаков», 1924), Е. Каммингс («НМ», 1927), Б. Брехт («Убийство в доме привратника», 1939), П. Бейкер («Hamlet ESP», 1971), Ч. Маровиц («Макбет», 1969), Э. Ионеско («Макбетт», 1972). Однако первое впечатление о доминировании в этой группе исключительно авангардистских тенденций обманчиво. Думается, данный тип интерпретирования был актуален и для таких режиссеров, как Э.Г. Крэг, К.С. Станиславский



27 Вдовенко И.В. Интерпретация трагедий Шекспира в европейской драматургии XX века // Дисс. канд. искусствоведения. СПб., 1998. С. 238.

(«Гамлет», МХАТ, 1911), М.А. Чехов («Гамлет» Второго МХАТа, 1924), обращавшихся к Шекспиру для выяснения правильности избранной поэтики, художественного языка.

Наконец, в качестве образца интерпретации «индивидуальной», самой произвольной из названных, в которой авторский субъективизм подавляет и требования оригинала, и запросы эпохи, и теоретические программы, упомянем «Вуду-Макбет» Орсона Уэллса (1936). Действие этой адаптации шекспировской трагедии происходит на Гаити в начале XIX века. Ведьмы представлены у Орсона в виде колдунов «вуду», и сама пьеса трактуется в атмосфере гаитянского вудуизма. В постановку введен целый хор под предводительством главного духа — мужчины-ведьмы Гекаты. Макбет Орсона — местный король Кристоф — убивает себя, когда его непомерная жестокость приводит к революции. «Субстанциальное ядро» шекспировской драмы, как видим, задавлено безраздельно властвующей «периферией». Другими примерами этого метода могут служить, как кажется, работы Ж. Сармана («Женитьба Гамлета, 1922), Э. Бентли («H for Hamlet», 1956), Б. Копса «Гамлет из Стефни Грин», 1956) и др.

Не менее интересно и обращение к музыке. Проследить выделенные типы интерпретации (точнее — креативной рецепции) помогает история исполнений «Хорошо темперированного клавира» (ХТК) И.С. Баха — сборника из 48 прелюдий и фуг. Ситуация здесь обостряется изначально непрочным субстанциальным ядром произведения: в XVIII веке музыканты еще не заботились об увековечении всех элементов своего произведения в нотном тексте, полагаясь на существующие традиции исполнительского воспроизведения, и Бах практически не оставил никаких комментирующих и разъясняющих свои тексты документов, а количество авторских указаний свел к минимуму. Таким образом, *история интерпретаций Баха — это в буквальном смысле поиск единственно правильного способа его исполнения.*

Исследователи творчества композитора справедливо связывают феномен «многоликости Баха» с тем, что его произведения, не обладая нужной для последующих эпох стабильностью структурированного «центра» текста, все же были включены во взаимодействие с постоянно изменяющимся

стилевым контекстом эпох: «Каждый интерпретатор, убежденный в верности своих намерений композиторским, неизбежно полемизировал с ними и, под влиянием порождающего интерпретацию контекста, создавал новый художественно-звуковой текст с оригинальными стилистическими особенностями»²⁸.

Не углубляясь в историю вопроса (типология исполнительских стратегий произведений Баха была создана в музыковедении сравнительно недавно), приведу примеры, соответствующие описанному выше пониманию процесса креативной рецепции.

Образцом «стилистической» интерпретации — обусловленной сменой художественных форм, эволюцией языка, можно считать бетховенское исполнение ХТК. Л. ван Бетховен находился под влиянием эстетических принципов венского классицизма, которые он довел до высшей степени развития, в том числе и в исполнительском ракурсе. О различии двух художественных эпох Г. Аберт говорит следующее: «Старая классика Корелли, Баха, Генделя была искусством совершенных пропорций... Каждая тема, да и почти каждый мотив, ведет вполне автономное... существование. Они являются носителями о д н о г о настроения, которое может приобретать многообразные оттенки, но в своем характере постоянно остается тем же самым... Новое же искусство исходит из совершенно иных законов восприятия. Для него важно... то..., что находится в движении, в становлении, перерастает свои собственные рамки. Оно стремится воплощать не устоявшиеся настроения, а их развитие, не спокойно изливающийся аффект, а бурное, полное волнения чувство с его внезапными, резкими сменами напряжений и разрядок. Контрасты, которые ранее распределялись между двумя различными темами, теперь неожиданно сталкиваются внутри одной и той же темы; незыблемые, статичные обра-



28 Кудряшов А.Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции. Теория вопроса и анализ сюит «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха // Дисс. канд. искусствоведения. М., 1994. С. 198.

зы уступают место изменчивости, покой — движению. Этот новый род искусства является верным отображением мира, глубоко взбудораженного учением Руссо, а осознанность революционной сущности его выступления ставит это искусство в один ряд с современным ему движением „Бури и натиска“ в литературе»²⁹. Перечисленные мотивы, которые, кстати, отражают и свойства открытости в ее самом широком, универсальном смысле (идеал развития, изменения), целиком применимы к Бетховену, в музыке которого интенсивностью развития насыщен каждый такт, а образные контрасты перерастают в грандиозные конфликты. Гипотетически³⁰ ХТК в бетховенской трактовке должен был калькировать все эти аспекты, что и подтверждает кропотливая редакция сборника, выполненная учеником Бетховена Карлом Черни, который выверял ее в течение целых тридцати лет.

Другая интерпретационная ипостась «Хорошо темперированного клавира», отвечающая в предлагаемой типологии актуальной, осовремененной форме художественного толкования (подобной «Гамлету в бриджах»), связана с осознанием Баха в модном для второй половины XIX века свете влияния творчества Вагнера. Редакция ХТК, подготовленная Генрихом Гермером (1895), уделяет внимание самым незначительным музыкальным нюансам (не случайно самым распространенным указанием является *dolce*), чья эмоциональная преувеличенность и ложится в основу трактовки. Исходный текст обретает у Гермера сентиментально-возвышенную окраску, лишенную широких выразительных звукосюжетов, что, по мнению музыковедов, стилистически близко типично вагнеровской «бесконечной мелодии». В таком же духе выполнены и многочисленные транскрипции для фортепиано, сделанные Листом, Бюловым, Таузигом, Зилоти и долгое время звучавшие с большой концертной эстрады в качестве



29 Г. Аберт. В. А. Моцарт. Ч.I, кн. I. М., 1978. С. 347.

30 Поскольку грамзаписи еще не существовало, анализировать особенности музыкального исполнения того времени можно с известной долей предположительности. Источником изучения в этом случае традиционно выступают нотные редакции.

«понятного», «современного» Баха — то есть Баха величественного, наполненного мистической возвышенностью в духе поздних опер Вагнера («Парсифаль»)³¹.

Господство индивидуальных интерпретаций ХТК демонстрирует исполнительская практика пианистов второй половины XX века — С. Рихтера, Г. Гульда, Т. Николаевой, А. Любимова. Несмотря на свойственную им всем антимантическую направленность (камерность, малособытийность музыкального развития, вытеснение внешней образности), эти трактовки в значительной мере отражают субъективность реципиентов-исполнителей.

АНТИНОМИЯ ИЛИ ДИАЛЕКТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО?

Итак, произведения классики продолжают оставаться открытой художественной системой — вечно неполной, готовой к новым рецептивным «вбросам» и «наслоениям». Наличие интерпретативных рефлексий по поводу произведения является по сути *не только свидетельством и конкретным воплощением его открытости, но и доказательством его существования*. В этой связи хочется поставить вопрос о *симптоматичной взаимозависимости открытости как условия художественности*.

Представляется, что данные категории связаны отношением необходимости: в состоявшемся художественном произведении или (при более сильном увеличении) в художественном образе всегда ощутимы свойства открытости. *Воля к интерпретационной широте выступает критерием самой художественности, так или иначе ищущей семантической полифонии и умножения в воспринимающем сознании*. «Искусство по-видимому должно обладать множеством смыслов и иметь самозащиту от превалирования одного смысла над другим. Чем более один смысл доминирует в произведении, тем менее это есть произведение искусства. Если произведение имеет один и только один смысл — независимо от того, насколько интересным или важным этот смысл



31 Подробнее см. об этом в указ. соч. А. Ю. Кудряшова.

является, — это больше уже не произведение искусства»³². С учетом всего сказанного данное утверждение К. Мартиндейла не выглядит таким уж радикальным.

Следом возникает еще одна непростая методологическая проблема, связанная с гипотетической оппозицией «открытого» и «закрытого» в искусстве. Открытая форма, апеллируя к активному рецептивному отклику, воплощает ситуацию ожидания множества зрительских интерпретаций, базирующихся на специфике индивидуальных художественных установок каждого воспринимающего, и не находит очевидного полюса («закрытости»).

Выход в решении антиномии может подсказать устоявшаяся в эстетике оппозиция *элитарного* и *массового*. Произведения, относимые к массовой литературе и искусству, характеризуются стандартизацией, формульностью, эскапизмом³³. Выполненные по определенному шаблону, они призваны будить в зрителе вполне определенные эмоционально-интеллектуальные отклики, *герменевтическая широта в данном случае не предполагается автором и является побочной, случайной. Эта кажущаяся полнота и внятность сообщения на деле оказывается тупиком, замкнутостью в штампе, открытость здесь не обнаруживает себя: ее признаки станут ощущаться тем явственнее, чем дальше произведение будет уклоняться от клишированности, чем сильнее оно будет ломать стереотипы восприятия — то есть чем глубже ему удастся проникнуть в пространство художественного.*

Волей-неволей при обращении к анализу «открытого текста» исследователю приходится задаваться вопросом о наличии порога, за которым открытость разрушает художественный образ, делая невозможной коммуникацию объекта со зрителем и становясь знаком *онтологического молчания*. Являясь неотъемлемым качеством художественной формы, открытость оказывается окруженной пространством



32 Цит. по: Евин И.А. Искусство и синергетика. М., 2009. С. 37.

33 См. об этом: Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

нехудожественного, где по одну сторону располагаются стандартизированные, органически не способные к наращиванию новых смыслов объекты-формулы, а по другую — рассеявшие свой субстанциальный центр и потерявшие связь со зрителем анархично полисемичные артефакты. Впрочем, это уже вопрос не теоретического, а практического характера, связанного с искусствоведческим анализом конкретных произведений, выяснением их художественной ценности и органики.

ИЕРАРХИЯ И СТРУКТУРА ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ

Сказать, что искусство стилистически, семантически и эмоционально неисчерпаемо, значит лишь констатировать свою беспомощность перед сложностью и многослойностью художественного образа, устранившись от аналитики его качественных и количественных аспектов. И потому обращение к феномену открытой формы предполагает в первую очередь выяснение пластических особенностей и структурных закономерностей произведений, актуализирующих в той или иной степени принципы поэтики открытости. Не менее важным при этом оказывается и сам вопрос об «интенсивности открытости» в синхроническом и диахроническом контексте. Наблюдения над структурными и иерархическими составляющими открытой формы, как представляется, будут более продуктивными на фоне обращения к фигуре зрителя и процессам рецепции «относительно неясных» художественных объектов, избегающих однозначных трактовок.

ТИПОЛОГИЯ ОТКРЫТЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Автор первой полноценно оформленной концепции опера аперта У. Эко интерпретировал изучаемый феномен как комплекс произведений, которые, *будучи законченными в физическом смысле, тем не менее остаются открытыми для постоянного возникновения внутренних отношений, которые зритель, слушатель или читатель должен выявить и выбрать в акте восприятия всей совокупности имеющихся стимулов.*

С одной стороны, такие формы противостояли экстремальным проявлениям художественной открытости — тем динамичным, «движущимся» объектам, которые в буквальном смысле приглашают зрителя создать их вместе с автором. К рассмотрению этих радикальных явлений, часто стоящих на самой границе художественного, апеллирующих к импровизационным способностям исполнителя/

реципиента, который обязан в конкретном «здесь и сейчас» оформить, довоплотить оставленное автором «протопроизведение», я еще вернусь. Пока лишь отмечу, что наиболее репрезентативны для данного вида открытых форм хеппенинг и флюксус — процессуальные формы неоавангарда 1950–1960-х годов, поскольку именно акционизм давал на откуп зрителю-соучастнику судьбу намеченного по приблизительному сценарию произведения. В музыке адекватным примером можно считать алеаторику П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Берио и других композиторов новой формации. В литературе — «романы-пазлы», вроде «Игры в классики» Х. Кортасара или «Хазарского словаря» М. Павича, напоминающие детский конструктор, перестановка деталей которого всякий раз дает новое структурно-семантическое целое. Такая комбинаторика свойственна и «виртуальной литературе» — «гипертекстам», обитающим в сети Интернет и предлагающим читателю включиться в чтение с позиции креативной рецепции — на свой вкус смоделировать композицию из предлагаемых относительно законченных отрывков либо дописать начатое (в этом смысле и сам Интернет воплощает постмодернистскую идею «мира как текста», вечно развивающегося, расширяющегося, изменяющегося).

Уместным будет отметить, что идея самовоспроизводящегося текста со всей отчетливостью проявилась уже в символизме — в неоконченной «Книге» С. Малларме, порядок страниц которой не был строго определен, напротив, «они должны были связываться между собой различным образом в соответствии с законами перестановки. Налицо имелся ряд как бы самостоятельных брошюр (не имевших переплета, который определял бы их последовательность), причем первая и последняя страницы каждой такой брошюры должны были быть написаны на одном большом листе, сложенном вдвое, который означал начало и конец брошюры: внутри находились разрозненные листы, которые имели определенную самостоятельность и могли меняться местами, но так, чтобы при любом их порядке текст обладал законченным смыслом. Очевидно, поэт не стремился к тому, чтобы каждая комбинация имела синтаксический смысл и дискурсивное значение: одинаковая структура фраз и обособленных слов, каждое из

которых рассматривалось как способное «намекать» и вступать в «наводящие» отношения с другими фразами или словами, обуславливала действенность любого изменения последовательности, создавая новые возможности отношений и, следовательно, новые горизонты «намека»¹.

Данная категория открытых произведений, *не имеющих закрепленной физической формы и поддающихся непредвиденным структурным изменениям*, противостоит *имманентной открытости искусства*, потенциальной многозначности любого художественного явления, в рамках которой и было рассмотрено искусство высокой классики — трагедии Шекспира и «Хорошо темперированный клавир» Баха.

Разделяя общие положения теории итальянского семиотика о *трех степенях интенсивности художественной открытости произведений искусства*, я буду рассматривать «рецептивно открытые» формы на фоне радикально мобильных, недовоплощенных «произведений в движении» и вполне традиционных явлений искусства, открытость которых по сути синонимична многозначности их содержания. Промежуточное положение данных феноменов искусства в описанной Эко системе координат отнюдь не свидетельствует об их недостаточной самостоятельности и полноценности. Напротив, указанный уровень является наиболее распространенным и репрезентативным для самого явления *opera aperta* и наиболее прозрачно проясняет проблемы открытой формы в практике XX века. Произведения этого разряда отличается материальная определенность и специфическая стилистика, провоцирующая воображение зрителя.

Есть и еще один немаловажный повод для дополнительного изучения данного варианта открытой формы. Порывая с объективизмом ортодоксальных структуралистских течений, Эко намеренно дистанцировался от непосредственного анализа конкретных художественных явлений, заявив, что модель открытого произведения воспроизводит *не предполагаемую объективную структуру произведения, а структуру отношения к нему потребителя*. Однако свойства этого отношения обусловлены не характеристиками умозрительной



1 Эко У. Открытое произведение. С. 46.

трансцендентальной схемы, а особенностями определенной художественной формы, анализ которой, думается, и составляет первоочередной исследовательский интерес.

РЕЦЕПЦИЯ И ПРОДУКТИВНОЕ ВОООБРАЖЕНИЕ

Восприятие открытых произведений «срединного уровня напряженности» требует особой рецептивной включенности зрителя. Художник здесь словно предлагает нам разгадать шифр, подобрать наиболее адекватный код для прочтения произведения. С точки зрения синергетики, искусство демонстрирует здесь *свойство неоднозначности (ambiguity) — одно из проявлений «критического состояния сложных систем, когда у системы появляется возможность спонтанно перейти в одно из устойчивых состояний»*². Зритель выполняет здесь роль «конституирующей силы», создающего *ситуацию аттракции* — относительного покоя системы, баланса порядка и хаоса.

В этом прихотливом процессе догадок, распознаваний первостепенную роль играет напряженная работа воображения, способная дать достойное рецептивное продолжение заявленной автором форме. Именно продуктивному воображению человек обязан способностью к непосредственному усмотрению связи вещей, их сходств и различий; наглядной переработкой конкретных чувственных образов; выбором вариантов; схватыванием целого раньше его частей и созданием того единства, которое он не в состоянии осознать рационально; а также предвосхищением того, чего еще нет³.

Фантазия позволяет собрать разрозненные художественные элементы в целостный образ, благодаря ей аморфные образования обретают в воспринимающем сознании свою форму и эстетическую сущность. Эту особенность воображения заметил еще Леонардо, предложивший начинающим живописцам свой «новоизобретенный способ рассматрива-



² Евин И. Искусство и синергетика. С. 37–38.

³ Фарман И. П. Воображение // Культурология. Энциклопедия. В 2 т. Т.1. М., 2007. С. 387.

ния», позволяющий «побудить ум к разнообразным изобретениям»: «Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь»⁴.

Оформление случайных хаотичных пятен в определенные (трактуемые сознанием как целостности) структуры выполняло функцию тренировки ассоциативных способностей молодых живописцев. Леонардо советует начинающим художникам рассматривать не только пятна на стенах, но и пепел от огня, облака, грязь — любые аморфные образования, которые могут побудить к «новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов»⁵. Подобные практики могут быть применимы и в случае понимания открытых произведений XX века — законы рецепции, думается, в основе своей одинаковы для всех случаев восприятия, устремлен ли наш взгляд на случайные пятна плесени, чернильные кляксы психологических тестов или образчики беспредметной живописи. Важно подчеркнуть и универсальный характер этого процесса, охватывающий не только визуальные виды искусства, но как минимум еще и звуковые (недаром Леонардо сравнивает работу воображения при всматривании с аналогичными процессами при вслушивании).

Выдающийся поэт-эмигрант И. Чиннов со свойственным его поэзии изяществом и чувством меры так описал эту уникальную человеческую способность:



4 Леонардо да Винчи. Обучение живописца / Леонардо да Винчи. О науке и искусстве. СПб., 2006. С. 79.

5 Там же.

В углу, над шкафом, от стены
 Кой-где отпала штукатурка,
 И пятна плесени видны.
 А я гляжу и вижу турка
 В высокой феске, на коне,
 Кривой залив, луну над мысом.
 Я пятна на сырой стене
 Каким-то наделяю смыслом.

А в окнах тает полутьма,
 И возникает панорама:
 Там — тучи, площади, дома,
 Зелено-бурый купол храма,
 Пятно расплывчатой зари,
 Сырая празелень и гнилость.
 Всё — пятна плесени. Смотри:
 И штукатурка отвалилась.⁶

Особенно удачен, как кажется, найденный Чинновым простой, но поэтически убедительный «контрапункт» пред-
 рассветной заоконной реальности, неприглядной в своей
 «зелено-бурой» будничности, и одухотворенное, оживленное
 воображением лирического героя пятно плесени, ставшее по-
 водом для потока ассоциаций, вдруг воссоздавших узнаваемые
 мотивы восточной сказки, с турецким всадником в героико-
 романтическом ореоле лунной ночи у южного моря. Не трудно
 заметить при этом, что акт сотворения художественного об-
 разца в воображении чинновского героя рядоположен посте-
 пенному проступанию форм реального мира из «тающей по-
 лутьмы», невольно наводя на мысль об изоморфности данных
 процессов, несмотря на выраженный субъективный характер
 первого и очевидно объективный второго.

К настоящему времени наука накопила обширный опыт
 теоретического и эмпирического осмысления феномена вооб-
 ражения. Не имея возможности рассмотреть здесь весь ком-
 плекс этих зачастую разноголосых, противоречащих друг дру-
 гу гипотез, остановлюсь на тех объяснениях механики и при-



6 Чиннов И. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 76.

роды продуктивного воображения, которые способны пролить свет на проблему структуры открытой формы и неотрывно сопутствующую ей проблему «структуры ее потребления».

В первую очередь это *гипотеза рекомбинации*, восходящая к античным атомистам. Ее сторонник Т. Рибо усматривает в процессе воображения несколько этапов. Сначала должно произойти своеобразное расщепление, диссоциация состояний сознания, вследствие чего отдельные образы освобождаются от перцептивных связей и получают возможность вступить в новые сочетания. Потом наступает перегруппировка этих состояний, завершающаяся новым сочетанием, ассоциацией. В 1960 г. Л. Уэлч так проиллюстрировал данный механизм: «Это относится к любой области мышления. Я видел и запомнил образы золотых часов и горы, покрытой снегом. Я отделяю цвет от образа часов и добавляю его к форме горы, в результате чего возникает мысль о золотой горе, то есть о предмете, которого я никогда не видал»⁷. Таким образом, работа фантазии уподобляется возникновению новых образов в калейдоскопе: «Чем крупнее калейдоскоп и чем больше в нем количество стеклышек, тем больше количество новых образов можно ожидать от него, тем сложнее будут эти образы. Чем дольше человек вел наблюдение или чем больше материала он собрал и чем больше времени он уделил перестановке элементов этого материала, тем выше шансы, что будет получено большее количество ценных сочетаний идей»⁸.

Хрестоматийным примером использования подобной методики в творческой практике может служить история работы того же Леонардо над одним из своих заказов. Раздумывая над тем, какими устрашающими образами украсить переданный ему щит, прославленный флорентиец «напустил в одну из комнат, в которую никто, кроме него, не входил, разных ящериц, сверчков, змей, бабочек, кузнечиков, нетопырей и другие странные виды подобных же тварей, из множества



7 Welch L. Ideational reorganization of ideas in creative and non-creative thinking // Annals of the New York Academy of Sciences. Vol. 91. Art. 1. N.Y., 1960. P. 146.

8 Ibid. P. 142.

каковых, *сочетая их по-разному*, он создал чудовище весьма отвратительное и страшное, которое отравляло своим дыханием и воспламеняло воздух»⁹. Налицо чистая комбинаторика: воображение художника работает по принципу калейдоскопа — перегруппировка исходных элементов дает в итоге новый объект.

Между тем, создание фантастических образов, конечно, не является механическим копированием реальности или простым подражанием. В книге «Искусство и иллюзия» Э. Гомбрих подчеркивает, что в любом продукте фантазии всегда присутствуют стороны, не поддающиеся интерпретации с позиций одного только мимесиса или имитации. Одно из зодиакальных созвездий было названо греками созвездием Льва — их фантазия дополнила недостающие пустоты реального сочетания звезд таким образом, чтобы на небосводе «прочитывался» контур именно этого животного. В свою очередь воображение американских индейцев на той же самой объективной основе создало созвездие Омара. Конечно, в обоих случаях образы были позаимствованы из окружающей природы, однако, как справедливо отмечает И. Розет, «соединение определенного созвездия с тем или иным реальным предметом уже не является копией реальности»¹⁰. Первостепенную важность обретает необходимость объяснения того принципа, по которому происходит выбор и соединение позаимствованных из действительности элементов — ответ на вопрос, как удастся получить образ Венеры из мраморной глыбы, которая, согласно Буарелю, содержит его виртуально.

В своей программной книге «Продуктивное мышление» М. Вертгеймер с позиции *гештальтпсихологии* (объясняющей, как известно, любые части явления исходя из свойств целого) отмечает, что в ходе мышления человек усматривает и осознает особенности структуры и требования проблемной ситуации, в соответствии с которыми он изменяет ситуацию в сторону ее улучшения; при этом он замечает «пробелы», «зоны



⁹ Вазари Дж. Жизнеописания знаменитых живописцев. СПб., 2006. С. 14.

¹⁰ Цит. по: Розет И. М. Психология фантазии. Минск, 1991. С. 31.

нарушения», опираясь на свои представления о целостной картине. Так становятся возможными перегруппировка, обнаружение структурных центров, осмысление роли умственных операций и результатов производимых изменений, а также выявление возможности отделения и переноса отдельных черт¹¹.

Безотчетное стремление реципиента «улучшить» объект восприятия, унифицировать его в сторону большей ясности, соответствия присутствующему в сознании удобному аналогу также было отмечено отечественным философом Э.В. Ильенковым. В статье «Об эстетической природе фантазии»¹² он анализирует исследования американского математика Д. Пойа, основанные на изопериметрической теореме Декарта, согласно которой круг есть фигура с наименьшим отношением периметра к площади. «Мы расположены в пользу круга, — подводит итог своим эмпирическим исследованиям Пойа. — Круг — наиболее совершенная фигура; мы охотно верим, что вместе с другими своими совершенствами круг для данной площади имеет наименьший периметр. Индуктивный аргумент, высказанный Декартом, кажется таким убедительным потому, что он подтверждает предположение, правдоподобное с самого начала»¹³.

Наше восприятие, продолжает Ильенков, заранее тяготеет к распознаванию «чистых», совершенных форм, приятных для нашей чувственности фигур. Глядя в телескоп на ночное небо, все космические образования, на практике отделенные друг от друга огромными пустыми пространствами, в воображении наблюдателя будут тяготеть к тем или иным «правильным» геометрическим образованиям — к шару, диску, спирали. Там же, где чистота форм предстанет нам нарушенной, деформированной, мы будем склонны подозревать результат столкновения двух самостоятельно сложившихся



11 Там же. С. 42.

12 Ильенков Э. В. Об эстетической природе фантазии // Искусство и коммунистический идеал: Избранные статьи по философии и эстетике. М., 1984.

13 Пойа Д. Математика и правдоподобные рассуждения. М., 1975. С. 186.

систем, действие катастрофического порядка, а не плод органичного развития. Ильенков отмечает, что для нас это уже не одно конкретное целое, а «смесь», «винегрет», взаимное искажение по крайней мере двух объектов; воображение отказывается интерпретировать такое положение вещей как процесс, проистекающий в согласии с имманентной ему мерой.

Унифицирующая, спрямляющая особенность человеческого воображения со всей наглядностью проявляет себя и в рецепции открытых форм, особенно созданных в духе абстракционизма, радикально порывающих с миметичностью. Однако здесь следует учитывать, что «чистые формы вовсе не обязательно отличаются каким бы то ни было формальным признаком — симметрией, изяществом, правильностью ритма и т.д. „Чистых“, то есть собственных, форм вещей в составе мироздания бесконечно много... Поэтому безгранична и область „красоты“, многообразия ее форм и мер. Вещь может быть симметричной и несимметричной — и все-таки „красивой“. Важно одно — чтобы в ней воспринималась и наличествовала „чистая“, то есть собственная, не искаженная внешними по отношению к ней взаимодействиями, форма и мера данной вещи... Если это есть — эстетически развитое чувство сразу же среагирует на нее как на „красивую“, то есть акт ее созерцания будет сопровождаться тем самым „эстетическим наслаждением“, которое свидетельствует о „согласии“ формы развитого восприятия с формой вещей или наоборот, форм вещи — с человечески развитой формой восприятия, воображения»¹⁴.

Видимо, неограниченное количество рецептивных стратегий, основанных на этом «согласии», объясняется не только индивидуальными, личностными, представлениями, но и обнимающими их представлениями традиционными, общекультурными, обусловленными характером ментальности и картиной мира. Поэтому ребенок, выросший в европейском городе и день ото дня наблюдающий геометрическую правильность окружающей его архитектуры и предметов интерьера, воспринимает геометрические аксиомы как данность, в то время как воспитанный в условиях джунглей взрослый



14 Ильенков Э. В. Указ. соч. С. 260.

бушмен вряд ли поймет, почему параллельные линии никогда не пересекутся в пространстве.

К проблеме воображения отсылает не только процесс восприятия, но и осмысление *онтологического статуса самой художественной формы*. Подчеркивая мысль о нематериальном, исключительно духовном (точнее — воображаемом) бытии артефакта, Дж.Коллингвуд в книге «Принципы искусства» высказывается совершенно определенно: «...музыка не состоит из слышимых звуков, живопись не состоит из видимых красок и т.д. ... Произведение подлинного искусства — что-то, не видимое и слышимое, а воображаемое.

Каждый, должно быть, замечал странное расхождение между тем, что мы на самом деле видим, глядя на картину, скульптуру или смотря пьесу, и тем, что мы видим в воображении, тем, что мы воспринимаем, слушая музыку или речь, и тем, что мы слышим в воображении... Наблюдая представление кукольного театра, мы можем поклясться, что видим, как меняются у кукол выражения лиц, в зависимости от того, как кукловод меняет тон своего голоса. Мы знаем, что это куклы и что выражения их лиц меняться не могут, однако это не имеет значения — в нашем воображении мы продолжаем видеть выражения лиц, которые на самом деле не существуют. То же самое происходило и на греческой сцене, когда лица актеров были скрыты масками...

Услышанная нами музыка — это не слышимый звук, а звук, во многих отношениях подправленный воображением слушателя. Это же справедливо и в отношении других искусств»¹⁵.

Здесь вновь обнаруживает себя проблема неизбежной интерпретационной полифонии. Очевидно, что воображаемые выражения кукольных лиц, о которых говорит Коллингвуд, в каждом конкретном случае восприятия будут различными. Общий рецептивный поток откорректируется индивидуальными особенностями зрителей, их художественной установкой, системой ожиданий, разностью темпераментов и т.д.

Восприятие искусства заведомо субъективно, поскольку в основе своей опирается на оригинальность и неповторимость каждого конкретного «личного воображения»: «То,



15 Коллингвуд Дж. Принципы искусства. М., 1999. С. 136–138.

что мы находим в... картине, — это не просто случайность, а результат нашей собственной работы, и мы ее совершаем, поскольку ее достойны. Воображаемое переживание, получаемое нами из картины, — это не просто переживание, которое может вызвать эта картина, это переживание, которое мы способны постичь... Мы привносим нашу способность видения и наблюдаем, что она нам раскрывает. Точно так же мы привносим и нашу способность воображения и наблюдаем, что нам раскрывает она: мы наблюдаем воображаемый опыт всеобщей деятельности, который находится в картине, поскольку туда его поместил художник»¹⁶.

Представления о произведении искусства как о *воображаемой, духовной форме* разделял и П. Валери. Рождающийся в сознании художника своеобразный эйдос, «предчувствие произведения», единственно и может именоваться искусством, продуктом творческого акта. Воплощение его в материал, однако, чревато неизбежными ситуационными изменениями — импровизациями, зачастую меняющими первоначальную идею до неузнаваемости¹⁷. Думается, что это обстоятельство еще больше осложняет — и делает практически невозможной — идеальную коммуникацию между художником и зрителем: реципиент не может ощутить, коснуться в своем воображении столь важной для Валери первоначальной незамутненной формы.

С позиций феноменологии Ж.-П. Сартр («Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия») размышляет об этом противоречии, используя понятия возникающего в воображении художника «ментального образа» и созданного тем же художником его «материального аналога» — некоего подобия, средства, благодаря которому зритель, совершая «радикальный поворот» из мира реального к миру образов, позволяет «схватить» первоначальную сущность. Все же кажется наивным полагать, что этот растиражированный в сознании зрителей ментальный объект во всех своих «отраже-



16 Там же. С. 143.

17 Подробнее проблематика импровизационной основы творчества рассмотрена в Гл. 4 и Гл. 6.

ниях» будет идентичен тому эйдетическому представлению, которое имел в виду художник, берясь за кисть.

Теоретическая модель «идеального читателя», возникающая в постструктурализме, на практике выглядит нежизнеспособной. Однако общность основных принципов, свойственных работе воображения в момент постижения произведения, оставляет автору достаточное количество рычагов для программирования возможных направлений понимания его творения. Сознательная установка на открытость, применение специфических приемов, намеренно усложняющих процесс осмысления и превращающих его в игру, при кажущейся произвольности осуществляется в достаточно четких границах художественной формы.

НОН-ФИНИТО КАК ПЛАСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ И ТВОРЧЕСКИЙ ПРИНЦИП

Даже неглубокое погружение в материал различных видов искусства XX века убеждает, что конкретных способов осуществления открытого произведения средствами художественного языка существует великое множество. Среди художников последнего столетия особое место занимает весьма многочисленный контингент мастеров, занятых изобретением новых выразительных средств, с одной стороны, отвечающих запросам взыскательного зрителя, а с другой — соответствующих ситуации объективного усложнения языка искусства и разительно изменившейся картине мира. К такого рода средствам можно, без сомнения, отнести автоматическое письмо, приемы монтажа, «клиповости», «потока сознания», абсурда, «зауми» или любого другого нарушения логических связей, порождающего сбой инерции восприятия, эффект остранения (В. Шкловский) и явление художественной многозначности.

Представляется, что, при всей разнородности и «индивидуальности» этих приемов, весь их комплекс можно разделить на два основных блока. В первом из них доминирующим принципом становится внимание к *структурным и семантическим возможностям нон-финито*. Во-втором главенствует

коллажно-бриколажный метод организации произведения, связанный с сосуществованием изобразительных элементов внутри художественной формы.

Проблемы незаконченного, незавершенного, недосказанного существовали в искусстве всегда. Как показывает В.Н. Гращенков, вопросы неполноты объекта искусства, его миметического несоответствия формам реальности волновали еще художников античности. Столь дорогое для мастеров Возрождения положение о «суждении глаза» (*giudizio del 'occhio*) приводило к оппозиции «истинного» и «видимого», к оправданию относительных деформаций изображаемых объектов ради более сильного визуального эффекта, большей выразительности образа. Как писал один из невольных выразителей нон-финито Микеланджело в одном из своих поздних стихотворений, «поздно сердце начинает любить то, что глаз не видит».

Особую значимость концепция незавершенности обретает по отношению к жанру рисунка как таковому. По словам Делакура, только в рисунке «едва намеченный контур или набросок, проникнутый подлинным чувством, может стать по своей выразительности на одном уровне с наиболее завершенными произведениями»¹⁸. Рисунок, по точному определению Гращенкова, «это художественный образ в становлении. И в наиболее законченном графическом изображении всегда есть доля некоторой *технической, а главное — творческой незаконченности*. Эта внешняя и внутренняя подвижность, изменчивость художественного образа, эта *незаконченность* составляет характернейшую черту эстетики рисунка»¹⁹.

Более того, созерцание незаконченного рисунка, неполного фрагмента позволяет зрителю ощутить первотворческие импульсы, волновавшие, возможно, и самого художника. «В каждом рисунке — независимо от его назначения и характера исполнения, — в его творческой незавершенности таится нечто, обещающее нашему воображению большее, побуждая нашу собственную фантазию домысливать то,



18 Дневник Делакура. М., 1950. С. 323.

19 Гращенков В.Н. История и истории искусства. М., 2005. С. 365.

чего еще нет, и как бы „продолжить“ работу художника. И при этом, по словам тонкого знатока рисунка графа Кейлюса (XVII век), *мы испытываем чувства, близкие к тем, что владели самим мастером в момент рисования*». Это приобщение к творческому процессу, невольное проникновение в его скрытые тайны делает нас в некотором роде *сопричастными* ему, дарует нам радость открытия и чувство глубокого и очень интимного эстетического удовольствия. В свободно исполненном рисунке — создан ли он недавно или несколько столетий назад — всегда есть ощущение от только что прерванной работы, которая в следующее мгновение может быть продолжена, *ощущение, заставляющее с особой непосредственностью вновь и вновь переживать живой процесс создания графического образа*. И даже тщательно отделанные композиции сохраняют ту незавершенность, недоговоренность, открытость игре нашего воображения, что изначально свойственной искусству рисунка»²⁰. Блестящая догадка Гращенкова по сути озвучивает и механику осуществления открытой формы как эстетического объекта, чему была посвящена предыдущая глава настоящего исследования.

В 50–60-х гг. XX века — когда в художественной практике наметились отчетливые тенденции к сознательному освоению этих методик — теория нон-финито стала объектом активного научного обсуждения. Суть ее, как уже отмечалось, сводится к тому, что художник далеко не всегда доводит свое произведение до полной формально-логической завершенности, а оставляет его в стадии определенной разомкнутости, открытости для субъекта восприятия. В связи с этим активизируется психика реципиента, возбуждается его фантазия, повышается уровень его сотворчества в акте эстетического восприятия.

В 1956 г. в Саарбрюкене прошел научный симпозиум «Незавершенное как художественная форма», а в 1964 г. роль нон-финито в искусстве обсуждали на международном конгрессе в Амстердаме. Обе эти встречи обнажили полярность взглядов исследователей относительно завершенности/незавершенности и законченности/незаконченности произведения,



20 Там же. С. 366–367.

а также статуса фрагмента, наброска — от формально-терминологического уровня до концептуального. Участники дискуссий так или иначе сходились на том, что непреднамеренное использование эффекта незавершенности наблюдалось еще в искусстве древних народов, а также у мастеров Нового времени — у Леонардо, Микеланджело (применительно к последнему проблема нон-финито впервые была затронута Гюиломом в 1876 г.). В то же время для восточного искусства открытость и незавершенность всегда являлись естественными, органически присущими ему характеристиками. Немецкий эстетик Г. Лютцелер, рассматривая процесс творчества Микеланджело и Родена как движение «от незаконченности к законченности» (осознание Роденом «красоты руины» и намеренное разрушение завершенного как художественно сомнительного), подчеркивал разность ментальных посылок западноевропейского и восточного искусства. Первое эксплуатировало восходящее к аристотелевской «Поэтике» представление о «целом», имеющем начало, середину и конец. Второе ориентировалось на «безначальное и бесконечное» и «красоту на грани небытия»²¹ (Рикуи Сен), находящие философские эквиваленты в дзен-буддизме.

Мнения теоретиков нон-финито разошлись — от признания неправомочности самого употребления термина «незаконченность» применительно к художественному произведению (если текст существует, в определенном смысле он уже закончен: если замысел воплощен, формально произведение закончено) до признания любого произведения нон-финито в той или иной степени. Б. Кроче, устранившись от терминологических баталий, пришел к выводу, что для определения понятия нон-финито нужно лишь выяснить, «восхищает ли произведение воспринимающего субъекта, вызывает ли в нем чувство эстетического удовольствия. Если вызывает, то суждение о незавершенности само по себе исключается». Г. Эйнем объяснял незаконченные произведения не чем



21 Цит. по: Абрамовских Е.В. Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А. С. Пушкина). Монография. Челябинск, 2006. С. 88.

иным, как творческой неудачей художника, невозможно-стью завершить его адекватно замыслу. П. Михелис позиционировал нон-финито как теорию, раскрывающую тайны мгновенного в искусстве, прием, пытающийся приблизиться к мобильной картине мира²². Словом, оппозиции незаконченность/законченность и завершенность/незавершенность нуждались в более четких определениях, которые впоследствии пытались сформулировать Й. Гантнер («Формы неоконченного в современном искусстве»), Й. Мюллер-Блато («Неоконченное» Шуберта и проблема фрагментарного в музыке»), Д. Шарль.

Комплексному анализу феномен нон-финито был подвергнут в монографии О. Пиралишвили²³ — исключительно важном эстетическом труде в данной области. Несмотря на идеологически ангажированный характер многих критических пассажей, работу грузинского исследователя сложно переоценить. Фактически впервые на должном уровне теоретического анализа Пиралишвили вводит в научный обиход категории законченности/незаконченности, завершенности/незавершенности, предлагает свою модель смены исторических типов художественной завершенности, рассматривает проблему дописывания незаконченного произведения и весь ма продуктивное понятие «художественного недосказа».

Завершенность и незавершенность у Пиралишвили — содержательные характеристики, в то время как законченность и незаконченность — формальные, механистические. Завершенность знаменует собой не техническую «отшлифованность» каждой детали, их внешнее правдоподобие, а «полноту осуществления определенного идейно-художественного замысла с помощью органически отвечающих ему художественных средств», «внутреннюю художественную целостность произведения»²⁴. При этом внешне законченное, «отделанное» до



22 Там же. С. 90–91.

23 Пиралишвили О. Д. Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси, 1982.

24 Раппопорт С.Х. Предисловие ко второму изданию // Пиралишвили О. Д. Проблемы «нон-финито» в искусстве. С. 10.

мелочей произведение может вовсе не представлять собой завершенности какой-либо определенной художественной идеи. С другой стороны, Пиралишвили отмечает феномен завершенности произведения, «кажущегося лишь начатым».

Остается только сожалеть, что категория незавершенности не получила в данном исследовании подобающей оценки и была истолкована в негативном ключе, в духе Г. Эйнема — как авторская непрофессиональность, неспособность адекватно воплотить начертанный в сознании план. Соглашусь с другим авторитетным отечественным исследователем проблем нон-финито, Е. Абрамовских, подчеркнувшей вполне очевидное противоречие: *«и незавершенное произведение может обладать внутренней целостностью, завершенностью»*²⁵, рифмующееся с известным тезисом Ш. Бодлера о *незавершенном как совершенном*. Эта оксюморонная «незавершенная завершенность» и является концептуальной основой существования «открытых форм второго порядка».

Суммируя вышеперечисленные положения, можно попытаться установить границы между понятиями законченности/незаконченности и завершенности/незавершенности. Первая пара терминов подразумевает исключительно технические характеристики, соответствующие «сделанности/несделанности». Их внутренним дифференцирующим критерием выступает факт сознательного прекращения работы художника над художественным объектом и предоставлении его на суд публики (законченное произведение). Причиной незаконченности в искусстве может выступать охлаждение автора к замыслу или его физическая неспособность доделать начатое (например, смерть, как в случае с «Пьетой Ронданини» Микеланджело).

Вторая пара понятий, в свою очередь, связана содержательными характеристиками, реализующимися как в открытых формах общего уровня (завершенность), так и в двух других (незавершенность). Завершенному произведению свойственны ясность художественного сообщения, структурная определенность, композиционная замкнутость, создающие впечатление целостности текста. Незавершенность



25 Абрамовских Е. В. Указ. соч. С. 94.

предполагает сознательно допускаемый автором момент незаконченности, намеренное опускание структурных связей, создающих эффект «недоработанности». Эти приемы сообщают форме некую шероховатость, разбалансированность, а в зрителе будят беспокойство и подспудное желание поправить, достроить объект до приемлемого.

Незавершенность художественного целого становится своеобразной авторской программой и осуществляется в законченном произведении. Оксюморонная «незавершенность в законченном», таким образом, выступает концептуальной основой существования открытых форм. Вместе с тем экспонированные незаконченные объекты в равной степени способны провоцировать рецептивные отклики. Подтверждением этого факта становится весьма распространенная практика дописывания незаконченных литературных текстов классиков. В этой связи представляет интерес сборник «Пушкин плюс...»²⁶, где, помимо незаконченных произведений поэта («В голубом небесном поле...», «Русалка», «Египетские ночи»), представлены и позднейшие «ответы» на них. Среди «креативных читателей» Пушкина — А. Майков, М. Славинский, С. Головачевский, Н. Лернер, В. Ходасевич, Г. Шенгели, Д. Иванов, В. Итин, Г. Сапгир, Л. Токмаков, Т. Щербина, А.Ф. Вельтман, А. Крутогоров, А. Богданов, В. Набоков. В. Брюсов, Л. Толстой и др.

Нельзя не сказать и о *теории префигурации* Й. Гантнера, проливающей свет на некоторые важные аспекты бытования нон-финито. «Префигурация» определяется ученым в жильсоновском смысле — как своего рода «зачаточная форма», предвосхищение замысла. За ней следуют конфигурация (композиция, формообразование) и рефигурация (восприятие). По Гантнеру, уже Леонардо и Микеланджело тяготеют к невозможности воплотить преследующую их «идею» в художественную форму, а на пути к XX веку, использующему незавершенность как сознательную установку, исследователь выделяет два этапа. Первый связан с творчеством Родена и



26 Пушкин плюс...: Незаконченные произведения А.С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX-XX вв. / Сост., публ., коммент., послесл., библиогр. Е.В. Абрамовских. М., 2008.

импрессионистов, создававших материальные, зримо отраженные префигурации (руинированные фигуры, торсы). Второй апеллирует к более «раннему» и более свободному ее уровню — опыты Кандинского, Малевича, Мондриана, орфистов словно фиксируют саму «чистую праформу», собственно явленные сознанию эйдосы, а потому знаменуют собой начальную стадию воплощения, префигурации.

Незавершенность является действенным приемом открытости, выступает едва ли не главным средством создания эффекта разомкнутости. Такая форма особенно сильно провоцирует отклик в воображении реципиента, вынуждая его к домысливанию, сотворчеству. Показательна пикассовская «Герника»(1937), ставшая одним из самых знаменитых произведений прошлого столетия. Художник готовил ее для Всемирной выставки в Париже. Хрестоматийной стала фраза, которую испанский художник произнес перед архитектором Сертом, обеспокоенным сроками исполнения панно: «Я не знаю, когда я его закончу. Быть может, никогда. Но вы можете забрать его в любое удобное для вас время»²⁷.

Пикассо хорошо осознавал связь своей картины с концепцией *non-finito*. «Если бы было возможным, я бы оставил все как есть, а затем возобновил бы работу на другом холсте, начав с той же точки. Таким же образом я бы поступил и с ним... Тогда не было бы полотна «законченного», а только различные состояния одной и той же картины, которые обычно исчезают в ходе работы», — признавался мастер. В другой раз он категорично заявил: «Закончить произведение? Завершить картину? Какой абсурд! Закончить предмет — значит прикончить его, уничтожить, украсть душу, предать его пунтилье, как быка на арене»²⁸. «Незаконченная работа остается живой, опасной. Законченная работа — мертвая, уничтоженная»²⁹ — еще одно экспрессивное высказывание художника.



27 Цит. по: Крючкова В.А. Пикассо: от «Парада» до «Герники». М., 2003. С. 357.

28 Там же. С. 320.

29 Цит. по: Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. Драма о драме. СПб., 2010. С. 105.

Лучшее доказательство открытости «Герники» — тот след, который оставила она в эстетике и искусствознании. Картина породила огромную литературу. «Гернику» подвергали методам формального анализа и психоанализа, иконологии и культурологии, к ней подыскивали ключи в области политических идей и социальных теорий, философских и религиозных учений.

Нельзя не упомянуть и о принципиальной незаконченности (и незавершенности) многих произведений Ф. Кафки. О «недописанности» самого зрелого романа чешского писателя «Замок» в литературоведении сломано немало копий. Все же наиболее правомочным видится подход, исходящий из логики идейной основы книги: кафкианский землемер, всеми правдами и неправдами стремящийся в Замок, не может попасть туда в принципе — его отчаянные попытки предстать перед лицом таинственного сюзерена символизируют беспомощность рационального сознания перед лицом Абсолюта. «Замок» разрушает модель структурированной, прирученной человеком действительности. Кафка осознанно ломал стереотипы восприятия реальности, и поставить логическую точку (как, например, в «Процессе») означало бы изменить всему замыслу. Незавершенность и завершенность демонстрируют здесь свое диалектическое тождество.

Так называемый «открытый финал» — один из самых простых способов претворения принципа художественной незавершенности — давно уже признан «визитной карточкой» XX века. Среди классиков русской литературы им особенно активно пользовался А.П. Чехов. А. Чудаков в «Поэтике Чехова» собрал целую коллекцию критических отзывов о «незавершенности», «оборванности», «недоговоренности» чеховских рассказов и пьес. Так, например, «Чайку» называли «странным символической пьесой без начала и конца». Применительно к «Мужикам» отмечали: «Это даже не рассказ, а просто картина... без начала и конца. Во всех произведениях г. Чехова... сюжет всегда отрывочен, недоделан». «Даму с собачкой» воспринимали как «отрывок», который «даже ничем не заканчивается, и его последние строки только наводят на мысль о какой-то предстоящей жестокой драме жизни». Правда, уже И. Михайловский справедливо отмечал, что талант

Чехова заставляет читателя довольствоваться «обрывками, как целым; незаконченным, как законченным, получая при этом своеобразно цельное художественное впечатление». А впервые об «отсутствии концов» как о художественном новаторстве Чехова всерьез заговорили после статьи А.Г. Горнфельда «Чеховские финалы», расставившей все по своим местам: «И столь же завершенными, сколь совершенными давно уже представляются „незаконченные“ рассказы Чехова. ... Это не отсутствие художественного конца — это бесконечность, та победительная, жизнеутверждающая бесконечность, которая неизменно открывается нам во всяком создании подлинного искусства»³⁰.

Незавершенность финала вновь отсылает к теории префигурации, связанной со своеобразной остановкой на полпути процесса материального воплощения замысла. Возможно, механизм такой «остановки» заложен в самом способе создания произведения искусства высокой ценности. Ш. Бодлер при анализе аспектов «старого» и «нового» искусства обращал внимание на принципиальное отличие «живописи» от «раскрашивания». Интересно его понимание процесса создания настоящего произведения: «...чтобы сохранить верность породившему ее образу, хорошая картина должна создаваться так же, как создается вселенная. Подобно тому как мироздание есть результат многих творений, каждое из которых дополняло предыдущее, так и гармоничная картина состоит из ряда наложенных друг на друга картин, где каждый новый слой придает замыслу все больше реальности и поднимает его на ступень выше к совершенству»³¹. Истинное произведение должно создаваться по принципу нанесения на полотно самостоятельных «слоев». При таком подходе картина, подобно фотографии, раз от раза все четче проявляется, оживает, причем, если искусственно прервать процесс печати, фотография явит взгляду некие неоформившиеся очертания, геометрические знаки, световые пятна, требующие активного домысливания, включения фантазии наблюдателя. Процесс



30 Цит. по: Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 224–227.

31 Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 258.

создания искусства высокой пробы представляет ценность в любой точке своего движения, собственно поэтому его и можно безболезненно «останавливать».

Яркий пример такого рода «недопроявленной фотографии» — «Портрет Амбруаза Воллара» (1910) Пикассо. Интересные варианты «неостывшей», «остановленной» формы являют собой и многочисленные живописные и скульптурные эксперименты художника Рудольфа Хачатряна (1837–2007) — серии «Проявление образа», «Образы и тени», «Метаморфозы», «Проекции». Логическим продолжением этих поисков выступают мультимедийные полотна («мультиачарт») Константина Худякова, созданные с применением современных компьютерных технологий. Эти мобильные принципиально незавершенные композиции, разворачивающиеся на жидкокристаллических экранах, в каждом из пунктов своего движения зависят от прикосновений зрителя, меняющих угол и масштаб изображения, перекомбинирующих изобразительные элементы интерактивных картин и сам характер их непрекращающегося движения (проекты «Деисис», «Апокалипсис. Ангел прилетел» и др. работы, экспонировавшиеся на выставке «Искусство высокого разрешения» в Московском музее современного искусства).

Глубину и оригинальность принципа незавершенности можно почувствовать, обратившись к Х. Ортега-и-Гассету. Размышляя о возможной судьбе Гёте в случае, если бы тот отказался заточить себя в золотую клетку Веймара, философ замечает: «Жизнь — отказ от права распоряжаться. В чистом праве распоряжаться и состоит отличие юности от зрелости. Поскольку юноша еще не представляет собой чего-то определенного, неизбежного, он — любая возможность. Вот его сила и его слабость... Юноше не нужно жить из себя самого: потенциально он живет всегда чужими жизнями — он одновременно Гомер и Александр, Ньютон, Кант, Наполеон, Дон-Хуан. Он — наследник всех этих жизней»³². Так и незавершенное произведение, прервавшее свой рост по воле художника, во многом подобно вечно молодому юноше. Оно



32 Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 458–459.

сохраняет в себе нерастраченную силу всех потенциальных возможностей завершения, приращивает чужие ассоциации и в какой-то мере живет ими.

Не следует думать, что нон-финито в XX веке выступало лишь на службе актуального искусства. Импульс «произведения, кажущегося лишь начатым», охотно используют и мастера, работающие в академической манере и далекие от визуального экспериментаторства. Интерес в этой связи представляет творчество живописца Валентины Степановны Косминой (1895–1981). В ряде натюрмортов художницы отдельные элементы намеренной незаконченности придают ощущение легкой небрежности, особого шарма, когда кисть намеренно опускает детальную проработку драпировки и контуров изображаемых предметов (лепестки цветов, блики на стекле, отражения). Поэтика нон-финито определяет и одно из лучших полотен Косминой — портрет внучки («Наташа с собакой», 1966. Холст, масло, 74×84 см). Эскизность и структурная открытость явлены здесь во всех технических и иконических моментах. Фактически перед зрителем набросок: краски положены в соответствии с техникой *алла прима* — в один сеанс, нижняя часть картины являет зрителю чистый незагрунтованный холст с наметками фона. Фигура собаки, лишь контурно набросанная вьющимися белыми и черными линиями, остается «недопроявленной», не полностью выступающей в зримый мир, и будто скрывается за плоскостью полотна. Платье и руки девочки прописаны приблизительно, лаконично, «необязательно». Зато исчерпывающе детализировано лицо с голубоватыми белками глаз (в тон синему платью), бликом света на нижней губе и кончике носа. Стилистика нон-финито сообщает всей сцене легкий, игровой характер: собака, повернутая к зрителю в профиль, преданно смотрит на хозяйку (линия взгляда совпадает с диагональю из правого нижнего угла в левый верхний), героиня, немного печальная и, кажется, излишне серьезная, обращена к нам вполоборота, она словно на секунду позабыла о верном питомце (линия взгляда девочки перпендикулярна линии взгляда собаки, что создает, по Арнхейму, визуальное напряжение, перекресток зрительных энергий). Возникает артистичная игра живописных мотивов: «танцующие» линии обоев на заднем фоне рифмуются с плавными, вьющимися движениями кисти при

передаче волос девочки и фигуры собаки, пространство картины ритмизируется. Стилистика нон-финито сообщает всему поэтичному образу героини, с характерной летней шляпкой, в нежно-голубом платье, впечатление хрупкости, воздушности и прозрачности. Так приемы открытой формы и в русле традиционного искусства способны творить органичные и эмоционально богатые образы.

Коллаж и художественный бриколаж

Другой распространенный прием осуществления открытой формы лежит внутри *коллажного принципа*. Именно коллаж стал для искусства XX века тем языком, который оказался способен адекватно отразить мировоззренческий сдвиг, перемены в представлении о существующем миропорядке. Потому при осмыслении особенностей данного пластического приема исследователи теперь все чаще уходят от сугубо утилитарного его толкования («ножницы и клей», наклеивание на какой-либо фон материалов, отличающихся от него по фактуре и цвету) в сторону анализа феномена «коллажного мышления». «Коллажное пространство состоит из демонстративных стыков разных реальностей, из никак не замаскированных швов между текстом и изображением, между изображениями разной природы или разного стиля, между фото и рисунком, тиражным и уникальным материалом, между материалом разных фактур и разной плотности, — пишет Е. Бобринская. — Многослойность, калейдоскоп разбегающихся контекстов, к которым отсылает каждый коллажный элемент, — все это формирует особую систему коллажного видения, коллажного мышления»³³. А оно, как подчеркивает К. Безменова³⁴, обнаруживает эквиваленты не



33 Бобринская Е. Коллаж. Фотомонтаж // Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 28.

34 Безменова К.В. Коллаж — творческий метод художников XX в. // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М., 2005. С. 332.

только в области изобразительного искусства, но и в литературе, музыке, психологии, социологии.

Техническая сторона здесь лишь утверждает степень авторитета коллажных принципов в художественно-историческом процессе. Действительно, явившись преемником аппликации, коллаж 1910–1920-х годов порождает целую группу явлений, среди которых выделяются ассамбляж (включающий в себя аккумуляцию, инсталляцию и реди-мейд, где принципы коллажирования распространяются на объемные предметные формы) и полистилистика. Законы коллажа начинают работать в различных видах искусства: «В театре он понимается как сочетание фрагментов разнообразных текстов (газетных, научных, из других пьес), как соединение обрывков разговоров и фонем... в том числе как пародирование различных манер исполнения. В музыкальном искусстве коллаж обычно трактуется как соединение стилистически разнородных отрывков или введение стилистически чуждых фрагментов (чаще всего из творчества композиторов прошлого) в ткань собственного произведения»³⁵. В футуристской и авангардной поэзии коллажные механизмы находят выражение в явлении «заумного языка», который практиковали В. Хлебников, А. Крученых, отчасти обэриуты.

В контексте проблематики открытой формы особое внимание привлекают абстрактные коллажи (Соня Делоне и Джакомо Балла, дадаисты Ханс Арп, Тео Ван Дусбург, Курт Швиттерс, Ханна Хех, Ман Рей, конструктивисты Йоханнес Иттен, Ласло Мохой-Надь, Лайош Кашшак, Ласло Пери, Йозеф Клек и др.), провоцирующие, как и любое беспредметное искусство, поток свободных ассоциаций в воображении реципиента. Столь же продуктивны и близкие коллажу алогичные картины кубофутуристов (К. Малевич: «Англичанин в Москве» 1914, «Корова и скрипка» 1913; И. Пуни: «Парикмахерская» 1915, «Мытье окон» 1915), взрывающие привычные нормы восприятия — гипертрофией детали, игрой масшта-



35 Демченко А.И. Коллаж и полистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. С. 3.

бов, хаотическим смешением образов рассогласовывающие «нормальную» оптику зрения.

В то же время явление полистилистики, ориентированное именно на рецептивное сотворчество и понимание воспринимающим субъектом присутствующих в рамках одного произведения следов стилей других авторов и знаков ушедших эпох, является не менее действенным средством создания открытых форм. Симфонии А. Шнитке, оркестровые пьесы А. Пярта, «Улисс» Дж.Джойса и «Шум и ярость» В. Фолкнера, уже упомянутая «Герника» Пикассо дают образцы высокопрофессионального применения методов полистилистики в деле создания открытых произведений.

На смыслообразовательном уровне принципы коллажа актуализирует понятие «художественный бриколаж», которого также необходимо коснуться.

К XX веку актуальный для классики «тектонический центр» картины становится необязательным, теперь важно лишь, чтобы совокупность форм ощущалась как некоторое единство. Актуальным становится принцип соответствий, алогичных сцеплений структурных компонентов текста, отражающий сложные системы ассоциаций, которые пытается воплотить художник. В свете этих изменений и стало возможным перенесение на материал искусства термина, использованного в структурной антропологии К. Леви-Стросса.

Слово «бриколаж» — калька с франц. *bricoler*, с одной стороны означающая «играть отскоком» (имеется в виду рикошет в бильярде), а с другой — «мастерить, «варганить» что-либо из подручных материалов». Оба эти значения важны для открытой формы. «Игра отскоком» отсылает к ассоциативным вариациям, освоению не прямых логических связей воображением воспринимающего субъекта. Конструирование, перестановка композиционных элементов оказывается актуальным как для радикальных, физически мобильных открытых форм, так и для более умеренных, в которых комбинирование совершается на уровне рецепции.

Сквозь призму понятия «бриколаж» трактует произведение современного искусства Ж. Кокто, однажды увидевший в каталоге сюрпризов для свадеб и банкетов некий

«предмет, трудный для сборки». «Я не знаю, что это был за предмет и как он выглядел, но мне нравится знать, что он существует, и мечтать о нем, — вспоминает режиссер. — Художественное произведение должно быть подобным „предметом, трудным для сборки“. Оно должно защищаться от вульгарных прикосновений, от мелких „копаний“, из-за которых оно тускнеет и деформируется. Надо, чтобы не знали, с какой стороны к нему приступить, — вот что смущает критиков, раздражает их, толкает их на оскорбления, но сохраняет произведению его свежесть. Чем менее оно понятно, тем медленнее оно раскроет свои лепестки — и тем медленнее увянет. Произведение должно завоевывать контакты, хотя бы ценой недоразумения, и прятать свои богатства, которые откроются понемногу, с течением времени. Произведение, которое не хранит никакого секрета, отдается слишком быстро и рискует быстро отгореть, не оставив ничего, кроме почерневшего ствола»³⁶.

С.П. Батракова понимает бриколаж как метод выстраивания образной логики окольными путями, «когда смысл постигается как бы ненароком»³⁷. Пикассо, Шагал, Дали, Кандинский и др. использовали его с целью «обхода» традиционной логики сюжета, образа, характера, рационализма — они «предпочитали смотреть на мир не прямо, а как бы играючи (отскоком!), взяв себе роль либо ребенка, либо дикаря, либо сумасшедшего»³⁸. Манифестируя бриколаж как новаторский творческий метод, Батракова в числе его характеристик называет *«подвижную игровую структуру произведения, построенную на аналогиях, переключках, лейтмотивах, смешениях, метаморфозах (иначе говоря, взаимодействиях, не имеющих жестких границ, задаваемых сюжетом, верностью натуре, принятой нормой или стилистикой) и тяготеющую... к модели неклассического (и еще более — постнеклассического)*



36 Кокто Ж. Беседы о кинематографе // Кокто Ж. Петух и Арлекин. СПб., 2000. С. 580.

37 Батракова С. П. Искусство и миф. М., 2002. С. 158.

38 Там же. С. 159.

мышления (сеть, паутина, силовое поле)»³⁹. Еще одно важное замечание исследователя устанавливает между коллажным и бриколажным принципом иерархическую связь, поскольку «в отличие от коллажа — метода более грубого, предписывающего строить, склеивать, сшивать композицию из частей, обрывков, кусков, не маскируя стыки и швы, *бриколаж — более изощренный способ ускользнуть от искусов реализма, но не реальности*, пусть даже она превратилась в ирреальность, сюрреальность, метафизическую реальность, беспредметную реальность и т.д.»⁴⁰

Применение интеллектуального бриколажа в творческой практике хорошо иллюстрирует Р. Магритт: «Я беру произвольный предмет или тему в качестве вопроса и затем принимаюсь за поиски другого объекта, который мог бы послужить ответом. Чтобы стать кандидатом на ответ, этот искомый объект должен быть связан с объектом-вопросом множеством тайных связей. Если ответ напрашивается во всей ясности, то связь между двумя предметами налаживается»⁴¹. Художник, по мысли бельгийского сюрреалиста, занимается поиском аналогий «второго порядка», пытается протянуть между предметами смысловые нити, причем «логика» этих связей совсем не обязана совпадать с впечатлением реципиента. Так, в «Толковании снов» (1930) изображения яйца, женской туфли, стакана и других предметов снабжены поясняющими надписями (яйцо на самом деле — «акация», молоток — «десерт» и т.п.). Очевидно, что зритель не способен ассоциировать их таким же образом. Автор и не требует этого: за поверхностным планом игры в «сонник» начинается игра другого порядка — жонглирование самыми серьезными проблемами человечества новой эпохи: потерей веры в видимое, относительностью и целостностью сознания.



39 Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. Драма о драме. М., 2010. С. 96.

40 Там же. С. 97.

41 Цит. по: Ноэль Б. Магритт. М., 1995. С. 59.

Цепи ассоциаций при рецепции бриколажного произведения выстраиваются на интуитивном, бессознательном уровне. В русской поэзии первой трети XX века в создании цепей сверхлогичных аналогий преуспели кубофутуристы и обэриуты (Б. Лившиц в книге «Полутороглазый стрелец» подробно описал процесс своей работы над выстраиванием «второй» семантической сети, в результате которой получил «заумное» стихотворение «Тепло»). В европейской музыке начала столетия принцип соответствия языковых элементов был осмыслен в атонализме А. Шёнбергом, принципиально лишенном логики ладовых и гармонических связей. Главной установкой атонализма стало полное равноправие всех тонов, отсутствие какого-либо объединяющего их ладового центра и тяготений между тонами. Были отвергнуты контраст консонанса и диссонанса и необходимость разрешения диссонансов, что означало разрыв с функциональной гармонией. Шёнберг и его последователи искали новые принципы, способные заменить структурное начало тональной музыки, экспериментировали со случайными звуковыми сцеплениями, искали внутренних соответствий.

Естественно, описанные выше принципы «незавершенной завершенности» напрямую соприкасаются с коллажно-бриколажной механикой, по-своему акцентируя семантические и пластические свойства открытой формы. Симптоматично, что Д. Каспит рассматривает коллаж именно в контексте проблематики нон-финито: «Парадоксальный эффект коллажа основан на его незавершенности, на одушевляющем его ощущении бесконечного становления... Коллаж — это метафора всеобщего становления... Коллаж разрушает представление о жизни как об устойчивой и целостной... Реальность коллажа — творческий поток»⁴². Сказанное свидетельствует о подвижности и взаимообусловленности данных художественных феноменов, являющихся основными инструментами в процессе освоения «поэтики открытости».



42 Kuspit Donald B. Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the of the Relativite of Art // Collage. Critical Views / Ed. by K. Hoffman. UMI Research Press, 1989. P. 52.

ИМПРОВИЗАЦИЯ, ИНТЕРАКТИВНОСТЬ, СЛУЧАЙНОСТЬ

Специфика открытых произведений, так уверенно шагнувших на авансцену художественного процесса в середине XX века, едва ли может быть выявлена усилиями лишь одного исследовательского подхода. Структурная неполнота, незавершенность, «бриколажность» авангардистской живописи, хеппенинга или постмодернистского романа, утвердившие новые правила в отношениях художника, исполнителя и публики и заставившие всерьез задуматься о границах самого искусства, нуждаются не только в феноменолого-герменевтическом прочтении (актуализирующем аспект смыслообразовательных возможностей этих арт-практик), «уточненном» обращением к достижениям науки (синегетическая парадигма), но и в соотнесении со смежными эстетическими феноменами. Думается, анализ открытых форм окажется особенно продуктивным, если его поместить в контекст изучения импровизации и случайности как важнейших составляющих художественного творчества, провоцирующих более плотный контакт произведения со зрителем и обнаруживающих новые модусы интерактивности.

ЛИКИ ИМПРОВИЗАЦИИ

Феномен импровизации родом из области прямо-таки сакральных для теории искусства вопросов. Поле тяготения этой проблемы охватываются и многочисленные представления об истоках творческого процесса, и аксиологические прения о художественном статусе случайного и сиюминутного, и святая святых психологии искусства — проблема вдохновения.

Этимологически слово «импровизация» восходит к латинским «improvisus» (неожиданный, внезапный, непредвиденный), «ex improviso» (без подготовки), что сразу указывает на одну из центральных особенностей данного феномена — спонтанность. Не случайно импровизацию

традиционно трактуют как «искусство одновременно мыслить и исполнять музыку»¹. Под ней понимают творчество без предварительной подготовки, «атаку с хода» (Б. Рунин), акцентируя максимальную непосредственность развития художественной мысли в творческом акте². Подобную точку зрения разделяют и авторы энциклопедического словаря, усматривая в интерпретации «сочинение стихов, музыки и т.п. в момент исполнения» или «выступление с чем-либо не подготовленным заранее».³

В то же время более точным стоит признать определение импровизации, которое предлагает в своем исследовании А. Шевель: «создание нового содержания в процессе исполнения»⁴. Ученый, таким образом, подчеркивает исключительно важный ценностный компонент — действительно, полученное в результате импровизации «содержание» отнюдь не всегда можно считать художественным, это уже вопрос одаренности импровизатора, меры его таланта.

Данная формула заставляет обратить внимание и на внехудожественные формы бытования интересующего феномена, область распространения которых безгранична, поскольку затрагивает практически все аспекты творческой активности человека. Ведь импровизация органически свойственна речевой деятельности в целом и ораторскому искусству в частности, она обязательно присутствует в спорте, науке, игре — в любом творчестве, когда выполнение первоначального плана начинает деформироваться ситуационными отступлениями от него. А если прислушаться к Д. Лившицу, «именно в этих сиюминутных отступлениях, во внесении элемента *случайности* в упоря-



1 Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. М., 1991. С. 3.

2 Рунин Б.М. О психологии импровизации // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 46.

3 Советский энциклопедический словарь. М., 1984. С. 486.

4 Шевель А.В. Импровизация в художественном творчестве. Дис... канд. филос. н. М., 1998. С. 14.

доченный, в целом, вид деятельности заключается... идея импровизации»⁵.

Однако, отдавая должное *спонтанности рождения импровизации*, следует признать и справедливость «диалогического» понимания данного феномена. Психолог Б. Рунин, вспоминая пушкинские «Египетские ночи» и описанное в них состояние импровизатора-итальянца, указывает как на сущностное свойство импровизации «способность импровизатора мгновенно ассимилировать постороннюю идею, образно осваивать и претворять материал, предложенный извне». Импровизация в таком ракурсе предстает уже не просто как «спонтанное лирическое самоосуществление», а как «публичное и безотлагательное выполнение творческого заказа», как «умение сфокусировать в нужный момент все силы души и ума, все запасы памяти на одной, продиктованной кем-то специальной задаче»⁶. Иными словами, нужен позыв извне, повод для возникновения «импровизационной вспышки» в мозгу исполнителя. Тогда-то и складывается ситуация «отклика», необходимости адекватной реакции на вдруг возникшие обстоятельства. И потому истоки импровизации можно объяснить способностью импровизирующего к антиципирующему мышлению — опережающему ответному действию, когда до минимума сокращается или даже полностью аннулируется временной промежуток между «замыслом» и «осуществлением».⁷

Дефиниция импровизации как рождения нового содержания в ходе исполнения фактически позволяет *отождествить творчество с импровизацией, поскольку творчество также можно считать процессом материализации того или иного нового смысла*. Так или иначе, импровизация выступает



5 Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе. Дис... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2003. С. 15. Под «случайным» автор подразумевает «неожиданное, непредвиденное: как для того, кто занимается данной деятельностью, так и для воспринимающих ее со стороны».

6 Рунин Б. М. Указ. соч. С. 46.

7 Там же. С. 47.

неотъемлемым и едва ли не самым важным элементом творческого процесса, и, разбираясь в причинах и следствиях двух этих эстетических феноменов, приходится признать справедливость сомнений, высказываемых исследователями в адрес представлений о приоритете творчества над импровизацией, и указать на взаимообусловленность данных явлений.

С одной стороны, импровизация, действительно, может и должна рассматриваться в рамках творческого процесса, иначе и быть не может. Есть замысел, есть некая заданная программа, которой старается следовать художник (или человек вообще — если иметь в виду импровизацию в ее расширительном значении), но в это движение постоянно вклиниваются, «мешая», «разбалтывая» вроде бы уже выстроенную, четко установленную схему, локальные импровизации — своего рода «вспышки», «озарения» различной интенсивности, которые, если и не всегда напоминают удары молнии, все же капля по капле разрушают первоначальный замысел, в итоге часто меняя его до неузнаваемости. Внезапно блеснувшая в сознании поэта метафора, «сорвавшаяся» рука живописца, вдруг выживающая из аморфного пятна краски неожиданный образ, увлекающий автора на путь новых открытий в стороне от намеченного эскиза, — свидетельства именно таких процессов. Словом, аппетит приходит во время еды, и эти вспышки-импровизации «местного значения», на каждом этапе корректирующие установленный план, с большей или меньшей силой отклоняющие вектор творческого движения, в конечном итоге формируют и сам творческий процесс. «Импровизационное начало неотъемлемо входит в структуру подлинно художественного, т.е. подлинно оригинального познания, которое может быть осмыслено, в частности, как череда локальных импровизаций, — справедливо подчеркивает Б. Рунин. — Ведь творческий процесс экспериментален на всем его протяжении. И на каждом этапе — это не столько следование уже имеющимся планам и намерениям, сколько естественно складывающееся отступление от них. Их пересмотр, даже их поправление. Тут на каждом шагу возникает нечто непредусмотренное самим автором»⁸.



8 Там же. С. 48–49.

Взгляд на процесс творчества как на ряд связанных внутренним диалогом импровизационных отрезков дополняет мысль о самодостаточности импровизации и степени ее давления на создание произведения с самого его зарождения в недрах сознания-подсознания художника. Так со всей остротой встает вопрос: а возможно ли в принципе само творчество без импровизации? Не есть ли исходный художественный импульс, формирующий пока еще смутное ощущение нового произведения в душе художника, импульс импровизационный? Не оказывается ли само творчество заложницей импровизации, не ограничивается ли ее пределами?

Это не просто терминологический спор. Нет сомнения в том, что импровизирование — действенный способ «запустить» творческий процесс, разжечь механизмы вдохновения, стимулировать подлинную художническую активность. О «первотворческой» роли импровизации сегодня говорят все чаще. А. Шевель, анализируя проблему игрового фермента искусства, приходит к выводу, что творческий потенциал человека прямо пропорционален его импровизаторским способностям⁹. Неукоснительно соблюдается закономерность: насколько человек склонен к спонтанному смыслопорождению, настолько он талантлив как художник, настолько ему «дано». Склонность к импровизации, таким образом, является уникальным тестом на творческую одаренность. А сама импровизация выступает «пусковой и движущей пружиной творчества, без импровизации невозможно любое творческое начало и его продолжение»¹⁰.

МЕЖДУ ИМПРОВИЗАЦИЕЙ И СЦЕНАРИЕМ

Но то, что в наши дни явилось плодом кропотливой исследовательской работы психологов искусства, несколько



⁹ Ученый опирается здесь на результаты исследований американских ученых Торонса и Джонсона, а также советского психолога А. Запорожцева, утверждавших: чем дольше сохраняется интерес к игре у взрослого индивидуума, тем больше его творческий потенциал. — Шевель. Указ. соч. С. 22.

¹⁰ Там же. С. 8.

веков назад не вызывало сомнений и считалось непреложной истиной. Извечное соперничество между двумя принципиально разными методиками творческой деятельности — ничем не связанным спонтанным созиданием произведения и запланированным, «композиционным» конструированием художественного содержания (что, в общем, укладывается в ницшеанскую оппозицию «дионисийского» и «аполлонического») — тогда однозначно решалось в пользу импровизации, безусловно требующей большего мастерства, быстроты реакции, умения мгновенно концентрировать максимум психофизических сил для реализации внезапно возникшей задачи. К такому выбору подталкивала и традиция, подтверждающая возникновение искусства из игровых, в значительной степени импровизационных форм ритуала (Э. Гроссе, Й. Хейзинга, Ю.М. Лотман).

Можно предположить, сколь велика была роль импровизации в те времена, когда еще не существовало способов письменного закрепления музыкальных произведений и исполнители были вынуждены всякий раз воспроизводить исходный текст по-новому, с неизбежными ситуационными коррективами. Это справедливо и для ранних форм эпоса, исполнявшихся, как известно, по памяти и в которых момент импровизации являлся жанрообразующим (вспомним первых профессиональных актеров — древнегреческих аэдов, западноевропейских жонглеров и шпильманов, казахских акынов, русских сказителей).

Анализируя уникальный период параллельного развития импровизационного и композиционного творчества (начавшийся лишь в IX-X веке), М. Сапонов демонстрирует постепенное подавление живой стихии спонтанного творчества диктатом рациональных, письменно закреплённых его форм. В то же время значительный период времени (приблизительно до XVII века) импровизационное творчество со всеми на то основаниями включалось в динамическую картину мира как эквивалент самой сущности искусства. Творить по воле «божественного озарения», освященного религиозным экстазом случая было тогда естественным, что подчеркивало сакральный характер импровизации, сливающейся с представлениями о вдохновении. Бога воспевали не только в канонизированных напевах — по свидетельству Квинта Септилия

Тертуллиана (ок. 160 — после 220), участникам христианских общин предписывалось «петь по собственному наитию» («*de proprio ingenio*»), поддаваясь стихийному религиозному чувству. Исполнительское искусство музыкантов в первом тысячелетии понималось как нечто принципиально уникальное, только единожды воспроизводимое и нефиксируемое. Об этом, в частности, размышлял Василий Кесарийский: «Кифаристки налагают свои руки на струны, словно на основу, и торопливо снуют туда и сюда, как челноком, но произведения этих трудов не увидеть! В самом деле, в конце трудов, необходимых для жизни, мы имеем перед глазами их произведение, как-то: в столярном ремесле — скамью, в плотницком — дом, в кораблестроительном — судно, в ткацком — плащ, в кузнечном — меч; а в праздных забавах, каковы искусства играть на кифаре, или плясать, или дуть во флейту, вместе с окончанием действия исчезает и само произведение»¹¹.

Давление унифицирующей григорианской традиции, вытесняющей провинциальные богослужебные тексты и заменяющей их столичными, вненациональными и менее поддающимися импровизационным изменениям римскими и константинопольскими, определило с VII века дальнейшее противостояние антагонистических творческих методик. «Живой поток средиземноморских импровизаций был приостановлен многими фиксирующими тенденциями, в том числе и административно-унифицирующей деятельностью трудолюбивых монахов-интеллектуалов»¹², — отмечает Э. Феранд, автор фундаментального труда «Импровизация в музыке» (1938).

Возникновение нотописи, конечно, не могло исключить импровизацию из музыкальной практики. Сложилась пограничная ситуация, когда на смену исключительно импровизационному творчеству пришли мобильные произведения-гибриды — далекие предшественники открытых форм XX века. Авторы теперь, фиксируя на бумаге основные голоса, в специальной ремарке предписывали непременно добавление к ним импровизированных тем, надеясь на инициативу



11 Цит. по: Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982. С. 6.

12 Там же. С. 9.

певцов. Эта тенденция сосуществования импровизаторских методик с письменными зафиксирована в одном из трактатов середины XIII века, где неизвестный теоретик говорит об искусстве письменно сочинять дискант и реализовывать его «ex improviso». Также внимания заслуживает принцип «пения над книгой» («super librum cantare»), когда певцы, глядя в нотную рукопись, исполняли нужный им напев — причем один из исполнителей вел григорианскую мелодию, не отрываясь от записи, а остальные импровизировали согласующиеся с ней контрапункты¹³.

Сквозь призму проблематики художественной открытости важность подобных фактов трудно переоценить. Несмотря на очевидные отличия от современных «произведений в движении», налицо действие общего для открытых форм принципа, в соответствии с которым исполнитель или реципиент наполняют специально оставленные для них автором «пустоты» собственным содержанием — импровизируют либо буквально (в случае с исполнителем, вынужденным «материально» восполнять необходимые элементы структуры художественной формы), либо рецептивно (как происходит со зрителем, достраивающим «недостающие» компоненты формы в своем воображении). В этом смысле методы алеаторики или фри-джаза рядоположены принципам голосоведения в средневековых полуимпровизационных дискантах — и здесь и там музыкантам предписано заполнять «лакуны» в заранее сочиненных конструкциях. Основанные на коллективной импровизации полифонические пьесы, бытовавшие в Европе приблизительно до середины XV века, не могли обладать той же интонационной целостностью и стилистическим единством, что и сочиненные композиции — им, как и открытым формам, была свойственна незавершенность. «Они представляли собой скорее суммарное, механическое сочетание разнохарактерных импровизаций. Полнозвучие таких гетерогенных форм относительно: при повторных импровизациях можно было добавить или снять какой-либо голос. Импровизируемые пьесы, авторы-исполнители которых не дорожили ни мотивной целостностью, ни постоянством в числе голосов,



13 Там же. С. 18.

были на слуху у средневекового горожанина»¹⁴. Но исторически уже шло необратимое усиление контроля над ожидаемым звучанием, изгонявшее из художественной практики случайности и объявившее войну импровизации.

Тем не менее, Возрождение одинаково высоко ценило и письменный, и спонтанный способ творчества, в которых усматривало две стороны единого процесса сотворения произведений искусства. «Импровизация не приравнивалась к произволу или к высвобождению от структурной предрешенности. Она требовала высокого мастерства, постоянного совершенствования, универсальных знаний, способностей к структурному мышлению и владения целой системой технических приемов, настоящей школы... Не просто память, а виртуозная способность к ежемоментному творчеству служила гарантией качества предстоящего зрелища»¹⁵. Такой взгляд на импровизацию предопределил и ее универсализм — распространение не только на музыку, но также на поэзию и драматическое искусство.

Немаловажно, что знаменитая итальянская *commedia dell'arte* XVI века была театром импровизационным. Вместо продуманного сценария там существовал приблизительный сюжетный план, на основе которого актеры могли свободно экспериментировать по ходу действия, подчиняясь ситуационным запросам своих коллег или даже зрителей. Это требовало недюжинного импровизаторского таланта, хорошей реакции, а также начитанности и немалых познаний в риторике¹⁶. Показательно, что авторитетные итальянские академии того времени оценивали творчество актеров-импровизаторов как безусловно более высокое по сравнению с любыми письменными изысками. Импровизационное творчество пользовалось авторитетом и популярностью и



14 Там же. С. 22.

15 Там же. С. 23.

16 А. Шевель в своей работе установил, что степень содержательности и качество импровизации зависят от 1) общей культуры, 2) объема знаний, 3) практики импровизирующего. — Указ. соч. С. 47.

в народной, низовой среде: «На городских площадях Италии, помимо новеллистов и сказителей, работали другие представители живого слова, хотя и менее высокой квалификации. Здесь и там иногда появлялся импровизатор, который предлагал собравшейся около него публике дать ему любую тему, обещая тут же сложить на нее стихи. Мало того: на ту же тему он готов был спеть песенку, придумать какие угодно куплеты любым метром, притом все это так, что публике будет ясно, что никакого мошенничества нет и все сочинено тут же на месте»¹⁷.

Актеры *commedia dell'arte*, равно как и бродячие фигляры, скоморохи, шпильманы, певцы-жонглеры, игрецы, шуты, участники церковных игр, мистерий, мираклей, карнавальных игр, шванков, моралите, пасторалей, фарсов, являлись прямыми продолжателями дела античных мимов и гистригонов. Мощная импровизаторская традиция в XVI веке проявляла себя и в средней Европе в лице «английских компаний» — странствующих трупп, разыгрывающих импровизационные спектакли. Непременным их участником был Гансвурст (в Голландии — Пиккельгеринг) — шут, вмешивающийся в представление, отпускающий остроты, заставляя актеров отклоняться от намеченной линии, что подчеркивало спонтанный, незапланированный характер происходящего. Постепенно любимец публики Гансвурст с его буффонадами становится жанрообразующим персонажем, эта роль вырастает в самостоятельное действо (*Hanswurstkomodie*)¹⁸.

Известно, что наряду с профессиональной «комедией масок» существовала и любительская «ученая комедия» («*la commedia erudita*»), в постановках которой участвовали дилетанты, которые за неимением импровизационных навыков заучивали текст пьесы наизусть. Ясно, что такое запланированное творчество выглядело на голову ниже блестящих экспромтов артистов *commedia dell'arte*.



17 Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М., 1954. С. 35.

18 Харькин В.Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! М., 1997. С. 21.

И здесь мы снова спешим отметить родство творческих принципов «английских компаний» и комедии масок открытым произведениям новейшего искусства. Процессуальные формы авангарда 1960–1970-х годов (в первую очередь хеппенинг и флюксус) подчиняются тем же законам, пусть и радикализируя их до крайности. Спонтанность, отсутствие сценария, постоянный, порой насильственный контакт с публикой — неотъемлемой и активной участницей любой акции, — не что иное, как переосмысление методик импровизационных театров Возрождения. В обоих случаях перед нами схемы, в которых взаимоотношения действующих лиц и их характеры даны лишь в общих чертах, и для того, чтобы вдохнуть жизнь в эти формы-болванки, требовалось творческое усилие актера-импровизатора, наполнявшего пустую скорлупу еще не родившегося произведения дыханием нового содержания.

Так ли уж сильно отличается от импровизационных выходов Арлекина или Гансвурста шокирующее поведение участников акций Дж.Кейджа или К. Олденбурга? *При очевидной эпатажности хеппенинг, как ни парадоксально, не стал гичен в своей невольной опрокинутости в прошлое через голову «композиционных» художественных эпох.* В этом обращении неоавангарда к возможностям импровизационного первотворчества сквозит глубокая внутренняя логика — на новом витке заблудившееся в рациональности и концептуализме искусство вновь ищет свои корни, ту почву, опираясь на которую единственно и может существовать в по-настоящему живом, «одушевленном» виде.

НАЗАД, К ИСТОКАМ

К началу XVII века тоталитаризм письменной традиции вытеснил импровизационную стихию творчества на периферию. Отныне спектакли игрались только в русле «ученой комедии» — исключительно по тексту пьесы, а критики в актерской игре стали ценить заученность и предсказуемость. *На рубеже XIX — XX веков упадок импровизационного начала творчества наблюдается уже по всем направлениям художественной жизни Европы.* Оно уходит в тень, скрывается

в лабиринтах предварительной авторской работы (совсем исчезнуть импровизация не может — без нее невозможно само творчество¹⁹). Рассудок, «внутренний редактор» теперь подчиняет серьезной переработке внезапно вспыхивающие в голове художника смыслы и образы, и они являются зрителю опосредованно — через «текст». Такое централизованное управление вдохновением и стимулирование рационализирующих тенденций творчества, как уверяют исследователи, и спровоцировало широкомасштабный кризис европейского искусства конца XIX века, затухание собственно «творческой функции» художнического сознания.

В театре это привело к ремесленническому выхолащиванию искусства игры актера, засилию штампов и трафаретов, определенному набору приемов. Фальшь и натужность такого «искусства» бросалась в глаза и не могла не вызывать отторжения у чуткого зрителя, каким был, например, И.А. Бунин, который органически не выносил бездарного театрального манерничанья, дешевого фиглярства и ужимок, выдаваемых за высокое творчество. Раздражение автобиографического бунинского героя распространилось при этом и на драматическое искусство в целом: «...я ненавижу его, все больше убеждался, что талантливость большинства актеров и актрис есть только их наилучшее по сравнению с другими умение быть пошлыми, наилучше притворяться по самым пошлым образцам творцами, художниками. Все эти вечные свахи в шелковых повойниках лукового цвета и турецких шалях, с подобострастными ужимками и сладким говорком изгибающиеся перед Тит Титычами, с неизменной гордой истовостью откидывающимися назад и непременно прикладывающими растопыренную левую руку



19 В подтверждение этих слов упомянем емкие характеристики, найденные исследователем феномена импровизации В.Н. Харькиным: «Импровизация оказывается перманентной и необходимой характеристикой жизни и в то же время специфическим компонентом творческой деятельности, без которой последняя оказывается невозможной»; «Импровизация — одновременно и вид, и компонент творчества. Она — всегда творчество, а ее наличие придает любой деятельности признаки творческой» — Харькин В.Н. Указ. соч. С. 7, 37.

к сердцу, к боковому карману длиннополого сюртука; эти свиноподобные городничие и вертлявые Хлестаковы, мрачно и чревно хрипящие Осипы, поганенькие Репетиловы, фатовски негодующие Чацкие, эти Фамусовы, играющие перстами и выпячивающие, точно сливы, жирные актерские губы; эти Гамлеты в плащах факельщиков, в шляпах с кудрявыми перьями, с развратно-томными, подведенными глазами, с черно-бархатными ляжками и плебейскими плоскими ступнями, — все это приводило меня просто в содрогание. ...за одно то, как актер произносит слово «аромат» — «а-ро-мат!» — я готов задушить его»²⁰.

Отсутствие постоянного стимулирования импровизаторских способностей, в коих скрывается ключ к действительно качественному художественному результату, невнимание к этой живой, органической стороне творчества приводили на всех фронтах исполнительского искусства Европы к упадку профессионального мастерства. *На рубеже XIX–XX веков перед художниками встала проблема «реанимации» творческого процесса в его естественной, импровизационной стихийности.* Поиски в направлении обнаружения импровизационной первоосновы творчества вели К. Станиславский, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров, Н. Евреинов, А. Арто. В балете, где потребность в импровизационном «одушевлении» ощущалась столь же остро, одной из первых воспользоваться энергией спонтанного первотворчества попыталась А. Дункан. Интерес к интуиции, стремлению освободиться от диктата рационализма наблюдается в этот период также в поэзии и живописи. В музыке тоска по импровизации родила такие радикальные способы самоосуществления, как алеаторика или фри-джаз.

Важным свидетельством пересмотра основ искусства (в данном случае театрального) является знаменитая «система» К.С. Станиславского. Болезненно переживая потерю «былой радости творчества», мучимый собственным актерским автоматизмом — «механическим знаком отсутствующего чувства», — он в 1906 году осознает необходимость



20 Бунин И.А. Повести и рассказы. Грозный, 1985. С. 374, 375.

особой духовной подготовки перед спектаклем, специально возделывания чувства для вхождения в атмосферу «творческого таинства». Необходимо научиться достигать подлинного «творческого самочувствия» и всячески искоренять искусственное «актерское самочувствие». Специфика актерской работы (и исполнительского искусства в целом) такова, что конкретная ситуация исполнения роли требует незамедлительного включения, вживания в ситуацию и адекватного действия внутри нее. *Деятельность актера рефлексивна и импровизационна по своей сути, но чтобы импровизация действительно состоялась, артист должен научиться стимулировать в себе психологические предпосылки ее возникновения.* «Художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля. В этом заключается главная тайна нашего искусства. Без нее и самая совершенная внешняя техника и самые превосходные внутренние данные бессильны»²¹, — уверен режиссер. «Это не значит, конечно, что я хочу искусственным путем создавать самое вдохновение. Нет, это невозможно! Не самое вдохновение, а лишь благоприятную для него почву хотел бы я научиться создавать в себе по произволу; ту атмосферу, при которой вдохновение чаще и охотнее снисходит к нам в душу. Когда артист говорит: „Я сегодня в духе! Я в ударе!“, или: „Я играю с наслаждением!“, или „Сегодня я переживаю роль“, — это значит, что он случайно находится в творческом состоянии»²².

Станиславский стремится найти «сознательный путь к бессознательному». Он не отрицает возможности спонтанного, произвольного импровизирования — но это удел гениев, к которым способность к «неподготовленной» вдохновенной импровизации самого высокого художественного уровня приходит всегда «сама собой», «притом в высочайшей степени и полноте». Подобное «творческое самочувствие» «менее даровитые люди получают... реже — так сказать, по воскресным дням. Еще менее талантливые — еще реже, так сказать,



21 Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 481.

22 Там же. С. 362.

по двенадцатым праздникам. Посредственности же удаются его лишь в исключительных случаях»²³.

Интересно, что сходной точки зрения придерживался швейцарский художник Йоханнес Иттен (1888–1967) — преподаватель Баухауза, крупнейший теоретик авангардной живописи. Создатель научного учения о форме и цвете, автор известнейших учебников, принятых на вооружение практиками-живописцами всего мира, он постоянно напоминал, что *«законы хороши в ситуации неуверенности. В моменты вдохновения задачи разрешаются интуитивно, сами собой»*²⁴. Это мгновенное интуитивное усмотрение сущности возникающей творческой задачи («интуиция» восходит к латинскому «intueri» — пристально смотреть, созерцать), конечно, является и неотъемлемым свойством импровизации.

Ярчайший пример использования в театральной практике «живого духа импровизации» дал Е. Вахтангов, воплотивший в работе студий МХТ принципы системы Станиславского. Его методика проведения репетиций главной своей целью предполагала развитие импровизаторских способностей актеров и погружение артистов в «творческое самочувствие». Подопечным Вахтангова каждый раз предлагались «новые обстоятельства» (магическое «если бы» Станиславского), в которых они обязаны были действовать, не выходя из образа. Поднимая «боевой дух» своих подопечных, Евгений Багратионович мог вдруг помальчишески оглушительно свистнуть, а то и — ради интересов дела — спровоцировать у актера нешуточную обиду, чтобы тут же, пока не угасло найденное настроение, заставить играть в этой эмоциональной ипостаси. Недаром кто-то из учеников окрестил вахтанговские репетиции «пожарами». Путем эксперимента там нащупывались новые извивы душевных состояний, которые могли бы оказать артисту неоценимую помощь — воплотиться в импровизации уже в «ответственных условиях», перед зрительным залом. «Вахтангов любит, когда роль готова, закреплена, резко менять обстоятельства, давать ак-



23 Там же. С. 362.

24 Иттен Й. Искусство цвета. М., 2004. С. 9.

теру новое задание. Но все это внутри найденной формы. Игра и дисциплина, вступая в сложные взаимоотношения, создают твердую почву для импровизации»²⁵, — замечает исследователь творчества режиссера Ю. Смирнов-Несвицкий. Как видим, и здесь режиссер стремится внутри уже определенного пространства спектакля установить своеобразные шлюзы — пустоты, которые будут заполнены, наводнены усилиями исполнителей. Открытая структура, таким образом, предстанет законченной формой благодаря индивидуальному вкладу каждого из импровизаторов, чтобы начать свое неудержимое развертывание в воспринимающем сознании зрителей, тем самым актуализируя открытость в ее интерпретационном, герменевтическом аспекте.

И, надо сказать, подобные наработки с блеском воплощались в вахтанговских постановках. Особый успех имела сказка «Принцесса Турандот» по пьесе К. Гоцци. Беря за идеал комедию масок, Вахтангов пытался не просто стилизовать персонажей и антураж итальянского театра XVI века, но вжиться в самую стихию неожиданного, спонтанного творчества. В результате он добился уникального действия, в котором органично сливались импровизационные и заданные моменты искусства. Можно сказать, что идею творческой свободы режиссер осмыслил в духе Спинозы — как осознанную необходимость: вспышки импровизаций возникали в рамках, очерченных характерами, общей логикой и духом действия. Включенные в действие традиционные маски из *commedia dell'arte* открыто общались со зрителями, незамедлительно и чутко откликалась на вдруг обнаруживающиеся новые условия — на ходу сочиняли репризы, распекали опоздавших. «Раскованность и свобода актеров позволяют им добиться удивительного сценического эффекта: в точно найденной, выверенной по ритмам, зафиксированной постановщиком форме пульсирует непрерывная актерская импровизация. Кажется, актеры на глазах у зрителя сочиняют и сюжет, и реплики, и веселые шутки»,²⁶ — констатирует Ю. Смирнов-Несвицкий.



25 Смирнов-Несвицкий Ю. Вахтангов. Л., 1987. С. 198.

26 Там же. С. 224.

Самое пристальное внимание к проблеме импровизации отличало В. Мейерхольда, для которого «спонтанное художественное смыслообразование» в процессе актерской игры было индикатором творческого потенциала артиста. Отсутствие в роли импровизации свидетельствует, по Мейерхольду, об остановке творческого роста. Состояние импровизационного поиска, даже в рамках, очерченных сценарием, естественно и необходимо. Только в нем достижимо подлинное творческое высвобождение и самопревышение. Актер «может — если он настоящий мастер своего искусства — вольно парить на сцене, давать новые варианты. Если он настоящий художник, то он при этом никогда не нарушит общей работы: не помешает своим партнерам по сцене, не изменит замысла автора. О таком актере говорят, что он выполняет свою роль лучше, чем она была задумана и драматургом и режиссером. В этом отношении артисты-творцы совершенно свободны»²⁷. Механическая продуманность, запланированность действия без импровизации «не заражает» реципиента, зрительный зал при этом «не привстает». Хороший актер должен «в четверг играть не так, как играл во вторник», его радость — не в повторении удавшегося, а в вариациях, импровизации в пределах композиции целого²⁸.

Как видим, перед нами снова встает *проблема формы и наполненности*, однако у Мейерхольда взаимодействие открытости и импровизации более глубинно и конвенционально, чем у Станиславского. Апеллируя на каждом шагу к опыту *commedia dell'arte*, Мейерхольд допускал в свободном акте актерского самовыражения даже временный отказ от пребывания в образе. «Актеру Мейерхольда ничего не стоит и скинуть на миг эту маску, показывая зрителю свое подлинное лицо, и бросить в зал реплику о своем отношении к герою. Так возникает особый прием театра масок — остранение, взгляд на образ со стороны, его осмысление на глазах у зрителя и вместе со зрителем, — замечает



27 Мейерхольд В.Э. Лекции 1918–1919 гг. М., 2001. С. 31.

28 Гладков А. Мейерхольд говорит // Новый мир. 1961, № 8. С. 214.

Н. Рождественская. — В процессе игры зритель сам подает „реплики“ актеру, и тот должен их учитывать в своем исполнении... Если действие верно выстроено, у актера появляется особая свобода и непроизвольность, что делает возможным импровизацию на подмостках. „Реплика“ зрителя подхватывается и используется в сценической игре»²⁹.

Эти принципы преобразования актера, существенно отличающие практику ГосТИМа от практики МХТ, позволяют говорить о новом аспекте в диалектике открытости и импровизации: подлежащие наполнению «лакуны» Мейерхольд оставляет не только в общей ткани театрального действия (к чему шел Станиславский), но и внутри роли. «Пустоты» теперь обнаруживаются и в самих образах, актерских личинах, герметичностью которых оказывается возможным пренебречь, если на то будут достаточные причины. *«Открытым» становится сам предлагаемый зрителю персонаж, теперь и он обладает неполнотой, незавершенностью — подобен каркасу, обретающему плоть и кровь при вхождении в него «импровизационного разряда».*

Возвращение к традициям импровизационного творчества в начале XX века стало приносить плоды. Режиссеры и композиторы (в первую очередь, конечно, они) осознали, что импровизация — едва ли не самый надежный способ наделить художественное целое той энергетикой, аурой, что способна заражать зрителя нужным настроением и втягивать его в действие³⁰. Понимание значимости импровизации толкало на поиски методов ее «приручения», овладения в интересах искусства. Наверное, как следствие этих процессов и возникает необходимость легитимации спонтанности внутри художественной формы, даже более того — провокации внезапного смыслопорождения, при-



29 Рождественская Н. Проблема «актер-зритель» в режиссерских системах XX века // Художник и публика. Л., 1981. С. 101, 102.

30 Этот феномен воздействия с успехом используется в ораторском искусстве, где давно было замечено, что чтение речи «с листа» никогда не окажет такого мощного эмоционального влияния на слушателя, как вдохновенное импровизирование на заданную тему.

способления самой структуры произведения для ожидаемого вторжения импровизаций.

На пути к середине XX века связь художественной открытости и импровизации становится все ощутимее. Теперь уже ясно, что открытость в своих предельных и потому наиболее наглядных воплощениях накрепко спаяна с импровизационностью и без нее едва ли возможна (о «принципе случайности» как конструктивном приеме открытости будет сказано отдельно). Все больше отклоняясь от нормированности, жесткости художественных конструкций и запланированности, процессуальное, субстанциально мобильное искусство неуклонно двигалось в сторону открытой формы, причем его «материальное» осуществление оказывалось возможным лишь путем привлечения импровизационных возможностей творчества, способных сохранить изначальную авторскую установку на полисемантичесность и подвижность. Импровизационность, по выражению Г. Товстоногова, выступала в этом случае залогом «пронзительного чувства радости и правды у художника и зрителя»³¹.

Показателен здесь «театр жестокости» А. Арто. Знаменитый сюрреалист декларирует театральные представления, практически лишённые сценария и фиксированного текста («под поэзией текста живет просто поэзия, без формы и без текста»), отсылавшие к древним магическим ритуалам. Во главу угла ставилась суггестия, сильнейшее эмоциональное давление на зрителя, который, по логике теоретика, должен находиться не извне, а «посередине», со всех сторон окруженный действием. «Арто как будто и не стремится к созданию характера в театре, — констатирует Н. Рождественская. — Ему нужнее импровизационное самочувствие актера, в результате которого достигается особое эмоциональное состояние, единое для актера и зрителя. Поскольку актер искренне погружен в происходящее, раздвоение его сознания на площадке исключается, и делается возможной прямая исповедь, обращенная в зрительный зал»³².



31 Цит. по: Харькин В.Н. Указ. соч. С. 14.

32 Рождественская Н. Указ. соч. С. 105.

Сам Арто, как известно, не сумел воплотить свою систему на сцене, но выработанные им принципы были восприняты такими мастерами, как П. Брук, Дж. Бека, Ю. Мэлайн, Е. Гро-товский. В режиссерской системе последнего художественная открытость достигает апофеоза: Гро-товский 1980-х годов не разделяет понятия «актер» и «зритель», для него они — равноправные участники театрального действия, а импровизация, совершаемая актерами в состоянии, близком к трансу, становится тотальной.

Такие оппозиции «театру представления» (и шире — всему «композиционному» методу творчества) выдвигает XX век.

Усиленное внимание к импровизации, отождествляемой с самой жизнью, толкало художников XX века на изобретение открытых форм — художественных образований, в которых всегда есть место внезапности. *Варианты художественной открытости, с которыми мы сталкиваемся в искусстве минувшего века, в каком-то смысле знаменуют сознательный и закономерный возврат к прошлому: только так можно было вернуть искусству его спонтанный, незапланированный характер.* В то же время не следует забывать об интеллектуальном характере такого возврата. Беря на вооружение терминологию Ф. Шиллера, данную ситуацию можно метафорически охарактеризовать как *отношение наивного и сентиментального*. Импровизационные формы XX века призваны на помощь голосом рассудка, они рождены искусственно, по воле художнической рефлексии, и в этом смысле «сентиментальны». Они суть лишь стремление к естественному, «наивному» — тому органичному искусству, спонтанность которого еще не была раздавлена жестким прессом заданности.

ТВОРЧЕСТВО АВТОРА И СОТВОРЧЕСТВО ЗРИТЕЛЯ

Приведенные примеры позволяют в общих чертах обозначить главный механизм устройства и осуществления открытых произведений. Его можно определить как *наполнение мобильных зон формы* («мест неполной определенности», если вспомнить принципы феноменологической эстетики

Р. Ингардена) *импровизационно рожденным художественным содержанием*. Но каков характер подобного «наполнения пустот»? И кто принимает участие в этом процессе «одушевления» артефакта?

Очевидно, удовлетворительный ответ невозможен без *уточнения специфики исполнительских и неисполнительских искусств* в свете проблемы открытости. В отличие от изобразительного искусства и литературы, воспринимаемых реципиентом что называется «напрямую», музыка и театральные формы не могут обойтись без посредника, в противном случае произведение не сможет осуществиться и встречи автора со зрителем или слушателем не произойдет. *Цепь «автор-реципиент», таким образом, нуждается в среднем коммуникационном звене «исполнитель»*, на долю которого в ряде артпрактик XX века выпадает не просто материально воплотить авторские указания (проиграть нотный текст или сценарий) и тем самым сделать их «осязаемыми» для публики, но и выступить в роли соавтора — импровизационно привнести в исходную форму-схему новое художественное содержание. Композитор и драматург без стеснения предписывают своим проводникам не жалеть творческой энергии и целиком уповают на силу этого горения. Только так и можно теперь — эстафетно, огнем от огня — донести до зрителя мощь первоначального импульса, первой вдохновенной «вспышки», ответственной за рождение «зачаточной формы» (Э. Жильсон) в душе художника. Но зритель не «заразится», подлинного контакта с автором, в коем и заключается предназначение настоящего искусства, не произойдет, если между ними глухая стена, наподобие панцирей, окружающих атомные реакторы, встанет исполнитель, лишенный импровизаторского таланта, способный лишь поглощать первотворческие эманации. Нет, исполнитель должен стать союзником художнику и, пусть и исказив содержание импровизационного всплеска (этого никак не избежать), сохранить (а может, и умножить) его мощность, чтобы стала возможной цепная реакция — тот самый платоновский магнетизм, своего рода *эвокация по способу действия*.

Открытые формы в идеале своем стремятся как раз к такому максимуму высвобождения спонтанных энергий

исполнителя и приспособливают свою структуру для этих целей — используют эффект неполноты, недостаточности. Это подвижные структуры, становящиеся, собирающиеся в конкретном «здесь и сейчас». В наиболее предельных вариантах, на самой кромке искусства и неискусства, столь радикальная открытость манифестирует себя в хеппенинге и флюксусе — авангардистских направлениях, в которых особая роль уделена *интерактивности* — прямому контакту исполнителя со зрителем.

Хеппенинг (англ. *happening* — случай, событие), рожденный в 1952 году в США авторской встречей Дж.Кейджа, Р. Раушенберга, М. Каннингема, «реализует идею „действенного коллажа“ не связанных между собой сцен, „праздника мгновения“, подаренного актерами-любителями. Отказ от пьесы, сценария, диктата режиссера, профессиональных исполнителей, декораций, театральных костюмов, театральной коробки и других атрибутов традиционного зрелища связан с установкой на полную свободу, сиюминутность и невозпроизводимость хеппенинга. Его материалом служат театрализованная демонстрация мод и забой скота, обыденный гостиничный быт и эротические шоу, действие паровой машины и процесс татуировки, происходящие в самых неожиданных местах, от мыловаренного завода до рейсового автобуса, в „натуральных“ декорациях. При этом обязательным является участие зрителей, хлопком в ладоши или выкриком останавливающих действие, вмешивающихся в него, демонстрирующих собственный вариант развития событий»³³. В качестве организаторов и исполнителей хеппенингов выступали А. Капроу, К. Олденбург, Д. Дайн, Р. Грумз, Р. Уитмен, Э. Хэнсен и др.

Основатели движения «Флюксус» (лат. *fluxus* — течение, поток) Г. Макуинас, Й. Оно, Д. Хиггинс, Д. Брехт, Р. Филлоу и др. в начале 1960-х подвергли сомнению принцип уникальности и невозпроизводимости хеппенинга и начали выступать в концертах, что, однако, не означало отказа от дадаистских идеалов спонтанности и неопределенности. Вот что говорит



33 Маньковская Н. Хеппенинг // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. М., 2003. С. 486.

о различии двух этих течений авторитетный исследователь акционизма Элизабет Яппе: «...хеппенинг делает ставку на процесс в движении, сценарий отбрасывается, однако течение происходящего зависит от реакций публики, его окончание неизвестно. Акция флюксуса — в противоположность «аморфной картине» хеппенинга — определена, остается в руках художника. Публика заключена в себе, однако ожидает выхода из самой себя... за счет жесткой атаки художника»³⁴.

Хеппенинг и флюксус побуждают зрителя к действию, совместной импровизации, которая должна уравнивать в правах на творчество автора, исполнителя и реципиента. Главная проблема здесь — оставаться в рамках искусства, не перешагнуть в область нехудожественного, превращая форму в «информационный шум» (Ю. Лотман). Балансировать на грани произведения и хаоса мало у кого получалось, и лишь немногим было дано привести публику от «созерцания и пассивного понимания» к действительно творческому участию в «становлении непрестанно варьирующегося произведения»³⁵.

Идея интерактивного искусства продолжает сохранять особую актуальность в XXI веке — например, в «Плейбек-театре» — психодраматическом импровизационном действе, в рамках которого актеры совместно со зрителями разыгрывают короткие истории, рассказанные тут же, из зала. «Интерактивные вкрапления» становятся нормой и для многочисленных театральных постановок с четко закрепленным сценарием, когда в возникающем «интерактивном окне» исполнители ролей, выходя из образа или оставаясь в нем, дискусируют с публикой о насущных проблемах («Театр на Таганке», «Школа современной пьесы», петербургский «Театр драматических импровизаций», киевский театр-студия импровизации «Черный квадрат» и др.). Зачастую само театральное действие в каждом случае исполнения организуется с учетом злободневных политических или общественных



34 Цит. по: Савчук В. Режим актуальности. СПб., 2004. С. 76.

35 Выдержка из творческой программы представителя кинетического искусства Матко Местровича. Цит. по: Крючкова В.А. Антиискусство. М., 1985. С. 250.

новостей. Так, в марте 2011 года в Берлине в рамках фестиваля «Freischwimmer 2011» стартовал импровизационный кукольный спектакль «Царь царей» бельгийского режиссера Иваны Саевич, посвященный ливийскому диктатору Муамару Каддафи. На фоне гражданской войны в Ливии организаторами проекта было принято решение варьировать сюжет сообразно ежедневно поступающим из Африки военным сводкам, что и определило открытую структуру произведения.

Особую роль радикально открытые (и в известной степени интерактивные) формы играют в музыке, где со зрителя все же снимаются тяготы непосредственного физического участия в процессе осуществления произведения. Импровизирует исполнитель, реципиенту же остается отпустить на волю воображение, дать простор ассоциациям. Такой тип «произведений в движении» хоть и уходит от радикального понимания открытости (иначе публике пришлось бы братья за музыкальные инструменты), меньше рискует лишиться органики и целостности. Все же прав М. Сапонов, призывающий относиться к играм с открытостью с великой осторожностью: «Даже талантливому автору трудно найти тонкие методы внесения подвижных зон в стабильные структуры и естественно использовать контакт фиксированной музыки с мобильными фрагментами в горизонтали и вертикали, сохранив при этом свою власть над художественными нюансами результата»³⁶.

Классическими примерами открытой формы в музыке XX века могут служить созданные в рамках алеаторики «Секвенции для одинокой флейты» Л. Берио (исполнитель получает нотный текст, в котором определены последовательность и интенсивность звуков, однако отсутствуют длительности) или «Одиннадцатая пьеса для фортепиано» (Klavierstück XI) К. Штокхаузена (на одном листе зафиксированы девятнадцать музыкальных фрагментов, которые исполнитель проигрывает в произвольной последовательности, подчиняясь исключительно внутреннему чувству).

Между тем ряд композиторов и здесь ищут случая привлечь слушателя к сотворчеству. Вот что говорит по поводу



36 Сапонов М. Указ. соч. С. 62.

своих «Перемен» А. Пуссер: „Перемены“ представляют собой не столько пьесу, сколько определенное *поле возможностей*, приглашение к выбору. Они состоят из шестнадцати разделов. Каждый можно связать с двумя другими, не рискуя при этом нарушить логическую последовательность звукового развития: два раздела начинаются примерно одинаково (и затем последовательно начинают расходиться), а два других, напротив, могут сойтись в одной и той же точке. Так как начинать и заканчивать можно любым разделом, возникает множество хронологических развязок. И наконец, два раздела, начинающиеся в одной и той же точке, можно синхронизировать и таким образом обусловить возникновение более сложной структурной полифонии... Все эти формальные варианты можно записать на магнитофонную ленту, пустить в продажу, и тогда, располагая относительно недорогой акустической установкой, публика сама в домашних условиях сможет на их основе создавать доселе неизвестные музыкальные образы, рождать новое коллективное восприятие материи звука и времени»³⁷. Однако в этой происходящей *post factum* комбинаторике теряется непосредственный контакт импровизатора с публикой и о живой передаче творческого импульса по цепочке от автора к слушателю говорить не приходится.

Столь же опосредованный характер имеет и связка «художник — воспринимающий субъект» в неисполнительских искусствах. Лишенные проводника, способного увлечь зрителя «невывразимым огнем» собственного спонтанного смыслопорождения, живопись, скульптура или поэзия демонстрируют иной способ импровизационного контакта и соответственно — меньший уровень художественной открытости.

Импровизация сопутствует человеку на каждом шагу — везде, где есть место творческому поиску³⁸. В работе писателя



37 Цит. по: Эко У. Открытое произведение. С. 25.

38 Другое дело, что интенсивность импровизационной активности уже зависит от природной склонности человека «зажигаться», от специфики устройства психики и, разумеется, от степени подготовки, опыта импровизатора. К примеру, для плодотворной музыкальной импровизации нужна огромная

или живописца она также присутствует самым непосредственным образом. Импровизация равна творчеству, она неустранима из процесса создания произведения — начинает его, формируя смутные предощущения будущей формы, а потом, по мере претворения плана в жизнь, отвечает за ситуационные отклонения от него. Она обнаруживает себя в любом творческом акте, дело лишь в интенсивности «вспышки». Талант, как известно, измеряется именно *склонностью к импровизации* — *специфическому антиципирующему мышлению, особой чувствительности, обуславливающей быстроту творческого «ответа» на заданный обстоятельствами «вопрос»*. Оппозиция исполнительских и неисполнительских искусств здесь не существенна, ведь «статичность пространственного искусства (живописи) способна передать отблеск импровизации, отразить процесс, скрытый от посторонних глаз»³⁹, — уверен Д. Лившиц, приводя в качестве примера «импровизации» В. Кандинского.

Однако здесь исследователь скорее рискует погрязнуть в субъективности, нежели в анализе импровизаций актера, танцора или музыканта — вынесенных на публику, происходящих в конкретном месте и времени. С писателем и художником сложнее (если они, конечно, не устраивают показательных выступлений под прицелами телекамер, как поступил в 1955 году П. Пикассо, согласившийся зафиксировать на пленке тайные пружины своего творческого процесса и показавший, как его рука, словно ведомая какой-то силой, в течение полутора часов мечется по листу бумаги, совершая удивительные и остроумные графические метаморфозы⁴⁰). Обычно процесс создания произведения — а тем более возникновения его замысла — скрыт от



предварительная работа: навык ансамблевого диалога, наработанный механизм «слышащей руки», необходимый для включения прогнозирующего, антиципирующего, мышления исполнителя. Самой серьезной тренировки требует и практика ораторской импровизации.

39 Лившиц Д. Р. Указ соч. С. 16.

40 О полнометражном фильме А.-Ж. Клузо «Чудодейство Пикассо» см. подробнее в кн.: Крючкова В. А. Пикассо: от «Парада» до «Герники». М., 2003.

посторонних глаз, и «научных» методов проверить, действительно ли имела место импровизационная «вспышка» или нет, не существует. Верить художнику на слово здесь нельзя — едва ли кто-то откажет себе в удовольствии прослыть «любимцем богов» или на худой конец «рупором Абсолюта».

В итоге нам остается только само произведение — конечный продукт, возможно, имевшей место вдохновенной импровизации: стихотворение, картина, скульптура, архитектурный ансамбль. И нужно суметь рассмотреть эту вспышку — точнее, отблеск ее, реализованный творческим усилием мастера. У нас есть ее следы, так сказать, «документальное подтверждение», которое нужно подвергнуть экспертизе. В таком же положении находится физик-ядерщик, никогда не видевший и «не державший в руках» элементарных частиц, но имеющий перед глазами причудливый узор траекторий — «трасс», вычерченных на фотоэлементе следов, которые оставили только что промелькнувшие электроны, мезоны, нуклоны. Глядя на них, ученый с уверенностью говорит: «Они были здесь несколько секунд назад». Так и мы можем диагностировать: «Да, вспышка, действительно, имеет место. Перед нами что-то значительное и безусловно талантливое. Видимо, автор ощутил нечто, что можно определить как импровизацию». Или же: «Довольно-таки посредственная вещь. Едва ли здесь было что-то серьезное».

На проблему косвенного обнаружения таких «следов» может пролить свет история поэтического соперничества двух виднейших поэтов русской эмиграции — Владислава Ходасевича и Георгия Иванова.

ОТБЛЕСК ОТБЛЕСКА

В 1917 году Ходасевич написал стихотворение, позднее вошедшее в сборник «Путем зерна»:

В заботах каждого дня
Живу, — а душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.

И часто, спеша к трамваю
 Иль над книгой лицо склоня,
 Вдруг слышу ропот огня —
 И глаза закрываю⁴¹.

Спокойное зрелое произведение состоявшегося мастера, полное аскетической простоты и «классичности», налицо ровное творческое горение, без неожиданностей, «перекосов» и «взрывов». Все, что так ценил в поэзии сам автор — преемник «золотого века» русской литературы, последовательный ученик Пушкина.

В 1929 году Г. Иванов «ответил» ему удивительно ярким, полным артистического блеска стихотворением⁴²:

В глубине, на самом дне сознания,
 Как на дне колодца — самом дне —
 Отблеск нестерпимого сиянья
 Пролетает иногда во мне.

Боже! И глаза я закрываю
 От невыносимого огня.
 Падаю в него...
 и понимаю,
 что глядят соседи по трамваю
 Странными глазами на меня.⁴³

Полемичность здесь чувствуется уже на уровне формальных признаков — четкий трехстопный ямб Ходасевича Иванов меняет на антагонистический пятистопный хорей с пиррихиями. Вместо аккуратной смежной рифмовки (Ав-вАсААс) — перекрестная (аВаВсDccD) с добавлением «лишнего» стиха, выполняющего функцию ретардации, оттягива-



41 Ходасевич В.Ф. Стихотворения. Л., 1989. С.100.

42 После выхода в свет сборника «Розы» (1931), куда было включено данное произведение, о Георгии Иванове заговорили как о «первом поэте эмиграции».

43 Иванов Г.В. Собр. соч. в 3 т. Т.1. М., 1994. С. 289.

ния финала. Плюс ко всему — графический обрыв в середине второй строфы.

Это, конечно, мелочи. Гениальное произведение, если вспомнить М. Шапиро, может быть воплощено в любом стиле, в любой художественной форме. Вопрос как раз не в технической стороне дела, и, полностью сознавая это, Иванов не без издевки использует в своих целях не только сюжетную ситуацию, но и словесный материал Ходасевича (обратим внимание на рифмы: «меня» — «трамваю» — «склоня» — «огня» — «закрываю» у Ходасевича и «закрываю» — «огня» — «пони-маю» — «трамваю» — «меня» у Иванова). Иванов бравирует, он уверен, что сущность и «вещество» поэзии скрывается не в этих частностях, и намеренно использует в своих поздних стихах фразеологический «мусор», сваливает в кучу «несовместимые» цитаты, использует словесные ряды из лексических пластов разного уровня, сводит к минимуму метафорические украшения — делает стихи из того самого ахматовского «сора». Он уверен, что сила импровизационного всплеска, отмеренного на его долю, важнее любой кропотливой предварительной работы. Что «милость Божия», которую он ощущал на себе и безошибочно чувствовал в некоторых из своих современников, несравненно ценнее, чем то, что может родить «бескрылый гений» Ходасевича (В. Вейдле).

Своего оппонента он ценил как мастера, но всегда безжалостно указывал на объективные пределы его таланта: «Осторожность выражений, неяркость рифмы... благородная бедность... прекрасна и драгоценна. Но верно и то, что голос Владислава Ходасевича звучит порою слишком слабо, порою в его стихах лишь смутно играет отблеск его вдохновения»⁴⁴ («О новых стихах», 1919). В другой статье с издевательским названием «В защиту Ходасевича» Иванов, анализируя лучшие сборники поэта «Путем зерна» и «Тяжелая лира», бьет по самым больным местам своего противника: «С формальной стороны это почти предел безошибочного мастерства. Можно только удивляться в стихах Ходасевича единственному в своем роде сочетанию ума, вкуса и чувства меры. И, если бы значительность поэзии измерялась



44 Там же. С. 29.

ее формальными достоинствами, Ходасевича следовало бы признать поэтом огромного значения»⁴⁵.

Но в том-то и беда, что одного только мастерства недостаточно. Нужен «невыносимый огонь» вдохновения, нужна способность рождать импровизационные вспышки небывалой интенсивности, нужен в конце концов неуловимый ореол артистизма. Ходасевич — в своем роде уникальный поэт, духовный потомок средневековых цеховых мастеров, подвижник, аскет от литературы. Ему удалось подняться над собой, до максимума реализовать способности, данные ему изначально. Но у таланта все же есть пределы. И Георгий Иванов беспощаден: «...можно быть первоклассным мастером и остаться второстепенным поэтом. Недостаточно ума, вкуса, умения, чтобы стихи стали той поэзией, которая хоть и расплывчата, но хорошо все-таки зовется поэзией „Божьей милостью“»⁴⁶.

Иванова раздражало, когда Ходасевича ставили в один ряд с Блоком, а тем более когда замахивались на самое святое — Пушкина (Д.С. Мережковский как-то называл Ходасевича «Арионом русской эмиграции»). «Никогда... стихи Ходасевича не будут для нас тем, чем были для нас стихи Блока: они органически на это не способны, — убеждал Иванов, указывая при этом и на «импровизационную» подоснову блоковского творчества. — Поэзия Блока прежде всего чудесна, волшебна, происхождение ее таинственно, необъяснимо ни для самого поэта, ни для тех, для кого она чем-то стала. ...книги Блока — „растрепанная путаница“, поэзия взлетов и падений, и падений в ней, конечно, в тысячу раз больше. Но путаница эта вдруг „как-то“, „почему-то“ озаряется „непостижимым умом“, „райским“ светом, за который прощаешь все срывы, после которого пресным кажется „постижимое“ совершенство. Этому никакой ученик не может научиться и никакой мастер не может научить. Да, „таким был для нас Блок“, и никогда не был, никогда не будет Ходасевич»⁴⁷.



45 Иванов Г. В. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 511.

46 Там же. С. 511.

47 Там же. С. 514.

Владислав Фелицианович отбивался как мог. Рецензируя сборник Иванова «Отплытие на остров Цитеру» (1937), он, естественно, не мог пройти мимо «плагиаторской» переработки его собственного стихотворения: «Достаточно беглого сравнения, чтобы увидеть в этих двух пьесах прямую тематическую связь, во вторых строфах подчеркнуто совпадение образов, рифм, словесного материала. С такую же легкостью читатель может убедиться в том, что никакой существенной переработке оригинал у Георгия Иванова не подвергнут: его пьеса целиком в этом оригинале уместается. Но ни тема стихотворения, ни способ заимствования, ни самый источник для Георгия Иванова в этом случае не характерны. Следовательно, здесь не приходится видеть ничего, кроме случайной реминисценции»⁴⁸. Далее еще более резко: «Не оказывается ли вся поэзия Иванова конгломератом заимствований? Удастся ли Иванову образовать самого себя? ...Иванов заимствует невольно, стараясь компенсировать неполноту, неразвитость собственной личности»⁴⁹.

«Лоскутность», мозаичность ивановских стихов, порой полностью составленных из цитат (некоторые литературоведы не без оснований называют Иванова «центонным» поэтом), у многих вызывала вопросы и недоверие. Принимать или нет ивановскую поэтическую методику — дело вкуса. Но вот с чем никак нельзя согласиться — так это с утверждением рецензента о том, что «пьеса» Иванова полностью «умещается» в его, Ходасевича, оригинале. При этом совершенно очевидно, что лексическое сходство здесь не идет дальше этого начального уровня и перед нами два абсолютно разных произведения, пусть и написанных на одну тему — по глубокой логике, на самую важную для художника тему творческого озарения.

Кульминационное напряжение в стихотворении Иванова вынесено в финал, где происходит, используя терминологию В.В. Виноградова, смена точек видения: «И глядят соседи по трамваю // Странными глазами на меня». Этот нехитрый, в общем, прием в данном случае как гром поражает читателя,



48 Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 606.

49 Там же. С. 607.

до того спокойно наблюдавшего за душевными метаморфозами лирического героя как бы изнутри его самости. Но вдруг ракурс меняется, происходит сдвиг, разряд, как нельзя лучше отразивший импровизационную «вспышку» в сознании автора. Этот скачок, неожиданный перекося зрения, вдруг переворачивает всю ситуацию и включает в интимную драму героя-художника весь окружающий мир: вагон трамвая, случайных попутчиков, а в конце концов и читателя.

Что же произошло? Сидел на трамвайном сиденье обычный, незаметный, такой же, как и все, а может статься, что и «всех ничтожней», человек. И вдруг с ним случилось что-то непонятное. «И глядят соседи по трамваю // Странными глазами на меня»... Эти люди невольно стали свидетелями снизошедшего вдохновения, явления «Божьей милости», и поражены не меньше ивановского героя. Им, случайно оказавшимся рядом, тоже даруется «благодать» — отблеск отблеска, отраженный свет, который распространяется и на них. В эту образовавшуюся через поэта-медиума щель на пассажиров хлещет «невыносимый огонь». Он доходит и до читателя, которого заставляет вздрогнуть финал стихотворения (выполненный в форме пуанта в эпиграмме — приема, также основанного на эффекте неожиданности). Так посредством поэзии идет косвенное приобщение воспринимающего к тому импровизационному толчку, который, думается, имел место в сознании автора цитируемых строк⁵⁰. Эта головокружительная смена планов, остроумная головоломка будто выплеснута автором на одном выдохе. Она проникнута органикой и виртуозной легкостью.

Но это только один из аспектов стихотворения — не менее интересно сравнить состояния героев Ходасевича и Иванова. Между ними при всей схожести положения есть существен-



50 Как не вспомнить здесь П. Валери, считавшего, что главная задача поэта — «заражать читателя поэтическим чувством». К.Г. Иванову это относится как ни к кому другому. Наверное, можно сказать, что он отчасти способен «заражать» и самим вдохновением — вспомним о том, насколько продуктивной оказалась его негласная поэтическая «школа». Одно то, что под его влиянием сформировался такой поэт, как Игорь Чиннов, дорогого стоит.

ное различие. Лирический герой Иванова буквально щурится от мощи «невыносимого огня», который слепит его и поневоле заставляет «закрыть глаза». Не в силах выдержать этого напряжения, он никнет без сил, его зрение на мгновение «выключается», как перегоревшие пробки. В стихотворении Иванова мы имеем дело с избыточным зарядом вдохновения, который проникает через поэта в мир. Герой становится здесь проводником «божественного озарения» и устанавливает новую связь с миром. Иначе у Ходасевича. Его поэтическое alter ego, едва лишь почувствовав «ропот огня», спешит замкнуться на себе, «закрыть глаза», чтобы не растерять чудесного состояния. В подобной самоизоляции — отличительная черта творчества Ходасевича, его органическое свойство, скромный дар, который нужно уберечь от посягательств враждебного мира, скрыть, сохранить. Герой Иванова (как и сам поэт) богаче, одареннее. Это человек, которому дана радость испытать вспышки импровизации необычайной силы⁵¹. Он словно находится в хайдеггеровском «просвете бытия» (не случайно Р. Гуль, распознав в Иванове экзистенциалиста, окрестил его «Васькой Розановым в стихах»). Оттого-то Иванов и берет на себя смелость «учить» признанного мэтра Ходасевича, переписывать его стихи, словно наставляя: да, именно так, а не иначе, должна выглядеть настоящая поэзия⁵².

Предпринятый здесь анализ, конечно, далек от научного, но, думается, он все же дает возможность почувствовать



51 О том, что многие стихи Г. Иванова действительно в буквальном смысле являлись импровизациями, косвенно говорит и тот факт, что поэт работал без черновиков.

52 Отмечу и другие, менее явные поэтические параллели в «соперничестве» Ходасевича — Иванова: «Звезды» (1925) — «Так, занимаясь пустяками...» (1956); «Ищи меня» (1918) — «Отражая волны голубого света...» (1950); «Люблю людей, люблю природу...» (1921), «День» (1921) — «А люди? Ну на что мне люди?..» (1947). Интересно мнение В. Вейдле, подведшего в статье «Георгий Иванов» парадоксальный итог этой литературной дуэли: «...после смерти Ходасевича поэзия Георгия Иванова с его поэзией весьма заметно породнилась и тем самым, при всех отличиях, ее продолжила» — Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 409.

пресловутые «следы», оставленные импровизацией на листе бумаги, — косвенное свидетельство ее существования, «отблеск отблеска»...

Георгий Иванов, безусловно, осознавал существование механизмов интуитивного импровизационного творчества. Безошибочный вкус помогал ему обнаруживать подлинную поэзию — по «нездешней музыке», по «следам» лирических озарений.

В свете сказанного вернемся к проблеме «импровизационной вспышки». Если «вспышка» достаточно сильна, след от нее окажет на нас определенное «заражающее» действие. В подобном случае мы словно подхватываем авторскую импровизацию и рецептивно продолжаем ее в своем воображении. Напрашивающийся пример здесь — живопись кубистов, Пикассо или Ж. Брака, приглашающих зрителя мысленно собрать мозаику, слить разрозненные фрагменты картины в цельный образ. Реципиент в таких условиях устранен от физического участия в создании произведения (кроме тех случаев, когда ему предоставляется прямая возможность контакта с экспозиционным объектом: авторы современных инсталляций, энвайронментов, ассамбляжей часто предлагают зрителю что-то скомпоновать, переставить с места на место, нажать на кнопку и т.п.), ему остается не менее важная рефлексивная функция.

В отличие от максимально открытых «произведений в движении», существующих в рамках исполнительских искусств, авангардистская живопись и литература знаменуют меньшую степень открытости. У. Эко понимает подобные формы как законченные в физическом смысле, но остающиеся открытыми для постоянного возникновения внутренних отношений, которые зритель, слушатель или читатель должен выявить и выбрать в акте восприятия всей совокупности имеющихся стимулов. Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, поэты-футуристы, абстрактный экспрессионизм, ташизм, джанк-арт — лишь малая доля художественных явлений, которые можно отнести в эту группу.

Итак, интенсивность открытости напрямую связана с мерой ее импровизационности. Решающее значение имеет наличие фигуры исполнителя — проводника между автором и публикой. И все же между «произведениями в движении»

и открытыми формами второго уровня нет пропасти, как нет ее между субстанциально мобильными (исполнительскими) и рецептивно мобильными (неисполнительскими) видами искусства. Единым основанием выступает общая природа восприятия, позволяющая рассматривать роль исполнителя в контексте проблем интерпретации. Апеллируя к Л. Парейсону, Эко высказывается вполне определенно: «...нет сомнения в том, что между практическим действием толкователя произведения, когда он выступает как «исполнитель» (инструменталист, исполняющий какой-либо музыкальный отрывок, или актер, декламирующий текст), и действием толкователя, который эстетически воспринимает то или иное произведение (то есть тем, кто смотрит на картину, в безмолвии читает стихи или слушает музыкальный отрывок, исполняемый другими), есть разница. Однако в результате эстетического анализа оба случая начинают рассматриваться как различные проявления одного и того же интерпретационного подхода: любое «чтение», «созерцание», «наслаждение» каким-либо произведением искусства является формой его «исполнения», даже если оно совершается в безмолвии и частным образом. Понятие *интерпретационного процесса* вбирает в себя все эти подходы»⁵³. Исполнение — частный случай интерпретации. Исполнитель-соавтор открытого произведения перед тем, как дать импровизационный «ответ», сначала воспринимает, осмысляет «предлагаемые обстоятельства», пресловутые «лакуны» формы — призывая на помощь воображение, память, пытается ускорить течение бессознательных процессов и сделать их осязаемыми не только для своего «я», но и для публики. Ту же самую операцию (только без выхода «реплики» вовне) совершает в неисполнительских искусствах его «двойник» — реципиент.

Принцип случайности

В предыдущей части намеренно не затрагивались вопросы, связанные с так называемым «принципом случайности»



53 Эко У. Открытое произведение... С. 336.

(выражение В. Маркова⁵⁴). Эта деликатная тема заслуживает в контексте проблематики открытой формы отдельного внимания.

История искусства знает немало примеров, когда на помощь художнику приходил «Его Величество Случай»: неожиданно выхваченная из обыденной действительности деталь или чернила, разлитые неловкой рукой, вдруг давали живописцу стимул для нового полотна, многие поэты вскакивали по ночам, спеша записать словно ниоткуда пришедшие к ним строки, явленные визуально либо произнесенные неведомым голосом. Неудивительно, что случайность как некую божественную объективность и необходимость старались приручить с давних времен. Чтобы накинуть узду на само провидение, создавались целые теории овладения этой, якобы никак не связанной с человеком, спонтанностью.

Интересен в данной связи трактат средневекового теоретика, выдающегося реформатора музыкальной педагогики и нотописы Гвидо д'Ареццо (до 1000 — ок. 1050) «Малое пособие в науке музыки», в котором автор предлагает оригинальную методику сочинения музыкальных произведений на основе принципа случайности. На первом этапе эксперимента требуется выписать в строчку буквенные обозначения звукоряда. Затем под ней размещают еще одну, состоящую из последования гласных букв латинского алфавита, повторенного несколько раз до заполнения ряда. Получалось, что каждая гласная сопрыгалась с каким-либо тоном. Далее брался любой латинский текст и расписывался по слогам на полученной шкале звукоряда так, чтобы каждая гласная соответствовала приходящемуся на нее тону. В итоге вырисовывался случайный напев, зависевший лишь от произвольно выбранного латинского текста.

В XV веке европейская теория обогатилась понятием *sortisatio* — «музыка случайностей» (термин восходит к латинскому *sortitio* — «бросание жребия»), призванным узаконить непредвиденности при совместном импровизированном музицировании. Это еще одно свидетельство пристального внимания художников к внезапному и спонтанному.



54 Статья «Принципы нового искусства», опубликована в журнале «Союз молодежи» в 1912 г.

В XVIII веке в среде европейских музыкантов была широко распространена композиторская «игра в кости»⁵⁵, в которой, помимо двух игральных костей, для «сочинения» музыки требовалась цифровая таблица. В общих чертах этот принцип ничем не отличался от метода Гвидо д'Ареццо. Известно, что на досуге его практиковали Гайдн и Моцарт. В XX веке схожие технологии в приручении случайности применял Дж.Кейдж, искавший высшей степени объективности в «орле» и «решке», заводских дефектах бумаги, накладываемой на прочерченные на другом листе нотные станы. Известен случай, когда он получил музыкальное произведение путем наложения на нотную бумагу карты звездного неба. В контексте принципа случайности упоминают и столь любимое сюрреалистами «автоматическое письмо» (готовые строки и слова, из которых составлялось стихотворение, доставались наугад из мешка), и «живопись действия» — action painting (краски хаотично разбрызгивают, наливают на холст, положенный на полу).

Невозможно отделаться от мысли о неоднородности и противоречивости всех этих примеров, подталкивающих к мысли о принципиальной важности различения случайности и импровизации. Не делая пока предварительных выводов, рассмотрим еще несколько сюжетов. Первые два — из области «творческих находок», тех рядовых, в общем, озарений, которые испытывают так или иначе все художники в ходе своей работы.

Занятый поисками внешней формы театральных постановок, испытывая насущную потребность в обновлении декораций, Станиславский как-то собрал у себя дома, во «временной мастерской», своих коллег. Ни у кого из них не было какого-либо оформленного проекта — одно только желание новизны и перемен. И в итоге им оказала услугу «чистая случайность» (которая, как признается режиссер, «в нашем деле — великая помощь»): «Мне понадобился кусок



55 Кстати, слово «алеаторика», обозначающее, как известно, метод музыкальной композиции с незакрепленным звуковым текстом, восходит к латинскому «alea» — «игра в кости», «случайность», «жребий».

черного бархата, но он исчез, хотя мы только что его видели. Стали искать и перерыли все ящики, картоны, столы, всю комнату, — нигде нет. Глядь, — а кусок бархата спокойно висит на самом видном проходном месте. Почему же мы его не видели раньше? Очень просто: потому что за ним был повешен на стене другой такой же большой кусок черного бархата. На черном не было видно черного. Мало того, черный бархат прикрыл спинку стула, на котором он лежал, и стул превратился в табурет. Мы все не могли сразу понять, куда девалась спинка и откуда появилась у меня в комнате незнакомая мебель»⁵⁶. Так был вновь «открыт» давно известный колористический принцип «черное исчезает на черном», который мог в данном случае превратиться в сценический эффект — особый фон, «который может скрыть глубину сцены и создать в ее портале однотонную черную плоскость не о трех, а о двух измерениях, потому что пол, устланный черным бархатом, кулисы и падуго, сделанные из того же материала, сливаются с черным бархатом задника, и тогда глубина сцены пропадает, а рамка портала во всю его ширину и высоту заполняется черной тьмой»⁵⁷.

Другой эпизод отсылает нас к «Анне Карениной», где находим описание творческого процесса талантливого художника Михайлова: «Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками.

— Так, так! — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу.

Он рисовал эту новую позу, и вдруг ему вспомнилось с выдающимся подбородком энергическое лицо купца, у которого он брал сигары, и он это самое лицо, этот подбородок нарисовал человеку. Он засмеялся от радости. Фигура вдруг из мертвой, выдуманной стала живая и такая, которой нель-



56 Станиславский К. С. Указ. соч. С. 383.

57 Там же.

зя уже было изменить. Фигура эта жила и была ясно и несомненно определена».

Здесь, как и с черным бархатом Станиславского, случай (простое пятно стеарина) провоцирует у художника импровизационную вспышку — интуитивное узрение образа во всей его однозначности и истинности⁵⁸.

Теперь вполне «жизненная» история, случившаяся с молодым Иосифом Бродским, которого жажда странствий забросила в Самарканд. Со своим приятелем, бывшим летчиком Олегом Шахматовым, они, устав от советской действительности, решили бежать из страны, причем самым авантурным образом. Было решено захватить один из маленьких пассажирских самолетов типа «Як-12» и лететь на нем до Афганистана, пока не кончится топливо. Сообщники скупил все билеты на очередной рейс. Шахматов должен был сесть рядом с пилотом и быстро пересест за штурвал сразу после того, как Бродский сзади ударит летчика камнем по голове. Далее следовало подняться на большую высоту и затем планировать над границей, чтобы беглецов не засекали радары. План казался молодым людям вполне реальным, но когда до вылета оставалось меньше часа, поэт вдруг передумал. И решающую роль при этом сыграл не страх, а вновь внезапное «озарение».

Бродский рассказывает своему собеседнику Соломону Волкову, как на последний рубль купил грецких орехов и, коротая время до самолета, колот их тем самым камнем, что был заранее приготовлен для пилота. И вот, при расколе очередного ореха сыграло свою роль пресловутое «творческое самочувствие» — чуткое уловление художественных эманаций, которыми полна действительность:

«Бродский. Колю я, значит, эти орехи и вдруг понимаю, что орех-то внутри выглядит как...

Волков. Человеческий мозг!



58 Импровизационные «открытия» в этом смысле, подобно гадамеровским «философии» и «поэзии» (см. одноименный очерк в его «Аналитике прекрасного»), «не могут быть ложными», поскольку самодостаточны, непреложны и не имеют критерия внутри себя.

Бродский. Именно так. И я думаю — ну с какой стати я его буду бить по голове? Что он мне плохого сделал, в конце концов? И главное, я этого летчика еще увидел...»⁵⁹.

Неожиданно возникающая поэтическая аналогия вдруг развернула в противоположную сторону всю цепь предварительных размышлений (первоначальный замысел), осветила выстроенный план новым светом — и в итоге решила судьбу предприятия принципиально иным образом.

В завершение приведем еще один пример — на этот раз из области научного творчества. В «Основах химии» Д.И. Менделеев рассказывает, что открытие «Периодической системы элементов» он совершил во сне. Любитель пасьянса, Менделеев написал на карточках сведения об элементах и стал, как в игре, раскладывать их, соотнося по различным признакам. Он проработал не смыкая глаз порядка трех суток, пытаясь всеми правдами и неправдами найти нужную комбинацию и организовать в таблицу плод своих научных поисков, но все было тщетно. В конце концов ученый заснул от переутомления, тогда-то сам собой и сложился в его голове «правильный пасьянс». «Вижу во сне таблицу, где элементы расставлены, как нужно, — рассказывает Дмитрий Иванович. — Проснулся, тотчас записал на клочке бумаги, — только в одном месте впоследствии оказалась нужной поправка»⁶⁰.

Итак, все четыре случая дают нам примеры «случайного» усмотрения смысла. Возникающие как бы ниоткуда, эти «озарения», как нам представляется, только по форме явились иррациональными экспромтами, абсолютно неожиданными для их исполнителей-проводников. При ближайшем рассмотрении выясняется, что данные импровизации (а мы имеем дело именно с импровизациями) во всех случаях были плодом серьезной психической и интеллектуальной подготовки, результатом концентрации человеческих сил на определенной идее.

Характерно, что находка Станиславского не могла быть сразу использована режиссером в подготавливаемом на тот момент спектакле, и он не знал, что делать с этим траурным



59 Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2004. С. 114.

60 Цит. по: Иванов С. М. Звезды в ладонях. М., 1979. С. 142.

черным бархатом. Потребовалась еще одна «вспышка»: Константин Сергеевич понял, что его находка органично включится в постановку «Жизни человека» — мрачной «условной» пьесы Л. Андреева. Станиславский давно уже искал подступы к ней, и процесс этих мучительных поисков ушел на задний план, на время вытеснился в подсознание, и вот теперь, созрев, разившись, идея спектакля, как растение, по-юнговски пробилась в область осознаваемого.

Толстовского Михайлова, изначально настроенного на творческое созидание, только подтолкнуло аморфное стеариновое пятно, сыгравшее роль катализатора в художественном поиске (как пятна плесени у Леонардо или чернильные кляксы Гёте). Напряженный поиск единственно верного, «истинного» решения завершился этим толчком извне, и количество возможных вариантов, наконец, стало качеством единичного образа. В подобных случаях можно говорить и о действии так называемого «продуктивного воображения», которым, по свидетельству Вазари, обладал, Пьеро ди Козимо: «Иногда он долго рассматривал стену, в течение продолжительного времени заплеванную больными, и извлекал оттуда конные сражения и невиданные фантастические города и обширные пейзажи; подобным же образом разглядывал он и облака на небе»⁶¹.

Бродский до последнего момента мучился и, видимо, подсознательно с самого начала не хотел никуда лететь. Или хотел, но уж никак не путем насилия (все-таки «гений и злодейство...»). Но вот подсознание подбрасывает ему метафору — и «психологический якорь» сорван.

Может, хотя бы в случае с Менделеевым имеет место «случайное озарение»? Отнюдь. Достоверно известно, что открытию «Периодической системы» предшествовала упорная многодневная «осада» проблемы, требовавшая включения всех ресурсов психики ученого и запуска механизмов подсознания. Мучительный поиск формы («Все в голове сложилось, а выразить таблицей не могу»⁶²) увенчался блестящей



61 Цит. по: Жильсон Э. Живопись и реальность. М., 2004. С. 166.

62 Там же. С. 142.

импровизацией — рождением нового содержания из заведомо определенного количества компонентов⁶³ — только благодаря титаническому усилию духа и огромной предварительной подготовке. Анализируя предпосылки этого знаменательного события, С. Иванов отмечает: «Менделеев не давал своей мысли останавливаться и расслабляться, застревать на вопросах, не относящихся к делу. Очевидно, цейтнот для кардинальных решений благоприятнее неомрачаемой сосредоточенности: та хороша для отшлифовки открытого. Мысль должна быть натянута как струна. Все второстепенное побоку!»⁶⁴ Следуя расхожему афоризму Гёте, Менделеев, методично укладывающий сухие дрова для костра, все сделал правильно и в итоге дождался-таки спасительной, словно ниоткуда взявшейся зажигающей искры.

Да, перед нами не что иное, как импровизации — формы психической активности человека, имеющие так мало общего с бросанием костей, игрой в монетку или раскладыванием игральных карт. *Импровизация сложна и внутренне обусловлена: подготавливается загодя, исподволь — только тогда она может действительно осуществиться, должным образом «осознаться» ее проводником и претвориться в ре-*



63 Подобная комбинаторика, как показывают исследователи, и составляет «материальную», «структурную» сторону импровизации. «Импровизация основана на памяти. Импровизатор не создает материю, а составляет ее из готовых блоков — издавна запомнившихся музыкальных отрезков. Он манипулирует этими блоками, сочетая их в подобие мозаики. При этом чем меньше каждый блок, тем непредвиденнее музыкальные события и интереснее импровизация. Если, например, инструменталист манипулирует крупными (и неизбежно тривиальными) мелодическими фразами в качестве таких блоков — импровизация некачественна, т.е. слишком далека от самой идеи импровизирования и приближается по форме к исполнению готовой вещи. Но если в памяти импровизатора многочисленны мелкие элементы (вплоть до отдельных созвучий и кратких мотивов), то характер их соединения трудно предугадать: секрет работы импровизатора сохраняется, слушатель увлечен неожиданностями, импровизация успешна» — Сапонов М. Указ. соч. С. 57.

64 Иванов С. М. Указ. соч. С. 145.

зультате в научное открытие, произведение искусства или просто в «новое содержание». В противном же случае, когда «вдохновение ошибается адресом» и импровизация попадает «не в ту голову», человек лишь переживает «творческое самочувствие», но, не имея навыка владения специальным инструментарием для претворения «вспышки» в ту или иную форму, только даром теряет его. Хрестоматийным примером здесь можно считать историю, описанную Полем Валери в очерке «Поэзия и абстрактная мысль»: «Я вышел прогуляться, чтобы в пестроте уличных впечатлений немного рассеяться после утомительной работы. Я шел по своей улице, когда внезапно меня *захватил* некий ритм, который не давал мне покоя и вскоре вызвал ощущение какого-то чужеродного автоматизма. Точно кто-то воспользовался в своих целях моей *жизненной машиной*. Затем к этому ритму подключился второй и с ним сочетался; и два эти порядка связались какой-то *поперечной* связью (другого слова я подыскать не могу). Она сочетала движение моих шагающих ног некой мелодией, которую я напевал или, лучше сказать, которая „напевалась“ моим посредством. Эта композиция непрерывно усложнялась и вскоре превзошла своей сложностью все, что могли бы позволить мне внятно воспроизвести мои обычные ритмические способности.

Ощущение чуждости, о котором я говорил, стало теперь почти мучительным, почти что тревожащим. Я не композитор; с музыкальной техникой я совсем не знаком; и вот мною завладевает многоголосная тема такой усложненности, о которой поэту не дано и мечтать. Я говорил себе, что стал жертвой недоразумения, что вдохновение ошиблось адресом, поскольку такой дар мне был не под силу: в композиторе он безусловно обрел бы значимость, форму и длительность, тогда как во мне эти сходявшиеся и расходившиеся голоса совершенно напрасно являли свое творение, чья сложная и упорядоченная последовательность изумляла и отчаивала мое невежество.

Минут через двадцать чары внезапно рассеялись, оставив меня на берегу Сены недоумевающим, как утка из сказки, которая вдруг замечает, что из снесенного ею яйца вылупился лебедь»⁶⁵.



65 Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 411.

Поэзия, как однажды заметил Малларме, создается не из идей, а из слов. Не будучи готовым переплавить явленное ему «содержание» в музыкальную импровизацию (или даже в «композицию»), Валери остался один на один со своим «поэтическим состоянием». Подлинному художнику в не меньшей мере, чем способность к спонтанному творчеству, необходимо мастерство, техника задержания и воплощения родившихся образов, идей, импульсов. *«Назначение поэта... отнюдь не в том, чтобы испытывать поэтическое состояние: это — его частное дело. Его назначение — вызывать то же самое состояние у других. Поэт узнается... по тому очевидному факту, что читатель им „вдохновляется“»*⁶⁶. А достичь этого без специальных знаний невозможно. Нужна подготовка, довольно-таки прагматичный настрой, чтобы сознание успело идентифицировать мелькнувшую в мозгу информацию как сущность. В этом и заключается профессионализм художника, который обладает техникой фиксации сложных мимолетных впечатлений и претворения их средствами выразительности, языка в материал искусства.

Для успешного импровизирования нужна серьезная подготовка. Очевидно, что процесс художественного накопления идет большей частью в подсознании. «Но для того, чтобы эти познания вылились в какое-то определенное произведение, необходимы условия для творчества, состояние вдохновения. Эта способность приобретается в процессе импровизационного творчества, когда художник сознательно ставит себя в условия работы «без подготовки». А для этого необходимо войти в состояние полной свободы, как физической, так и духовной»⁶⁷.

Импровизатор, провоцирующий вдохновение, раздражающий те участки своей психики, что отвечают за спонтанный выброс переработанного в подсознании «сырья», должен уметь аккумулировать все силы на одной главной задаче, замкнуться в себе, чтобы целиком погрузиться в «поэтическое состояние». «Творчество есть прежде всего — *полная*



66 Там же. С. 409.

67 Шевель А. Указ соч. С. 18.

сосредоточенность всей духовной и физической природы. Она захватывает не только зрение и слух, но и все пять чувств человека. Она захватывает кроме того и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица»⁶⁸. Представление Станиславского о творчестве в данном случае максимально смыкается с понятием импровизации. Без большой концентрации внимания, сосредоточенности трудно запустить механизмы подсознания и интуиции. Об этом прекрасно знают импровизаторы-практики — джазовые музыканты, поэты-экспромтисты. Порой художнику для вхождения в нужное психическое состояние необходима поддержка извне. Об импровизациях А. Мицкевича сообщают следующее: поэт «менялся в лице, бледнел, страшным усилием выбрасывал из себя стихи, держа слушателей в магнетическом напряжении. Ему помогал нежный голос флейты: флейта как бы настраивала инструмент его поэзии»⁶⁹.

Если психофизическая концентрация достигнет апогея, произойдет чудо — скрытое в подсознании вдруг прорвется наружу и обретет сначала «осмысленный», подчиненный дешифровке сознанием эквивалент, а после — и форму своего существования для реципиента. При этом «озарения» могут быть разной интенсивности, о чем вполне в духе психоанализа говорит Ф. Шиллер: «Эти „неожиданности души“ неодинаковы по силе и продолжительности: от кратких вспышек, освещающих на мгновение одну лишь мысль или частицу образа, и до великих, многое охватывающих открытий. В последнем случае выступает на поверхность значительная часть подсознательного, и это оказывается потрясением огромной силы, вроде тектонических катастроф, когда из глубин океана появляются новые острова и становятся новой отчизной растений, животных и людей»⁷⁰.



68 Станиславский К. С. Указ. соч. С. 365.

69 Парандовский Я. Алхимия слова. М., 1982. С. 106.

70 Цит. по: Парандовский Я. Указ соч. С. 105.

Как видим, на помощь нам приходит юнговское учение об автономных комплексах — обособившихся областях души, властно пробивающих себе дорогу в сферу сознания и подчиняющих себе на время все существо человека. Импровизация, таким образом, представляет собой процесс вынесенного вовне осуществления этого комплекса (наверное, можно сказать, и архетипа), неожиданный как для стороннего наблюдателя, так и для самого «исполнителя» — «носителя» данного «паразитирующего» объекта. Как бы то ни было, согласимся с Л. Выготским, заметившим: «Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном и что, проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства»⁷¹.

В свете сказанного о скрытых механизмах импровизации нетрудно определить специфику «случайного творчества». Играя со случаем, художник и зритель эстетически пассивны: они просто механически выполняют определенные действия, устранившись от творчества как такового. В таком «созидании» нет напряжения всех душевных и физических сил, свойственных состоянию импровизатора в момент работы, нет упоительной окрыляющей свободы, которая дает художнику силы мгновенно найти оригинальный выход из сложившейся диалогической ситуации.

Справедливости ради надо сказать, что методики обуздания случайности в предшествующих XX веку эпохах не наделялись такой уж серьезностью. Это была не больше чем интеллектуальная игра, забава для профессионалов, результаты которой поправлялись соразмерно предпочтениям и навыкам мастера. Уже Гвидо д'Ареццо призывает «не довольствоваться результатом предыдущего упражнения, а стараться получить красивый напев путем всевозможных добавлений, изменений тонов. Ты должен, — обращается Гвидо к ученику, — отшлифовывать и очищать мелодию, как серебро, по своему собственному музыкальному вкусу»⁷².



71 Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986. С. 91.

72 Цит. по: Сапонов М. Указ. соч. С. 13.

XX же век, воспринявший правила этой игры всерьез, ныне расплачивается перед судом истории: скомпонованные «по книжке» поделки девальвируются и без сожаления забываются. *Остается лишь созданное импровизацией — волей к самопревышению, выходом вовне могучего бессознательного процесса.* Не случайный, но предопределенный характер носят ночные откровения поэтов. Есть глубокая логика в демонстративном отречении от принципа случайности лидера абстрактного экспрессионизма Дж.Поллока, который не соглашался признать свой метод исключительно спонтанным и бесконтрольным и трактовал его как «естественное развитие из необходимости», когда спонтанность вытекания и разбрызгивания красок контролируется некими подсознательными механизмами творческой активности художника⁷³. Он понимал, что созданные мышечной активностью полотна все же свидетельствуют о неких волеизъявлениях подсознания, доносят до зрителя отблески внутренних конфликтов, в то время как, скажем, перепачканные в краске улитки, хаотично расползающиеся по листу бумаги, не выражают ничего, кроме анархии мобильности. Игра со случаем безответственна. Формы, смоделированные путем подобной комбинаторики, пожалуй, и можно считать открытыми, но лишь настолько, насколько о них вообще можно говорить как о художественных образованиях. Здесь уже самое время браться за «бритву» Оккама.

Знаменитый композитор-сериалист П. Булез одним из первых забил тревогу, испугавшись неуправляемости импровизационных зон в детерминированной музыке, грозящих расшатать и разрушить саму форму. В статье «Алеа» 1957 г. он призывает к чувству вкуса и меры художников, фетишизирующих число и павших перед лицом «Всеохватной Объективности»: «Идет игра в монетку, но хорошо, что ее хотя бы не скрывают. Это некий искусственный, приятно устроенный рай, но грезы в нем не всегда, как мне думается, чудодейственны. Дурман такого сорта обладает особым



73 Бычкова Л., Бычков В. Живопись действия // Лексикон нон-классики. С. 182.

свойством — лишает нас творческой инициативы»⁷⁴. Без последней же невозможным становится и сам акт творения, остро нуждающийся в неповторимой личности автора с его далекими от безусловных предпочтениями, нерасторжимой связью с земным и бренным.

В импровизации первостепенную значимость имеет бурлящее подсознание художника, выплескивающее наружу только что рожденные смыслы. Случайность же, возведенная в самодовлеющий творческий принцип, словно пародирует, симулирует импровизацию, уклоняясь от надлежащей работы духа. Художник намеренно отступает в тень, перекладывая все тяготы на плечи неведомого абсолюта. Но, как ни странно, там, где «человеческое, слишком человеческое» сдает позиции перед объективным, исчезает само творчество: произведения вместо того, чтобы вклиниваться в онтологическую глубину, безжизненно растекаются по плоскости. Видимо, «божество» не прощает подобного эскапизма и лишь истинное духовное усилие вознаграждает рождением чего-то действительно значимого.



74 Цит. по: Сапонов М. Указ. соч. С. 63.

Раздел II.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ВАРИАЦИИ
ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ:
МОДУСЫ, МЕТАМОРФОЗЫ,
ПАРАДОКСЫ

Разработка проблематики художественной открытости и открытой формы, проведенная в предыдущих главах настоящего исследования, касалась до сего момента основных, магистральных принципов интересующих феноменов. Так, было уделено внимание вопросам структуры открытых произведений, проблемам интерпретации, рецепции, случайности и импровизации, поднималась тема «разомкнутого» творческого сознания, характерного для художников последнего столетия. Однако эти центральные аспекты рассматриваемого явления могут быть дополнены анализом более частных проблем искусства, способных либо подтвердить развиваемую гипотезу о тотальности открытости, выступающей имманентным свойством самой художественности, либо поставить ее под вопрос.

Логика исследования заставляет обратиться к маргиналиям от искусства — практикам, традиционно связанным в представлении искусствоведов скорее с интерпретационной замкнутостью, однозначностью и внятностью авторского сообщения, нежели с их «открытостью миру возможного» и расположенностью к рецептивному расширению. Непроясненность художественного статуса подобных форм ставит исследователя и перед злободневным вопросом критериев художественной полноценности. Поддается ли анализу тот внезапный качественный скачок, позволяющий стать красочному полотну картиной, потоку звуков — музыкальной пьесой, столбику текста — стихотворением? Способны ли мы провести черту, которая отделила бы живопись, музыку, поэзию от их многочисленных симуляций — неудачных попыток искусства, слепых блужданий по окрестностям художественного?

Обилие арт-направлений, поэтик, эстетических программ XX века показало по меньшей мере недостаточность исследовательских подходов, опирающихся в интерпретации художественных границ исключительно на призмат мастерства, выучки, «правильно поставленной» руки.

В произведениях, апеллирующих к витальности, экспрессии, силе прямого воздействия на зрителя, традиционные представления о мимесисе, симметрии, «правдоподобию» отступают на второй план. Искусство все чаще становится формой авторской саморепрезентации, способом воплощения оригинального мировидения художника специфическими изобразительными средствами.

Как полагал Бенедетто Кроче, важным критерием оценки целостности и совершенства в искусстве является характер воздействия произведения на реципиента, когда главным становится положительный ответ на вопрос: «восхищает ли оно зрителя, доставляет ли ему эстетическое удовольствие?». Словно в подтверждение этой мысли минувшее столетие наделило статусом искусства ряд практик, ранее считавшихся маргинальными, побочными. Доступ к публике получили непрофессионалы — представители наивного искусства, самодеятельные художники, аутсайдеры, несущие с собой специфические выразительные возможности, нестандартные творческие задачи и пути их решения, эффективные способы воздействия на зрителя, позволяющие видеть в подобных явлениях не знак деструкции и тотального упадка художественной культуры, а ценное для истории искусства приобретение.

О чем способно поведать наивное произведение? На каком языке оно говорит с нами? Ответить на эти вопросы не так просто, как кажется. Представляется, что притягательность наивизма для зрителя коренится и в своеобразной пластике, и в парадоксальном механизме смыслопорождения, приращения семантики там, где ее как будто бы не должно быть. Можно предположить, что структурно-смысловое пространство подобных художественных форм способно породить в процессе восприятия неожиданный «семантический полифонизм», побудить зрительское воображение к эмоциональному ответу на полученные от автора стимулы, задать вопросы интеллекту и интуиции воспринимающего. Внимание к данному корпусу эстетических проблем, возможно, позволит не только задуматься о границах применения понятия «художественная открытость», но и прояснить отдельные аспекты наивизма как области искусства, в частности специфику смыслопорождения наивного произведения.

НАИВНОЕ И СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ

Вступая в пространство наивного искусства, невольно обращаешь внимание на крайнюю неоднородность подпадающих в сферу его юрисдикции явлений. Различные исследователи объединяют под грифом наивизма произведения примитивистов, самодельное и народное творчество, работы душевнобольных. Обилие самостоятельных понятий («art brut», «raw art», «outsider art», «folk art» и др.) лишь убеждает, что термин «наив» зачастую используется как обобщающий, призванный подчеркнуть отдельные сходные признаки порой весьма разнородных художественных феноменов. Так, для выработки адекватной «стратегии поведения» в этой заповедной области творчества исследователю никак не обойтись без обращения к наиболее значимым вехам в истории вопроса.

Термин «наивное искусство» был рожден французской художественной критикой конца XIX века, когда европейское искусство, уставшее от эпигонства и приторной однообразности салонного творчества, вело лихорадочный поиск новых изобразительных средств. В ситуации общеевропейского мировоззренческого кризиса и дефицита художественной оригинальности жажда ко всему новому и нестандартному стала для авторов того времени программной установкой. Ищущий взгляд художника интересовали и эстетика чужих культур (Восток, Африка, Океания), и творчество непрофессионалов самого широкого спектра — детей, самоучек, пациентов психиатрических клиник.

Некоторые дилетанты, пожалуй, впервые в истории получили тогда признание в кругах рафинированной художественной элиты. Так, простой служащий парижской таможни Анри Руссо, с 1880-х годов vystавлявший свои работы в демократичном Салоне Независимых, привлёк внимание О. Редона, П. Гогена, Г. Аполлинера, А. Жарри, П. Пикассо. Фантастические сцены схваток экзотических животных, грубоватые, неуклюжие изображения людей, полумистические пустынные городские пейзажи, словно написанные рукой ребенка, невольно вызвали вопросы. Свободные от академических правил композиции, цветопередачи,

освещения, порывавшие с традиционной живописной техникой, эти картины воспринимались исключительно как плоды работы творческого инстинкта, отпущенной на волю фантазии, чего, как ни странно, оказывалось достаточно для создания художественной целостности, обладающей своеобразным магнетизмом, притягательностью для зрителя. Искусство как таковое обнаруживало здесь новые, неизвестные доселе грани.

Не менее ярким представителем наивизма стал Нико Пиросманавили, «открытый» Михаилом Ле-Дантю и братьями Кириллом и Ильей Зданевичами. Впечатленный вышполненными Пиросмани вывесками тифлиских трактиров, И. Зданевич в 1913 г. привез работы грузинского самоучки в Москву, где они экспонировались на выставке русских футуристов. Характерный черный фон, четко очерченные силуэты грузинских князей и красавиц, человеческие глаза животных, торжество простых, не смешанных цветов складывались в уникальную художественную систему, далекую от академической живописи, но покоряющую яркостью и самобытностью авторского взгляда на мир.

С некоторым опозданием наивное искусство было признано в Америке, когда в 1937 г. венгерский коллекционер Луис Колдор увидел на одной из сельских ярмарок в окрестностях Нью-Йорка картинки с примитивными изображениями полевых работ, семейных праздников, простого фермерского быта. Через два года в «Галерее Сент-Этьен» состоялась первая выставка восьмидесятилетней Анны Робертсон Мозес («бабушки Мозес»). Престарелая художница стала настоящим национальным символом США: ее картины тиражировались на открытках, постерах, тканях и продавались миллионными тиражами, она встречалась с президентом Трумэнном, переписывалась с Кеннеди и Эйзенхауэром. Несмотря на разгар холодной войны, выставка Мозес прошла в 1964 г. в Москве.

Анри Руссо, Пиросмани, Анна Мозес — пожалуй, самые известные представители наивного искусства в мире. Но справедливость обязывает упомянуть и имена других выдающихся наивистов — Женевьевы Джост (Genevieve Jost) из Канады, Женевьевы Пейрад (Genevieve Peyrad) из Франции,



Рембрандт.
Ночной дозор.
1642. Х., м.
Государственный
музей, Амстердам



Диего Веласкес.
Менины. 1656. Х., м.
Музей Прадо,
Мадрид



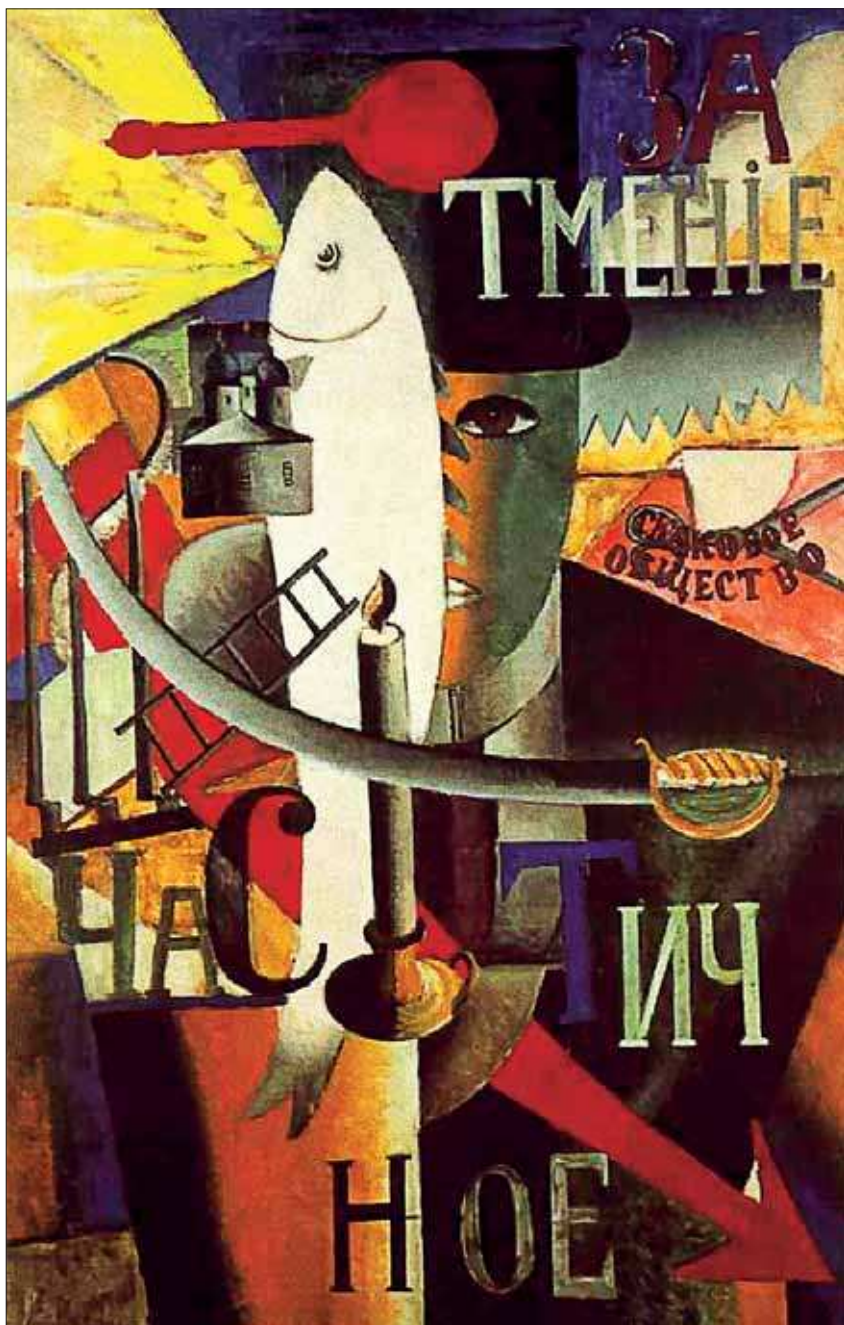
Василий Кандинский. Импровизация. Потоп. 1913. Х., м.
Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен



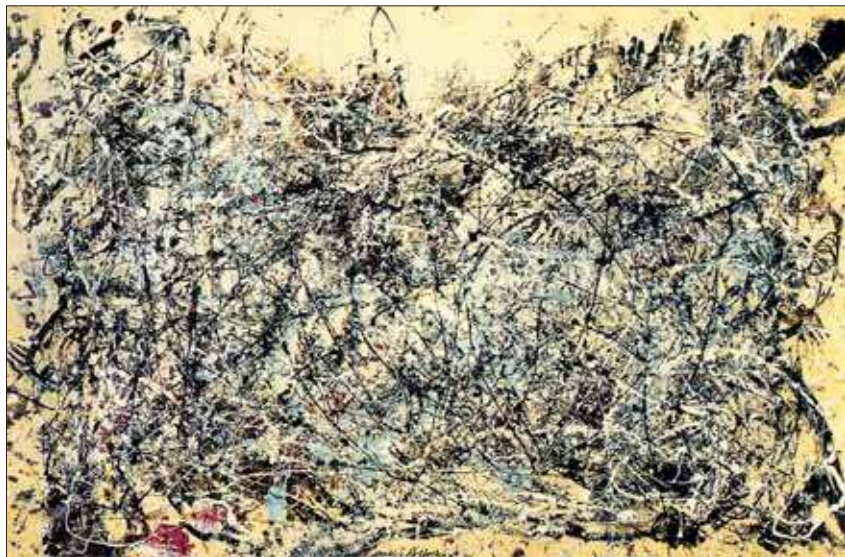
Сальвадор Дали. Мрачная игра. 1929. Х., м.
Частное собрание



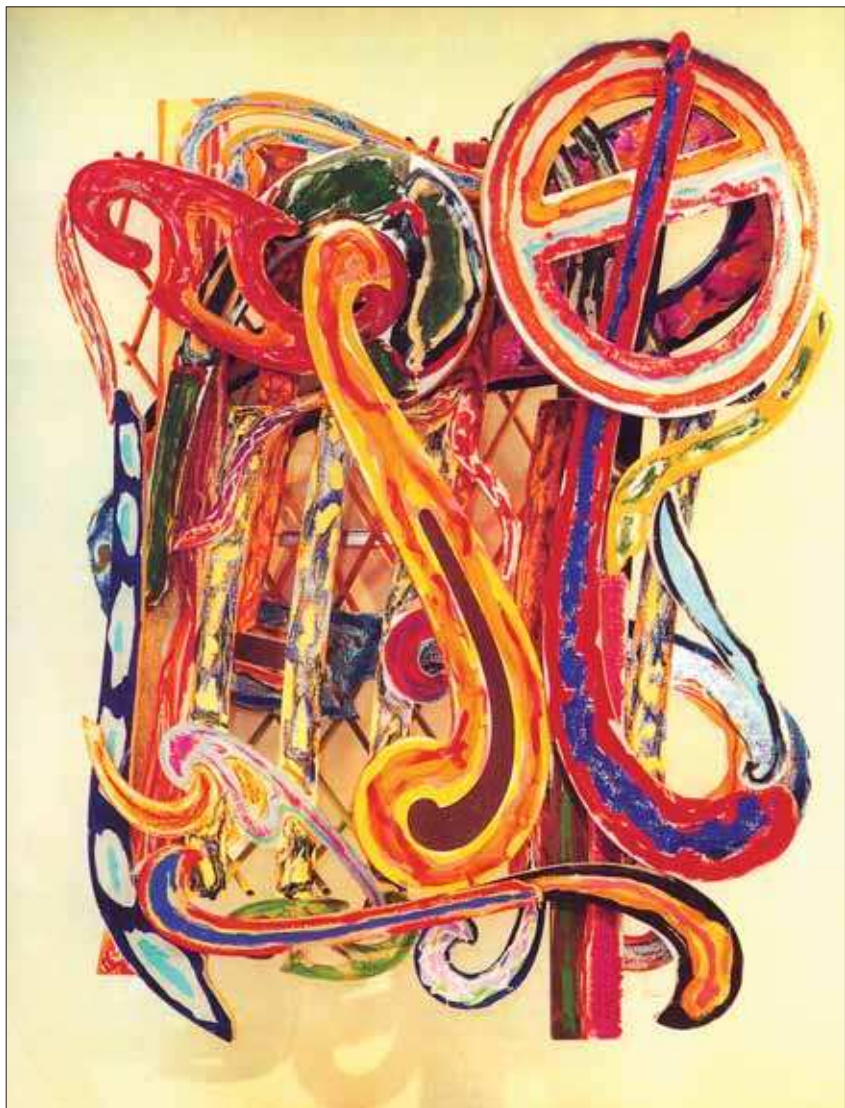
Рене Магритт. Состояние человека II. 1935. Х., м.
Коллекция Симона Шпирера, Женева



Казимир Малевич. Англичанин в Москве. 1914. Х., м.
Стеделик музей



Джексон Поллок. № 1А, 1948. Х., м.
Музей современного искусства, Нью-Йорк



Фрэнк Стелла. Кастура. 1979. Масло, эпоксидная смола, алюминий, проволочная сетка, металлические прутья. Музей современного искусства, Нью-Йорк



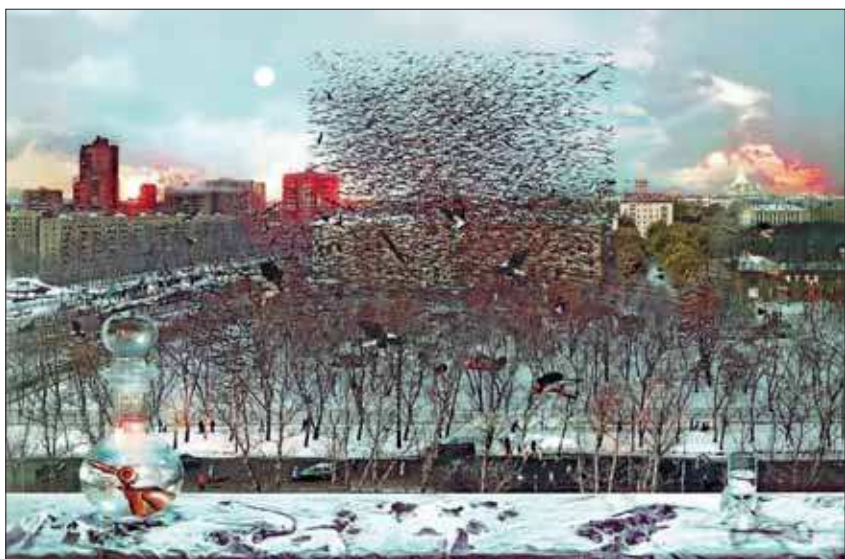
Рудольф Хачатрян. Группа из трех фигур. 1992.
Из серии «Проявление образа».
Бумага на холсте, пигмент, уголь, тушь.
Частная коллекция



Рудольф Хачатрян. Многофигурная композиция II. 1992.
Из серии «Проявление образа».
Бумага на холсте, пигмент, цветная тушь. Частная коллекция



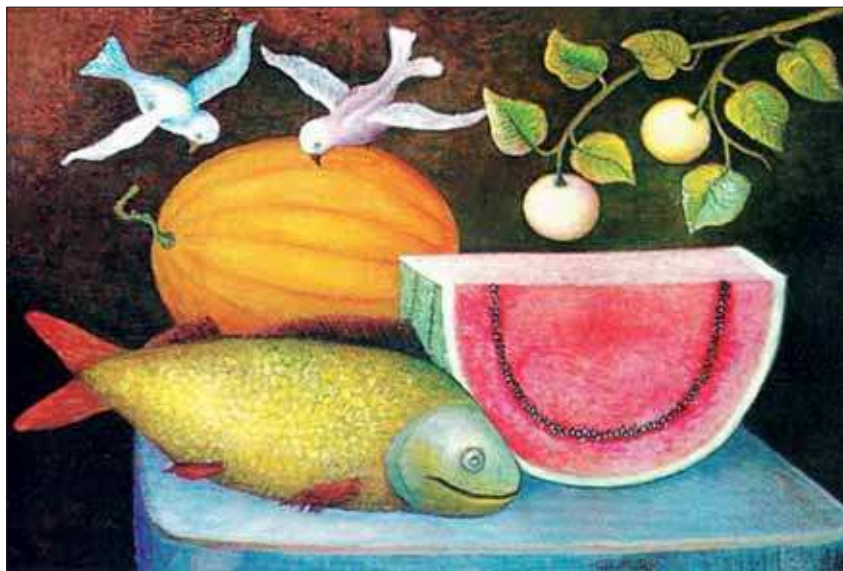
Константин Худяков. Янтарь 2008.
Мультимедиа



Константин Худяков. Багдад.
Мультимедиа



Константин Худяков. Grand zero. Нью-Йорк. 2006.
Мультимедиа



Елена Волкова. Натюрморт с рыбой и арбузом. 1980–1982. Х., м.
Частное собрание



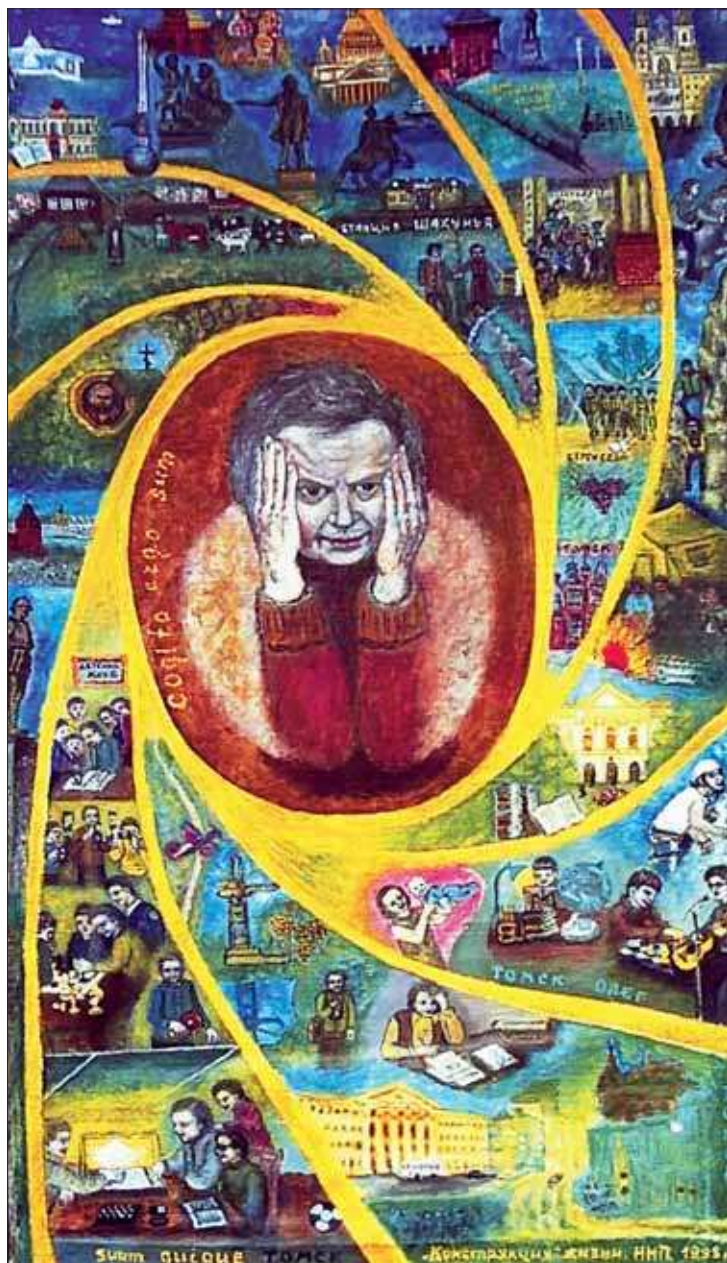
Валентина Космина. Наташа с собакой. 1966. Х., м.
Сахалинский областной государственный
художественный музей



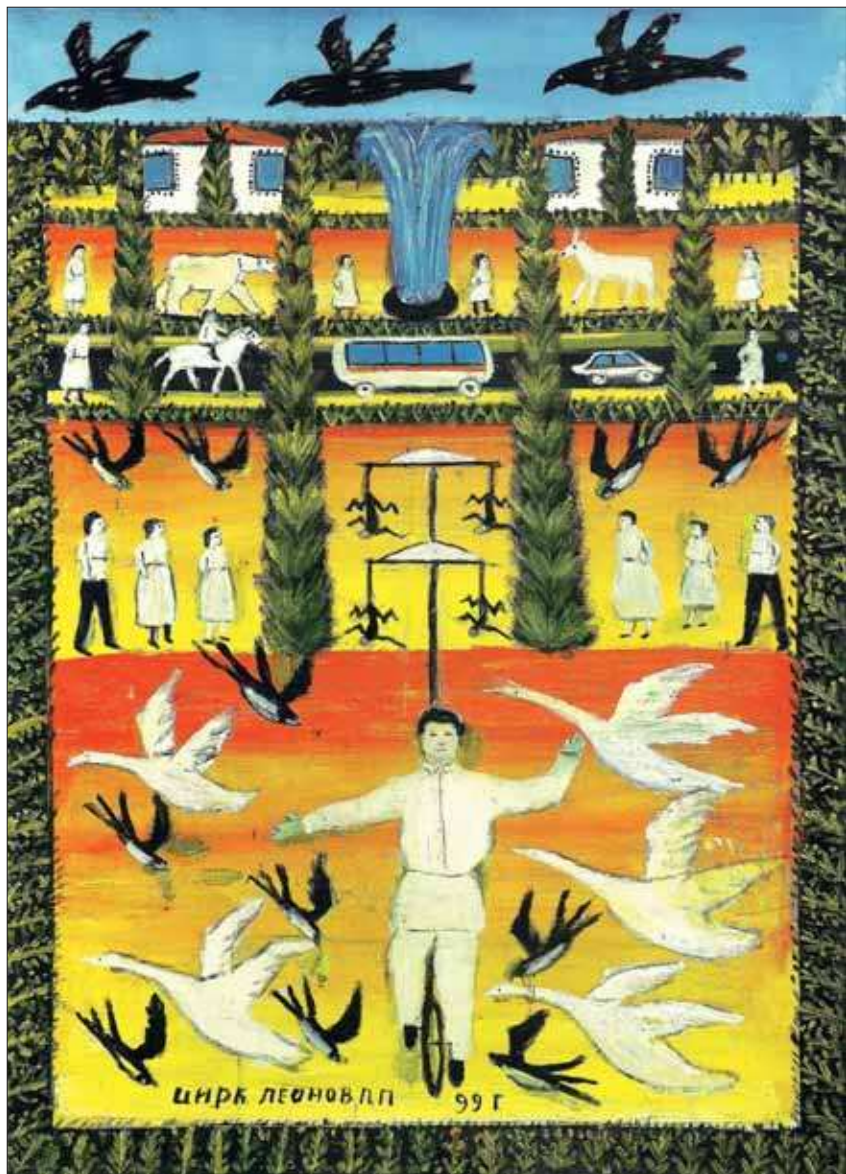
Татьяна Еленок. Кремлевский мечтатель. 1947.

Дерево, левкас, масло.

Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



Нина Новосельцева. Конструкция жизни. 1998. Х., м.
 Нижегородский областной государственный
 научно-методический центр народного творчества
 и культурно-просветительной работы



Павел Леонов. Цирк. 1999. Х., м.
Собрание Ксении Богемской



Павел Леонов. Леонов прибыл в столярный цех. 1997. Х., м.
Собрание Ксении Богемской



Андрей Вавилов. Выход. 2005. ДВП, акрил, масло.
Коллекция «Иные». Ярославль



Павел Фортунин. Тутанхамон сердится. 2005.
Бумага, цветной карандаш.
Музей творчества аутсайдеров. Москва



Александр Лобанов. Герб. 1970-1980-е.
Бумага, смешанная техника.
Коллекция «Иные». Ярославль



Александр Лобанов. Матросы. 1970-е.
Бумага, смешанная техника.
Коллекция «Иные». Ярославль



Александр Лобанов. Самолет. 1980-е.
Бумага, смешанная техника.
Коллекция «Иные». Ярославль



Александр Лобанов. И.В. Сталин — фотоаппарат.
Бумага, смешанная техника. 1960-е гг.
Коллекция «Иные». Ярославль



Микеланджело. Пьета Ронданини.
1552–1553, ок. 1555, 1563–1564. Мрамор.
Кастелло Сфорцеско, Милан



Умберто Боччони. Уникальные формы
непрерывности в пространстве. 1913. Бронза.
Музей современного искусства Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк



Вальдемар Отто. Человек в ноябре. 1974. Бронза.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Александр Архипенко.
Причесывающаяся
женщина. 1915. Бронза.
Музей современного
искусства, Нью-Йорк



Умберто Боччони.
Развертывание бутылки в пространство. 1912. Бронза.
Галерея современного искусства, Милан



Наум Габо.
Конструкция
в пространстве
Арка №2. 1958–1963.
Бронза, стальная
проволока



Наум Габо. Фонтан «Вращающийся торс». 1972–1973.
Нержавеющая сталь.
Лондон



Сезар. Экспансия с кубом. 1970.
Полиуретан



Сезар. Экспансия «Таз с головами». 1972.
Полиуретан

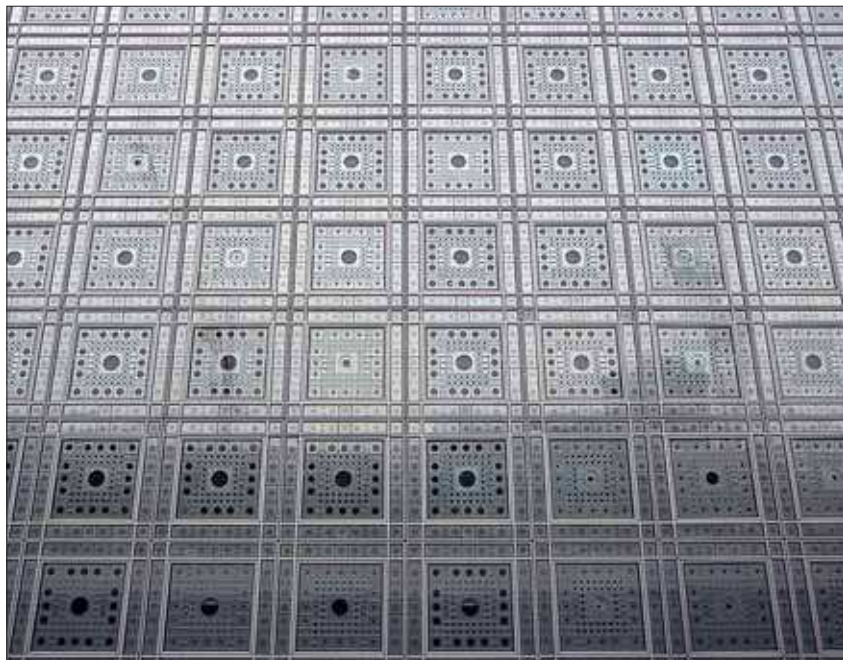


Осип Цадкин. Памяти разрушенного Роттердама. 1953. Бронза.
Роттердам

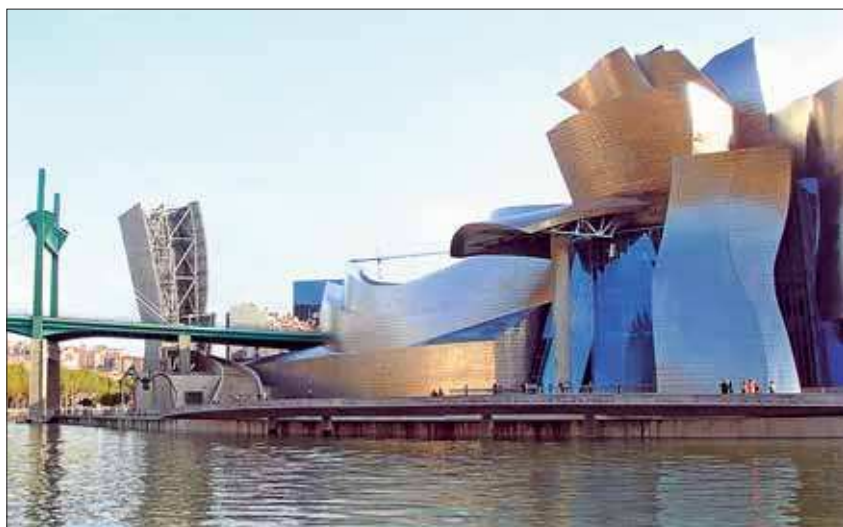


Йорн Утсон. Оперный театр в Сиднее. 1973





Жан Нувель. Институт арабского мира в Париже. 1987.
Фрагмент фасада.



Фрэнк Гери. Музей Гуггенхайма в Бильбао. 1997



Патрик Блан. Фасад музея Ке Бренли, Париж. 2006



Аниш Капур. Облачные ворота. 2004. Нержавеющая сталь.
Чикаго



Диллер, Скофидио + Ренфро. Парк Хай-лайн. 2009.
Манхэттен



Диллер, Скофидио + Ренфро. Павильон «Блюр» на Экспо-2002.
Озеро Невшатель, Швейцария

Мари-Луизы Батарди (Marie-Louise Batardy) из Бельгии, Хедвиги Макай (Hedvig Makai) из Венгрии, Софии М. Калогеропулу (Sophia M. Kalogeropoulou) из Греции, Душана Жевтовича (Dusan Jevtovic) из Сербии, Перо Топляк Петрины (Pero Topljak Petrina) из Хорватии, Ивональдо (Ivonaldo) из Бразилии, Роке Зелая (Roque Zelaya) из Гондураса.

Отдельная страница в истории наивного искусства связана с деятельностью французского художника Жана Дюбюффе, ставшего в 1940-х гг. первым теоретиком «art brut» (буквально — «грубое искусство»), как он называл творчество маргиналов и душевнобольных. В своей интерпретации работ аутсайдеров (этот распространенный в США термин можно считать синонимом ар брют) Дюбюффе отрицает психиатрический подход, справедливо настаивая на оценке художественного качества произведения, нежели здоровья его создателя. В 1948 г. он организывает выставку «Предпочитаем „Art brut“ культурному искусству» и в предисловии к каталогу комментирует предлагаемые зрителю экспонаты: «Мы заняты художественным представлением того, что мы называем чистым, базисным; во всех своих стадиях созданным только собственным воображением творца... Безумие дает человеку крылья и помогает силе его видения; многие объекты (почти половина), из которых состоит наша выставка, произведения пациентов психиатрических клиник. Мы не видим причины отделять их искусство от остального... Механизм художественного творчества здесь тот же самый, что и у так называемых нормальных людей»¹.

Сказанное, однако, заставляет задуматься не столько о хрестоматийной проблеме «гений и помешательство», отсылающей к известной теории Ч. Ломброзо, сколько о вопросе профессионализма в искусстве. Применительно к наивному творчеству в целом и к ар брют в частности и в XXI веке продолжают звучать взволнованные реплики. «Можно ли по картинам Анри Руссо судить об отсутствии у него специального образования? Отразилась ли нехватка этого образования на картинах Джексона Поллока или Фрэнка Стеллы?



1 Цит. по: Богемская К. Наивные художники России. СПб., 2009. С. 25.

Должен ли художник иметь специальное свидетельство художественной академии, чтобы стать членом *le club*? Должно ли Искусство быть праздником красоты или конкурсом дипломов, перевязанных ленточкой?»²

Пафос подобных выступлений понятен, но высказанные израильским исследователем упреки справедливы лишь отчасти: наличие художественного образования, конечно, не является залогом авторского таланта, сила «творческого горения» порой может и пострадать от избытка давящих на художника условностей, однако степень профессионализма не перестает быть важным критерием в систематизации явлений, связанных с концептом «наивное искусство».

Поиск новых форм, в который кинулась художественная Европа конца XIX — начала XX века, как уже было сказано, заставил модернистов обратить на творчество дилетантов пристальное внимание. Х. Ортега-и-Гассет, упрекая традиционалистов в «мелодраматизме», «нечестности», видел в обновлении языка искусства свидетельство добросовестности современного автора, не желающего пользоваться наработанными и безотказными методами воздействия на публику, заключающими в себе лишь ««автоматический эффект», «механический отклик, наподобие того, как царапанье ножом по стеклу механически вызывает в нас неприятное, судорожное ощущение»³. Одной из возможностей «освежить» выразительные средства и стало обращение художников к работам наивов. П. Пикассо собирал африканские маски, В. Кандинский, К. Малевич и бубновалетовцы часами ходили по городским рынкам в поисках самодельных рисунков, поделок, лубков. Тот же Дюбюффе использовал художественные опыты душевнобольных как источник образов для собственного творчества. Ряд изобразительных приемов, прочно обосновавшихся в практике



2 Чиллз Дэн С. Наивизм: жанр, время которого пришло // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке: история, практика, перспективы. Материалы научной конференции 16–17 ноября 2007 г. М., 2007–2008. С. 33.

3 Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2005. С. 240.

европейского авангарда, сохраняет отчетливые следы «низовой» художественной среды. Это и смелые деформации в изображении объектов, и внимание к ортогональной перспективе и аксонометрии, и использование «чистых», локальных цветов. Самодеятельные практики, как представляется, оказали заметное влияние на становление кубизма, супрематизма, орфизма, лучизма.

Так, к примеру, М. Ларионов в предисловии к выставке народного лубка 1913 года описал общие пластические основания симультанизма в народном искусстве и авангарде: «Контур лубка очень разнообразен, в большинстве случаев совершенно свободный, рассматривающий предмет целиком в разных плоскостях с разных точек зрения, занесенных на одну картину. Это, так сказать, примитивное рассмотрение предмета с разных точек зрения, так как сам в себе предмет нерушим, но только на плоскости распределяется в разных положениях. Но у них есть и более сложные построения — рассмотрение... самого предмета с разных сторон и разных точек зрения (как у наших современных художников Пикассо и Брака), причем это последнее, выдвигаемое лубками и нашими теперешними художниками, является наилучшим доказательством уничтожения времени, так как в один момент дается то, что можно получить, обойдя глазом предмет, что требует уже известного течения времени»⁴.

Пассионарность непрофессионального творчества стала питательной средой для ищущих новый язык мастеров (так, Н. Гончарова призывала не бояться в живописи «ни литературы, ни иллюстрации, ни всех других жупелов современности»⁵). В то же время не стоит абсолютизировать подобные связи. Интерес к художественным маргиналиям приводил к заимствованию и творческой переработке отдельных выразительных принципов, пластических приемов — *адаптации их в русле собственного оригинального метода*. Налицо



4 Цит. по: Вакар Л.В. М. Ларионов, Н. Гончарова и М. Шагал: становление и развитие неопримитивизма // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке... С. 61.

5 Там же. С. 60.

имела место стилизация, намеренное привлечение элементов чужих изобразительных систем в тех или иных целях: *наивизм использовали скорее как побудительный мотив, как строительный материал и «сырье» для собственной образности*. Так, охотно прибегавший к приемам наивного письма М. Шагал признавался: «Народное искусство, хотя я его всегда любил, удовлетворить меня не могло. Народное искусство бессознательно, оно исключает совершенство, цивилизацию. А меня всегда влекло к рафинированному искусству»⁶.

Впрочем, основным принципом, отделяющим художественный дилетантизм от произведений профессионалов, выступает отнюдь не «бессознательность» самодеятельного творчества. Недолгая история легитимированного наивного искусства знает достаточно свидетельств выработанной эстетической позиции, вполне «осознанных», внятных творческих программ, вписывающихся в рамки художественного процесса XX века. Известная представительница отечественного наивного искусства Елена Волкова (р. 1915⁷), к примеру, формулирует свои творческие принципы пусть немногословно и простодушно, но вместе с тем совершенно определенно: «Я люблю, чтобы все между собой разговаривало, жило, сверкало»⁸. Утверждение внутренней гармонии, связывающей изображенные объекты, оказывается не просто спонтанным мифологизированием автора, из тех, что приходится слышать из уст графоманов. В лучших своих работах художница следует установленным правилам, достигая значительных художественных результатов.

Интересен в этой связи ее «Натюрморт с рыбой и арбузом» (1980–1981). Перед зрителем стол, застеленный голубой скатертью. На столе на переднем плане крупная золотистая рыба, справа от нее большая долька арбуза, над которой



6 Там же. С. 61.

7 Биографические сведения об отечественных наивных художниках приведены по словарю: Богемская К. Наивные художники России. СПб., 2009.

8 Цит. по: Богемская К. Наивное искусство. Елена Волкова. СПб., 2001. С. 55.

склоняется, почти касаясь малиновой мякоти, изящно выписанная ветка с яблоками. Плавные извивы листьев и мягкие очертания плодов соотносятся с изображениями двух птиц, порхающих над внушительных размеров тыквой (или дыней?), расположенной на заднем плане. Ощущение внутренней гармонии и соответствия представленных объектов выражено и цветопередачей и «геометрическим контрапунктом». Но не только ими. «Присмотревшись, можно заметить, что рыба и „скибочка“ арбуза явно улыбаются друг другу, а ветка с яблоками прислушивается к их немоу разговору»⁹, — отмечает исследователь творчества художницы К.Г. Богемская на страницах первого отечественного словаря наивного искусства. Кисть Е. Волковой стремится одушевить материю, вдохнуть жизнь и эмоции в изображаемые предметы. Диалог объектов, их трепетные взаимоотношения переданы исключительно живописными средствами, тонко, ненавязчиво, с присущим настоящему мастеру чувством меры.

Возвращаясь к проблеме обособления примитивизма и вынесения его за пределы наивного, предложим другой критерий разделения этих художественных направлений. Представителям наивизма, в отличие от профессионалов-примитивистов, свойственен *герметизм живописной техники*. Творческие принципы дилетантов редко корректируются чужими влияниями, желание писать «от себя», в соответствии с собственными представлениями о «правильном искусстве» для них безусловно превышает навязываемой извне необходимости подчиняться установленным образцам (не говоря уже о принципиальной неспособности отдельных художников к обучению).

Исследователь народного искусства Татьяна Семенова свидетельствует, что та же Елена Волкова бережно, как реликвию, хранила в шкафу закутанную в махровое полотенце книгу с фрагментом репродукции П. Веронезе «Пир в Кане Галилейской». «Вот это для меня святыня, я храню ее уже пятнадцать лет. Видите, как все красиво, и люди какие красивые», — объясняла художница. «Думаю, однако, что за пятнадцать лет ее курс художника отчетливо определился



9 Богемская К. Наивные художники России. С. 61.

в смысле полнейшей независимости от Веронезе, — справедливо замечает искусствовед. — Должно быть, хранит она репродукцию по привычке»¹⁰.

Видный представитель отечественного наивизма Иван Селиванов (1907–1988) внимательно изучал альбом «Русский портрет» и даже учился в Заочном народном университете искусств, но никакого влияния на него это также не оказало: с окружающим его культурным миром он так и не смог найти точек соприкосновения.

Еще один «классик» наивного искусства, участник многих международных выставок Павел Леонов (1920–2011), создавший собственную уникальную композиционную систему в рамках ортогонального проецирования, меньше всего задумывался о живописной технике, предпочитая вопросам теории захватывающие разговоры о торжестве советской науки и скором низвержении капитализма.

Знакомство с академической живописью не вызывает у наивного художника стремления подражать. Более того, зачастую автор даже не допускает мысли об изобразительных альтернативах, разнообразии выразительных средств, смене художественных стилей и эволюции языка искусства.

В свою очередь профессионал, сознательно эксплуатирующий примитивистскую технику (крестьяне К. Малевича, солдаты М. Ларионова, городские пейзажи А. Лентулова, «религиозный» и «деревенские» циклы Н. Гончаровой), воспринимает данный способ изображения лишь как *одну из имеющихся в его распоряжении возможностей, как удобный рабочий инструмент, который при желании может быть мгновенно заменен другим, более приемлемым для решения новой задачи* (вспомним П. Пикассо, на протяжении всего творческого пути легко переходящего от одних живописных приемов к другим).

Привлечение в свое произведение «посторонних» художественных элементов, использование черт чужих стилей знаменует для художника-профессионала сознательное погружение в поле интертекста, призванное обогатить создаю-



10 Цит. по: Богемская К. Наивное искусство. Елена Волкова. С. 53.

щуюся форму новыми семантическими и эмоциональными обертонами. «Сырое» и «грубое» творчество дилетантов здесь — то своей чрезмерной нарочитой нарративностью, то лапидарностью изобразительных средств, то специфическими особенностями композиции — становится *способом прямого воздействия на зрителя, непосредственной апелляцией к тем структурам реципирующего сознания, которые ориентированы на восприятие докультурного, досимволического, универсального в своей «детскости»*. Ведь прозрачность и общедоступность «наивного языка» коренится в его *принципиальной неисторичности* — наивному творчеству чужда эволюционность, модификация изобразительных средств отсутствует здесь априори. Сущестующее вне времени, оно не знает иных конвенций, кроме единственного закона продуктивного творческого усилия. Каждый решивший ступить в эти пределы начинает работу с чистой страницы, и именно эта незамутненность и неизменная свежесть художнического взгляда находит отклик даже у неподготовленного зрителя. Уникальность подобной эстетико-психологической встречи реципиента с наивным произведением, полагаю, связана с сопутствующим такому контакту своеобразным *«моментом узнавания» этих «всеобщих изобразительных средств»*, что, несмотря на содержание работы, приносит зрителю ощущение комфорта, удовлетворенного пребывания внутри как будто бы уже давно известного ему мира. Глаз не только не встречает здесь сопротивления формы, но и подспудно воспринимает ее как естественную, как «свою».

Видимо, сознательная работа с подобными структурами восприятия является важным пунктом в художественной практике примитивистов. При этом каждый обратившийся за помощью к «наивной» стилистике преследует свои определенные творческие цели. Так, пластически близкие Фернандо Ботеро (р. 1932) и Владимир Любаров (р. 1944), открыто стилизующие штампы дилетантской живописи, действуют в обособленных друг от друга семантических плоскостях. Излюбленные деформации объектов, смелая игра масштабами, составляя базовые элементы письма и того и другого художника, решают совершенно разные задачи.

Пышные, разбухающие фигуры, написанные колумбийцем Ботеро, кажутся погруженными в сомнамбулическое состояние, невольно отсылающее в «магический реализм» Х.Л. Борхеса и Г.Г. Маркеса. Чистое любование деформацией приводит художника к созданию собственного идеала человеческой красоты, легко ассимилирующегося (не без пародийного эффекта) и в области художественной культуры: в своей узнаваемой манере Ботеро «переписывает» Веласкеса, Леонардо, Дюрера. Так искусство начинает мыслить о себе, прикрываясь маской наивного творчества.

У Любарова задачи посерьезнее. Как признается автор, он «просто рисует картинки, на которых люди живут своей незатейливой жизнью где-то на границе Владимирской и Ярославской областей». Почерпнутая из наивного искусства гротесковость в изображении персонажей, обязательная нарративность и игра масштабами помогает автору «постмодернистских лубков» передать пафос приятия дорогой ему российской глубинки. Добродушная ирония по отношению к ее бесхитростным обитателям невольно передается и зрителям.

Как видим, художник-профессионал находит в наивном искусстве важный семантический и пластический потенциал. В то же время применительно к самой природе наивизма подобные художественные эксперименты имеют характер симулякра, они вторичны, продиктованы интеллектом искусственного мастера. В этом смысле оппозицию наивного и примитивного творчества можно описать в терминах Ф. Шиллера. «Художник либо сам природа, либо — ищет ее», — писал философ, разграничивая искусство античности и творчество романтиков. Современный автор, рассчитывающий убедить зрителя исключительно спонтанной искренностью и непосредственностью образа, чаще всего обречен на «сентиментальность», выступающую отражением навсегда потерянной «наивности» древних греков. Он лишь копирует, подражает, безуспешно пытаясь достичь той творческой полноты, которая, по Шиллеру, была свойственна художникам «золотого века» искусства. «Сентиментальность», понимаемая как осознанная попытка обретения органичного, независимого от культурных и художественных установлений языка искусств, таким образом, разво-

дит примитивиста-профессионала и наивиста-дилетанта по разные стороны.

Впрочем, вынесение примитивизма за границы пространства наивного — только первый логический шаг в пояснении специфики смыслообразования интересующего нас рода искусства.

ОТКРЫТОСТЬ БУКВАЛЬНОГО

Радикальное различие в понимании значимости изобразительных средств становится центральным пунктом в оппозиции наивного и примитивного творчества. В распоряжении художника-профессионала находится обширный арсенал технических возможностей. Настоящий мастер способен воспроизводить элементы чужого письма, стилизовать языки минувших эпох. Навык имитатора, пересмешника от искусства является для профессионала своего рода «стартовой площадкой» — тестом на профессионализм, художественный вкус, творческое «чутье». Прежде чем торить собственные пути в искусстве и транслировать оригинальность личного видения, настоящий мастер обязан сначала научиться «лепить горшки». Потому профессиональный литератор без труда напишет «под Пушкина» или «под Некрасова», повторяя узнаваемые черты синтаксиса, интонацию, ритм, лексический строй и характерную образную систему. Маэстро-композитор воссоздаст характерную динамику, мелодику и музыкальную архитектуру творений своих великих предшественников. А корифей от живописи при желании не только передаст на своем полотне «почерк» того или иного мастера, но и напишет копию с предложенного оригинала.

«Наивный» автор в подавляющем большинстве случаев лишен подобных возможностей. Он неразборчив в живописной технике, использует ограниченный набор приемов, но при этом не испытывает никаких неудобств. Мир «большого искусства» для него — параллельная реальность, никак не связанная с его собственными скромными опытами. Проблемы эволюции стилей и исторически обусловленных модификаций выразительных средств остаются за гранью

понимания наива: к стихии его «живого творчества» эти «темные понятия» не имеют никакого отношения. Потому пластика, цвет, рисунок редко воспринимаются дилетантом как «говорящие», способные нести самостоятельную семантическую и эмоциональную нагрузку.

В то же время продумывание замысла будущего произведения для наивного автора — столь же важная часть работы, что и для профессионала. Чаще всего здесь господствует принцип наррации, когда художник пытается рассказать нам о некоем событии, будь то поворотная веха в его собственной судьбе или важный момент истории государства. Так, сюжетами полотен Стефании Базыленко (1919–2010) становятся личные воспоминания о войне («Граница СССР восстановлена», «За нами — Москва»). Герои картин Татьяны Еленок (р. 1930) строят Байкало-Амурскую магистраль, высаживаются на Луну, участвуют в легендарной стыковке «Союза» и «Аполлона». Михаил Бессмертный (1962–2001) воплощает в своих многофигурных плоскостных панно события отечественной истории — осады древних городов, легендарные битвы и славные победы русского оружия. Акварели Ивана Никифорова (1897–1971) представляют собой рисованную автобиографию художника с названиями-рассказами: «Первая варка конфет на фабрике Сан-Ривал и первая затрещина от мастера Ляпина-Баламута», «В шорной мастерской шил кошелек, сумочки, сбрую», «Встреча с дядей Андреем на Хитровом рынке», «Ушел с Хитровки, поступил грузчиком в магазин мешки таскать» и др.

Часто работы наивных художников сопровождают детальные пояснения, написанные либо на обороте листа, либо прямо поверх красочного слоя. Подробен в комментариях Сергей Степанов (1923–1995): картина «Мать и отец Степановы», на обороте надпись: «Мать и отец Степановы в Бузулуке во время революции»; картина «Прощание с домом», на обороте надпись: «Отец и мать Степановы бросают дом и едут на разгром басмачества, он командир отряда в 1922»; картина «Девушки заменили ушедших на фронт», на обороте надпись: «Орск 1941 года война. Девушки заменили отцов и братьев. Степанова Полина Андреевна на тракторе». Трагически экспрессивное полотно 1980 года с изображением лежащей под белым саваном матери

Степанов поясняет исчерпывающей надписью: «Мать померла. Степанова Надежда Кирилловна боец революции померла».

Павлу Леонову также не хватает возможностей изобразительной наррации, и он стремится продолжить диалог со зрителем уже вербально. Картина «Пустыне нужны сайгаки» (1991) сопутствует целая страница машинописного текста, посвященного защите «самых ценных животных для человечества», гибнущих «от всяких причин и невзгод». Наивные авторы, как правило, не упускают случая и в живой беседе «все объяснить» своим почитателям. Охотно растолковывала зрителям замыслы своих работ Е. Волкова, а Герман Блинов (р. 1939), помимо устных комментариев, которые он с удовольствием дает посетителям своих выставок, даже пишет по мотивам собственных картин «объяснительные» стихи и песни. Автокомментирование вкупе с морализаторством стало отличительной чертой и для творчества художника Алексея Сизова (р. 1926), который рассылал фотографии с изображениями своих картин в ООН, президенту России и Патриарху Всея Руси Алексию II. Эти импровизированные репродукции неизменно сопровождались простодушными стихотворными посланиями, в которых автор высказывался по поводу наболевших социальных вопросов. Подобные письма можно считать классическим образцом наивной поэзии, для которой характерны простые глагольные рифмы, хромающий размер, ошибки в согласовании членов предложения и преимущественно публицистический¹¹ характер содержания:



11 В то же время среди наивных поэтов немало «чистых» лириков, чуждых политики, тенденциозности и дидактики. Так, литературным сочинениям Любови Михайловны Майковой (бабы Любы) свойственно оригинальное словотворчество, что наделяет ее работы даже своеобразным изяществом. Например:

Лес ты мой лесочек
Лес ты мой Лесенин.
Посмотрелобо я
Каков был Есенин...

Цит. по: Грибов Н.Н. Красочный праздник души. Поездка к Любови Майковой // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы. Материалы научной конференции. М., 2004. С. 151.

Водку пьет народ России,
Вино и пиво много пьет,
Заглушая водкой горе,
Россия к гибели идет...

В России мертвые деревни,
Сжимая сердце, горло жмет,
А на полях, где хлеб растили,
Бурьян с осиною растет...¹²

Тяга интерпретировать собственное творчество в «правильном» ключе отличает большинство наивистов. Авторы настойчиво навязывают зрителю «единственно верную» трактовку, пытаются скорректировать реципиента, словно желая поместить его восприятие в строго очерченный контекст. Интересно, что воля к подобному *семантическому дефициту* бессознательно находит в наивных работах красноречивое пластическое выражение: декларируемую ясность и завершенность замысла олицетворяет склонность заключать изображаемые объекты в специально написанную рамку, которая часто подробно декорируется авторами, выдавая исключительную важность для них этого изобразительного ограничителя. Известно, что ряд художников начинают работу именно с рисования рамы — создания своеобразных границ будущего произведения, заклинанию нежелательных смысловых «вбросов» в облюбованное ими пространство. Стремление к семантическому обособлению и ясности проявляется и в густой обводке изображенных предметов и персонажей, которая призвана «схватить» объект, зафиксировать его на месте — и изобразительно, и семантически.

Смысловые смещения и вариации воспринимаются наивным художником неуместными, более того, они его раздражают. Думаю, подобное стремление к буквальности и семантической замкнутости является еще одной важной



12 Цит. по: Ртищева Л.Д. Наивное искусство в начале XXI века // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы. С. 79.

чертой наивизма. Можно не распространять этот признак на весь массив творчества дилетантов (понимание роли подтекста, «смыслового мерцания» отнюдь не является табуированным, хотя и встречается не так часто как воля художников к интерпретационной однозначности), но полагаю, что есть все основания поставить вопрос о *статусе безыскусного в составе наивного*, фокусируя внимание на авторском стремлении к *однозначной, фиксированной трактовке собственного творческого замысла* и, что особенно важно, *полного отождествления этого замысла с готовым произведением*.

Существительное «безыскусность», часто употребляемое в литературе как синоним наивного, представляется наиболее удачным для обозначения подобного явления. Оно акцентирует не столько момент непрофессионализма, сколько *неискушенность, простодушие, бесхитрость в декларировании семантической буквальности* художниками этого рода. Максимум подобная установка достигает в ар брют — творчестве аутсайдеров, где определенность замысла видится авторами как единственно возможная. Интерес в этой связи представляют работы А. Лобанова, А. Канцурова, Н. Каспирович, Л. Котляревской, В. Яковлева.

Выделение области безыскусного в рамках наивного творчества наводит на закономерный вопрос: не вступает ли подобная склонность авторов к смысловому герметизму в противоречие с субстанциальными характеристиками художественного образа как такового? Определенность и *намеренная однонаправленность авторского послания* вновь заставляет обратиться к ряду проблем феноменологии, герменевтики, рецептивной эстетики, сфокусированных в понятии «художественная открытость».

Полисемия понимается в этой связи как неотъемлемое свойство любого произведения искусства. Своеобразным полюсом, противостоящим семантическому расширению текста (закрытой формой), могут, как говорилось ранее, выступать объекты масскультуры — однотипные, замкнутые в штампе, рассчитанные на совершенно определенную зрительскую реакцию (бульварный роман, мелодраматические

сериалы, созданные по расхожим сюжетным формулам), когда смысловой герметизм становится следствием распыления самого фермента художественности.

Но если верить художникам-«безыскусникам», их замкнутое в своем замысле, но отнюдь не лишенное художественной ценности творчество также должно разместиться в секторе интерпретационного минимума и «семантического обнуления»? Справедливости ради следует заметить, что подобную точку зрения разделяют многие авторитетные специалисты в области наивного творчества. Например, Л. Письман, руководствуясь принципами феноменологии Н. Гартмана¹³, заявляет более чем определенно: «Как в области формы примитив конституируется визуальной неполнотой, „недоучтенностью“ свойств феноменального мира, так план содержания являет отсутствие вариативности и глубины»¹⁴. Так ли это?

ЛОГИКА БЕЗЫСКУСНОГО СМЫСЛА

Конечно, семантика замысла и потенциал смыслопорождения готового арт-объекта не равны друг другу. Законченное произведение, отданное на суд зрителя, перестает быть «плотью и кровью» автора, непосредственная связь с ней прерывается, и полотно начинает собственное существование в пространстве художественной культуры, где неизбежны конфликты интерпретаций, столкновения ассоциаций, поляризация эмоциональных и интеллектуальных откликов.

В истории искусства и литературы непонимание зрителем «вложенных» автором в произведение импульсов — явление нормальное, естественное. Однако если в XIX веке М.Ю. Лермонтов еще считал своим долгом напрямую обращаться к публике в рамках «Предисловия ко второму изда-



13 См. Гл. 2.

14 Письман Л.З. «Картина мира» и наивная картина // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке... С. 21.

нию» «Героя нашего времени», открешиваясь от навязчивых сравнений себя с Печориным, то эстетические программы последнего столетия намеренно и настойчиво культивируют семантическую множественность, считая наращивание дополнительных смыслов в процессе рецепции исключительно позитивным феноменом. Полотна П. Пикассо, Р. Магритта, С. Дали, Э. Мунка, Де Кирико вызывают к активности зрителя, рассчитывают на смысловое и эмоциональное развитие потенциально присутствующих стимулов — таких «рецептивных ростков» — в сознании и воображении воспринимающего субъекта.

Безыскусные художники, между тем, проповедуют идеалы простоты, ясности, *ничем не замутненной буквально-сти*. И все же, отрываясь от своего творца, наивное полотно начинало порой столь же сложную жизнь в системе зрительских откликов, складывающихся из противоречивых эмоций, ассоциаций, интуиций. Плоды «слепого», «бессознательного» творчества, независимо от интенций автора, получали развитие уже вне его воображения, причем порой такое, о котором художник не мог даже помыслить. Фиксированность и *интерпретационная одновекторность замысла* парадоксальным образом оборачивалась своеобразным *семантическим полифонизмом*, возникающим порой тем неожиданнее и ярче, чем менее выраженной была склонность художника к поэтике открытости.

Парадоксальные смысловые приращения безыскусного, безусловно, связаны с активностью воображения воспринимающего. Первое наше столкновение с живописным полотном (и здесь не важно, чьему перу оно принадлежит) порождает целостное впечатление, своего рода гештальт, и если в этот момент мы идентифицируем объект как художественный образ, наделяя этот контакт эстетическим статусом, то активизируются вторичные механизмы восприятия и анализа: глаз пускается в путешествие по холсту, попутно отмечая значимые именно для нас детали. Так мы начинаем рецептивно «исполнять полотно», как музыкант исполняет ноты — заполняя неясности, структурные и смысловые «лакуны» собственными коннотациями: личностно-бытовыми, культурными, художественными. И векторы

интеллектуально-эмоционального приращения будут здесь во многом обусловлены личным вкусом, степенью образованности, темпераментом зрителя.

Однако помимо уникальных обертонов, зависящих от индивидуальных качеств каждого единичного восприятия, в пластических и семантических структурах этих форм можно выделить отдельные константы, одинаково сильно затрагивающие «дешифрующие» способности большинства зрителей и обладающие постоянством смыслопорождения.

В первую очередь здесь заявляет о себе специфика безыскусной композиции, *предпочитающая плоскость возможностям линейной перспективы*. Многие наивные художники размещают изображаемые объекты внутри прямоугольной рамы, причем главным смысловым узлом произведения чаще всего является геометрический центр картины. Связь с детским рисунком здесь очевидна. По точному замечанию А.В. Бакушинского, переданного историком народного искусства В.М. Василенко, наивизм и детское творчество связаны, в первую очередь, пластически: «Их сближает непосредственность личного восприятия, завроженность, плен, колдовство плоскости, колдовство этого двухмерного мира»¹⁵.

Но невольно возникающие у зрителя ассоциации с детским рисунком (с активизацией всех связанных с данным контекстом смысловых вариаций) лишь поверхностный слой возможного семантического углубления. Широко используемые наивными авторами элементы ортогонального проецирования с использованием декоративных фриз или поясов изображений (П. Леонов, А. Сизов, С. Степанов, А. Дикарская и др.) отсылают зрителя к настенным росписям Древнего Египта и Ассири-Вавилонии, с характерной для них статикой, константностью, стремлением свести объект к единому образу. Параллельная перспектива (аксонометрия), которую также охотно используют наивные авторы (М. Тебетев, Т. Еленок, Д. Толчеев, В. Шнайдер, В. Юшкевич, М. Крамской и др.), невольно воскрешает в



15 Цит. по: Богемская К. Наивное искусство. Елена Волкова. С. 14.

памяти зрителя загадочную живопись средневековых Китая и Японии, с характерным для нее удаленным, «космическим» взглядом на происходящее, который становится «изобразительным эквивалентом отстраненности мысли от предметного мира»¹⁶. Обратная перспектива, апеллирующая к иконописным традициям Византии и Древней Руси, связана с неким «внутренним», «духовным пространством» (П. Флоренский), далеким от рационального знания или от наблюдений целостной картины мира. Художники, прибегающие к этому способу живописного конструирования (И. Никифоров, Н. Козырин, И. Селиванов и др.), неосознанно задают зрителю множественность точек зрения на объект, невольно призывая реципиента к «подвижному взгляду», обуславливающему и трансформацию получаемых впечатлений.

Прямая перспектива, конечно, не является для безыскусного автора табу. При этом организация живописного пространства может, прибегая к терминам Г. Вёльфлина, соответствовать как тектоничности, так и атектоничности. И все же исследователи наивного творчества указывают на тенденцию к асимметрии как на доминирующую, что связывается с бессознательной причастностью наивов к «эстетике амбивалентности»¹⁷, исключительно важной в контексте проблематики художественной открытости (см. Гл I).

Нетрудно заметить, что изображенные безыскусными художниками предметы или люди почти никогда не заслоняют друг друга. «Все, что изображается, одинаково важно для художника, поэтому он старается не перекрывать одно изображение другим»¹⁸. Явный ценностный характер



16 Балдина О. «Пространство мира и пространство картины» наивного художника (К постановке проблемы) // Философия наивности. М., 2001. С. 154.

17 Письман Л.З. Указ соч. С. 23; Таруашвили Л.И. Искусство Древней Греции. М., 2004.

18 Тарабаров С. К вопросу о термине «наивное искусство» // Философия наивности. М., 2001. С. 203.

носит и отношение художников к выбору краски, когда неизменным предпочтением пользуются несмешанные (локальные) цвета. «Надо писать ярче, сочнее. Чтобы твое изображение было ярче, чем в действительности, — советовала Е. Волкова сыну, начинающему живописцу, собиравшемуся поступать в художественное училище. — Располагай на картине все так, чтобы было красиво, чтобы все друг с другом сочеталось, никто никому не мешал. Не так, как это видишь в натуре»¹⁹. В этом нежелании идти на поводу у объективной реальности, в стремлении «раскрасить действительность», представить ее сочнее, ярче, а может быть, и «живее», чем она есть на самом деле, кричащая цветность наивных полотен (в первую очередь, натюрмортов) смыкается с художественной теорией и практикой таких мастеров, как П. Сезанн, П. Гоген, В. ван Гог, А. Матисс и др. Характерная густая обводка, которую часто используют наивы и которая служит способом привлечения внимания к изображенному предмету, способом утверждения его ценности и целостности, напоминает характерное окаймление объектов в работах немецких экспрессионистов (К. Шмидт-Ротлуф, Э. Нольде, М. Пехштейн).

Возникающие устойчивые междухудожественные аналогии становятся знаком парадоксального умножения «наивной семантики» — парадоксального хотя бы потому, что в данном случае к сходным результатам профессионалы и наивисты приходят различными способами: первые — путем вдумчивого анализа действительности, вторые — фактическим ее игнорированием, обращением к *стихии собственной памяти, выступающей залогом истинности*. Все та же Е. Волкова однажды поправила недописанный натюрморт сына, чему тот был немало удивлен: «На моей картине предметы стали крупнее, ярче, тени исчезли, стол искривился, фон был выкрашен ровно, как забор». Мать, которая впервые в тот день взяла в руку кисть, оправдывалась: «Мне казалось, что то, что сделал ты, не соответствовало тому, как я всё вижу, писала без натуры, так как предметы хорошо знаю, вижу



19 Цит. по: Богемская К. Наивное искусство. Елена Волкова. С. 89.

в памяти своей. Изобразила их такими, какие они на самом деле есть, а не такими, какими видятся»²⁰.

Погруженные чутким зрителем в сферу интертекстуального, плоды безыскусного творческого сознания вдруг обрастают ореолом неожиданных смыслов, обнаруживая пластическую близость с, казалось бы, весьма далекими художественными явлениями. Подобные взаимодействия создают у зрителя ощущение алогизма, но алогизма творческого, бередящего воображение. Зритель видит у художника приемы из разных культурных пластов, вызывающие ощущение «смыслового мерцания», что в свою очередь усиливает в воспринимающем сознании *«эффект острания»*.

Знаменательным явлением в отечественной самодеятельной художественной культуре XX века стали разнообразные «подарки», адресованные деятелям и институтам советской власти. Эта область наивного творчества оформилась с первых послереволюционных лет, когда частям Красной Армии дарились вышитые знамена, а пленумам и съездам ВКП(б) и РКСМ преподносились разнообразные панно с соответствующими моменту лозунгами и эмблематикой. В 1930-е самодельные подарки адресуются Сталину, Ворошилову, Молотову. Такие изделия, как правило, создавались из макетов, материалов и инструментов, связанных с тем или иным конкретным производством, подчеркивая главенство культа труда в новой стране. К примеру, композиция «Путь к социализму» представляла собой планшет с рельсами. «К социализму» идет макетно выполненная груженная углем вагонетка. На ней табличка: «Каменный уголь — крестьянство. Химический продукт — ВКП(б). Влево, то есть «левым уклоном», идут рельсы, по которым движется сломанная вагонетка, которая везет «загнивший крепежный лес — лидеров оппозиции» в «меньшевистское болото»²¹.

Подобного рода работы, с одной стороны, выглядят десакрализованными наследниками вотивного творчества — самодельных рисунков, лубков, икон, которые носили в храмы



20 Там же. С. 89, 90.

21 Богемская К. Наивные художники России. С. 32.

верующие в знак благодарности святым. С другой стороны, техника изготовления «подарков», с активным использованием готовых предметов, непосредственным образом перекликается с ассамбляжами и ready made дадаизма и поп-арта. Обе эти интертекстуальные линии существенно углубляют восприятие данных объектов.

Еще одним примером можно считать творчество Н. Комолова (1925–1983), в котором органично соединяются элементы иконописи, советский «плакатный стиль» и узнаваемые черты народной картины с расхожими пейзажами, прудами, домиками. Интересно, что написанные без тени иронии картины Комолова ныне понимаются зрителем не иначе как пародия на клише соцреализма. Как стилизация под советский плакат в духе поп-арта воспринимаются и работы Владимира Таранова (р. в 1918). Творчество Леонида Пурыгина (1951–1995) вызывает ассоциации с Босхом и А. Руссо. Меланхолические городские пейзажи Шамяля Эртуганова (р. 1932) прямоком отсылают к живописи итальянских «метафизиков». Морские пейзажи А. Суворова ассоциируются с шедеврами И. Айвазовского...

Впрочем, явление «семантического полифонизма» в безыскусном творчестве рождает не столько перекличка изобразительных мотивов, узнаваемых языковых средств, сколько *неосознанная для самого художника работа с мифом, создание вокруг привычного, укорененного в культуре архетипа собственной мифологической «надстройки», являющейся продуктом «наивного мировидения»*. Таковы трактовки Василием Пластининым (1907–1983) фигур Андрея Боголюбского, Александра Невского, Минина и Пожарского. Таковы бессознательно гротесковые портреты Павла I и Петра Великого работы Алексея Кондратенко (р. 1938). Особый пласт составляют обращения наивных авторов к советским вождям — от ура-патриотических до откровенно негативных.

Мифотворчество наивных авторов часто разворачивается по поводу тех или иных исторических событий (П. Леонов «Русская и американская экспедиции идут на спасение Титаника», 1994; «Русские путешественники над Африкой», 1991).

Одним из центральных объектов художественной мифологизации является фигура А.С. Пушкина. Поэт здесь,

действительно, у каждого «свой»: безыскусные авторы представляют его то в образе «кота ученого» с неизменными бакенбардами и густыми кудрями, то помещают вместе с Натальей Гончаровой в вымышленную реальность («райские кущи» в картине М. Маськовой «Пора любви. Пушкин и Натали» или ледяной городок в одноименной картине Екатерины Медведевой). Известны такие работы, как «Пушкин, доживший до 137 лет, в кругу пионеров» или «Пушкин и Маяковский». Борис Животов в картине «Мессия» разместил голову поэта на круглом блюде, недвусмысленно связывая личность Александра Сергеевича с судьбой библейского пророка.

Наивное авторское мифологизирование, равно как и неосознанное подражание в стилистике «чужим голосам», создают вокруг номинально герметичных, замкнутых в своем замысле форм особое поле интерпретаций, далекое от декларируемой авторами семантической буквальности и однородности. «Развитое художественное сознание находится в двойственном положении относительно наива. С одной стороны, ему самоочевидна „близость дна“, лобовая прямота высказывания... Однако в другой системе координат этого же сознания наив выступает неисчерпаемым, загадочным, богатым — словом, художественным», — справедливо отмечает Л. Письман²². Лучшие плоды безыскусного творчества специфической пластикой и непосредственностью авторской фантазии являют зрителю целостные убедительные образы — неиссякаемые источники смыслопорождения. Открытость и полисемия обнаруживается в них в ситуации «не благодаря, а вопреки», когда широкий поток зрительских интерпретаций вступает в конфликт с однонаправленной трактовкой художника. И в этом смысле утверждения об «антидиалоговом»²³ характере наивного искусства вызывают сомнения.



22 Письман Л.З. Указ.соч. С. 25.

23 Например, следующее утверждение А. Мигунова: «Маргинальный художник расшатывает и потрясает изобразительную систему до самых ее оснований. Здесь были отменены не только эстетическая дистанция, но и диалоговый характер

Думается, описанные выше «семантические перекодировки» являются органичной составляющей рецептивных способностей зрителя как таковых, когда воспринятые по законам художественной формы объекты обретают качество «имманентной открытости», одновременно получая в воспринимающем сознании и статус художественного образа. Механизмы таких превращений можно проследить, обратившись к опытам современных авторов со смыслообразовательными возможностями «обыденного языка». Так, поэтические эксперименты писателя Т. Бондаренко связаны с введением массивов повседневной речи в художественное пространство. Организация фрагментов аутентичных нехудожественных текстов по законам «поэтического синтаксиса» позволяет направить восприятие читателя в нужное русло, предопределить ему инерцию, свойственную рецепции произведения искусства. Материалом для подобных метаморфоз в одном из вербатимов автора становится простое письмо обывателя — молодой женщины, далекой от проблем художественной культуры и целиком погруженной в быт. Простодушный рассказ о сборе урожая при минимальном использовании технических средств поэзии неожиданно обретает черты лирического стихотворения:

Вот на днях, на той неделе,
к папе приезжали заказчики по груше.
Если раньше родители сами
возили продавать нашу грушу,
то теперь иначе.

Приезжают скупщики,
мы им сдаём грушу
ещё совсем зелёную.
Они оплачивают, и потом со временем,
когда начнёт поспевать,
пакуют в коробки и продают.



эстетического восприятия» — Мигунов А.С. Маргинальное искусство в поисках родовой идентичности человека // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке. С.13.

Так в пятницу я сама лично нарвала пять ящичков груш.
 А в выходные мои родители уехали на свадьбу,
 нам с сестрой сказали обрывать груши.
 Но Маринка отказалась, мотивируя это тем,
 что готовит кушать,
 А мы с племянником Денисом пошли в сад.

Я обрывала на лестнице двухметровой,
 А Денька — с деревьев.
 Ах, да, упустила один момент,
 в эти выходные ко мне приехал Ваня.
 Он помогал папе, возился во дворе
 с какими-то автомобильными запчастями.

Вот я стою на лестнице,
 уже с полным большим ведром груш,
 и уже начинаю спускаться,
 а она у нас очень шаткая.

Вдруг она перекашивается на одну сторону,
 и я вместе с ведром лечу с криком
 ...вниз, при этом хватаюсь за ветки дерева.
 Но меня это не спасает, и я уже лежу на земле,
 Сверху на чёртовой лестнице.

Услышав мой крик, Ванька,
 бросив все свои занятия,
 мигом ринулся ко мне на помощь.
 Подбежал, поднял меня, сам испугался,
 А меня стал смешить,
 чтобы я не так боль чувствовала.²⁴

Восприятие этого отрывка во многом обусловлено искусственно созданным автором «экспозиционным эффектом», при котором сглаживается «нелитературный» характер текстового материала. Здесь очевидна связь с экспериментами дадаистов, помещавших предметы домашнего обихода



24 Бондаренко Т. Москва — Славянск. На правах рукописи.

в музейную обстановку и добивавшихся, помимо эпатажа, смыслового и эмоционального приращения.

Доминирующим способом создания «художественной ситуации» в нашем случае является работа с главным отличительным признаком поэзии как рода литературы — концевой паузой, обрывом стихотворной строки (поскольку, как известно, ни ритм, ни рифма, ни способ рифмовки не являются субстанциональными атрибутами поэзии). Иначе сохранить аутентичность исходного текста вряд ли было бы возможно. В то же время спонтанно возникающие лексические инверсии («на лестнице двухметровой»), случайные и совершенно не обязательные для жанра «вербатим» рифмы («груши — кушать», «Ваня — запчастями»), отдельные ритмизованные фрагменты, написанные то «частушечным» четырехстопным хореем («Вот на днях на той неделе»), то экспрессивным «некрасовским» трехстопным дактилем («сверху на чертовой лестнице»), наделяются воспринимающим сознанием читателя как минимум статусом поэтизма. Игра в безыскусность посредством методов постмодернистской центонности позволяет еще раз подчеркнуть высокую интенсивность смыслообразовательного потенциала обыденной речи, а вместе с тем и обнажить механизмы восприятия наивного произведения.

Впрочем, помимо невольных апелляций к расхожим рецептивным структурам, семантическое многоголосие безыскусных произведений подчас связано с иррациональным характером их замысла, корнящимся в самом способе мировосприятия наивного художника. Дифференцируя культурное и неотрефлексированное, маргинальное понимание окружающего, свойственное наивному автору, и в первую очередь — аутсайдерам, А. Мигунов приводит в пример возможные варианты восприятия кривой энцефалографа, описывающего работу головного мозга: «Этот прихотливый рисунок может быть воспринят по-разному. Врач видит в нем картину протекания болезни, эстет может впечатлиться узором и чистой формой рисунка, индивид, наделенный повышенной экспрессивностью чувств, отождествит изображенное со своими душевными переживаниями. Это примеры „культурной“ работы с текстом. И вот (внимание!) мы

опускаемся до низшей, внекультурной отметки: мы слышим скрип пера энцефалографа, видим следы мараения чернилами бумаги и, переводя все это на язык простейшего физиологического опыта, получаем то, что искали — впечатление маргинала от рассмотренного изображения»²⁵.

Подобное понимание действительности безыскусный художник автоматически переносит в свои работы. Но в восприятии зрителя однозначность и буквальность авторского сообщения оборачивается калейдоскопом смыслов и переживаний. Так, рисунки и живописные полотна пациента Тулузской психиатрической клиники Гийома Пюжоля способны захватить зрителя не меньше, чем произведения ташистов. Показательно, что схожи здесь и методы исполнения: «Поток чувственности охватывает сам процесс создания работы: выбор того или иного материала, проведение каждой линии карандашом и чернилами по альбомной бумаге. Работы Пюжоля — это не воплощение идейного замысла, не четко продуманная конструкция, а спонтанное, произвольное порождение пластических форм. Пюжоль творит будто во сне, в состоянии наркотического опьянения, транса, им движет неподвластная рассудку сила»²⁶. Визионерское, не мотивированное диктатом интеллекта формотворчество ищет и находит отклик в иррациональных слоях восприятия «культурного» зрителя: «Что-то в нас необъяснимое и непонятное нам просыпается, когда мы смотрим на плоды творчества „брютов“. А значит, им удастся совершенно неосознанно в своих работах возбудить общее для всех людей стремление, являющееся определяющим в самой человеческой сущности, а именно стремление к трансцендентному, стремление общаться с потусторонним не опосредованно, а напрямую, как это делают „брюты“»²⁷. Впрочем,



25 Мигунов А.С. Указ. соч. С. 12.

26 Юрьева И.Г. Трансцендентное в маргинальном искусстве // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке... С. 16.

27 Юрьева И.Г. Указ. соч. С. 17. Любопытна и авторская интерпретация подобной взаимосвязи трансцендентного и аутсайдерского: «...работы ар брют — это шифры трансцен-

справедливость подобной трактовки — лишь еще одна грань проблемы рецепции безыскусного творчества.

ИНСИТ И ИНСАЙТ

Нередко в прессе или беллетризованной литературе об искусстве наивных художников называют «инсайтными», апеллируя к английскому «insight» («озарение, внезапная догадка, понимание»). В данном случае перед нами просто путаница или нехитрый каламбур, поскольку в кругах специалистов-искусствоведов творчество дилетантов и аутсайдеров именуется «инситным», с опорой на латинский аналог — «insitus» («наивный»)²⁸. Распространенная ошибка, однако, как это часто бывает в науке, способна натолкнуть исследователя на определенные размышления. Трактовка безыскусного творчества как «инсайтного» позволяет коснуться проблемы «истоков художественного творения», а также поставить вопрос о специфике «принципа случайности» в структуре наивного произведения.

Ситуация озарения, творческой догадки, переживания внезапно вспыхнувшего в сознании «постороннего»



денции, которые мы не можем расшифровать посредством категорий рассудка, психоаналитического учения и стереотипов, связанных с интерпретацией академических форм искусства. У трансценденции же не может быть ни знаков, ни символов трансценденции: знак доступен непосредственно, а трансценденция — нет; символизируемое же живет лишь в символе, трансценденция же — запредельна. Мы можем лишь наблюдать некоторые намеки на нее, заключенные в шифрах. Толкование их начинается там, где заканчивается язык, оно происходит в молчании, в попытке выйти за предел самого языка шифров благодаря им же. Вот и в работах ар брют видна попытка выйти за пределы знаковых конструкций, взорвать символику, чтобы еще раз прикоснуться к трансценденции» — Там же. С. 17.

28 К слову, название «Инсита» носит и авторитетная Международная Триеннале наивного искусства, проводящаяся в Европе с 1966 года.

образа, хорошо знакома наивным авторам. Порой она рождает в них чувство сильного беспокойства. Так, Иван Селиванов (1907–1988) в своих бессвязных дневниковых записях не переставал мучиться вопросом: «Нельзя разгадать самому себе без помощи других. Может, это есть причуда? Дьявольская сила в мозгах моих?»²⁹ С «потусторонними», внеположенными ее творческому «я» влияниями связывает процесс своего творчества и Е. Волкова: «Другой раз сижу, и стоит мне чуть прикрыть глаза, как вдруг начинают проходить, прямо как плывут передо мной, всевозможные картины необыкновенных цветов, животных, натюрморты. Я сижу с замиранием сердца и люблюсь. Боже мой, какая красота, откуда она плывет? И так медленно все это проплывает перед моими глазами. И столько много, и так долго, и я сижу, терпеливо наблюдаю... Это бывает и днем, и вечером, и утром, и когда я только проснусь, или только засыпаю, но не во сне, а только наяву»³⁰.

Визионерским в интерпретации художницы предстает и сам процесс работы над картиной: «Пишу чистыми красками прямо из тюбиков. Какие краски я беру во время работы из тюбиков, не ведаю, названия их не знаю. Делаю так, как подсказывает картина. Часто долго ищу нужный цвет на холсте, множество перепробую красок, убираю те, которые не подходят. Не получается! А через некоторое время посмотрю — все цвета на своем месте. А как это получилось, сама не знаю. Думаю, что краски сами способны смешиваться на холсте, пока они не просохли, и получается такое, о чем художник и не мечтает. Картина сама себя рисует»³¹. Буквально «уловленный из воздуха» образ столь же «инсайтно», практически без помощи художника, располагается на холсте...

Конечно, процесс рождения творческого замысла, продуктивного предчувствия, аморфного пра-образа



29 Цит. по: Богемская К. Наивные художники России. С. 136.

30 Цит. по: Богемская К. Наивное искусство. Елена Волкова. С. 33.

31 Там же. С. 44.

будущего произведения остается тайной, не подвластной точным методам исследования, и откровения художников вряд ли чем-то могут здесь помочь. Не в силах усмотреть *сущность* проблемы, мы, однако, памятуя о Канте, вправе анализировать *явление* — так сказать, феномен присутствия «инсайтных признаков» в законченном произведении. Правда, имеется в виду скорее не сам инсайт, а его имитация — *пластический эквивалент, заставляющий зрителя подозревать художника в причастности к «ситуации озарения»*.

Неожиданные творческие «прорывы», попадания в «десятку» нашего восприятия, которые мы можем интерпретировать как *акт самопревышения художника, обретения им нового качества*, видимо, во многом являются результатом действия случайности. Эта случайность и формирует у зрителя почти экзистенциальное ощущение «проблеска», когда созданное «без задней мысли» полотно или стихотворение начинает, вопреки своему творцу, говорить нечто такое, о чем не мог бы поведать нам и искушенный профессионал. Собственно, и нет никакой заслуги автора в том, что именно так легла кисть или вдруг странным образом сцепились слова, чтобы одной-единственной изобразительной деталью или поэтической фразой осветить новым светом все произведение. Да и «моментов» таких по пальцам посчитать — на то она и случайность. Впрочем, как сказал бы Б. Пастернак, «чем случайней, тем вернее», — тем ярче, сильнее, убедительнее.

Одним из художников, к которому можно обратиться за примером, является известный во всем мире представитель отечественного ар брют Александр Лобанов (1923–2003). С детства признанный глухонемым и слабоумным, в 1947 году он был направлен на содержание в психиатрическую больницу Ярославской области, где пребывал до конца жизни. В 33 года он начал рисовать, подражая стилистике советских агитплакатов. Героями рисунков становились Ленин, Сталин, а также персонажи, почерпнутые из репродукций (например, «Охотники на привале»). Центральным образом Лобанова становится ружье, изобразительные упоминания которого легко обнаружить в большинстве его работ. «Усовершенствованная» художником винтовка

С. Мосина (превращенная нехитрым инженерным решением в охотничий двуствольный карабин с двумя магазинами) отныне — знак силы и защиты, а стоящий на страже человек с «ружьем работы Лобанова» — главное действующее лицо рисунков, коллажей, фотографий автора³². Фотографирование явилось еще одной страстью художника: фотоаппарат выступает для Лобанова загадочным и даже сакральным механизмом; фотокарточки, на которых он сам с удовольствием позирует, художник аккуратно оформляет в деревянные рамки или ламинирует на картоне, декорируя рамки причудливым орнаментом.

Отличительной чертой творчества Лобанова становятся тексты к изображениям, расположенным внутри рамки. Художник пишет крупными печатными буквами, явно копируя их с каких-то ранее увиденных надписей — врачи подтверждали, что читать он не умел, и войти с ним в контакт с помощью написанных вопросов было нельзя. Впрочем, у художника был свой способ диалога с миром — творчество, которое в 1987 году поразило исследователя ар брют В. Гаврилова. С этого момента работы Лобанова экспонировались на множестве выставок, как в России, так и за рубежом³³, а сам художник смог, наконец, выправить паспорт и начал получать пенсию...



32 Надо сказать, интерес к оружию как материалу для формотворчества разделяют многие представители ар брют. Известный французский аутсайдер Андре Робийяр, получивший прозвище «Человек с ружьями», активно использует в своих ассамбляжах макеты оружия всех видов — винтовок с оптическими прицелами и без них, автоматы, пистолеты. Неосознанно художники-аутсайдеры становятся выразителями современности, где оружие стало неотъемлемым атрибутом повседневности, воплощающим тревоги людей, но одновременно становящееся в современной культуре и расхожим декоративным мотивом. Воображение брютотворца заводит с ним игру, превращает в элементы художественных форм, словно преодолевая работой воображения грозный первоначальный смысл этих машин для убийства.

33 В Музее ар брют Лозанны в 2007 году были выставлены 120 (!) работ Лобанова, вызвавшие огромный интерес прессы.

Искусствоведы неизменно отмечают «странный алогизм» работ Лобанова, роднящий его с сюрреалистами. Неутомимая фантазия «брюта» порождает удивительные по оригинальности образы, выдающие в нем настоящего мастера. Работы Лобанова — это мир причудливых соответствий, удивительных сочетаний несоединимых вещей. «Визитной карточкой» художника стали гибриды-неографизмы: самовар соединяется с пистолетами, винтовка с топором, якорем, диковинные шляпы, напоминающие нимбы, обрамляются дулами; оружейные стволы предстают водосточными трубами, колесами, заборами, головы птиц — ножницами... Пристальное внимание к деталям заставляет Лобанова филигранно, как на дензнаках, прорисовывать каждый изобразительный элемент (особенно тонко выписаны колеса автомобилей).

Среди огромного корпуса работ Лобанова особенно интересным и по-своему «инсайтным» выглядит рисунок «Сталин-фотоаппарат» (1960-е гг.). Фигура вождя заключена в овальную рамку, декорированную советской символикой — миниатюрными серпами и молотами. Из-за правого плеча Сталина выступает знамя СССР с гербом, над левым — винтовка, инженерное чудо Лобанова, предмет его постоянной гордости. И то и другое здесь — равновеликие атрибуты власти. Художник передает узнаваемые черты тирана: брови, усы, глаза. Кажется, Сталин улыбается или готов улыбнуться, но вместе с тем картина создает у зрителя ощущение дискомфорта и беспокойства. Руки вождярастают в странный металлический предмет с дулом-объективом, направленным на зрителя. От «фотоаппарата», ставшего плотью персонажа, к ушам лобановского Сталина тянутся провода наушников, усиливая впечатление того, что перед нами человек-машина. Под странным прибором в отдельной ажурной рамке Лобанов оставляет зрителю



Серия рисунков аутсайдера экспонировалась и на Третьей Московской биеннале современного искусства. Существует богато иллюстрированная монография «Александр Павлович Лобанов — русский автор ар брют» (составитель г-жа Доминик де Миско).

послание, написанное по обыкновению крупными, «плакатными», буквами: *«И.В. Сталин фотоаппарат невидимость стоит нет воздух не знают молчат»*.

Алогичный образ, пребывающий на грани абсурда и усиленный бессвязной, но многозначительной репликой, оказывает несравнимо более сильное действие, нежели то, которое мы порой испытываем от интеллектуально выстроенных образов соц-арта и концептуализма. Случайность (а именно с ней мы сталкиваемся в данной работе) невольно создает вокруг изображения ореол смыслов, ассоциаций, эмоций, о которых, конечно, Лобанов не мог и помыслить. Синтетический образ, рожденный фантазией «соцсюрреалиста»³⁴, ведет мысль сразу в нескольких направлениях. Фотоаппарат становится знаком серийности, тиражирования, уподобления, напоминая об известных идеологических клише. Направленный в упор на смотрящего, он одновременно воспринимается как «всевидящее око» и как оружие, заставляя вспомнить И. Бродского: «Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя...». Наушники также «прочитываются» двояко — и как знак всеведения, и как метафора глухоты (*«не знают молчат»*). Текст Лобанова не подчиняется исчерпывающей интерпретации, но обладает определенной суггестией, усиливающей беспокойство.

Так противоречивая личность Сталина получает в безыскусном творчестве оригинальное отражение. «Буквальность» творческого мышления порождает вдруг многомерный и целостный образ тирана. Авторская «бессознательность» по воле случая обретает статус художественной объективности — необычайной убедительности, открытости формы, подлинного семантического полифонизма.

* * *

Смыслопорождающие возможности безыскусного творчества достаточно велики. Буквальность и «минимализм»



34 Это точное определение дали в своей статье о Лобанове В. Гаврилов и И. Иверская: Гаврилов В., Иверская И. «Под крышей дома моего...» (Попытка систематизации творчества А.П. Лобанова) // Философия наивности. М., 2001.

замысла, декларируемая художниками простота подчас обрачиваются головокружительной сложностью, эмоциональной и семантической многомерностью. Лучшие работы наивизма и ар брют ставят перед нами непростую, но захватывающую задачу — абстрагироваться от контекста создания произведения, чтобы услышать голос самого языка, самой выразительной формы, которая, пытаясь расцвести смыслами и обрести эстетическую полноценность, обращается за помощью к чуткому зрителю.

Бытие искусства невозможно до конца измерить обыденными пространственно-временными характеристиками. Следы кисти на холсте, висящем в выставочном зале, равно как и испещренные нотными знаками листы партитур на пюпитре, понимаемые буквально, в своей элементарной физической данности, мало что способны сообщить о заключенной в них тайне творческого дерзновения. Потому что сами по себе ноты — это еще не Бетховен, а красочный слой на полотне — еще не Рембрандт. Истинное бытие искусства, бытие духовное, протекает вне хронотопа повседневности — в творческом озарении автора и в воображении благодарного зрителя. При этом взаимовлияния художественных произведений, их непрекращающийся в истории полилог образует собственную парадоксальную среду существования, в которой бок о бок соседствуют разделенные веками и километрами Леонардо и Дюшан, Марциал и Иосиф Бродский, Мейерхольд и неизвестные авторы итальянской комедии дель арте. По воле авторов или независимо от нее в сфере искусства рождаются неожиданные взаимосвязи и «линии напряженности», то и дело обнаруживают себя силы притяжения и отталкивания, оборачивающиеся столкновениями и диффузиями, органичным сближением или просто случайным соседством помыслов, настроений, способов говорения различных творцов, и это живое, постоянно обновляемое новыми участниками извечного диспута пространство оказывается, как сеть, брошенным на культуру. Именно такой нескончаемый спор художников в истории — спор об абсолютном совершенстве и преходящих способах его достижения — уподобил Г. Зедльмайр общению святых.

Но что за «сообщения» образуют этот полилог? В чем суть его «реплик», его фонем, его битов — этих *поводов* для междоусобиц художественных контактов, каждый из которых, отраженный в множестве вариантов-реализаций, обнаруживает вполне определенный ореол смыслов, своеобразную атмосферу и эмоциональную окраску, ощутимую для зрителя энергетику —

всё то, что демонстрирует *интертекстуальные аспекты художественной открытости*? Логика подобных вопросов приводит к проблеме *мотива* в искусстве.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ «ПЯТНО»

В 1974 году увидел свет «Словарь литературоведческих терминов», где автор статьи о мотиве А. Захаркин с обескураживающей прямоотой объявил данное понятие устаревшим и «выходящим из употребления». Время показало неправоту ученого. Обращаясь к публикациям последних лет, так или иначе связанным с проблематикой художественного мотива¹, замечаешь не только их пестроту и многочисленность, но и ту готовность, с которой авторы прибегают к употреблению этого якобы списанного в утиль концепта. Широкое распространение термина, однако, не способствует его строгому научному определению: привлекаемый в качестве вспомогательного исследовательского инструмента, мотив зачастую призван играть подчинительную роль, растворяясь в смежных категориях «тема», «сюжет», «образ» (подобную интерпретацию разделяют, в частности, составители авторитетного всероссийского каталога «Информкультура», осуществляющего ежемесячный мониторинг периодики различных отраслей гуманитарного знания).

В то же время, наряду с работами, отводящими интересующему термину исключительно функциональную роль (например, диссертация А.А. Веснина «Мотив „бегущего человека“ в авторском кинематографе второй половины XX века»²



1 Говоря о мотиве художественном, актуальном для сферы искусства, я ухожу от анализа востребованных психологией и юриспруденцией интерпретаций, истолковывающих мотив как движущую силу человеческого поведения или определенную потребность. В данном случае можно говорить об омонимии. В то же время понимание мотива как побудительной функции будет полезным при обращении к фигуре художника и отдельным аспектам психологии творчества.

2 Веснин А.А. Мотив «бегущего человека» в авторском кинематографе второй половины XX века. Дис... канд. культурологии. Кострома, 2004.

или статья О.В. Шмакова „Мотив крика“ в интонационно-лексическом спектре симфонических финалов Онеггера, Бартока, Хиндемита»³), существует немало трудов, с пристальным вниманием относящихся к самому феномену художественного мотива. В этой связи вызывают интерес диссертации Е.В. Волковой «Мотив в поэтическом мире автора: на материале поэзии В.Ф. Ходасевича»⁴ и А.Н. Шехватовой («Мотив в структуре чеховской прозы»⁵). Актуальность данного понятия для современной науки подчеркивается и симптоматичным появлением в 2004 году монографии И.В. Силантьева «Поэтика мотива»⁶.

Нельзя не упомянуть и о ведущейся с 1994 года в Новосибирском государственном университете работе по созданию «Словаря мотивов и сюжетов русской литературы». Выпускаемые вузом альманахи представляют собой настоящую лабораторию по анализу теоретических аспектов феномена мотива и его верификации — сопряжения абстрактных методологических схем с фактическим обнаружением мотивных признаков в художественном тексте. Ценность этих поисков, помимо накопления своеобразного «алфавита мотивов»⁷, обусловлена и волей авторов к более гибкой



3 Шмакова О.В. «Мотив крика» в интонационно-лексическом спектре симфонических финалов Онеггера, Бартока, Хиндемита // Музыковедение, 2007, № 4.

4 Волкова Е.В. Мотив в поэтическом мире автора: на материале поэзии В.Ф. Ходасевича. Дис... канд филол.н. М., 2001.

5 Шехватова А.Н. Мотив в структуре чеховской прозы. Дис... канд. филол. н. СПб., 2003.

6 Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. Другие заметные труды исследователя: Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии. Новосибирск, 1999; Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Дис... д-ра филол.н. Новосибирск, 2001.

7 Таковым по сути является экспериментальное издание: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы / Под ред. Е.К. Ромодановской. Новосибирск, 2003.

интерпретации заглавного термина, выводящей понятие за границы литературоведения и открывающие новые стимулы для его использования в теории искусства. Так, рядом с вполне ожидаемыми статьями о системе мотивов в «южных поэмах» Пушкина и архетипе дороги в русской поэзии XIX века находим, к примеру, интересную публикацию Е.В. Капинос «О некоторых чертах „фактурности“ в стихах Баратынского и Мандельштама»⁸, значительно расширяющую доминирующее представление о мотиве как исключительно повествовательной текстовой единице и приближающую к пониманию его изобразительной, «живописной», ипостаси, связанной с репродукцией характерных элементов выразительности.

Все же, несмотря на значительный интерес научного мира к данному явлению, выработка целостной теории мотива представляется еще делом будущего. Ломка копий продолжается и на ниве филологии, взявшей с начала XX века проблему функционирования художественного мотива под свой пристальный контроль, и в пространстве эстетики и искусствознания. Многочисленность методологических подходов, призванных дать феномену адекватное истолкование, предлагает исследователю богатые возможности выбора.

Первые ассоциации, невольно возникающие при обращении к термину «художественный мотив», связаны, конечно, с его основным — повествоательно-тематическим — качеством. Именно в этом ключе говорит о мотиве А.Н. Веселовский, когда определяет его как «простейшую повествовательную единицу», ведущим признаком которой является «образный одночленный схематизм»⁹. Именно в этом ключе полемизирует с Веселовским В.Я. Пропп, расщепляя «неделимые» мотивы, предложенные его оппонентом, на составные части. А.Л. Бем подчеркивает, что мотив «потенциально



8 Капинос Е.В. О некоторых чертах «фактурности» в стихах Баратынского и Мандельштама // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Литературное произведение: сюжет и мотив. Вып. 3. Новосибирск, 1999.

9 Из статьи «Поэтика сюжетов» (1913) — в кн.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами»¹⁰, превращающими его в сюжет. «Элементарной неразложимой единицей сюжета»¹¹ называет мотив Б.В. Томашевский. Большое внимание поискам минимальной единицы повествования уделяли и структуралисты Ц. Тодоров и Р. Барт. Авторы Российского энциклопедического словаря также придерживаются расхожего «сюжетно-тематического» понимания термина: мотив, прежде всего, — это простейшая динамическая смысловая единица повествования, мельчайшая единица действия¹².

Иконология и сравнительный анализ преуспели в выявлении мотивно-повествовательных связей, как в рамках конкретного произведения (здесь речь идет о лейтмотивах), так и в интертекстуальном контексте. Результаты подобных поисков, между тем, не всегда поражают оригинальностью: не нужно обладать особой проницательностью, чтобы заметить очевидные междухудожественные параллели и нанизать их на единый тематический стержень. В самом деле, мотив Тайной вечери захватит в сферу своего влияния как минимум полотна Леонардо, Рафаэля, Россели, Дюрера, Андреа дель Сарто, Пуссена, в конце концов, Дали. Поводом для сопоставления станет сам факт обращения живописцев к центральному библейскому сюжету. Мотив крестного хода вызовет в памяти столь же разноплановые работы И. Репина, В. Перова, Б. Кустодиева, а, скажем, центральный для русской поэзии позапрошлого века «мотив невыразимого» заставит обратиться к именам В. Жуковского, А. Пушкина, К. Случевского, Ф. Тютчева, К. Фофанова — поэтов самобытных, подчас стилистически противоположных друг другу.

Думается, абсолютизация этого, пусть и безусловно необходимого для понимания феномена мотива, сюжетно-тематического подхода неоправданно затмевает куда более



10 Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий. Петроград, 1919.

11 Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1925.

12 Российский энциклопедический словарь. М., 2007.

тонкие, элегантные, требующие зрительской чуткости связи, которыми наполнена художественная культура. И здесь особую семантико-эмоциональную нагрузку начинает нести уже не сюжет, а прием — деталь, цвет, ритм, характер живописного мазка.

Эту ипостась художественного мотива пронизательно подметил Б.М. Гаспаров в ходе своих наблюдений над «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова: «Некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом в новом варианте, новых очертаниях и все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать *любой феномен, любое смысловое „пятно“ — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук, и т.д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте*, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами („персонажами“ или „событиями“), здесь не существует заданного „алфавита“ — он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуры»¹³.

Формально-семантические вехи, расставленные художником в отдельном произведении или раскинутые авторами в интертекстуальном пространстве (*открытость интертекста*), оказываются подчас более действенными, весомыми в производимом на зрителя эффекте, нежели прямые тематические параллели при очевидном совпадении сюжета.

Рассмотрим тематически близкие полотна: «Гаммерфест. Северное сияние» (1893–1895) К. Коровина и «Северное море» (1916) Э. Хеккеля. Панно Коровина, написанное после совместной поездки с В. Серовым на Белое море, в самый северный город мира — норвежский Гаммерфест, по праву считается центральным полотном «северного цикла» художника. Заглавный мотив реализуется русским импрес-



13 Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Гаспаров Б.М. Литературные мотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 30–31.

сионистом с аллюзиями к живописи романтизма — к молодому У. Тёрнеру, И. Айвазовскому; ощутимы и переклички с голландскими маринистами XVII века. Тяжелая северная ночь с силуэтами застывших по обеим сторонам полотна зданий. Голая мачта спящей на переднем плане лодки соотносится с вертикально направленными углами выступающих из темноты крыш. Голубые столбы северного сияния в небе смешиваются с теплым светом городских огней, бликуют в воздухе, на стенах домов и в воде, акцентируя статику окружающего и подчеркивая неприветливую атмосферу города на краю земли.

Миметичность панно Коровина контрастирует с условным пространством картины одного из видных экспрессионистов, участника берлинского «Брюкке» Э. Хеккеля. Заключенное в блестящую стальную раму, «Северное море» уже при первом приближении к нему поражает фантастической игрой света. Ощетинившись цветными плоскостями-трапециями (не уходя при этом в беспредметность), полотно охотно подчиняется подвижному взгляду зрителя, отвечая на изменение угла зрения причудливыми геометрическими трансформациями в искрящемся небе и отражающей его бурлящей воде. Северное сияние у Хеккеля схвачено в самой своей сути — в феерическом союзе стихий.

Ближе между картинами тематическая связь, тем менее они связаны средствами живописи. При явной общности замысла (демонстрация конкретного природного явления) способы его претворения в материал искусства радикально различны. Можно сказать, что *сюжетность вступает здесь в конфликт с изобразительностью*. И живописный мотив в данном случае оказывается важнее повествовательного — *наделенность пластических элементов собственной эмоциональной окраской и специфической энергетикой ощущается зрителем как первичная и более ценная*.

Замысловатые перипетии предлагает зрителю и акварель Хеккеля «Обнаженная в комнате» (1912), где художник словно играет двумя мотивными возможностями. В центре листа графитным карандашом набросан контур женской фигуры, заключенный в раму дверного проема. Взгляд не сразу замечает

в пространстве открывающейся комнаты деталь, дешифрующую название, — еле заметную репродукцию «Голубой обнаженной» Матисса на стене. В то же время формирующая центральный мотив аллюзия контрастирует с изобразительными средствами Хеккеля: стилистика картины изначально не располагает к сопоставлению художников, несмотря на заявленный в названии ключ к ребусу.

Кажется, зрителю подсознательно хочется опереться на более значимые основания для сравнения: ощупать сеть раскинутых между произведениями мотивно-изобразительных связей, остановиться на эмоционально- и семантически значимых «пятнах», их формирующих. В научной интерпретации данного процесса определяющим должно стать понимание исключительной важности *контекста* — той магической среды, погружаясь в которую даже элементарная лексическая единица (в нейтральных условиях употребления равная себе самой¹⁴) способна неожиданно обрести непривычную эмоциональную окраску, оригинальные коннотации, актуальные лишь в ситуации этого конкретного «здесь и сейчас». Так, наречие «вдруг» обретает у Достоевского характер знака, специфического экспрессивного центра мизансцены, выступая более чем явным указанием для читателя, уже привыкшего к атмосфере скандала, повышенной нервозности, «взрывоопасности», отличающей романы классика.

Невольное ожидание зрителем живописного мотива обусловлено и совершающимся на каждом шагу в искусстве чудом *мотивного репродуцирования*, самовоспроизводства¹⁵, запускающим в сознании реципиента психологические механизмы *узнавания*, описанные еще Аристотелем. С точки зрения синергетики можно в этом случае говорить об открытости мотивных связей как о *стохастическом*



14 «Вне контекста мотивы — это абсолютно абстрактные единицы, смысл которых равен их лексическому значению» — Шатин Ю.В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995.

15 Подвижность как сущностный признак мотива подчеркивается и этимологией слова, восходящего к латинскому «moveo» — «двигаю».

фрактале — самовоспроизводящемся объекте, при построении которого в алгоритме случайным образом изменяются какие-либо параметры¹⁶.

Индивидуальное творчество здесь не менее репрезентативно. У больших мастеров складывается собственная уникальная «система опознавательных знаков», когда излюбленные мотивы вступают во взаимодействие, повторяются, исчезают и вновь воскресают в ином качестве¹⁷. Обращаясь, например, к кинематографическим работам А. Тарковского, нетрудно заметить кочующие из фильма в фильм зрительные упоминания воды, песка, дерева, порхающей шторы. Образы мотивные связи, эти образы формируют определенную систему значений, воздействующую на реципиента. При этом в каждом конкретном случае мотивные пункты не тождественны друг другу. В «Сталкере» вода становится знаком мистериального успокоения: именно она дает Рэдрику Шухарду минуты духовного отрешения, а в кульминационной сцене на пороге комнаты исполнения желаний дождевой завесой отгораживает героев от зрителей, примиряя спутников, даруя им момент понимания. Олицетворяющая в «Ностальгии» стихию индивидуальной памяти, вода в «Жертвоприношении» покрывает собой многочисленные знаки человеческой культуры, являясь метафорой всемирного потопа и апокалипсиса. Мотив дерева также важен для Тарковского. По сути, он окольцовывает все творчество режиссера — от первой серьезной работы, полнометражного «Иванова детства», где в последнем кадре аллегорией войны вырастает перед зрителем обгоревший уродливый ствол, о который



16 Евин И.А. Искусство и синергетика. С. 52.

17 В своей книге о Н.С. Гончаровой М. Цветаева нашла свое объяснение «повторности тем» художницы: « — Не потому, что мне хочется их еще раз сделать, а потому, что мне хочется их окончательно сделать, — в самом чистом смысле слова — отделяться... От чего мы отделяемся? От вещей навязчивых, надоевших, не дающихся, от вещей — навязчивых идей. ... Повторность тем — развитие задачи, рост ее» — Цветаева М. Наталья Гончарова (Жизнь и творчество) / Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. М., 1995. С. 74, 78.

разбивается детская жизнь, — до финального «Жертвоприношения», где зазеленевшее посреди песка сухое дерево олицетворяет надежду на вечную жизнь, озвученную режиссером и в посвящении фильма своему сыну.

Мотивные связи между произведениями и здесь образуются перекличкой ярких структурно-семантических «пятен» — образов, знаков, намеков, которые становятся узнаваемыми элементами художественного языка, оригинальными средствами выразительности автора.

Апология живописного мотива лишь на первый взгляд кажется тенденциозной. Любопытно, что, отодвинутая ныне на второй план¹⁸, она органически близка классической интерпретации мотива, которую можно найти в словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Мотив понимается здесь как «то существенное в содержании или в художественной идее произведений живописи, скульптуры или архитектуры, что определяет *характер впечатления*, ими производимого. Мотив может не быть определенным с точностью, как основание эстетического ощущения (например, в архитектурном произведении), или же может быть доступным в известной степени анализу (меланхолический мотив осеннего пейзажа), но во всяком случае *выражает отношение художника к изображаемому им сюжету и служит основной причиной настроения зрителя при созерцании художественного произведения*»¹⁹. Эта исключительно эстетическая трактовка близка мнению современного исследователя мотива В.И. Тютя: «Мотив — один из наиболее существенных факторов художественного впечатления, единица художественной семантики, органическая «клеточка» художественного смысла в его эстетической специфике»²⁰.



18 Справедливости ради отметим, что Российский энциклопедический словарь все же не игнорирует ее полностью (мотив как «повышенно значимый (обычно повторяющийся) формально-сюжетный компонент текста, тяготеющий к символичности»).

19 Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. СПб., 1897. Т. XX. С. 42.

20 Тютя В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. Вып. 2. Новосибирск, 1996.

Понимаемый не только в повествовательной, но и, в первую очередь, в своей живописной, формально-пластической функции, мотив способен определять оригинальную атмосферу произведения. Зачастую он и становится тем камертоном, что настраивает зрителя (а может, и самого художника?!) на определенную эмоциональную волну. Возможно, не без участия изобразительного мотива регулируется и та трудноуловимая сфера отношения между субъектом восприятия и текстом, что создает неповторимое семантико-эмоциональное поле произведения.

МОТИВ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС

Замысел произведения, его «завязь», «зачаточная форма» (Э. Жильсон) нередко возникает под влиянием случайностей, «мелочей», подброшенных художнику действительно. Предположение о присущей реальности *мотивности* не вызывает сомнений, по крайней мере у художника. Неожиданно уловленный, подхваченный «со стороны» импульс воспринимается творческим сознанием как толчок к действию, как катализатор скрытого в подсознании процесса накопления творческого материала (в этом смысле можно говорить о справедливости сюрреалистической теории «объективной случайности»). *Мотив в данном процессе выступает в единстве двух своих значений — как фиксируемый художником намек извне (проброобраз живописного мотива будущего произведения) и как обусловленный этим намеком побудительный стимул.*

Ищущий взгляд художника интуитивно производит отбор значимых для него сигналов реальности — тех, что, по мысли Гегеля, воспринимаются творящим субъектом как сущность. В их поиске много времени проводил П. Сезанн, прогуливаясь по окрестностям Прованса. «Поход за мотивом», отмечает не без иронии Жильсон, становился для него чем-то вроде похода за грибами, когда из массы открывающихся взору «прекрасных видов» художник старался выудить единственный волнующий его «живописный мотив»²¹. Много званых, но мало избранных...



21 Цит. по: Жильсон Э. Живопись и реальность. М., 2004. С. 167.

Большое значение подобным поискам уделял и В. Суриков. История рождения замысла «Боярыни Морозовой» также связана с подаренным реальностью «сигналом». «Раз ворону на белом снегу увидал, сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, черным пятном на снегу сидит», — рассказывает художник М. Волошину. — Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом боярыню Морозову написал»²².

Открытие М. Эрнстом техники фроттажа явилось неожиданным результатом досужих наблюдений сюрреалиста: «Как-то раз я... разглядывал фактуру старых досок на полу, истертых и перемытых за многие годы, и был поражен силой, исходящей от них. Я решил повнимательнее отнестись к этому впечатлению и поискать в нем символическое содержание; чтобы проверить свои медитативные и галлюцинаторные возможности, я сделал несколько рисунков с этих досок следующим образом. Я положил на них листок бумаги и потер сверху мягким карандашом... Получившееся изображение, благодаря ряду самовнушений и изменений, которые напрашивались сами собой, все больше теряло связь с конкретным материалом, в данном случае с деревом, и становилось изображением необычайной точности: оно раскрывало первопричину моего впечатления, иначе говоря, представляло собой документ, отразивший первичное впечатление»²³. Перед нами здесь, помимо уловления сигналов действительности, налицо и деятельность продуктивной функции воображения, позволяющей переплавить совокупность имеющихся стимулов в художественный образ. Показательно при этом, что Эрнст еще до начала эксперимента ощущал форму своего будущего произведения, чувствовал ее «излучение», ауру на самом пороге исполнения.

Часто истоками замысла становятся мотивы чужого творчества. Показательна описанная Б. Лившицем история знакомства Давида Бурлюка с поэзией Рембо в поезде на Херсонес:



22 Волошин М.А. Суриков // Аполлон, 1916, № 6–7. С. 58.

23 Цит. по: Бусев М.А. Фроттаж // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 503.

«Время от времени Бурлюк вскакивал. Устремлялся к противоположному окну и, вынув из кармана блокнот, торопливо что-то записывал. Потом прятал и возвращался.

Меня это заинтересовало. Он долго не хотел объяснить, но в конце концов удовлетворил мое любопытство и протянул мне один из листков. Это были стихи. Крупным, полупечатным, нечетким от вагонной тряски почерком были набросаны три четверостишия.

Трудно было признать эти рифмованные вирши стихами. Бесформенное месиво, жидкая каша, в которой нерастворенными частицами плавали до неузнаваемости искаженные обломки образов Рембо.

Так вот зачем всякий раз отбегал к окну Бурлюк, копошливо заноса что-то в свои листки! Это была, очевидно, его всегдашняя манера закреплять впечатление, усваивать материал, быть может даже выражать свой восторг.

„Как некий набожный жонглер перед готической мадонной“, Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кошунством. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир...

Это заражало. Это было уже вдохновением»²⁴.

Пойманный художником «сигнал» становится организующим принципом будущего произведения, потенциально это уже изобразительный элемент — мотив в его «живописной функции». Видимо, уже при первом столкновении с ним художник антиципирует, предвосхищает форму. Замысел пока аморфен, но в полшаге от его оформления уловленный извне знак рождает в душе художника определенное переживание, и именно она, эта *энергетика еще не созданного*, активизирует воображение творца, чтобы затем подтолкнуть возникшее в сознании автора произведение²⁵ к его воплощению в языке искусства.



24 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. М., 2002. С. 11.

25 В данном случае я опираюсь на эстетические теории, уравнивающие произведение и его замысел (П. Валери, А. Бергсон, Дж. Коллингвуд и др.).

Художественная праформа просится в мир, чтобы возродиться в восприятии зрителя. Уместно здесь упомянуть Б. Кроче, который критерием качества искусства считал его способность вдохновлять зрителя. Встреча с произведением, таким образом, позволяет реципиенту испытать аналог первотворческого импульса, ощутить отражения первичных авторских впечатлений. А вот степень эффективности такой трансляции целиком зависит от профессионального мастерства художника, сознающего, между тем, что «зритель не слышит и никогда не услышит неясного зова»²⁶, которым автор поверяет свой путь и утрата которого чревата творческим провалом²⁷.

Итак, мотив в его формообразующей креативной функции, прибегая к помощи Жильсона, можно определить как «первоначальный комплекс ощущений, возникающий в сознании художника в результате чувственного опыта и являющийся источником деятельности, направленной на создание художественного произведения»²⁸. При этом, как явствует из рассказа Б. Лившица, творческим стимулом нередко могут служить «осколки стихов» и «обломки» чужих образов, что невольно наводит на мысль об особой значимости *элементарных единиц художественного языка*, которые, будучи восприняты другими авторами, обретают «открытый» статус. О справедливости подобной догадки свидетельствует, в частности, и хорошо известный искусствоведам и филологам факт наличия у минимальных единиц языка значительной эмоционально-выразительной силы (к примеру, экспрессивность цвета в живописи или «окраска» фоном в литературном тексте). Межтекстовое репродуцирование подобных формально-смысловых единиц охватывает всю



26 Жильсон Э. Указ. соч. С. 202.

27 На память сразу приходит творческая и жизненная судьба А. Блока — поэта, возможно тоньше других слышавшего «музыку» своих еще не написанных стихов и, по свидетельству К. Чуковского, не нашедшего в себе сил жить после потери связи с ней.

28 Жильсон Э. Указ. соч. С. 194.

область художественной культуры и создает ее «силовые поля». Анализ этих не всегда заметных, но зачастую складывающихся уникальную атмосферу произведения элементов художественной выразительности, представляет для исследователя отдельную задачу.

ОТКРЫТАЯ СТРУКТУРА ИНТЕРТЕКСТА

Пестрое полотно художественной культуры буквально сплетено из нитей-мотивов. «Вечные сюжеты» — восходящие к коллективному бессознательному плоды архаического воображения — с завидной периодичностью обнаруживают себя в позднейшие эпохи, воскресая на новом витке воплощений и в XX веке²⁹. Неистребимость архетипа — своеобразного *инварианта повествовательного мотива*, однако, тесно соседствует с активной модификацией форм его пластического претворения в материал искусства, что оборачивается накоплением арсенала изобразительных средств, способных к самостоятельному курсированию в фарватере художественной культуры, отражению в различных пластических реализациях. Так, на фоне постоянно расширяющегося интерпретациями «словаря повествовательных мотивов» искусства множатся и «тома» его живописных связей. Эти не поддающиеся систематизации силовые поля, раскинутые между изобразительными мотивами,



29 Отдельный интерес в данном контексте представляют культурологические исследования. Так, Е.В. Сальникова проводит впечатляющий экскурс в «историю философии чашки», демонстрируя модусы «двухчастной системы человек-предмет». Простая чашка (метафора компактного предмета, с которым человек остается один на один, активизируя работу своего внутреннего мира) трактуется исследователем как «заключительное звено длительного пути» метаморфоз, начиная с распространенного античного мотива актера с театральной маской, через шекспировский череп «бедного Йорика», к бокалу абсента на пикассовских полотнах, чашке кофе на столе у телеведущего. — См.: Сальникова Е.В. Эра дистанционности. Взаимодействие зрелищного и визуального в среде человеческого обитания. М., 2011.

являют себя синхронически и диахронически, связывая подчас весьма разнородные художественные явления общностью производимого впечатления, когда улавливаемые зрителем стилистически близкие черты различных произведений становятся залогом понимания подобных форм как взаимообусловленных и родственных. Они сильнее интригуют зрителя, задавая новые направления ассоциативным потокам, заставляя активнее работать воображение. Так наша встреча с искусством обогащается новыми эмоциональными и смысловыми обертонами, и в этом видится еще один — ин-тертекстуальный — модус художественной открытости.

Типология интенсивности подобных мотивных отношений вряд ли может быть создана, однако ощущение их присутствия в искусстве не становится от этого менее ярким и волнующим. Возвращаясь к творчеству немецких экспрессионистов, обратимся к картине М. Пехштейна «Итальянские каменщики» (1892), которая уже при первом приближении кажется вплетенной в широкий общекультурный контекст. Тематически опираясь, возможно, на Г. Курбе с его «Дробильщиками камней» (1849), полотно Пехштейна воспринимается в едином контексте и с материализованной тавтологией Р. Магритта — ожившими каменными изваяниями, ворочающими неподъемные на вид валуны. Двумфигурные композиции Курбе и Магритта симультанны — «каменщики» в обоих случаях представляются воплощениями различных состояний участников одного растянутого во времени трудового процесса. У Пехштейна симультизм явлен еще очевиднее — он становится ведущим принципом организации композиции. Фигуры каменщиков на переднем плане картины выписаны нарочито грубо, крупными мазками. Поднятые руки удерживают на головах огромные булыжники, чьи плавные очертания соотносятся с формой открытых ртов рабочих. Эта метонимичная связь человека и камня разворачивает центральный изобразительный мотив полотна — мотив тяжеловесности и усталости. Дальше больше: направляя взгляд в глубину полотна, зритель замечает постепенно уменьшающиеся в размерах другие фигуры — симультанные продолжения «героев первого плана»: те же валуны, те же вскинутые над головой руки. В прямой пер-

спективе картины заметна нарастающая тяга художника к минимализации — изображения людей получают все меньше деталей, превращаясь в схемы: по воле кисти булыжник начинает небрежно «наползать» на голову, и в точке схода превращение человека в камень становится уже очевидным. Живописный мотив, явленный многократным отражением на полотне знаков «окаменения», становится у Пехштейна метафорой изнурительного физического труда, убивающего человеческую самость.

Ведущий изобразительный мотив «Итальянских каменщиков» воскресает в творчестве Н. Гончаровой. Это закономерно: представительница лучизма в разные этапы своего творчества стилистически примыкала к обеим ветвям немецкого экспрессионизма, сначала к «Мосту», затем к «Синему всаднику»³⁰. «Лубочная» орнаментальность и примитивизм ее «крестьянского цикла» также создают впечатление некоторой тяжеловесности, шарнирности в изображении людей, не говоря уже о тематическом сходстве (Гончарова словно составляет живописный каталог сельскохозяйственных работ). Особенно ощутим изобразительный мотив Пехштейна в картине «Крестьяне, собирающие яблоки» (1911), где округлость плодов соотносится с мягкими контурами лиц, грубоватыми очертаниями рук и ног персонажей, заставляя вспомнить фигуры итальянских рабочих. При этом говорить о прямом подражании экспрессионисту не приходится — используя чужой живописный мотив, художница просто расширяет эмоциональное и семантическое пространство своих полотен, не уступая Пехштейну в оригинальности.

Другой случай мотивного родства можно усмотреть в работах М. Сарьяна и Дж. де Кирико. Известная в русской и европейской живописи тема восточного города, на первый взгляд, могла бы объединить полотно Сарьяна «Улица. Полдень. Константинополь» (1910), к примеру, с картиной



30 Явные мотивные параллели с живописью экспрессионистов прослеживаются и у М. Ларионова. Так, «Кристаллический день» Э. Хеккеля вполне можно трактовать как лучистскую картину.

А. Руссова «Улица в Каире. Полдень» (1896) или многочисленными работами В. Верещагина. Однако стилистические особенности, отличающие живописную манеру русского модерниста, противятся этому сопоставлению. Натуралистичность Руссова, с повышенным вниманием относящегося к детализировке (обитатели залитой солнцем улицы Каира выписаны в мельчайших подробностях, художник с удовольствием замечает и поцарапанные бока кувшинов, и дыры в растянутом между неказистыми домами тряпье, и потрескавшуюся штукатурку), контрастирует с минималистичностью Сарьяна, выносящего за пределы картины все «лишнее» и трактующего данный сюжет посредством чистой игры цвета и формы. Полуденный зной у Сарьяна, словно тисками, стиснут напиряющими справа и слева полотна глыбами домов; архитектура как будто осознанно противится палящему солнцу. Улица предстает местом метафизического противостояния, и людям здесь нет места. Вновь тематическое единство оказывается малозначимым, заставляя искать изобразительные параллели, которые обнаруживаются между Сарьяном и лидером школы «метафизической живописи» Де Кирико. Навязчивыми сюжетами итальянского художника также становятся пустынные городские пейзажи («Меланхолия и тайна улицы», 1914; «Красная башня», 1913; «Наслаждение поэзии», 1914). Обширные городские пространства, минимум объектов и отсутствие людей рождают отличающую творчество Де Кирико атмосферу тайны. Мир, который создают Сарьян и Де Кирико, парадоксален и пуст. Кажется, что объединяющее художников понимание напряженности пустых городских пространств начинает диктовать им и сходные способы изображения, которые проявляются уже как минимум в композиционной организации живописного материала.

История искусств на каждом шагу обнажает подобные параллели. «Масленица» Б. Кустодиева, где художник с высоты птичьего полета обозревает праздничные гуляния, кажется калькой с брейгелевских «Охотников на снегу». Манекены того же Де Кирико заставляют вспомнить ассамбляжи А. Архипенко. Иллюстрации Гончаровой к «Слову о полку Игореве», несмотря на подчеркнутую орнаменталь-

ность и плоскостность изображения, любопытным образом соседствуют с циклом раскрашенных литографий Э. Кирхнера к роману Э. Золя «Человек-зверь». Такая важная для искусства начала XX века тема, как экзистенциальный крик, ярче всего реализованная у Э. Мунка, в качестве живописного мотива воскресает в работах Пехштейна «Желто-черное трико» (1920) и М. Добужинского «Человек в очках. Портрет К.А. Сюннерберга» (1905–1906), вызывающих у зрителя чувство сильного беспокойства, подсознательного страха.

Впрочем, «живописность», понимаемая как одна из ипостасей феномена художественного мотива, характерна не только для изобразительного искусства. Открытость в ее интертекстуальном аспекте находит интересные воплощения и в поэтическом метапространстве.

В упомянутой статье Е.В. Капинос предметом мотивного сопоставления избирается аспект «фактурности» образов Мандельштама и Баратынского. Мандельштам, подаривший поэзии «все сухое, острое»³¹, в самом способе передачи изображения фактуры материи преследует цель кристаллизовать стих, придать ему «шероховатость», «вещественность», «осязаемость», что проявляется в «отчетливых рисунках звуковых, синтаксических и композиционных построений»³². То, что звук способен дать читателю представление об объеме и плотности, знал и Баратынский, и Батюшков. Так фактурные свойства поэтической речи совершенно справедливо становятся в интерпретации исследователя изобразительными мотивами.

В истории литературы, однако, немало примеров соседства повествовательных и живописных функций мотива, «по наследству» передававшихся от одного произведения другому, что сообщало межхудожественному контакту характер полифонии и расширяло возможности его восприятия зрителем. Один из случаев подобного мотивного движения и станет предметом нашего внимания.



31 Седакова О.А. Стихи. М., 1994. С. 336.

32 Капинос Е.В. Указ. соч. С. 149.

Этот волнительный не только для поэзии русского зарубежья, но и для всей отечественной литературы XX века сюжет открывается написанным в 1927 году стихотворением Георгия Иванова «Синеватое облако...», вошедшим позднее в сборник «Розы» (1931). Удивительным образом первый поэт эмиграции сфокусировал в четырех коротких строфах все чаяния и беспредельную тоску потерявших родину соотечественников:

Синеватое облако
(Холодок у виска).
Синеватое облако
И еще облака...

И старинная яблоня
(Может быть, подождать?),
Простодушная яблоня
Зацветает опять.

Все какое-то русское —
(Улыбнись и нажми!).
Это облако узкое,
Словно лодка с детьми.

И особенно синяя
(С первым боем часов...)
Безнадежная линия
Бесконечных лесов.³³

Стихотворение обрело невероятную популярность. Его читали в поэтических кафе Берлина, Парижа и Харбина, перекладывали на музыку. С ним на губах, если верить мемуаристам, кончали с собой русские офицеры. Аура «Синеватого облака...» в унисон совпала с атмосферой потерянности, охватившей заброшенных на чужбину людей, которым оставалось теперь лишь эстетизировать смерть и вспоминать навсегда потерянное. Г. Иванов с никогда не



33 Иванов Г. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 288.

подводившим его вкусом и чувством меры нашел ту форму передачи отчаяния, которая, не превращаясь в истерику, мало кого могла оставить равнодушной. Здесь уже чувствовался «метафизический сквознячок», который так сильно проявится в его поздних стихах — в сборнике «Портрет без сходства» (1951) и посмертной книге «1943–1958. Стихи» (1958).

Форма у Иванова строга, подчеркнута аскетична. Двусложный анапест с постоянными пиррихиями в конце каждого нечетного стиха нигде не осложнен побочными стопами, но кажущиеся усеченными «правильные» четные строки намеренно диссонируют со своими соседями, вызывая впечатление дисбаланса: сама ритмическая организация произведения подчеркивает преодолевающие лирического героя противоречия. Этому, к слову, способствует и перекрестная рифмовка с оппозицией мужской и женской рифмы.

Последователь Н. Гумилева, Иванов с щепетильностью относится к каждому ритмическому нюансу своего стихотворения. Экзистенциальный спор он ведет уже на уровне приема, становящегося изобразительным мотивом. Но и композиционно перед нами не что иное как диалог. Заключенные в скобки обрывочные «реплики» («Холодок у виска», «Может быть, подождать?», «Улыбнись и нажми!»), в которых угадываются фрагменты внутреннего монолога героя, чередуются с бесстрастной констатацией окружающего, что усиливает ощущение болезненной неуверенности, последних сомнений перед выстрелом. Демонстрируя органичное единство формы и содержания, поэт разворачивает перед читателем исповедь отчаявшегося сознания. Аура этого маленького шедевра создается анафорами («Синеватое облако...»), убаюкивающими повторами («И знакомая яблоня.../ Простодушная яблоня...»), суггестивно-сомнамбулическими образами, вызывающими к читательским ассоциациям («Это облако узкое, / Словно лодка с детьми»).

Но индивидуальной атмосфере ивановского стихотворения было суждено обрести новый статус и в интертекстуальном пространстве. Внутренний монолог лирического героя Г. Иванова нашел достойное продолжение в творчестве Игоря Чиннова — эмигранта второй волны

и самопровозглашенного участника «парижской ноты», который, действительно, по праву может считаться наследником эстетических принципов этой поэтической группировки. «Синеватое облако...» становится побудительным стимулом для создания одного из лучших произведений Чиннова, которое, отмечу, открывает сборник поэта с симптоматичным названием «Монолог» (1950):

Неужели не стоило
Нам рождаться на свет,
Где судьба нам устроила
Этот смутный рассвет,

Где в синеющем инее
Эта сетка ветвей —
Словно тонкие линии
На ладони твоей,

Где дорожка прибрежная,
Описав полукруг,
Словно линия нежная
Жизни — кончилась вдруг,

И полоска попутная —
Слабый след на реке —
Словно линия смутная
Счастья — там, вдалеке...³⁴

Поэт вступает в полемику с Ивановым³⁵. Он полностью заимствует ритмическую структуру «Синеватого облака...», но привносит в эту мотивную систему иное настроение, иную поэтическую дикцию. В негромком, вопросительно-нежном тоне Чиннова слышится и благодарно-мудрая «светлая печаль» Пушкина и интонации А. Штейгера с его знаменитым:



34 Чиннов И. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 55.

35 После смерти Г. Иванова в 1958 г. некоторые критики «присудили» Чиннову звание первого поэта русской эмиграции.

У нас не спросят: вы грешили?
 Нас спросят лишь: любили ль вы?
 Не поднимая головы,
 Мы скажем горько: — Да, увы,
 Любили, как ещё любили!..³⁶

Чиннов тоже говорит о смерти, но не с безнадежной тоской, а с сомнением в сделанном героем Иванова выборе («Неужели не стоило...»). Организующее текст условное наклонение заведомо лишает стихотворение возможной категоричности. Лирический герой Чиннова на едином дыхании произносит свой монолог (умещающийся в одно-единственное предложение), чтобы возразить, попытаться оставить шанс на возможное счастье. И в этом споре поэту помогает интерпретация заимствованного у Иванова изобразительного мотива: отправным пунктом, структурно-семантическим «пятном» становится «Безнадежная линия / Бесконечных лесов», которая причудливо трансформируется в пространстве стихотворения Чиннова то в линии на ладонях любимой, то в линию прибрежной тропинки, то в «линию смутную» далекого и такого желанного счастья. Чуткие модуляции единственного живописного мотива позволяют поэту создать трогательно-нежную, хрупкую атмосферу вопрошания о самом важном — об эфемерности жизни, драгоценности любви, необходимости надежды.

Поэтический отклик Чиннова не был единственной реакцией на «Синеватое облако...». Интересную и столь же самобытную интерпретацию мотивов Иванова предложил Н. Заболоцкий в стихотворении «В этой роще березовой» (1946):

В этой роще березовой,
 Вдалеке от страданий и бед,
 Где колеблется розовый
 Немигающий утренний свет,
 Где прозрачной лавиною
 Льются листья с высоких ветвей,—
 Спой мне, иволга, песню пустынную,
 Песню жизни моей.



36 Поэты Парижской ноты. М., 2003. С. 143.

Пролетев над поляною
И людей увидав с высоты,
Избрала деревянную
Неприметную дудочку ты,
Чтобы в свежести утренней,
Посетив человеческое жилье,
Целомудренно бедной заутренней
Встретить утро мое.

Но ведь в жизни солдаты мы,
И уже на пределах ума
Содрогаются атомы,
Белым вихрем взметая дома.
Как безумные мельницы,
Машут войны крылами вокруг.
Где ж ты, иволга, леса отшельница?
Что ты смолкла, мой друг?

Окруженная взрывами,
Над рекой, где чернеет камыш,
Ты летишь над обрывами,
Над руинами смерти летишь.
Молчаливая странница,
Ты меня провожаешь на бой,
И смертельное облако тянется
Над твоей головой.

За великими реками
Встанет солнце, и в утренней мгле
С опаленными веками
Припаду я, убитый, к земле.
Крикнув бешеным вороном,
Весь дрожа, замолчит пулемет.
И тогда в моем сердце разорванном
Голос твой запоет.

И над рощей березовой,
Над березовой рощей моей,
Где лавиною розовой

Льются листья с высоких ветвей,
Где под каплей божественной
Холодеет кусочек цветка,—
Встанет утро победы торжественной
На века.³⁷

Небольшая модификация стихотворного размера (в четные строки поэт добавляет полную третью стопу анапеста) не заставляет сомневаться в «первоисточнике». Содержательная сторона произведения, обращенная к проблематике смерти, окончательно убеждает в этом. Но Заболоцкий — поэт иного темперамента, иного творческого склада, нежели Г. Иванов или И. Чиннов. Позднее творчество Заболоцкого становится знаком некой надличностной объективности, в нем мало первого лица, мало индивидуального, а от обэриутского экспериментаторства не осталось и следа. Впав в пастернаковскую «немыслимую простоту», поэт словно торопится сказать нечто важное, не желая разминиваться на мелочи.

Трактовка Заболоцким ивановского стихотворения обретает характер философского диспута. Из сферы индивидуального проблематика самоубийства переносится в сферу коллективной смерти, рока, войны, избегая при этом нездорового пафоса и тенденциозности. Придавая сюжету Иванова большую степень абстрагирования, в отдельных «живописных» фрагментах Заболоцкий намеренно мягок и тонок: «немигающий утренний свет» в березовой роще, голос «неприметной» деревянной дудочки, образ всевидящей иволги становятся у него знаками родины, словно знаменуя успокоение ивановского героя и его символическое возвращение домой...

Кажется, творческая самобытность интерпретаторов «Синеватого облака...»³⁸ расширила сами границы восприятия



37 Заболоцкий Н. Избранное. М., 1985. С. 163–165.

38 Еще одним отражением ивановского мотива представляется и знаменитое «Ни страны, ни погоста...» Иосифа Бродского, цитировать и анализировать которое в данном случае нет необходимости ввиду его широкой известности и относительной эмоциональной и семантической прозрачности.

«исходного» стихотворения. Оно словно обрело дополнительный эмоциональный и семантический ореол, отразившись в последующих поэтических откликах, которые стали слагаемыми единого художественного контекста, единого мотивного поля, единой открытой системы. Обращенные друг к другу, они словно и существуют уже в некоем едином фокусе читательского впечатления — как Ларионов и Хеккель, Сарьян и Де Кирико, Гончарова и Пехштейн.

Посетители мюнстерского городского парка близ реки Аа имеют возможность созерцать необычное сооружение, напоминающее гигантскую телевизионную антенну. На единственном несущем тринадцатиметровом шесте расположены заключенные в металлический овал тонкие прутья, образующие подобие разлинованного листа или нотного стана. Полею для письма, таким образом, по замыслу автора инсталляции Ильи Кабакова, становится само пустое пространство — точнее, небо, ночное или дневное, с облаками, звездами, птицами, следами авиатрасс... Название объекта — «Looking Up, Reading the Words» — воспринимается зрителем как императив, однако «взглянуть вверх и прочитать слова» оказывается не такой уж простой задачей: помещенные между «усиками» антенны буквы выполнены из трехмиллиметровой в диаметре проволоки и без специального усилия смотрящего, подобно паутине, растворяются в воздухе. Эффект мерцания, миража находит преломление и в тексте послания, в переводе с немецкого звучащего следующим образом:

«Мой дорогой! Когда ты лежишь в траве, запрокинув голову, и вокруг тебя никого нет, ты слышишь только ветер и глядишь в открытое небо — в синеву, где плывут облака, — быть может, это лучшее, что ты делал и видел в своей жизни».

То исчезая, то вновь возникая перед глазами, начертанные в вышине фразы невольно сакрализуются, становясь метафорой «сообщения свыше», бессознательно ожидаемого наблюдателем, обратившим взгляд к небу — таковы уж архетипы европейской ментальности! — причем слова, обращенного к избранным («sapienti sat!»), способным, как при рассматривании голографических рисунков, волевым усилием перефокусировать взгляд и прочесть послание.

Среди разнообразных интерпретаций инсталляции Кабакова со всей очевидностью выступает и «антитехницистская» трактовка: антенна — символ современного информационного мира — предстает здесь в принципиально иной функции, позволяя человеку «отключиться от „ветра

цивилизации“, остаться наедине с собой и природой, услышать шум другого ветра»¹.

Все это, что называется, общекультурные и общепонятные ассоциации. Смысл художественного послания Кабакова не ограничивается их пределами. В своей открытой лекции, прочитанной 13 октября 2006 года в Московском музее современного искусства, художник и профессор Сорбонны Жан Ланкри², обратившись к анализу инсталляции, указал на важные для теории искусства аспекты, проследив эволюцию способов репрезентации неба в западноевропейской живописи от Пьеро дела Франчески, через У. Тёрнера, до неоавангардистов второй половины XX века. Вписанный в этот контекст кабаковский объект воспринимается как завершение головокружительной параболы в истории искусства, как образец достигшей предела миметичности, когда выразительные средства в буквальном смысле растворяются, дематериализуются, уступая место самому предмету изображения (или уже — показа). «Материальная составляющая» произведения здесь максимально стирается, уподобляясь оконному стеклу, о котором в известном фрагменте говорит Х. Ортега-и-Гассет³: средства художественного языка как будто исчезают, становятся знаком отсутствия, умолчания.



1 Илья и Эмилия Кабаковы «Случай в музее» и другие инсталляции — <http://www.winzavod.ru/kabakov/antenna.html>

2 О некоторых смыслах инсталляции Ильи Кабакова «Looking Up, Reading the Words» — лекция Ж. Ланкри из цикла «Четыре взгляда на современное искусство», Москва, 9 октября — 13 октября 2006.

3 «Речь идет, в сущности, об оптической проблеме. Чтобы видеть предмет, нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. Если зрительная настройка неадекватна предмету, мы не увидим его или увидим расплывчатым. Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет — это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие,

Структурная лакуна, однако, демонстрирует богатые семантические и эмоциональные обертоны, вызывая к разуму, воображению и эмоциям воспринимающего. Предельная открытость формы становится, таким образом, залогом полноценного многоголосного произведения. Образ словно стремится к максимальному освобождению от своего «материального носителя». Остаться — но вместе с тем исчезнуть: в стремлении к этой невозможной цели пролегают поиски современных художников, и кабаковская «антенна» выглядит в данном контексте весьма симптоматично.

Постулируя в настоящей работе тотальность художественной открытости, распространение ее форм на все виды искусства, на первый взгляд кажется сомнительным обнаружить «следы ее пребывания» в такой области художественного творчества, как архитектура, — особенно в обозначенном выше радикальном контексте «поэтики исчезновения». Все же попытаемся выяснить, какую роль играет для ее представителей — и теоретиков, и мастеров — модель открытого произведения, как в структурных, так и в семантических ипостасях, тем более что многообразие архитектурных форм, наблюдаемое в течение минувшего — начале нынешнего столетия, дает богатые возможности для интерпретации.

Пути к ГОРИЗОНТУ

Распространенное представление о «регламентированности» и «врожденном консерватизме» архитектуры как вида искусства при всей его ограниченности в какой-то степени закономерно. Пожалуй, именно архитектура в своих исходных характеристиках более, чем живопись, поэзия или музыка,



мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что останется от него, — это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло — это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации. — Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2005. С. 222–223.

отвечает представлениям устойчивости, структурности, системности. Смелые замыслы творца здесь скованы, во-первых, жесткими требованиями функциональности, во-вторых, ограниченными возможностями современных ему строительных технологий и материалов, а в-третьих — волей заказчика, чье присутствие обусловлено чрезвычайной затратностью данного рода материальной и духовной деятельности, сравнимой разве что с масштабными кинопроектами наших дней. Архитектор лишен права на ошибку: если возведенное здание окажется неспособным исполнять свое основное назначение убежища, укрытия, будь то жилище, муниципальное учреждение или культовая постройка, проект нельзя будет считать состоявшимся. Как бы то ни было, классическая витрувианская триада, точно определяющая основные характеристики архитектуры еще с I века до н.э., на первое место выдвигает «пользу», вслед за которой логически вытекает «прочность», отодвигая на задний план эстетический фермент — «красоту». Словно напоминая о жизнестойкости этой градации и в XX веке, А.В. Иконников, явно апеллируя к Витрувию, воспроизводит ее в названии своего фундаментального труда «Функция, форма, образ в искусстве» (1986).

В то же время нельзя не согласиться с Оскаром Нимейером — основателем направления «лирической архитектуры» и «поэзии в бетоне», автором футуристического города Бразилиа, за четыре года выросшего буквально на пустом месте, из джунглей, и ставшего столицей крупнейшего государства Латинской Америки. Ученик Ле Корбюзье, бразильский архитектор любит повторять фразу метра: «L'architecture c'est l'invention» — «архитектура — это изобретение», подчеркивая важную роль интуиции, творческого озарения⁴. Конфликт в ходе совместной работы над проектом штаб-квартиры Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке, которую Нимейер и Ле Корбюзье вели в конце 1940 —



4 Возвращаясь к проблематике спонтанного, импровизационного творчества (см. Гл.4), приведу любопытный фрагмент из интервью, которое в 90-е годы Оскар Нимейер дал организаторам «Интеркультурной визуальной библиотеки» Галине Наумовой и Константину фон Барлеvenu:

начале 1950-х годов⁵, лишь подтвердил данную максиму. Несовпадение творческих интенций в этом «рабочем случае» укрепило каждого из художников в выборе собственного творческого пути, однако, как отмечает Нимейер, «несмотря



«Если архитектура — это изобретение, то для ее создания необходима интуиция. Наверное, поэтому Вы сказали однажды, что Ваши проекты рождаются словно во сне, но при этом у Вас такое чувство, что идея существовала как бы уже заранее.

Нимейер: Например, при сооружении Музея современного искусства, который расположен на краю скалы над морским обрывом, мне была нужна центральная опора. Покоящееся на ней здание имеет округлую форму, его окаймляет застекленный проход, из которого посетители музея могут наслаждаться морским видом. Так я придумал изогнутую платформу, по которой зрители приближаются к музею. Решение родилось само собой, из естественного взаимодействия архитектуры и природы. Когда речь шла о мечети в Алжире, я засыпал и именно во сне старался представить, как должна выглядеть эта мечеть. Я вставлял, делал наброски с колоннами и думал, что они должны быть из мрамора. И так снова и снова находящийся в поиске ответ открывался в определенной детали. Для театра в Нитерое я придумал колонну, которая возвышается на два метра и несет партер, так что у зрителей есть возможность лучше видеть сцену. Иногда функциональный аспект преобладает, иногда, наоборот, решающую роль играет интуиция». — Книга знаний: Беседы с выдающимися мыслителями нашего времени. М., 2010. С. 323.

5 «Ле Корбюзье попросил меня о помощи, так как его проект оживленно дискутировался. Целую неделю я поддерживал его, до тех пор пока шеф плановой комиссии не вызвал меня к себе и не заявил: „Послушайте, Нимейер, я пригласил Вас и других архитекторов не для того, чтобы Вы развивали идеи Ле Корбюзье“. Таким образом, я был вынужден разработать и представить свои собственные планы, хотя Ле Корбюзье считал, что это вызовет только путаницу. Как и в его проекте, я разделил весь огромный комплекс на две части: большое здание для заседаний Генеральной Ассамблеи, которое я непосредственно перенес на East River, где оно и стоит по сей день, и здание поменьше, которое я сдвинул на край строительного участка. Между ними я спланировал предфасадную площадь, так как это мне казалось важным для общей композиции. Мое предложение приветствовали, и оно было единогласно принято. Маэстро был глубоко оскорблен и воспринял

на разногласия, позднее мы встретились снова, и в главном пункте всегда держались единого мнения: архитектура — это творческий акт, требующий вдохновения»⁶. Им вторит апологет «интернационального стиля» Филип Джонсон: «одной функциональности в архитектуре отнюдь не достаточно, поскольку архитектурное сооружение существует не только как здание, но и, главным образом, как скульптура»⁷.

Архитектура, как и любой другой вид искусства, остается способом приложения авторской креативности, где центральным остается момент самопревышения, выступающий одной из субстанциальных характеристик творческой личности: «Непрерывная потребность в самопревышении является наиболее устойчивым способом существования, позволяющим художнику плодоносить, реализуя все грани своей индивидуальности. *Способность и потребность художника в акте творчества выходить за пределы себя — это и есть он сам*»⁸. И здесь, очевидно, с Нимейером солидаризировались бы не только Ф. Джонсон, Ле Корбюзье, Антонио Гауди, Людвиг Мис ван дер Роэ, Кисе Курокава и другие знаковые для XX века художники, но и великие мастера прошлого — Леон Баттиста Альберти, Филиппо Брунеллески, Джованни Бернини...

Открытость как антропологическая характеристика художника⁹ не противостоит и структурным особенностям данного вида искусства. Парадоксально, но ордерная система,



это известие как унижение. Потом он попросил меня, чтобы я переместил то здание, что поменьше, в середину строительной площадки. Вследствие этого, однако, исчезала площадь, о чем я очень сожалел. Так я оказался в затруднительном положении. Ле Корбюзье был мастером, я был молодым архитектором, и в конце концов я согласился. В результате был реализован его проект, который в нескольких пунктах соответствовал моему». — Там же. С. 322–323.

6 Там же. С. 322.

7 Там же. С. 184.

8 Кривцун О.А. Эстетика. М., 1998. С. 365.

9 См. Гл.1.

представленная хрестоматийными греческими (дорический, ионийский, коринфский) и римскими (тосканский, композитный) вариантами, упрощенным выражением которой становится стыковка «несущей» колонны (пилястры) и «несомого» антаблемента, уже у самого Витрувия отнюдь не институциональна. Как известно, доводя свой исторический экскурс вплоть до появления зданий с кирпичными и каменными стенами, крытыми тесом или черепицей, Витрувий вообще не упоминает о колоннах и стоечно-балочной конструкции как таковой, анализируя исключительно пирамидальные и скатные перекрытия: «подсматривая за природой», строители подобных жилищ обращаются к естественным строительным принципам — плетению и заполнению пустот (шалаша, пещеры, убежища из глины и ветвей).

Лишь в третьей книге, посвященной храмам, начинаются размышления о портиках и колоннах. Как замечает Г.С. Лебедева, *«история в его трактате явственно разорвана на две части: строительные работы, порожденные естественным подражанием природе, и затем архитектура — результат изобретения стоечно-балочной конструкции и ордерного канона ее воплощения... Витрувий считает, по видимому, возможным неосознанное воспроизведение в здании, стараниями хорошего архитектора, естественной рациональности человеческого тела. И только тот, кто к этому не способен, должен изучать язык чисел, симметрию и пропорции — теорию архитектуры»*¹⁰. Ведущим принципом, таким образом, выступает *modus operandi* — подражание по способу действия¹¹, следование глубинным законам природной органики, о чем говорили еще пифагорейцы.

Прочно укрепившись в европейской архитектурной теории, ордерный стиль не заслонил художнической воли к задаче движения, расширению пределов, переступанию границ, что выражало желание освоить механизмы природного роста,



10 Лебедева Г.С. Становление классической теории композиции // Теория композиции как поэтика архитектуры. М., 2002. С. 40, 42.

11 См.: Дубова О.Б. Мимесис и Пойэсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М., 2001.

органического развития. Гильдебрандовский пафос¹², с превознесением «единственно правильного» проантического образа и членением художественного процесса на «здоровые» и «упаднические» фазы, едва ли применим к архитектуре.

Стоечно-балочная конструкция естественным образом укрепилась в практике европейской архитектуры, но модификация языка искусства никогда не прекращалась, следуя, в широком смысле, принципам осуществления художественной открытости как универсальной категории, которая являет себя не только как организующий принцип отдельного произведения, но и как сила, регламентирующая движение художественного процесса. В последнем случае, как уже отмечалось¹³, она демонстрирует выраженный исторический характер, манифестируя гегелевский принцип отрицания отрицания: каждая новая художественная эпоха, отталкиваясь от мировоззренческих основ, способа видения и средств выразительности эпохи предыдущей, вырабатывает новые формы художественного изъяснения, которые, помимо эффекта новизны, неизменно оказываются наделенными и значительным «импульсом открытости», находя новые пути воздействия на реципиента и требуя от его воспринимающих способностей все большей активности.

Стиль — это застывшая мысль, кристаллизованное представление, ставшее на определенное время доминантой в ментальном контексте эпохи. Можно сказать, что, творя «с оглядкой», боясь оступить, архитектор, помимо уже высказанных причин, становится и заложником своей определяющей роли в закреплении, своеобразной легитимации новых, еще не «застывших» мировоззренческих основ — ведь изменения «мировоззренческого климата» обретают в его работах свое завершение. «Веское слово» архитектуры, таким образом, становится решающим в укреплении новых способов формообразования. И тем ценнее воплощенное в камне предре-нессансное предчувствие прорыва к человеческой индивиду-



12 Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914.

13 См. Гл.2.

альности, явленное в неудержимом вертикальном движении, с характерными для готики заостренными арками, высокими узкими башнями, стрельчатыми окнами. Или тяга к размыканию границ и жажде бесконечности в барокко с его вулканизирующими, бурлящими формами. Каждая художественная эпоха демонстрирует свои языковые эквиваленты этой имманентной человеческой природе воли к преодолению наличествующих пределов видения, отсылая к герменевтическому понятию горизонта — временного предела понимания, за которым непременно оказывается новое, требующее освоения и символизации пространство.

Принципы непостоянства, открытости, стремление выйти из установленных наличествующей ментальностью границ, таким образом, оказываются не просто отличительной чертой современной культурно-исторической реальности (когда, вспоминая Бодлера, эквивалентами «прекрасного» становится «неожиданное», «странное» и «вызывающее удивление», а принципиальное непостоянство и непоследовательность становится залогом творческого успеха¹⁴). Как отмечает Р. Арнхейм¹⁵, идея порядка, строгой регламентированности противостоит естественна человеческому восприятию, она в какой-то мере даже насильственна, принудительна. Жизнь в одном из «идеальных» городов-утопий, спроектированном по строгим геометрическим правилам (автором упоминается план «идеального города» Даниэля Спекля, 1958), была бы невыносима именно в силу отсутствия элемента случайности, необходимых пауз, сбивающих инерцию зрения и олицетворяющих естественность и органику самой жизни. Нарушение «врожденного, спонтанного чувства формы» неизбежно влечет за собой разрушительные последствия.



14 Именно за эти качества получил Прицкеровскую премию — «архитектурный нобель» — Жан Нувель. Подобная программа определила и творческую деятельность Ф. Джонсона, который, подводя итоги своей многолетней работы, подчеркнул: «Изменение значительно интереснее статичности. Vive la différence! Да здравствует разнообразие!» — Книга знаний. С. 182.

15 Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1975.

Г. Вёльфлин, рассуждая об открытой форме как ментальном основании эпохи барокко, также утверждает ценности «ускользающего от восприятия», поскольку человек «не способен наслаждаться только абсолютной ясностью... готового и окончательного»: «жизненность и красота архитектуры заключается в незавершенности ее сооружений, в том, что они, будучи вечно становящимися, предстают зрителю во все новых образах»¹⁶.

Панорама творческих поисков XX века, на первый взгляд эклектичная, демонстрирует действие законов художественной открытости на универсальном уровне, связанное с поиском все новых творческих оснований, волей к преодолению границ восприятия, обнаружению очередных горизонтов художественного видения. Обращение к конкретному материалу архитектуры — при смене масштабов абстрагирования и анализе модели открытой формы в ее конкретном приложении к определенным способам художественного изъяснения — обнаруживает цветущее многообразие, позволяющее проиллюстрировать основные способы существования данного концепта, о которых велась речь в предыдущих главах. Богатство материала искусства обязывает хотя бы вскользь затронуть эти сюжеты, подтверждающие и разнообразие способов проявления исследуемого понятия, и его глубокую укорененность в архитектуре Новейшего времени.

МОДУСЫ ОРГАНИЧЕСКОГО

Термин «открытая форма» хорошо знаком практикам и теоретикам архитектуры¹⁷, хотя и в контексте, несколько расходящемся с применяемым в настоящем исследовании. Речь идет о «свободном плане», таком распределении архитектурных объемов, которое создало бы у зрителя ощущение



16 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. М., 2002. С. 259–260.

17 Видимо, впервые это словосочетание было употреблено учеником З. Гидиона К. Норберг-Шульцем.

отсутствия границ сооружения, его слияния с окружающим пространством, иллюзию парения и растворения объекта.

Репрезентативно в этом отношении творчество Фрэнка Ллойда Райта, активно использующего возможности «средового подхода», располагающего свои объекты так, чтобы они сливались с природным рельефом, растворялись в нем. При этом использовались естественные необработанные материалы — шероховатые каменные блоки, грубо отесанные бревна, неотшлифованные гранитные плиты. Зигфрид Гидион в книге «Пространство, время, архитектура» вспоминает, как летом 1939 года посетил дом знаменитого мастера: «Ландшафт холма, казалось, вышел из-под руки архитектора. Тейзелин — собственный дом Райта, расположен на холме, на вершине которого разбит сад с низкой оградой. Как и всегда, Райт в данном случае использовал естественную конфигурацию холма, природные условия местности. По его словам, он никогда не строил дома на вершине холма, а близ нее, огибая вершину, «как бровь огибает глаз»¹⁸. Сам художник определял свою архитектуру как «органическую», укорененную в пространстве.

Размышляя о функциях открытой формы в архитектуре, И.А. Азизян отмечает ее социокультурную роль: «...открытая форма служит человеческой идентификации с новым миром. Здание, архитектурный объем — стоит, поднимается от земли к небу, простирается по земле, открывается к красоте гор, моря, реки или озера или закрывается от солнца, дождя, снега, от жестоких ветров, нарушенных промышленностью ландшафта или других неприятных видов. Своим существованием архитектурный объем осмысливает и визуализирует реальность человеческого существования между небом и землей, под небом и на земле, утверждая напряженность пространственной организации через свою вертикальность, ритмическое строение пространства по горизонтали».¹⁹



18 Гидион З. Пространство, время, архитектура. М., 1975. С. 300.

19 Азизян И.А. Типологически характерные композиционные «каноны» архитектуры модернизма // Теория композиции как поэтика архитектуры. М., 2002. С. 281.

Специфические структурные характеристики, о которых, в частности, говорят В. Гропиус²⁰ в книге «Границы архитектуры» и Р. Арнхейм²¹ в главе «Открытость сооружений» уже упомянутого труда, оказываются тесно связанными с игрой пространственных форм, отношением объекта со средой. Открытая форма в контексте архитектурного творчества и градостроительства понимается как воля к преодолению «стен», буквальному размыканию границы архитектурного объекта вовне. Как заметит в 1960-х годах идеолог «теории метаболизма» Кисё Курокава, «для здания непригодна метафора „машины“, здание должно динамически развиваться и расти, оно должно быть подобным живому организму, созданному по принципу открытой формы»²².

Мощным толчком к актуализации этой поэтики стало обращение к стеклу как ведущему строительному материалу. Настоящим гимном стеклу стала «бумажная архитектура» немецких экспрессионистов. После революции 1918 года Германия, обессиленная Первой мировой войной, была не способна к экспериментальному строительству, однако даже в период кризиса в архитектурных кругах разрабатывались грандиозные утопические проекты, призванные, по сути, воплотить принципы открытой формы в этом виде искусства. Метафи-



20 «Мы видим сегодня в архитектуре предпочтение прозрачности, достигаемое за счет больших площадей стекла, путем „вырезания“ и раскрытия частей здания. Эта прозрачность призвана создавать иллюзию плывущей непрерывности пространства. Здания кажутся парящими, пространство кажется перемещающимся внутрь и наружу. Формы бесконечного наружного пространства становятся частью архитектурной пространственной композиции, которая не заканчивается границами стен, как в прошлом, а продолжается за пределы здания в его окружении. Кажется, что пространство находится в движении» — Гропиус В. Границы архитектуры // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 336.

21 «Открытость и закрытость всякого отдельного сооружения ощущается как фрагмент средовой игры между доступностью и препятствиями» — Арнхейм Р. Указ. соч. С. 157–158.

22 Курокава К. Две системы метаболизма // Современная архитектура. 1968. № 6. С. 251.

зика экспрессионизма, ориентированная на познание неявной оргиастической сущности мира, утверждая ценность интуитивного порыва, спонтанного усмотрения первооснов всего сущего, в художественной практике проповедовала деформацию, диссонанс, излом. Апология стекла стала формальным выражением этих идей. «Мы хотим таких стен, которые бы не отгораживали нас от огромного, бесконечного мира. Величайшим является то, что лишено границ — это бесконечное мировое пространство... вот почему мы хотим, чтобы стеклянная архитектура победила все прочие», — писал главный идеолог стеклянной архитектуры Пауль Шеербат в экспрессионистском журнале «Буря» («Der Sturm») ²³.

Создавая на бумаге утопические проекты стеклянных городов, противостоявшим урбанистическим монстрам — «городам-спрутам», ставшим центральной темой поэзии Эмиля Верхарна, группа «Стеклянная цепь» под началом Бруно Таута пыталась и на практике воплотить принципы структурно разомкнутой архитектуры. Апеллируя к «Хрустальному дворцу», возведенному в 1851 году строителем оранжерей Джозефом Пакстоном для всемирной лондонской выставки, Таут строит «Стеклянный павильон» для кёльнской выставки Веркбунда — здание-кристалл, призванное стать, по мысли автора, не чем иным, как моделью органической вселенной и «короной города».

Павильон был залит светом, который струился сквозь его граненый купол и стены из цветных стеклянных блоков, освещающая украшенный стеклянной мозаикой зал. В центре зала пол поднимался семью ступенями, там же каскадом стекала вода — природный аналог стекла. В нише скрывался калейдоскоп, проецируя потоки цветного света. Ночью здание освещалось изнутри. Стены сооружения украшала живопись по стеклу (М. Пехштейн) и цитаты из утопических работ Шеербата: «Свет жаждет прозрачности», «Стекло открывает новую эру», «Свет пронизывает мир и получает жизнь в кристалле», «Строительство из кирпича причиняет нам зло» ²⁴.



23 Цит. по: Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 149.

24 Косенкова К.Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-

«Стеклянная цепь» дала важный толчок всей архитектурной мысли прошлого столетия (вспомним знаменитые «стеклянные дома» Райта и Джонсона). Однако это не единственная грань органической архитектуры. А.К. Якимович отмечает, что мастера модерна, свободно владея «языками» различных культур, необходимыми теоретическими навыками и приемами, умея изъясняться и готическими, и барочными, и классическими формами, чаще всего использовали этот серьезный культурный арсенал для того, чтобы передать «переживание хаоса и органического («физиологического») движения, иррациональной игры случая, неконтролируемых энергий природы.

Они охотно думают о биологических движениях, об иррациональном панпсихизме. О правильных колоннах и капителях, о законах геометрии думать не желают»²⁵. Органика в архитектуре (и связанные с ней «открытые» языковые приемы) понималась мастерами модернизма как метафора жизненного процесса, развития и становления. Здание наделялось витальной способностью, оно было призвано расти, как растение или кристалл. Архитектурные формы питались самой природой. «Я с детства не любил угол, я с детства рисовал овал. Кривые линии, они как морские волны, горы моей страны, тело моей любимой», — признавался наследник традиций модернизма Нимейер, подчеркивая естественность и органику нелинейных форм.

Преодоление «физических» границ арт-объекта, его «выход в мир» неожиданно выводит к пониманию *открытой формы как ситуации балансирования на грани между искусством и жизнью* — весьма распространенной в науке трактовке, хотя и не являющейся магистральной для настоящей работы.

Говоря о проницаемости границ объектов новейшей архитектуры, А.Г. Раппапорт²⁶ вводит важный антрополо-



теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / Под ред. И.А. Азизян. М., 2006. С. 175.

25 Якимович А.К. Эпоха сокрушительных творений. М., 2009. С. 76–77.

26 Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С.

гический момент, подчеркивая, что *открытая форма провозглашает трансляцию конфликтов за рамки произведения, фактически срастание ее с жизнью*. Центральной, таким образом, оказывается вопрос отношений рукотворного с природным, проблема естественности, «вживленности» в среду: открытость как переступание границ культуры, как момент выхода искусства из своих пределов.

Об открытой форме в этом ключе применительно к процессуальным формам европейского и американского неоавангарда 60–70-х годов размышляет В.А. Крючкова («Антиискусство»), трактуя ее как стремление акционистов — участников флюксусов, хеппенингов, перформансов — напрямую обратиться к публике, преодолеть барьер между искусством и жизнью, заменить театральность, сценичность спонтанным творческим жестом. В подобном ключе интерпретирует творческие искания русских авангардистов и Е. Бобринская, обращаясь к «площадной живописи» и говоря о «прямом выходе искусства на новую территорию, отказе от привычных способов репрезентации, от замкнутого, условного пространства музеев и галерей»²⁷.

Воля к выходу в пространство самой жизни, стремление преодолеть последнюю условность искусства, преступить законы мира художественности (своего рода «хулиганское» желание разбить уже упомянутое «стекло» Ортеги) по-своему отразилось и в «4.33 tacet» Джона Кейджа, и в известных акциях с разрезанием или сожжением пустых холстов.

Отметим, что программа органической архитектуры в этом контексте неизменно решалась художниками в традиции *modus operandi*: идея срастания с самой жизнью осуществлялась в рамках подражания по способу действия, «глубинной миметичности». Плавные изгибы «вулканизирующего», текучего фасада «Касса Мила» Антонио Гауди именно *напоминают* о природной органике, позволяют почувствовать зрителю эти внутренние аналогии. Залогом яркого художественного образа здесь становится творческая интуиция и



27 Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 167.

безупречное чувство вкуса художника, не позволяющие изменить чувству меры и «скатиться» к китчу²⁸.

В то же время идея подобного непрямого претворения витальных сил в архитектуре уже с самого своего возникновения таило еще одну потенцию открытости. Срастание архитектуры с самой жизнью, перенесение в ее язык синтаксиса, соответствующего самой природе, уже у Пауля Геша ассоциировалось с прямым привлечением в «лингвистический актив» архитектуры подвижных естественных форм — теоретик экспрессионизма говорит о каплях, различного рода излучениях, волнах, огне.

Пытаясь слиться с действительностью, «врасти» в природу, разрушая условности формы, органическая архитектура, как представляется, совершила в конце XX — начале XXI века радикальный поворот, который также может быть истолкован в русле концепции художественной открытости. Художники Новейшего времени занялись в буквальном смысле имплантацией живых субстанций в архитектурные сооружения. Таковы, например, многочисленные проекты ландшафтного архитектора Патрика Блана — далекого наследника традиций садово-паркового искусства Англии, — засаживающего фасады современных хайтечных сооружений живой зеленью — цветами, плющом, кустарниками. Художник разработал довольно сложную технологию «выращивания стен». На поверхность здания сначала крепится специальная металлическая рама, за-



28 Думается, это имел в виду и Паоло Партогези со своей критикой «органических» архитектурных форм: «Современная архитектура обнаружила прелесть спонтанной композиции в „архитектуре без архитектора“, очарование той невоспроизводимой гармонии, которая возникает за счет того, что созданное разными руками в разное время оказывается рядом друг с другом. Как только литература выхватила и подняла все это на щит, начались попытки наивно имитировать тот тип красоты, который возникает лишь в результате действия времени и наслоения „осадков“ от труда многих поколений. Это попытки уловить и воспроизвести невоспроизводимое лабораторным путем за счет подражания пустой форме без уразумения того, что форма, возникающая в результате процесса, не может быть получена, не опираясь на такой же по характеру процесс» — Цит. по: Арнхейм Р. Указ. соч. С. 120.

тем к ней прикручивается каркас из пластика, который, в свою очередь, удерживает тонкие высокопористые полиамидные пластины, создающие «войлочную» структуру. Именно в этот материал пускают корни высаженные семена, которые кропотливо выращиваются уже на месте. Вертикальные сады Блана стали визитной карточкой новой органической архитектуры. Ломая границы между искусством и жизнью, природа теперь словно сама приходит в художественное пространство.

В то же время можно отметить и остроумные признаки обратного движения, связанные с попытками воссоздания естественной природной среды современными техническими средствами. Интересен проект «Погода» (2003) Олафура Элиассона, поместившего в Турбинном зале галереи Tate Modern огромное искусственное солнце. Предстояние перед этим пугающим рукотворным светилом может быть рассмотрено как возвращение на новом, «техногенном», витке к языческим солярным культам, как метафора необходимости создания божества, если его не существует.

Среди заметных проектов последних лет по «вживлению» органических элементов в тело архитектурного сооружения или целого города стоит отметить нью-йоркский «Хай-Лайн». Городскими властями был осуществлен грандиозный проект по модернизации заброшенной железной дороги в непрезентабельном районе Нью-Йорка, пользующемся дурной славой. В прошлом по этому полотну мясники подвозили туши животных. По воспоминаниям очевидцев, рядом было невозможно находиться из-за нестерпимого запаха. Впоследствии дорогу закрыли, но ее руинированный вид продолжал производить тягостное впечатление на горожан. Ныне стараниями ландшафтных архитекторов это место превратилось в надземную пешеходную зону — популярнейшее место для прогулок, а стоимость квадратного метра жилья здесь возросла в разы. Авторы проекта обыграли ситуацию диалога природы и индустриального мира: были частично оставлены рельсы, положены плиты, но то тут, то там между ними пробивается растительность. Кроме того, по обеим сторонам променада, за строгими минималистичными лавочками, напоминающими изогнутые рельсы, вырастающие из земли, расположена зеленая зона — художники на время стройки сохраняли и культивировали

семена дикорастущих растений, занесенных сюда за много лет, чтобы потом вернуть их на место, придерживаясь принципа органики и естественности до последней детали.

Оттолкнувшись от принципов «глубинной миметичности», взращенной модернистской традицией, архитектурная мысль современности находит новые, прямые пути контакта с окружающим пространством. Открытая форма, связанная с принципами «свободного плана» и «средового эффекта», манифестирует себя и в тесном, «буквальном» контакте рукотворного мира с миром природы.

ПОЭТИКА «РОСТА» И «ОСТАНОВКИ»

Проблема структурных характеристик открытой формы, определенных путей ее достижения в языке искусства уже анализировалась на страницах этой книги²⁹. Как представляется, важную роль в формировании произведений, отчетливо проявляющих черты художественной открытости, играет мера их незавершенности. Концепция *нон-финито* в свою очередь тесно связана с теорией префигурации Й. Гантнера. Исследователь интерпретирует нефигуративное искусство как результат сознательно остановленного художником процесса творчества, как неполную явленность миру авторского замысла. Именно скрытая в подобных формах *потенциальная способность к развитию* будоражит зрителя, активизирует его ассоциации и воображение, рождая множество рецептивных откликов, которые продолжают, доводят до совершенства представленную форму.

Думается, подобная установка ярко проявляет себя и в архитектуре. Воля к непрекращающемуся приращению форм, *понимание здания как процесса* было свойственно А. Гауди. Крыши домов «Касса Мила» и «Касса Батло» представляют собой бесконечно разрастающуюся поверхность. Идеей развития и непрекращающегося движения была определена и работа над «Саграда Фамилия», кстати оставшейся недостроенной. Сложившаяся в модерне идея развития и органического роста отодвинула на задний план систему жест-



29 См. Гл. 3.

кого геометрического структурирования, ориентированную на классику³⁰. «Пульсация природы» отныне выражалась через принцип движения, через передачу динамического бо-рения масс (В. Луххард).

Архитектурная форма, олицетворяющая идею непрерывного развития, обретает себя в камне, бетоне, стекле, металле и пластике. Она неподвижна, но таит в себе витальную силу, действительно заставляя воспринимать ее как остановленный усилием художника динамический процесс. При этом, как убедительно показывает Р. Арнхейм, «разрастание отнюдь не обязательно приводит к хаосу... чем более упорядоченный характер приобретает объективно пространственная система, тем более совпадают образные представления людей об их окружении. Чем больше неопределенность системы, тем в большей степени образ, формируемый сознанием, будет зависеть от того, на чем наблюдатель остановит свое внимание, насколько он знаком с частями окружения...»³¹.

Новые аспекты в эту проблематику привносит обращение современных архитекторов к *методам фрактальной геометрии*. Авторитетный исследователь постмодернистской и нелинейной архитектуры И.А. Добрицына³², обращаясь в своих работах к неоавангарду 1990-х годов, подчеркивает исключительную важность для новейших художественных течений феноменов современной науки, находящей новые ответы в проблематике отношений порядка и хаоса, ностальгирующей по целостному мировосприятию и трактующей хаос как особый вид порядка.



30 Монахова Л.М. Внестилевые аспекты формирования предметной среды XX века // Проблемы дизайна. Вып. 5. М., 2009.

31 Арнхейм Р. Указ. соч. С. 12.

32 Добрицына И.А. Архитектура в осмыслении современной действительности // Вопросы теории архитектуры: Архитектура и культура России в XX веке / Под ред. И.А. Азизян. М., 2009; Добрицына И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. М., 2004; Добрицына И.А. Поэтика архитектуры эпохи постмодернизма // Азизян И.А., Добрицына И.А., Лебедева Г.С. Теория композиции как поэтика архитектуры. М., 2002.

Новые способы формообразования явились и следствием развития компьютерных технологий — отныне любая геометрическая форма легко просчитывается специальными программами: «Разнообразие и неповторимость элементов перестает быть препятствием для строительного производства, базирующегося на новых технологиях. Транслируемые в сети Интернет архитектурные объекты и инсталляции, развертывающиеся в виртуальном пространстве, неподвластном законам гравитации, подводят к идее полностью раскованной формы, демонстрирующей качества изменчивости. Особая эстетика освобожденной от архитектурных закономерностей виртуальной архитектуры не может не влиять и на реальное проектирование»³³.

Особую роль в становлении *новых префигуративных приемов* играет и внимание художников к «сложным геометриям», в частности феномену фрактала, введенному в научный обиход в 1970-х годах французским физиком Бенуа Мандельбротом (в книгах «Фрактальные объекты: форма, случай и размерность», 1975; «Фракталы: форма, случай и размерность», 1977; «Фрактальная геометрия природы», 1977) и призванному математически описать сложные, нерегулярные формы действительности.

Фрактал представляет собой модель бесконечного становления. Он обладает качеством самовоспроизводимости и самоподобия, инвариантности, следования своим основаниям при любом изменении. Понятие фрактала напрямую связано и с идеей роста живого организма, правда носящей скорее виртуальный характер. Исследователи говорят и о «поведенческих свойствах» данного теоретического объекта³⁴. Призванный прояснить особенности неустойчивого состояния эволюционирующих систем, фрактал как математическая модель принципиально лишен определенности — «это всегда незавершенность, „чистое“ становление»³⁵.



33 Добрицына И.А. Архитектура в осмыслении современной действительности. С. 166–167.

34 Там же.

35 Тарасенко В.В. Фрактальная геометрия природы: социокультурное измерение // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. М., 2002. С. 206–207.

Для художественной практики применение методов фрактальной геометрии открывает невиданные доселе формообразовательные возможности. Как отмечает А. Айрапетов, искусство способно уникальным образом «синтезировать эмоциональный посыл с рациональным началом в аспекте применения этого принципа в архитектуре и градостроительной деятельности, что представляет огромные, если не бесконечные возможности для создания выразительных и логически структурированных пространственных образов»³⁶. К возможностям фрактала так или иначе обращались Питер Эйзенман, Чарльз Дженкс, Кооп Химмельбляу, Даниель Либераман, Морфозис, Эрик Оуэн Мосс, Жан Нувель, Бен ван Беркель.

Этим принципам, думается, отвечает и грандиозный проект Фрэнка Гери — Музей Гуггенхайма в испанском городе Бильбао, построенный в 1997 году. Здание стоит на набережной реки Нервион, соседствуя с крупным подвесным мостом, под пролетом которого расположилось одно из крыльев музея. По справедливому замечанию А.В. Иконникова, Гери удалось соединить свой художнический темперамент с использованием сложных компьютерных технологий, переводя образы виртуального мира (собственно фрактальные формы) в объекты реальности³⁷.

Проектирование было начато со свободных набросков, которые выводились на монитор компьютера (использовалась программа VOCAD, созданная французской авиастроительной фирмой «Дассо» для разработки сверхзвуковых истребителей), математически анализировались и воплощались в конструктивные модели. Различные варианты проверялись на макетах из картона, дерева, полистирола.

Здание музея представляет собой стальной каркас, состоящий из широких секций трехметровой решетки, пластичность



36 Айрапетов А.А. Проблемы применения фрактальной теории в архитектуре // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / Под ред. И.А. Азизян. М., 2006. С. 307.

37 Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. II. М., 2002. С. 568.

которой была достигнута не формой отдельных частей, а их сочленением. Потом монтировались внутренний и наружный слои конструкции, дальше следовала титановая облицовка, покрывшая «тело» здания причудливыми чешуйками и выполняющая важный функциональный момент — гарантируя долговечность сооружения. Благодаря компьютерным технологиям, каркас был выполнен настолько точно, что подгонки готовых элементов на месте не требовалось: строительные элементы были снабжены специальными заводскими штрих-кодами и идеально стыковались друг с другом (при этом в здании нет ни одной повторяющейся стальной детали).

Применение новейших компьютерных технологий позволило воплотить причудливые изгибы архитектурной модели в жизнь и придать зданию изящный изогнутый силуэт. Прихотливая игра форм, усиливаемая отблесками солнечного или (ночью) искусственного света на криволинейных листах распростертого вдоль набережной, подобно гигантскому металлическому осьминогу, здания, создает впечатление не просто остановленного движения — но и фактически его продолжения на глазах у зрителя. Музей Гуггенхайма, таким образом, становится ярким воплощением идеи пребывающего в развитии пространственного образа, открытой структуры, демонстрирующей своеобразную «металлическую органику».

Творение Гери было воспринято публикой далеко не однозначно. Среди интерпретаций объекта можно встретить и уничижительное сравнение музея со смятой алюминиевой банкой. В числе восторженных отзывов процитируем экспрессивную тираду Филипа Джонсона, которого произведение архитектора буквально потрясло: «Меня не интересует тема функциональности, меня интересует качество и форма. Вернее так: для меня сначала существует форма, и только потом функциональность. Ведь форма — это ключевое понятие архитектуры, а функциональность — неподходящий источник вдохновения в творческом процессе, она редко рождает форму, которая способна волновать воображение, и только очень немногим архитекторам этого удастся достичь. Среди ныне живущих — это Фрэнк Гери. Единственное современное архитектурное творение, которое приводит меня в состояние, подобное детскому впечатлению в Шартре, — это его

Музей Гуггенхайма в Бильбао. Каждый год я езжу туда, чтобы освежить воспоминание инспирированной им игры форм в воздухе, и всякий раз удивляюсь, как он смог сотворить такое, что я каждый раз испытываю искреннее восхищение. Есть еще у нас монументальная архитектура!»³⁸

Другим знаковым объектом, созданным в рамках обращения к фрактальной геометрии, стал «Мёбиус-хауз» голландского архитектора Бена ван Беркеля, построенный в 1993–98 годах в Нидерландах. Признанный мастер компьютерного моделирования, ван Беркель, поставив целью получить максимум полезной жилой площади, взял за основу пространственной концепции объекта «бесконечную» ленту, сформированную по принципу листа Мёбиуса — парадоксальной геометрической фигуры, имеющей, как известно, лишь одну сторону. Эта форма была выполнена в железобетоне. «Намерение архитектора не ограничивалось превращением математической формулы ленты Мёбиуса в материальную конструкцию. Он стремился „концептуализировать или тематизировать“ ее в системе элементов, образующих среду, включая свет, а главное, связать с ней путь человека сквозь пространство дома. Дом должен стать выражением идеи непрерывности суточного цикла человека»³⁹. Обитатель „Мебиус-хауза“ словно оказывается заложником бесконечного пространства: путешествие по этому «свернутому» лабиринту постоянно заставляет его описывать причудливые геометрические фигуры. Это блуждание (буквальное пребывание в открытой форме) становится знаком вечного движения — как самой художественной формы, так и человека, помещенного в ее пределы.

«ЗАГАДОЧНЫЙ ЗНАК»

Структура произведения искусства неотделима от его семантики. «Материальный носитель» художественного



38 Книга знаний. С. 184.

39 Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. II. М., 2002. С. 580.

объекта естественным образом становится и проводником художественного содержания — а вместе с ним и провокатором эмоций и ассоциаций в реципиенте. Как ни странно, открытость архитектуры в ее семантическом контексте стала предметом анализа лишь в эпоху постмодернизма. Наверное, первым автором, посвятившим специальное (пусть и не лишённое публицистичности и субъективизма) исследование «лингвистическим» аспектам архитектуры, был Чарльз Дженкс с его «Языком архитектуры постмодернизма» (1977), где данный вид изобразительного искусства трактуется как система знаков, кодов⁴⁰ и, помимо прочего, утверждается, что функциональность не должна подавлять эстетические качества архитектурного произведения. Заявленные в признанной «библии постмодернистской архитектуры» положения кристаллизуются в своеобразных «13 заповедях» Дженкса, опубликованных в 1996 году. Среди базовых позиций постмодернизма теоретик особо выделяет следующие:

«1. Амбивалентность предпочтительней одновалентности, воображение предпочтительней вкуса.

2. «Сложность и противоречивость» предпочтительней сверхпростоты и «минимализма».

3. Теория сложности и теория хаоса являются более основательными в объяснении природных явлений, чем линейная динамика; это значит, что «истинно природное» в своем поведении скорее нелинейно, чем линейно.

4. Память и история органически связаны с нашим генетическим кодом, нашим языком, нашим стилем и нашими городами и потому являются ускорителями нашей изобретательности»⁴¹.



40 Дженксу вторит современный теоретик архитектуры А.Г. Раппапорт: «Произведение искусства многозначно, как и любой факт жизни, и множество интерпретаций является законным контекстом его существования. Задача состоит не в опровержении, а в умножении точек зрения, не в урезании, а в обогащении контекста существования этого факта» — Раппапорт А.Г. «Веревки» Ильи Кабакова. Опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа // Советское искусствознание. № 26, 1990.

41 Цит.по: Добрицына И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. М., 2004. С. 71.

В свою очередь Б. Дзеви, анализируя новые принципы формообразования, фокусирует взгляд на фигуре жильца-реципиента и применяет такое понятие, как «соучастие», поскольку архитектура обретает себя как искусство лишь после того, как потребитель входит в дом, вступает в пределы арт-объекта и делает его обитаемым: «Современное искусство кодифицирует незавершенное путем завершения прерванного коммуникативного процесса, требуя действий от потребителя»⁴². Как видим, данные положения напрямую соотносятся с ценным для концепции открытой формы положением о сотворчестве художника и зрителя.

Понимание архитектуры в качестве сложной полисемантической субстанции, источника стимулов для возникновения многовекторных коммуникативных связей, что является необходимым условием существования художественной открытости⁴³, занимает центральное место и в *теории метаболизма*, оформившейся еще в 1960-х годах в среде ведущих японских архитекторов Киёнори Кикутакэ, Фумихико Маки, Масато Отаки, руководимых Кисё Курокавой. А.В. Иконников подчеркивает, что для «метаболистов» особую важность обретала идея сосуществования в арт-объекте разнородных начал, меняющихся систем, с опорой на буддистскую концепцию преходящего характера всего сущего⁴⁴. Постулируемое Курокавой возникающее в результате такого микширования «промежуточное пространство» можно представить как *область рождения новых смыслов, своеобразный «инкубатор семантики» и интерпретационной полифонии*.

«Открытый характер» семантического пространства современной архитектуры подчеркивается в тщательной разработке Курокавой проблематики *нон-финито* в контексте потенцируемой данным техническим приемом многозначности, вплоть до полного отторжения законченной формы как



42 Цит. по: Россинская Е.И. В поисках языка // Архитектура Запада. Т. 4. М., 1986. С. 32.

43 См. Гл. 2.

44 Иконников А.В. Архитектурная энциклопедия. М., 2001. С. 357–358.

таковой: «Согласно моему методу, знаки, цитированные в моих проектах, встроены в структуры постройки как свободные элементы, и каждый, кто читает цитату, свободен в выборе способа ее интерпретации. В мои задачи не входит добиться точного прочтения каждого знака зрителем, напротив, ему предоставляется возможность свободных комбинаций отдельных знаков друг с другом, чтобы восстановить или породить их значения, чтобы вступить в сотворчество с автором и влиять на структуру поэтики, создавая атмосферу собственного нарратива об увиденном»⁴⁵. Как видим, Курокава шаг за шагом следует концепции «открытого произведения» У. Эко. Примечательно, что вышедшая в 1987 году книга Курокавы «Интеркультурная архитектура. Философия симбиоза» (англоязычный перевод увидел свет в Лондоне в 1991 году) открывается анализом лабиринта из романа «Имя розы», который «опрокидывается» на теорию архитектуры. Впрочем, интерес мастера к поэтике незавершенности отчасти находит объяснение в художественных традициях Японии, культивирующих асимметрию, отсутствие центра и четко выраженной структурности произведения.

«Конструирование саморазвивающегося лабиринта значений» (Добрицына) реализовалось Курокавой в таких проектах, как Городской музей современного искусства в Хиросиме, Городской художественный музей в Нагое, Мемориальный музей искусств в Хонджине, а также в небольших постройках — офисе Сибуя Хигаси в Токио, информационном центре и библиотеке Момока на побережье города Фукуока.

Практическое претворение принципов художественной открытости может быть представлено и на примере самого известного творения японского архитектора — капсульной башни «Нагакин» (Токио, 1971). Эта гостиница, собранная из объемных блоков-квартир, привлекла внимание посетившего Японию Дженкса: «...общий облик... был совершенно необычен. Создавалось впечатление, что она сложена из кусков сахара, или даже более того — она напоминала поставленные одна



45 Цит. по: Добрицына И.А. Теоретическая мысль архитектурного постмодернизма: концепция симбиоза. / Вопросы теории архитектуры: Архитектура и культура России в XX веке / Под ред. И.А. Азизян. М., 2009. С. 300.

на другую стиральные машины, потому что все белые кубы имели в центре круглые окна. Когда я заметил, что эта метафора несет в себе не свойственные для жилья оттенки, Курокава выказал удивление: „Это не стиральные машины, это клетки для птиц. Видите ли, в Японии мы делаем домики для птиц — скворечники в виде бетонных ящиков с круглыми отверстиями и вешаем их на дерево. Я построил эти птичьи гнезда для путешествующих бизнесменов, которые приезжают в Токио, для холостяков, залетающих сюда так часто со своими птичками“⁴⁶. Остроумный ответ Курокавы (возможно, экспромт?) внезапно обнаружил разницу культурных кодов японца и европейца, что не только расширило поле возможных интерпретаций произведения, но и внесло ценный элемент игры.

Между тем, как показывает практика, символизация отнюдь не всегда способна «вдохнуть жизнь» в созданную архитектурную форму, наполнить ее свободной игрой смыслов. Думается, важность заслуги Дженкса — именно в предлагаемой идее о качественной градации метафор, которую он последовательно обосновывает на страницах своего труда. Так, теоретик говорит о явлении «нечаянного символизма» в архитектуре — «побочных» смыслах, которые не были спрогнозированы художником. К примеру, амстердамский «Дом для престарелых» (1975) Герберта Херцбергера, представляющий совокупность перемежающихся блоков-отсеков, должен был, по замыслу архитектора, своей мелкоячеистой структурой навевать мысли о защищенности, создавать образ укрытия. В то же время на ум зрителю в первую очередь приходят куда более очевидные коннотации: каждая комната-ячейка напоминает черный гроб, заключенный между белыми крестами. Метафора вертикального урбанистического кладбища сводит на нет весь возвышенный пафос Херцбергера. Легко обнаруживаемый новый контекст с оттенками черного юмора мгновенно уничтожает авторский замысел. «Несмотря на свой гуманизм, архитектор невольно проговаривается, что старость в нашем обществе — явление роковое»⁴⁷, — едко иронизирует Дженкс.



46 Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 43.

47 Там же. С. 28.

Подчеркивая общность предлагаемой теоретиком постмодернизма градации метафор и разрабатываемой в настоящем исследовании типологии открытой формы, затронем концепцию «загадочного знака», столь дорогую для Дженкса. Речь идет, по сути, о модели предельно открытого для интерпретаций архитектурного образа — художественного объекта, окруженного ореолом смыслов, принципиально неоднозначного, пребывающего в состоянии постоянного приращения семантики.

Яркой иллюстрацией подобной «смешанной метафоры» может служить Сиднейский оперный театр (1957–1974) архитектора Йорна Утсона — грандиозное сооружение, представляющее собой череду ритмически организованных железобетонных перекрытий-оболочек, напоминающих и распускающиеся цветы, и парусники, стоящие в бухте, и створки раковин, и проглатывающих друг друга рыб, и, прибегая к современным способам «дешифровки», скопление спутниковых «тарелок». Сам Утсон говорил о дольках апельсина и птичьих крыльях. Дженкс отмечает, что с определенного ракурса формы сиднейской Оперы наводят на мысль об автокатастрофе. Любимая же интерпретация австралийцев — это «стычка монахинь», когда размещенные в двух противоположных направлениях элементы здания «прочитываются» как головные уборы двух враждебно настроенных женских монашествующих орденов.

По справедливому замечанию Дженкса, «этот знак относится к редкому типу, который, подобно тесту Роршаха, стимулирует отклик, фокусирующий интерес на отвечающем, а не на самом знаке. Его можно было бы назвать „загадочным знаком“, потому что, подобно океану, он принимает значения, выдвигаемые каждым»⁴⁸. Подобного рода «загадочный знак», провоцирующий многозначность зрительских откликов, соответствует рецептивной открытым художественным формам, о которых уже велась речь на этих страницах книги.

Среди других примеров упомянем проект библиотеки Бранденбургского технического института в немецком городе Котбус. Задумывая это сооружение как своего рода «интеллектуальную Мекку», архитекторы Жак Херцог и Пьер де Мёрон наделили это похожее на цитадель сооружение уникаль-



48 Дженкс Ч. Указ. соч. С. 46.

ным «вибрирующим» фасадом. На его стеклянную поверхность были нанесены графические символы — буквы, цифры, обрывки текстов. «Напечатанный фасад», создавая эффект мерцания, таким образом «заговаривал» с каждым, кто приближался к стенам библиотеки, — читатель вступал в многозначное пространство языка еще до того, как переступал порог «храма знаний».

Солидаризируясь с апологией открытости, со всей ясностью прочитывающейся у Дженкса, хочется, тем не менее, уточнить и «семантический статус» архитектурных объектов, называемых американским теоретиком «одномерными», — тех, чьи смысловые векторы не так многообразны, а смыслопорождающий эффект относительно скуден (критика Л. Миса ван дер Роэ).

Обратимся к Институту арабского мира в Париже, спроектированному Жаном Нувелем в 1981 году, но построенному лишь в 1987-м в связи с исключительными инженерными трудностями. Это сооружение задумывалось как важный политический объект, созданный для распространения арабской культуры в Европе. Сегодня он позиционируется как культурный мост между Францией и арабскими странами, как поле для осуществления межнационального диалога.

Интересен тонкий экран южного фасада, провозглашающий идею культурной границы между Востоком и Западом. Нувель расположил на его поверхности 240 зеркальных фотообъективов, оформленных в узнаваемом собирательном «орнаментальном стиле» с арабской вязью и арабесками. Объективы-окна были снабжены диафрагмами, реагирующими на интенсивность света. Таким образом, в ясную солнечную погоду они закрывались, и полностью распахивались, когда начинало темнеть. Так, остроумно решая проблему функциональности (освещение внутреннего пространства), Нувель убедительно воплотил метафору самоидентификации современного человека, обитателя мультикультурного общества. «Барьер» между европейской и восточной ментальностью оказывался тонким, проницаемым, позволяющим пропустить «свет» из одной культурно-цивилизационной системы в другую — впрочем, все же в допустимых пределах, видимо, ограниченных ценностями собственной национальной

идентичности. Социокультурные коннотации дополнительно подчеркивает и метафора общечеловеческого улья, также имеющая место в данном объекте: дело в том, что непрерывная работа множества «фотоглаз» сопровождается довольно сильным звуком приходящих в движение лепестков диафрагм — здание в буквальном смысле жужжит.

Завершая разговор о семантических коллизиях «открытой архитектуры», нельзя не сказать и о важной роли смыслового коллажа. В этой связи представляют интерес эстетические принципы итальянских архитекторов 1960–1980-х годов, первыми восставших против рационалистической эстетики модернизма. В представлении дизайнера Алессандро Мендини — лидера группы «Суперстудии», интеллектуальный коллаж выступает универсальным способом формообразования: «Помните, что мы живем в век, когда использование образа доминирует, когда каждый визуальный жанр (старый или новый) черпает свою силу из составных частей, генетических и структурных характеристик их самих, и их разделенности. Каждый жанр только тогда и производит материальные результаты и находит энергию для эффективной работы, когда он имеет возможность запутать, уклониться от прямого высказывания... найти „новую землю“ между противоположными крайностями.

В этом смысле архитектура теряет свою харизматическую роль для того, чтобы быть смещенной в понимании в концепции глобальной косметики, чем-то типа пазла, цитат из определенных языков, которые сплетают вместе все искусства и все истории искусства...»⁴⁹ Эти позиции разделяли и участники группы «Лабиринто» (лидер П. Мартелотти).

Коллажный принцип, прочно укрепившийся в архитектурной практике второй половины XX века, хоть и отталкивался от известных опытов П. Пикассо, Ж. Брака и дадаистов, понимался более широко — в русле постмодернистской игры с «готовыми» культурными формами. Манипуляция характерными «фразами» художественных языков прошлого на-



49 Цит. по: Васильев Н.Ю. Дизайн и архитектура 1960–1980-х годов. Постмодернизм как бунт против рациональности // Вопросы теории архитектуры: Архитектура и культура России в XX веке / Под ред. И.А. Азизян. М., 2009. С. 416.

глядно представлена в многочисленных парадоксальных «домах» П. Эйзенмана и М. Грейвза. Интерес вызывает и проект церкви Святого Иосифа З. Мазуркевича (Чикаго, вторая половина 1970-х): архитектор причудливо «срастил» традиционные для храмовых построек купола, увенчанные крестами, с формами современных промышленных объектов — индустриальный метафоризм соотносится здесь с культовой функцией сооружения по принципу не прямой, бриколажной логики.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ОБЛАКА

Значение произведения измеряется мерой заключенного в нем молчания — так можно было бы перефразировать известную сентенцию писателя, лауреата Нобелевской премии Эли Визеля. Речь идет об онтологическом молчании, продуктивной паузе, экономии изобразительных средств, когда сказано мало, когда перед нами почти цезура, но эмоции, ассоциации, воображение словно устремляются в бесконечность. Таковы знаменитые чеховские паузы. Сам Визель, говоря об этом «продуктивном молчании», об аскетизме языковых средств, вспоминает, как впервые услышал живое чтение еврейского поэта Поля Целана: «Однажды профессор Стэнфордского университета Джон Фельстингер, который написал биографию поэта, тогда только что вышедшую в свет, привез мне запись „Фуги смерти“, сделанную самим Целаном. Мы услышали его голос, которым он сказал: „Смерть — это мастер из Германии“. Мы все были шокированы и потрясены, услышав эту фразу, мы как будто онемели и окаменели. В глубине этого стихотворения царит глубокое молчание.

Таким образом, я утверждаю не молчание, которое отвергает язык, но то молчание, которое выражается языком»⁵⁰.

По Тютчеву, «мысль изреченная есть ложь». Но устранившись от формы, окончательно разрушить структурные пределы — слишком грубая операция, сводящая глубоко метафизичный, хотя и дерзкий замысел в лучшем случае до уровня экспрессивного эпатирующего жеста (кейджевская



репрезентация тишины или «концептуальные» книги с пустыми страницами или вовсе без них).

Пожалуй, в искусстве применима лишь *иллюзия уничтожения формы*, использование тонких механизмов воздействия, позволяющих художественному объекту, *почти исчезая как структура*, обрести волнующую многозначность. Ведь пустота, «по всей видимости... не означает всего лишь отсутствие материи — пространство, ничем не заостренное, может тем не менее быть пронизано густой сетью векторов восприятия, обладать плотностью, которую можно было бы назвать визуальной субстанцией»⁵¹. Но как раздвинуть границы формы, не уничтожая их до конца, чтобы через молчание заставить «заговорить» само пространство?

Практика «двойного зрения», то стирающего объект искусства, то возвращающая его зрителю, была успешно применена И. Кабаковым в инсталляции «Looking Up, Reading the Words». Думается, подобного рода «поэтика исчезновения» обрела себя и в одном из любопытных архитектурных объектов последних лет.

Американские архитекторы Элизабет Диллер и Риккардо Скофидио представили на швейцарской выставке Экспо-2002 павильон «Blur» — «пятно», «облако», «рассеянное»⁵². Объект представлял собой открытую платформу 60×100×20 метров, покоящуюся на четырех опорах, погруженных на дно озера Невшатель. Туда же была спущена конструкция из металлических труб. По ним из 31 400 форсунок на поверхность подавалась фильтрованная вода, создавая огромное облако⁵³. Используемая климатическая установка позволяла регули-



51 Арнхейм Р. Указ. соч. С. 18.

52 На последнем значении обоснованно настаивает специалист по «мерцательной архитектуре» К.О. Вытулева. См.: Вытулева К.О. Опыты Имматериальной архитектуры Ива Кляйна // Искусствознание. 2010. С. 435–454; Вытулева К.О. Образ облака и эстетика передовых технологий новейшей архитектуры // Вестник МГХПУ имени С.Г. Строганова. № 3. 2009. С. 229–239; Вытулева К.О. Решение фасадных плоскостей в творчестве Херцога и де Мерона // Вестник МГХПУ имени С.Г. Строганова, № 4. 2009. С. 97–107; Вытулева К.О. Этика Пыли: от Рескина к Слотердейку. Новые метафоры современной архитектуры // Архитектурный вестник № 5 (110). 2009. С. 30–33.

ровать давление воды в зависимости от силы ветра, температуры и влажности. Укутанные в специальные непромокаемые плащи⁵⁴ посетители (их было более миллиона человек) проходили в «облако» по двум 122-метровым пешеходным настилам, где ведущие мировые производители бутилированной воды устроили для них презентацию.

Павильон исчезал в тумане. Оставаясь неподвижным, он, окутанный паром, превращался в нечто бесформенное и невесомое, демонстрируя парадоксальную диалектику одновременного присутствия и отсутствия. Радуга, по словам очевидцев, возникавшая вокруг этого необычного объекта, заставляет вспомнить слова Джона Рескина, которые наверняка вспоминали во время работы над проектом нью-йоркские художники: «...самые красивые цвета, которые природа дарит человеческому взору, — цвета утренних и вечерних облаков до и после дождя, — являются в мелких частицах распыленной воды, а порой и льда... ни в перламутровой раковине, ни в перьях птиц, ни в насекомых нет красок, которые были бы так же чисты, как яркость краски облаков... Ни один бриллиант не имеет такой чистоты, как капля росы; рубин рядом с диамантом напоминает розоватость плохо крашенного непромытого ситца. Единственное исключение — опал; в природном нетронutom виде он обладает самыми чудными красками в мире, за исключением облаков»⁵⁵.

Появившись на время проведения выставки, рукотворное «облако» затем бесследно исчезло. Авторы павильона остались до конца верны избранной концепции «рассеяния». Когда японская



53 По данным СМИ, его размеры достигали 300 метров в длину, 200 в ширину и 65 в высоту.

54 Из-за недостаточного финансирования «интеллектуальные дождевики» от Диллер и Скофидио так и не были использованы в своей художественной функции. По замыслу архитекторов, подобный плац должен был быть снабжен специальными датчиками, связанными с центральным компьютером павильона. Данные, «считываемые» с каждого из посетителей «облака», сообщали о симпатии (красный цвет) или антипатии (зеленый) гостей по отношению друг к другу. Люди, таким образом, сами должны были предстать в роли объектов, источающих свет.

55 Рескин Дж. Лекции об искусстве. М., 2006. С. 286–287.

сторона попросила воссоздать «Блюр» на их территории, последовал категоричный отказ: «облако», как ему и надлежит, должно раствориться, оставаясь запечатленным лишь в памяти созерцавших его зрителей и на информационных носителях.

Думается, использование этого распространенного в искусстве онирического образа и безусловное доведение его художественно-исторических репрезентаций до определенного порога (за которым, возможно, откроется новый «горизонт») позволило Диллер и Скофидио, выражаясь словами Г. Башляра, «открыть доступ к миру форм в движении»⁵⁶. «Блюр» более чем явно манифестирует нарушение границ художественной формы и позволяет трактовать себя как *структурное умолчание, которое, создавая иллюзию физического стирания, исчезновения объекта, значительно раздвигает пределы его интерпретации*.

Обращение к голосу самой природной реальности можно проследить и в искусстве прошлого. Юбер Дамиш в «Теории облака» скрупулезно проанализировал многочисленные «упоминания» облаков и иных аморфных тел в европейской и китайской живописи. В частности, он реконструировал любопытный художественно-инженерный эксперимент Брунеллески. Итальянский мастер также использовал в своей картине, изображавшей баптистерий Сан-Джованни, мотив «прямого включения» внешней среды: часть полотна была покрыта полированным серебром, чтобы взгляду зрителя, как в зеркале, являлись отраженные воздух и небо с плывущими по нему облаками⁵⁷. Так уже в XV веке выражало себя стремление к освобождению от норм художественной условности, воля к выходу искусства вовне, освобождению от пределов. Художники Новейшего времени ставят на этом пути свои вехи, доводя до логического завершения поиски природно-художественной органики, структурной разомкнутости и многозначности, оставаясь при этом по вполне объективным причинам в положении «элитарного меньшинства».



56 Цит. по: Дамиш Ю. Теория облака. набросок истории живописи. М., 2003. С. 38.

57 Там же. С. 193.

СКУЛЬПТУРА: ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О МАТЕРИИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Многообразность форм художественной открытости, обнаруживающей себя и в обширном арсенале специфических выразительных средств новейшего искусства, и в радикальном изменении статуса творца в XX веке, и в новом, «сотворческом», понимании роли зрителя, во многом созвучна центральной для эстетики Ф. Шеллинга категории «бесконечного». Теоретическая модель «открытая форма» также способна выступить одним из «безусловных принципов искусства»¹, критерием художественности как таковой. Воля к преодолению наличествующих в культуре способов видения, с завидной регулярностью воскресающая в истории тяга к опровержению предшествующих оснований формотворчества, неистребимая для творящего сознания потребность в символическом «преодолении предела», «переступании границы», «расширении горизонта» — все это субстанциальные характеристики самой креативности — силы, дающей искусству жизнь.

В минувшем столетии пристальное внимание художников к «поэтике открытости», как было показано, породило весьма специфические пластические приемы, связанные с использованием эффекта нон-финито и интеллектуального бриколажа. Однако принципы семантической и структурной неполноты, отчетливо выраженные, например, в кубистической живописи, алеаторной музыке или комбинаторной литературе, не всегда заметны в искусствах и жанрах, традиционно ассоциирующихся со статикой, тектоничностью. Это особенно ощутимо в отношении классической скульптуры, где весьма существенные ограничения для творческого поиска диктует сама специфика материала — камня, металла, дерева. Еще Микеланджело утверждал, что хороша та статуя, которая, будучи брошенной под откос с горы, останется неврежденной: природные свойства мрамора



1 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1962–1970. С. 156.

не позволяли экспериментировать с далеко выдающимися от основного блока частями фигуры. Но «вызов материала» и попытки его преодоления — центральная интрига в отношениях художника с еще не созданным произведением (освоение каждый раз уникальных звукообразовательных возможностей музыкальных инструментов, окказионализмы и экспрессивно окрашенные морфемы в работе писателя, нюансы смешивания красок на палитре и т.д.). Прием «умолчания» особенно значимых элементов структуры художественного текста, провоцирующий семантические приращения, активно практиковался в XX веке даже в сфере архитектуры и градостроительства², и, продолжая разговор о пространственных видах искусства в контексте проблематики открытой формы, можно попытаться обозначить те изменения, которые привнесла в них эта особая ориентация творческого сознания.

ДУАЛИЗМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ПЛАСТИКИ

Даже поверхностный экскурс в историю скульптуры убеждает, что оппозиция «замкнутого» и «открытого» (касаясь здесь пласта структуры, собственно «формы») глубоко укоренена в онтологических основаниях этого вида изобразительного искусства. Видимо, сама природа скульптурной формы во многом дуалистична. Достаточно вспомнить два исторически сложившихся способа работы над скульптурной формой: с одной стороны, высекание, ваяние, рубка, вырезание из дерева или камня (от лат. *sculpere* — собственно «скульптура»), с другой — и лепка из глины или воска (от греч. *pladzein* — «пластика»). Можно предположить, что уже эти, исключительно технические особенности работы подспудно определяли различные «метафизики творчества». В первом случае от скульптора требуется «освободить» заключенную, как будто бы потенциально присутствующую в блоке форму, для чего сначала необходимо было «увидеть» ее (при этом работают объективные



2 См. Гл. 7.

ограничения, обусловленные шириной, длиной и высотой монолита³). Во втором замысел воплощается прямо противоположным способом — путем постепенного накопления, наращивания теоретически беспредельного объема. Оппозиция конечного и бесконечного здесь налицо.

Еще одна пара универсалий, соотносимая с диалогом условно замкнутого и условно открытого в скульптуре, связана с категориями линейности и живописности, отвечающими, соответственно, принципам тектоничности/атектоничности, ясности/неясности, множественности/единства, плоскости/глубины. Выбор пластических средств, соответствующих одной из этих двух систем координат, обусловлен характером авторской интенциональности, мерой ее ориентации на «поэтику открытости».

Оговариваясь, что пластика, будучи «искусством телесных масс», в строгом смысле не знает линии как таковой, Вёльфлин, полемизируя с Винкельманом⁴, убедительно показывает, что противоположность линейного и живописного начал в скульптуре может быть весьма ощутимой: «...впечатление от обеих разновидностей стиля здесь едва ли менее разнится, чем в живописи. Классическая пластика устремляет свой взор на границы: в ней нет формы, которая не нашла бы



3 Думается, они не столько сковывают авторский замысел, сколько, напротив, «подсказывают» художнику лучшие пути его пластической реализации. Достаточно вспомнить «Сидящего мальчика» Микеланджело (около 1525 г.), решающую роль в работе над которым сыграла именно необходимость строгой экономии камня. В этом смысле можно говорить о мотиве, который исходит сам материал (см. Гл. 6).

4 «Произнося суждение о пластике барокко, Винкельман насмешливо восклицает: «что это за контур!» Он рассматривает замкнутую в себе, красноречиво говорящую контурную линию как существенный момент всякой пластики и отворачивается, если контур ему ничего не дает. Однако кроме пластики с подчеркнутым, исполненным значения, контуром мыслима также пластика с обесцененным контуром, где выражение вкладывается не в линию; таким именно искусством обладал барокко» — Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002. С. 63.

себе выражения с помощью определенного линейного мотива, нет фигуры, о которой нельзя было бы сказать, по какому плану она задумана. Барокко отрицает контур; не в том смысле, что впечатления силуэтности вообще исключались бы, — просто фигура не поддается фиксации с помощью определенного силуэта. Ее нельзя уложить в определенные формы, она *как бы ускользает* от желающего схватить ее зрителя. Разумеется, и произведения классической пластики можно рассматривать с различных сторон, но другие аспекты имеют явно второстепенное значение по сравнению с главным аспектом. Возвращаясь к главному мотиву, мы ощущаем резкий переход, и ясно, что силуэт есть здесь нечто большее, чем случайная граница видимой формы: наряду с фигурой он претендует на известную самостоятельность, именно потому, что является *чем-то в себе законченным*. Напротив, существенная особенность барочного силуэта — отсутствие в нем этой самостоятельности: линейный мотив нигде не должен закрепляться в нечто самоценное. Ни один аспект не раскрывает форму вполне. Можно даже утверждать больше: лишь отрешенный от формы контур есть контур живописный⁵.

Примечательно, что противостояние «живописного» и «линейного» контура уместно рассматривать не только в диахроническом, но и в синхроническом контексте. Если сравнить между собой хрестоматийные образцы античной классики, без труда обнаружится тяготение к динамическим «барочным» формам одних и к «классическим», линейно-статическим других. С одной стороны — замкнутый, непрерывный, скованный линиями силуэт, формирующий плавно перетекающую поверхность объема и создающий впечатление величавого спокойствия (статуя юноши IV века до н. э., найденная близ Марафона). С другой — педалирование напряженности, передача внутренней силы, пристальное внимание к движению мышц и сочленений («Бельведерский торс» работы Аполлония, I век до н. э.), когда силуэт «терял свою непрерывную скользящую линию, приобретая как бы «рваные» очертания, и гораздо большее значение получали



5 Там же. С. 63–64.

внутрисилуэтные формы, словно движущиеся и выпирающие изнутри»⁶. Подобные художественные ориентации, соотносимые с диалектикой открытого и закрытого, статического и динамического, можно считать своеобразными архетипами творческого сознания, воскресающими в любую эпоху на любой территории.

Еще более значимая в контексте нашего исследования тенденция, отчетливо прослеживающаяся на протяжении всей обозримой истории скульптуры, связана с оппозицией «освобождения» и «сокрытия» формы относительно материала. Здесь уже можно говорить о прямом соответствии развиваемого тезиса о постепенном накоплении к XX веку арсенала особых пластических средств, становящихся средствами создания открытых произведений «второго порядка» («уровни открытости» У. Эко). Представляется, что история данного вида изобразительного искусства в своем движении описала своеобразную параболу, возвратившись в минувшем столетии к своим основам: страстная воля «идеальной формы» к воплощению в материале, напряженные поиски способов ее «извлечения» на свет сменились столь же страстным стремлением художника вновь «спрятать» ее, «растворить», насколько это возможно, в «правеществе» монолита. Шагнув из пространства возможного, чистой потенциальности авторского воображения в реальность, воплощенная форма, словно испугавшись собственного заверченного совершенства, поспешила вернуться обратно.

Эта головокружительная «дуга», захватывающая несколько тысяч лет человеческой истории, начинается как минимум с древнегреческой Артемиды Делосской⁷ (сере-



6 Ермонская В.В. Основы понимания скульптуры. М., 1964. С. 10.

7 О «нефигуративных» менгирах эпохи неолита, дольменах, Стоунхендже и иных памятниках «символической скульптуры», исполнявших, по-видимому, ритуально-магическую функцию и далеких от антропоморфности, нужно вести особый разговор — возможно, связанный с объектами минималистического искусства.

дина VII века до н. э.), где в вертикально стоящем каменном блоке уже отчетливо прочитывается женская фигура — скульптурный объем выступил из монолита, оформился в подобие человеческого тела с прижатыми к туловищу руками, с едва намеченными, угадывающимися под «драпировкой» очертаниями ног. Впереди пластические открытия ваятелей золотой античности, воля к достижению последнего предела идеальной формы Возрождения, математическая точность проработки деталей в классицизме. Но рубеж XIX–XX веков обнаружил и «обратную связь»: у О. Родена человеческая фигура не столько пытается шагнуть вовне из куска мрамора, сколько стремится вновь раствориться в нем. Так, в «Портрете Камиллы Клодель» (1886–1889) зрителю явлена лишь маленькая голова героини, тело же остается «закованным» в камень, усиливая этим контрастом впечатление незащитности и хрупкости.

По словам Б.Р. Виппера, Роден практикует «прием умалчивания», он обрабатывает поверхность мрамора так мягко и расплывчато, что фигуры оказываются словно в тумане и сливаются одна с другой — создается впечатление, что в мраморе высечены не только фигуры, но и окружающие их пространство и воздух... Другой прием Родена, имеющий широкое хождение и в современной скульптуре, состоит в том, что *пластический образ еще не высвободился полностью из каменной глыбы, как бы дремлет в необработанной массе, как неосуществленная мечта*⁸. Скульптурный импрессионизм⁹ в лице таких его представителей, как Медардо Россо, Паоло Трубецкой, А.С. Голубкина, стремившихся динамизировать пластику (творческим кредо М. Россо становится лозунг «Все дви-



8 Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2004.

9 См. подробнее: Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1983; Турчин В.С. Импрессионизм в скульптуре // Советская скульптура '75. М., 1977; Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина: опыт комплексного исследования творческой судьбы. М., 2006.

жется, нет материи»), продолжил движение пластики по направлению к «поэтике открытости»¹⁰.

Эстетизация руины, пафос возвращения к простоте необработанного каменного блока, конечно, не были лишь инструментами художественного эпатажа. Еще Микеланджело, ставший в 1960-х годах главным «фигурантом» по «делу» о нон-финито, на международных конференциях в Амстердаме и Саарбрюкене¹¹, хорошо понимал витальную силу недоовоплощенного образа, ощущал ауратичность не обработанной до конца поверхности скульптуры. Это справедливо и по отношению к тем работам Микеланджело, где эффект незавершенности намеренно педалируется художником, и к незаконченной по причине его смерти Миланской пьете¹². За три столетия до Ш. Бодлера, с максимальной прямоотой



10 Для Голубкиной незавершенность выступала важным творческим принципом. «Выявление идеи сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирования деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм» — убеждала она учеников (Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора// А.С. Голубкина. Письма. С. 118). В.В. Трофимов вспоминает о том, как увидел в мастерской скульптора работу «Материнство» (1925): «Я подошел и увидел барельеф. Он мне сильно понравился, но работа показалась мне незаконченной. Я откровенно высказал это. „Вот это мне только и нужно“, — сказала А.С./Голубкина/ и быстро закрыла рельеф» (цит. по: Калугина О.В. Указ. соч. С. 206).

11 См. Гл. 3.

12 «Неустойчивые фигуры, охваченные единым, развернутым по параболе движением, приобрели необычайно вытянутые пропорции, от столь излюбленного мастером энергичного контрапоста не осталось и следа, тело стало инертным и преувеличенно хрупким. Пластическая масса, которой всегда так дорожил Микеланджело, как бы растаяла, улетучилась, испарилась, духовному началу здесь, строго говоря, уже не с чем бороться. В этой скульптурной группе художник впервые преодолевает мучительный конфликт противоборствующих сил, но ценою предельного облегчения материи, приобретающей удивительную одухотворенность», — писал о Пьете Ронданини В.Н. Лазарев в кн.: Старые итальянские мастера. М., 1972. С. 486–487.

заявившего, что завершенное произведение не может быть совершенным, практика искусства уже шла по пути отрицания окончательного, замкнутого, предельно оформленного.

Минувшее столетие, поставив под вопрос приоритет миметичности «первого порядка», «зримой буквальности», возвращаясь в искусстве скульптуры к простейшим формам, нащупывало новые возможности семантического приращения. Поступаясь фотографической точностью, смело устраняя ранее столь значимые детали формы, новая пластика, в соответствии с принципами художественной открытости, апеллировала к воображению зрителя, заставляя рецепиента «достроить», «довоплотить» лишь начатый образ, включая механизмы «радости узнавания» и «эмпатического волнения». Трудно остаться равнодушным, стоя перед скульптурой «ученика» Родена Вольдемара Отто «Человек в ноябре» — символом одиночества, потерянности, безысходности и глубокой экзистенциальной усталости, где пронзительная полифоничность образа достигается именно средствами нон-финито, приемом «усечения»¹³: вжавший голову в плечи, ссутулившийся, спрятавший руки в карманы легкого пальто или пиджака с намеренно нивелированными деталями, персонаж немецкого художника, кажется, вот-вот полностью растворится в бессловесном металлическом блоке.

Столь же ощутима эстетика «возвращения в материал» и в знаменитой «Фигуре» П. Пикассо (она же — «Кариатида», 1907), вырубленной из единого куска дерева. «Тело» здесь тонет в древесном стволе и словно вырывается наружу грубыми рублеными формами.

Не менее важна она и для Константина Бранкузи. Его целующиеся («Поцелуй», 1916), лишь контурно намеченные в ровном мраморном параллелепипеде (и, что важно, заполняющие максимум скульптурного объема), самой своей гармоничной слитностью с материалом символизируют полноту



13 Термин «усеченность» принадлежит Р.-М. Рильке, который именно так охарактеризовал суть основного приема «Идущего человека» (1900) Родена — экспрессивной скульптуры, изображающей шагающую фигуру, лишенную рук и головы, и выражающей одну лишь витальность, действие, жест.

и всеохватность чувства, не оставляющего в духовной жизни человека каких-либо «пустот».

Совершенно другое состояние выражает «Склонившаяся фигура» (1907) Андре Дерена, также исполненная в примитивистской манере: антропоморфное существо, в отчаянии обхватившее склоненную голову грубо сработанными руками со сплетенными в замок угловатыми пальцами (метафора тюрьмы, клетки?), словно пытается всеми силами втиснуться в камень, исчезнуть в нем, сбежать от жестокого мира¹⁴.

Логическим продолжением (и, возможно, доведением до предела) эстетики «растворения в материале» стали пластические эксперименты Сезара 1960–1970-х годов. Особенно интересны его опыты с полиуретаном, который под воздействием фреона имеет свойство сильно расширяться и превращается в быстро застывающую пену. Импровизируя с этой активной «живой» субстанцией, он создал серию своих «экспансий». Так, в работе «Таз с головами» (1972) «в волнах застывшей полиуретановой пены, изливающейся из таза, словно плывут скульптурные портреты Сезара»¹⁵. Это ничем не сдержанное движение, бунт материи, головокружительные превращения с буйным перетеканием форм создает впечатляющую иллюзию движения и разрастания. Кажется, что кипит не только пластмасса, но и само окружающее объект «пространство рождения», в котором возникают на свет вереницы случайных образов, мгновенных и незавершенных. Впрочем, проблема интерпретации пространства в скульптуре и смежных с ней видах искусства последнего столетия, безусловно, заслуживает в контексте изучения открытой формы отдельного разговора.



14 Уж не с Микеланджело ли полемизирует классик французского авангарда — все с тем же «Сидящим мальчиком», формы которого «рассмотрел» в почти идеальном кубе мастера великий итальянец и выстроил композицию с необычайной естественностью, органикой и реалистичностью?

15 Бусев М.А. Пластические новации Сезара // Искусство скульптуры в XX веке. М., 2010. С. 482.

Полнота пустоты

Утверждение в XX веке нового художественного сознания, во многом характеризующегося повышенным вниманием авторов к формообразовательным ресурсам открытости, сопровождалось переосмыслением глубинных оснований каждого вида искусства. Новая живопись опровергала принципы классического мимесиса, уделяя особое внимание геометрически безупречным формам (Модриан, супрематисты), локальным цветам (Матисс, экспрессионисты). Поэзия и художественная проза погрузилась внутрь языка, практикуя нарушение синтаксических и морфологических связей, логические «обрывы» и «сдвиги» («сдвигология» А. Крученых, «заумный язык» В. Хлебникова, абсурдизм участников группы ОБЭРИУ). В музыку на полных правах пришла алеаторика (К. Штокхаузен, Л. Берио, А. Пуссер и др.). В искусстве скульптуры площадкой для «лобового столкновения» старого и нового стала проблема самого пространства, его функций в новом искусстве. Особое внимание было уделено статусу пустоты, незаполненности, «отсутствующей структуры» (У. Эко).

Наверное, не будет большим преувеличением утверждать, что классическая скульптура (античная, ренессансная, постренессансная) в подавляющем большинстве случаев трактовала пространство вокруг экспонируемых объектов в качестве своего рода рамы, формального обрамления, отводя ему, без сомнения, второстепенную роль. Пустота, окружающая скульптурные объемы, была призвана лишь оттенить присутствие куда более значимых камня, металла или дерева, составляющих «вещество» предлагаемой зрителю фигуры. Именно это положение и было атаковано участниками новых художественных направлений.

«Традиционно была уверенность, что скульптура начинается там, где материал касается пространства. Таким образом, пространство понималось как род рамы вокруг массы, — размышляет в своей книге «Пятьдесят творческих лет» Александр Архипенко — один из бунтарей-авангардистов, совершивший в истории скульптуры настоящий переворот. — Игнорируя эту традицию, я экспериментировал, ис-

пользуя противоположную идею и считая, что *скульптура может начинаться там, где пространство окружено материалом*. В таких случаях именно материал становится рамой вокруг сферы пространства, имеющей собственную значимость»¹⁶. Кроме того, пустота («не наличие вещи, но скорее отсутствие ее»), по мысли художника, «становится причиной и импульсом творческого побуждения»¹⁷ — своеобразным пространством художественного смыслопорождения.

Позиция русского мастера во многом близка программным заявлениям итальянских футуристов, особое внимание уделявшим проблеме единства материи и пустого пространства, неразделимости двух этих начал. «Футуристическая скульптурная композиция будет содержать в себе чудесные математические и геометрические элементы современных предметов. *Эти предметы не будут помещаться подле статуй, как объяснительные атрибуты или обособленные декоративные элементы, но, следуя законам новой концепции гармоний, они будут внедрены в мускульные линии тела*. Мы увидим, например, что колесо мотора выходит из подмышки механика, линия стола разрезает голову читающего человека, а книга делит ему на части желудок верером своих режущих страниц»¹⁸, — предрекал Умберто Боччони в «Техническом манифесте футуристической скульптуры» 1912 года.

Пространство отныне уравнивалось в правах с материей, что ясно прозвучало в манифесте «Футуристическая живопись: Технический манифест 1910», подписанном Боччони, Карло Кара, Джино Северини, Джакомо Балла и Луиджи Руссо: «Чтобы нарисовать человеческую фигуру, вы не должны рисовать ее: вы должны *вернуть целое в окружающую его атмосферу*. Пространство больше не существует: уличная мостовая, намокшая от дождя, под слепящим светом электрических ламп становится чрезвычайно глубокой



16 Цит. по: Азизян И.А. Диалог искусств XX века. М., 2008. С. 121.

17 Там же. С. 120.

18 Цит. по: Орлов С.И. Ракурсы. М., 2009. С. 78.

и зияет до самого центра земли. Тысячи миль разделяют нас от солнца, тем не менее, дом впереди нас попадает в солнечный диск»¹⁹. Взаимопроникновение пространства и материи приобретает здесь черты тотальности и даже катастрофичности: «Наши тела проникают в софу, на которой мы сидим, и софа проникает в наши тела. Автобус врывается в дома, которые он проезжает, и, в свою очередь, дома сами бросаются на автобус и ослепляются им»²⁰.

Апофеозом нераздельности пустоты и объема становится призыв к разрушению традиционных границ формы, тотальной открытости «скульптуры окружения»: «Давайте отринем все в сторону и провозгласим абсолютное и полное уничтожение ограничивающих и сдерживающих статую линий. Давайте расколем, откроем наши фигуры и поместим их окружение у них внутри. Мы провозглашаем, что окружение должно образовать часть пластического целого мира с его собственными законами: так, чтобы мостовая могла вспрыгнуть на ваш стол или ваша голова могла бы пересечь улицу в то время, как ваша лампа свивает паутину алебастровых лучей от одного дома к другому»²¹.

В «Пластических основах футуристической скульптуры и живописи» итальянский теоретик продолжает трактовку пустого пространства вокруг скульптурного объема как осязаемого и «уплотненного», невольно заставляя вспомнить об импрессионистическом пленэре:

«...для меня эта атмосфера как материальная субстанция... я чувствую ее, ищу ее, удерживаю и подчеркиваю ее, применяя все разнообразные эффекты света, теней и потоков энергии, которыми она обладает. Таким путем я создаю атмосферу.

Когда мы начнем схватывать эту истину в футуристической скульптуре, мы увидим форму атмосферы, где до того была только пустота, или, как у импрессионистов, дымка.



19 Цит. по: Азизян И.А. Указ. соч. С. 83.

20 Там же. С. 83.

21 Там же. С. 88.

Эта дымка уже была ступенью к *атмосферической пластичности, к физическому трансцендентализму*²².

Именно такую — открытую и динамичную — форму в скульптуре, которой подвластны не только длина, ширина и высота, но и глубина, Боччони не без основания считал «разновидностью четвертого измерения».

Утверждение бесконечности, безграничности, открытости пространства, в котором на равных пребывают материя и пустота, сформировало в практике скульптуры Новейшего времени особую стилистику, без учета которой полноценное существование пространственных видов искусства сейчас едва ли возможно. Одним из знаковых произведений, повлиявшим на этот радикальный поворот, стала программная композиция Боччони «Развертывание бутылки в пространстве». Перед зрителем — препарированная геометрическая форма. Бутылка, традиционно выполняющая символическую функцию резервуара, вместилща, неожиданно предстает во фронтальном разрезе. Скульптор не ограничивается простым рассечением объекта: напряженные горизонтальные ритмы, восходящие от подставки к горлышку, связаны с поступенчатым изменением объема (бронзовые ярусы выстроены амфитеатром), что подспудно создает иллюзию поступательного движения, истечения материи изнутри вывернутой наизнанку формы. «Вскрытая» прихотливым воображением художника бутылка вдруг высвободила не пустоту, но саму материю: заключенное в ней пространство, нарушив пределы скульптурного контура, выступило наружу и обрело самостоятельность, вещественность.

Еще один любопытный опыт работы с «четвертым измерением» Боччони предпринял в скульптуре «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (1913). Классический мотив идущего человека интерпретирован изящно и в то же время шокирующе. Шагающий словно врывается в наш мир законченных осязаемых форм из того бурлящего, взвихренного «пространства рождения» Сезара. Металлическая фигура буквально бурлит и пенится на глазах у зрителя, от нее отслаиваются аморфные куски материи, она словно объята



22 Там же. С. 90.

языками пламени. «Огненный человек», совершающий шаги в плотной, вязкой пустоте, демонстрирует мгновение становления и оформления как такового, саму материальность художественного замысла, осязаемую плотность авторской интенции, готовую вот-вот воплотиться в материи. Впечатление слитности скульптурных объемов с окутывающей их «атмосферой» олицетворяет и «кипение» элементарных частиц в вакууме — невидимую, но объективно существующую жизнь, тот «питательный бульон», в котором пребывает все сущее. Уместно здесь вспомнить и феноменологические интерпретации пространства и пребывающего в нем тела (например, М. Мерло-Понти).

Проблема функциональности локальных пустот в скульптурных объектах стала центральным мотивом творчества уже упомянутого А. Архипенко, который первым начал активно практиковать прием внедрения пространства внутрь пластического объема. *«Пустота парадоксальным образом стала замещением своей противоположностью»*, — говорит авторитетный исследователь творчества Архипенко И.А. Азизян, подчеркивая принципиальную важность этого приема, означающего «конец традиционной концепции монолитной скульптуры, ее раскрытие пространству, проникающему, протекающему через нее, как впоследствии и через здания и сооружения модернистской архитектуры»²³.

Таковы композиции «Боксеры» (1913), «Гондольер» (1913), «Танец» (1912–1913), «Карусель-Пьеро» (1913) и др. Контрбъем (негатив материального объема) стал центральным пластическим приемом и в скульптуре «Женщина, расчесывающая волосы» (1915), где вместо лица зияла пустота, моделированная окаймляющими ее формами (волосы, поднятая рука с гребнем). «Получился эффект повышенной концентрации внимания. Неожиданная пустота сразу приковывает к себе взгляд, становится необычайно активной, оказывается центром, своеобразным узлом, от которого отходят, плавно перетекая одна в другую, все формы тела, создавая особую гармонию музы-



23 Цит. по: Азизян И.А. Александр Архипенко. Революция в скульптуре XX века // Искусство скульптуры в XX веке. М., 2010. С. 52.

кальных ритмов»²⁴. Следует отметить, что одной из первых по достоинству оценивших вклад Архипенко в становление нового языка скульптуры была В.И. Мухина, писавшая в своих заметках «Художественная жизнь Парижа»: «...искусство его всегда революционно и смело... До сих пор многие питаются ростками новаторства, которые он насадил несколько лет тому назад. Так, например, им впервые применяется *звучание объема не его выпуклостью, а вогнутостью, то есть впечатление по ее негативу, а не позитиву*»²⁵.

Прием контробъема, «осязаемых» пустот многократно варьировался в пространственных искусствах на протяжении всего XX века. Открытая, в буквальном смысле отсутствующая форма обретала статус материи, пустота неожиданно оборачивалась полнотой — как структурной, так и семантической. Среди последователей Архипенко упомянем таких разных мастеров, как Р. Беллинг, О. Цадкин, Т. Бальден, В.А. Вахрамеев и др.

Эмоциональным ядром и структурным центром монумента «Памяти разрушенного Роттердама» (1953) Осипа Цадкина, изображающего искореженную человеческую фигуру с воздетыми к небу деформированными руками, становится именно пустота, зияющая внутри скульптурного объема и дешифрующая второе название памятника — «Город с вырванным сердцем».

Изящно по замыслу и исполнению «Трехзвучие» (1919) Рудольфа Беллинга — «нефигуративная» конструкция из трех отвлеченных форм, окаймляющих замкнутое пространство. «...какое напряжение они испытывают, чтобы закрепить его внутри! Мы „мускульно“ ощущаем напряжение, единоборство формы с пространственной средой: промежутки между фигурами, как бы образуя активную упругую среду, то отступают перед вонзающейся в нее формой, то, словно одерживая над нею верх, отталкивают ее от себя и как бы выдавливают наружу»²⁶. В то же время, как представляется, композиция



24 Полякова Н.И. Скульптура и пространство. М., 1982. С. 81.

25 Мухина В.И. Художественное и литературно-критическое наследие. Т. 1. М., 1960. С. 134.

26 Полякова Н.И. Указ.соч. С. 80.

Беллинга «прочитывается» и на интеллектуальном уровне, к чему подталкивает само название. Любой знакомый с основами нотной грамоты человек без труда сможет уловить соответствие этого союза скульптурных форм с расположением символов на нотном стане, образующих трезвучие — одну из констант музыкальной науки. Кроме того, с определенной точки зрения в кольце между двух фигур можно увидеть третий силуэт, сформированный самой пустотой, который, возможно, символизирует рождение музыкальной формы из «нехудожественного» материала — звуков в их утилитарной, «физической» ипостаси.

Дополнительные аспекты в художественной интерпретации «открытой» скульптуры предлагает творчество А. Джакометти. В отношении работ итальянского мастера справедлива мысль Ф. Райта о пространстве как *«непрерывном становлении; невидимом источнике, из которого происходят все ритмы, выполняющие свою роль. Оно вне границ времени и бесконечно»*. Пространство для знаменитого архитектора — это сама органика, живое «дыхание произведения искусства»²⁷. Провидец Джакометти, в отличие от интеллектуала и концептуалиста Боччони, ощущал неразделимость пустоты и материи интуитивно, но его «откровения» парадоксальным образом вторят программным тезисам теоретика футуризма: «Головы, люди — это лишь непрерывное движение внутри и снаружи; они безостановочно перестраиваются, в них нет надежной устойчивости, видимого внутреннего строения. Это не кубы, не цилиндры, не сферы, не треугольники. *Это массы в движении, бег, формы изменчивые и не вполне уловимые. И при этом они как будто крепко сцеплены изнутри в одной точке, которая выглядывает на нас через их глаза. В этом, кажется, и состоит их реальность, реальность безмерная, растекшаяся в безграничном пространстве...*»²⁸



27 Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 178.

28 Цит. по: Крючкова В.А. Пространство и дистанция в скульптуре Джакометти 1940–1950-х годов // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. М., 2010. С. 236.

Пустота для Джакометти — органичная, «прирученная», почти домашняя. Он ощущал ее присутствие так, как обычный человек ощущает объемы и формы материальных предметов, имеющих пространственные характеристики и плотность. Ж.-П. Сартр рассказывал в этой связи об одном курьезном случае, произошедшем с художником, когда к нему в гости приехал его друг. «Джакометти, сначала довольный, начинает беспокоиться: „Утром просыпаюсь и вижу: он повесил свои брюки и пиджак на *мою* пустоту“». Правда, Сартр тут же оговаривается, подчеркивая драматичный характер отношений художника с окружающим пространством, чреватый подчас настоящими катастрофами: «Но как часто на улице он жметя к стенам, хватается за них: пустота вокруг него начинает грозить падением, обвалами, лавинами. В любом случае он должен это засвидетельствовать»²⁹.

Врожденная способность «осознать пустоту» причудливо воплотилась в эстетических взглядах мастера: «...*окружающее скульптуру пространство уже является скульптурой*... Здесь то же ощущение, которое я часто испытываю перед живыми существами, особенно перед лицами людей — ощущение, что атмосферное пространство, которое непосредственно облекает человека, проникает в него, есть уже он сам; *точные границы, размеры этого существа становятся неопределимыми*»³⁰. Здесь вновь ощутимы переклички с Боччони и Архипенко.

Центральный мотив творчества Джакометти — истончение материального, его растягивание в пространстве, уже на грани полного растворения и исчезновения. Неоготические фигурки с непропорционально удлинненными частями тела почти бестелесны. В них зияют дыры, щели, разнообразные случайные «рассечения» и локальные деформации, свободно впускающие воздух внутрь скульптурного объема. «В его портретных бюстах объем разламывается, в круговом течении поверхности образуются разрывы. *Человеческое лицо представлено с „пробелами“, как склейка отдельных*



29 Там же. С. 238.

30 Там же. С. 131.

*прерывистых ракурсов»*³¹. Материя рассыпается и... продолжается в пространстве. Многочисленные знаки редукции «вещества» парадоксальным образом становятся свидетельствами тотальности и наполненности пространства, равно как и семантической безграничности художественного высказывания.

Новейшие интерпретации художественного (и бытового) пространства подчеркивают необходимость человека силами пластического искусства моделировать атмосферу, которая окружает предметы. Подобные мотивы нашли отражение в трудах отечественного теоретика архитектуры и дизайна Е.А. Розенблюма, которого, помимо прочего, интересовала проблематика открытой формы, что представляет для нас несомненную ценность.

Проблематику художественной открытости Розенблюм закономерно связывает с вопросами целостности и множественности в контексте научных открытий XX века: «Эйнштейн опрокинул представление ньютоновской механики о пространстве как абсолюте, независимом от положения и движения в нем физических тел. Даже масса, как он открыл, текуча и переходит в энергию. *Казавшаяся прежде неизблемой, раз навсегда данной, форма растопилась. Пространство оказалось как непрерывная функциональная зависимость...* В конфликте пространства и формы проявляется диалектика всеобщего и единичного. В этом качестве он пронизывает все сферы культуры и, конечно, не только науку»³².

В то же время «развитое понимание универсальности пространства, его „очеловеченности“, одухотворенности как раз и дает нам возможность опираться на ту целокупность, в которой отдельная вещь всякий раз и необходимо получает „истинную форму“. Форма единичной вещи рождается здесь не только из частной утилитарной функции, но и на интуиции пространства, в котором данная вещь находит свое место. *Такую форму, функционирующую в человеческом пространстве, рождающуюся из человеческого*



31 Там же. С. 237.

32 Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. М., 1974. С. 63–65.

общения, можно определить как „открытую“³³. Данная категория, по мысли ученого, напрямую связана в культуре с тем, что мы обозначили ранее как волю к «открытому сознанию» (см. Гл. 3), — стремлением «мыслить «открытой формой», — той целостной средой, в которой взаимоотношения человека и вещи пространственны»³⁴. Кроме того, «открытая форма позволяет владельцу вещи активно формировать свое окружение, подчиняя его своему творчеству, своей индивидуальности»³⁵ в ситуации, когда «структура вещей не замкнута в заостенелую форму»³⁶. Таким образом, проблематика открытости получает дополнительную аксиологическую интерпретацию.

СКУЛЬПТУРНАЯ АЛЕАТОРИКА

Трехступенчатая иерархия открытой формы³⁷ в пространственных искусствах обнаруживает себя очень отчетливо. Уровень имманентной открытости — принципиальной интерпретационной безбрежности любого художественного произведения — обнаруживает себя в массиве скульптурной классики. Ярус «осознанной поэтики открытой формы» соответствует рассмотренным выше художественным опытам с пространством, где эффект нон-финито, структурных пауз и умолчаний создает эмоциональные и семантические «мерцания». В свою очередь, ступень «радикальной открытости», как отмечалось, характеризуется возможностью произведения пребывать в буквальном (а не только рецептивном) движении. Новейшие направления пространственного искусства предлагают здесь богатый материал для анализа.



33 Там же. С. 60.

34 Там же. С., 65–66.

35 Там же. С. 78.

36 Там же. С. 60.

37 См. Гл. 3.

Все же необходимо оговориться, что движение как таковое, попытка передать его в твердом материале, представляет исконную проблему пластики. Как справедливо заметил Аристид Майоль, «в произведении искусства таится скрытая жизнь, возможность движения»³⁸. Ему вторит Ю. Тынянов: «Единство произведения не есть замкнутая симметричная целость, а *развертывающаяся динамическая целостность*»³⁹. А по точному замечанию Н.И. Поляковой, «весь пафос утверждения объема в пространстве... — это *раскрытие, „расцветание“ или „взрыв“ внутреннего во внешнее*». Движение — извечный вызов, который принимает каждое новое поколение скульпторов: запечатлеть процесс как таковой, отразить его в статичной, но убедительной иллюзии — покорить то, что, казалось бы, принципиально не может быть выражено подобными средствами.

Но история искусства знает множество таких побед, начиная с мироновского «Дискобола». Кроме того, сами отличительные характеристики пластики представляют художнику богатые возможности в решении подобной задачи. Так, неподвижная в своих элементах скульптура из полированного мрамора, будучи расположенной на вращающемся станке в полуосвещенном помещении, оживет в возникшей игре света. Эту особенность скульптуры, в частности, подчеркнул Вёльфлин, сравнивая пластику классицизма и барокко: «То обстоятельство, что классика любит спокойные поверхности, а барокко — движущиеся, составляет не только объективное различие: трактовка формы другая. Там — ясно определенные осязательные ценности, здесь — все переход и изменение; там — воплощение в образах сущего, пребывающей формы, здесь — иллюзия постоянного изменения, изображение считается с впечатлениями, существующими уже не для руки, а только для глаза. В то время, как в классическом искусстве светлые и темные пятна подчинены пластической форме, в барокко свет как будто пробудился к самостоятельной



38 Мастера архитектуры об архитектуре. С 259. С. 35.

39 Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 28.

жизни. Он как бы свободно играет над поверхностями, и часто случается, что форма вовсе исчезает в темноте теней»⁴⁰. Эти приемы невольно заставляют провести аналогии со светотеневыми композициями Рембрандта.

В техническом арсенале скульптора достаточно средств «пассивной» передачи движения. Так, Фриц Кремер блестяще использует прием фактурной насечки в скульптуре «Ева» (1950), покрывая бронзу сетью тончайших надрезов. Свет мерцает на этой поверхности, создается эффект неуловимого ореола, напоминающего о тепле человеческого тела. Динамизация формы, мерцание фактуры достигается и экспрессивным характером лепки, когда на поверхности скульптуры остаются следы касания пальцев, бликующие потеки, заставляющие материал бугриться, «дышать» (работы А. Бурделя, А.С. Голубкиной).

Показательно, что для видного представителя кинетического искусства Наума Габо внесение в пластическое произведение элемента движения совершенно не означало использования подвижных частей или моторных устройств. Первостепенную важность для него имели «кинетические ритмы». В «Реалистическом манифесте» художник заявлял:

«Мы отвергаем тысячелетнее Египетское заблуждение искусства, считающее статические ритмы единственными элементами изобразительного искусства.

Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент КИНЕТИЧЕСКИЕ РИТМЫ, как основные формы наших ощущений реального времени»⁴¹.

Кинетический ритм, по мысли Габо, был способен сообщить пластической форме временное измерение, причем «как в истинном движении, так и в иллюзорном, который достигается через передачу плавного потока линий и форм в скульптуре или картине»⁴².



40 Вёльфлин Г. Указ. соч. С. 64.

41 Габо Н., Певзнер А. Реалистический манифест. М., 1920.

42 Цит. по: Сидлина Н.З. Кинетические конструкции Наума Габо // Искусство скульптуры в XX веке. М., 2010. С. 66.

И все же убедительная иллюзия движения не равна ему самому. Пришедшие в скульптуры мобильные элементы, зачастую снабженные моторизированными механизмами, начали очередную страницу в истории пространственных видов искусств, ознаменовав собой и новую степень интенсивности открытой формы. Подвижные структуры активно внедряли в искусство пластики М. Дюшан, В. Татлин, А. Родченко, М. Ротко.

«Визитной карточкой» этого направления можно считать новаторскую «Кинетическую конструкцию» Габо (она же — «Стоячая волна»), экспонировавшуюся в мастерских Политехнического музея в Москве зимой 1919–1920 годов. Конструкция представляла собой металлический прут с подсоединенным к нему устройством на основе электромагнита, которое и приводило в движение этот вертикальный элемент. «Прут» волнообразно раскачивался, так что человеческий глаз воспринимал это движение как целостный трехмерный объект. Таким образом создавалась иллюзия объема, на деле не существующего, движение чудесным образом «выуживало» из пустого пространства очевидную зримую реальность, целостную геометрическую форму. «Знания физика и навыки инженера сделали возможным появление этого уникального произведения, надолго опередившего свое время. Объем здесь впервые был сформирован *не материей и не пространством, а движением*»⁴³.

Наиболее полно возможности «мобильной скульптуры» (по сути уже — инсталляции) были опробованы в середине XX века американцем Александром Колдером. Именно его «мобили» (вместе с «Улиссом» Дж. Джойса и алеаторными композициями А. Пуссера и К. Штокхаузена) натолкнули У. Эко на размышления о феномене «открытого произведения».

Первый этап творчества Колдера связан с созданием серии плоских фигурок из проволоки — подвижность марионеток была обусловлена пластичностью самого материала. Проволочные персонажи, вместе с разнообразными пластинами, крыльями, лопастями, подвешивались к потолку или крепились к стенам на кронштейнах и «оживали» при каждом



43 Там же. С. 66.

движении воздуха. Особую известность обрели его «портреты» Фернана Леже и Жозефины Бейкер конца 1920-х — начала 1930-х годов. «Сущностью этих портретов становится не только поразительное сходство, но и *абсолютная проницаемость, пустотность тела*, — отмечает исследователь творчества Колдера С.И. Орлов. — Далее в действие вступает ажурная графика самого пространства. Невесомые, подвесные конгломераты колеблющихся мобилей обозначили силы тяготения в пространстве. Бесконечная череда незримо связанных форм и пространственных планов. Локально окрашенные вращающиеся металлические кружки, „листья“ и „лопасти“ обозначили среду постоянно меняющихся профилей пространства. Профили — сигнальные ориентиры, задающие направление движения. „Указующие“ профили и соединяющие их проволоочные дуги выявили материальность „пустого“ пространства. Колдер выявил то, что изначально свойственно сознанию любого человека. *Как только взгляд и разум обращаются в пространство, „пустота“ исчезает*. Воображение выстраивает невидимую архитектуру пространства, простирающуюся до звезд»⁴⁴. Так, возможно не вполне осознавая это, американский художник логически продолжал идеи Архипенко, а также братьев Габо и Певзнера.

Впоследствии, осуществляя «прорыв в пространство», Колдер отказывается от антропоморфизма⁴⁵ и создает беспредметные композиции, которые часто наделяет декоративной функцией, включая их в среду интерьера. Вибрирующие, трепещущие в воздушном пространстве невесомые элементы колдеровских мобилей в свое время восхитили Сартра, оставившего о них восторженный отзыв:

«Эти колебания, эти паузы, это нащупывание, неловкости, внезапные решения и везде удивительное благородство лебедя... Одним словом, если Колдер не хотел ничего имитировать,



44 Орлов С.И. Ракурсы. М., 2009. С. 82–83.

45 «Металлические модули-лопасти по самой своей природе оказываются ближе к идее планирования в воздухе. Соединяющие их проволоочные дуги бестелесны и ажурны, как облака» — Там же. С. 83.

так как он не хотел ничего другого, кроме как создавать *гаммы и аккорды неизвестного движения*, мобили одновременно изобретения лирические, комбинации технические, почти математические, и, одновременно, чувственные силы природы, этой великой загадочной природы, которая разбрасывает свою пыльцу и внезапно рождает полет бабочек...

Этот маленький местный праздник, предмет, определенный движением и вне его не существующий, цветок, который увядает, останавливаясь, *чистая игра движения, как есть чистая игра света...*⁴⁶

Сартр уловил спонтанный, импровизационный импульс колдеровских композиций, оценил уникальность каждого мгновения их пребывания в пространстве, их своеобразную алеаторику. И ответил — как писатель и восхищенный зритель. В свою очередь Эко, на которого мобили произвели не менее сильное впечатление, отреагировал как теоретик искусства — подготовив доклад о «форме и неопределенности в современной поэтике», где впервые прозвучала гипотеза об «открытости произведения искусства пространству возможного».



46 Цит. по: Азизян И.А. Диалог искусств XX века. М., 2008. С. 324.

Череда мировоззренческих, культурных, антропологических кризисов и катастроф, заставившая не одно поколение художников обратиться за помощью к «поэтике открытости» — как наиболее оправданной в ситуации тотальной смены ориентиров, способной помочь в деле построения художественного аналога «синергийного» мира, балансирующего между относительным покоем и динамическим хаосом, — не могла не повлиять и на литературу. Не будет преувеличением сказать, что все три ее рода (эпос, лирика, драма) испытали в минувшем столетии сильнейшее потрясение своих формальных и содержательных основ, нередко выливавшееся в настоящую анархию и деструкцию, осознанное уничтожение слова и образа, но порой и приносящее удивительные плоды, не достижимые иными художественными средствами.

Литература стала другой, и это бесспорный факт. Ее история уже немислима без Дж. Джойса, Ф. Кафки, У. Фолкнера, А. Платонова, Х. Кортасара, В. Набокова и других реформаторов, утвердивших понимание текста как пространства священной, онтологической игры (Й. Хёйзинга), как поля эксперимента. Писатель, поэт, драматург новой формации испытывает на прочность все «несущие конструкции» литературного произведения — синтаксис, сюжет, композицию, весь мыслимый арсенал приемов, символику, вторгается в саму ткань слова, препарирруя его, расчленяя на морфемы, фонемы, стирая до цезуры — чистого молчания. Текст начинает восприниматься и автором и читателем как открытая форма, демонстрирующая все уровни напряженности¹ — от внутренней присущей любому художественному образу полисемантики, через намеренное «утяжеление» структурно-семантического фундамента, к радикально разъятому, подвижному артефакту, допускающему над собой любые манипуляции.

Впрочем, основная задача последней главы данной книги не сводится к простой демонстрации многообразия «открытых»



1 См. Гл. 3.

приемов и их преломления в материале литературы. Тем более не преследуется стремление апологизировать «эксперимент для эксперимента» или «открытость ради открытости». Я скорее хотел бы обратить внимание на ту *позитивную эвристическую силу, что таят в себе новые средства художественной выразительности*, которые могут, помимо прочих истолкований, быть интерпретированы и в контексте настоящего исследования. Моя цель здесь — продемонстрировать *созидающую способность открытой формы, представить ее как несомненное приобретение искусства в целом, как один из созвучных нашей эпохе способов сотворения произведений, обладающих своей неповторимой символикой, внутренней органикой, интенсивной аурой и бесспорной художественной ценностью*.

О ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЯХ Б. ПОПЛАВСКОГО

У каждого художника, писателя, музыканта случаются творческие взлеты и падения. Как говорил К. Бальмонт, добывший много золота не может не оставить после своей работы и много руды, окалины. Судить художника нужно по его вершинам. В рамках разговора о различных степенях интенсивности открытой формы было бы небезынтересным обратиться к двум подобным «вершинам», двум несомненным поэтическим удачам Бориса Поплавского — интересного поэта, о котором уже велась речь на этих страницах. Важно подчеркнуть высокий качественный уровень и того, и другого произведения, занимающих достойное место в ряду лучших работ автора, неизменно попадающих в хрестоматии и стихотворные подборки, призванные познакомить читателя с главными творческими достижениями поэта.

За стеною жизни ходит осень
И поет с закрытыми глазами.
Посещают сад слепые осы,
Провалилось лето на экзамене.

Все проходит, улыбаясь мило,
Оставаться жить легко и страшно.

Осень в небо руки заломила
И поет на золоченой башне.

Размышляют трубы в час вечерний,
Возникают звезды, снятся годы,
А святой монах звонит к вечерне,
Медленно летят удары в горы.

Отдыхает жизнь в мирах осенних
В синеве морей, небес в зените
Спит она под теплой хвойной сенью
У подножья замков из гранита.

А над ними в золотой пустыне
Кажется бескраен синий путь.
Тихо реют листья золотые
К каменному ангелу на грудь².

Меланхолическое, медитативное стихотворение, акварельно легкое и пейзажное. Музыкальность и мелодичность, восходящая к А. Фету, А. Блоку, И. Анненскому, образует уютное, «разряженное» поэтическое пространство, в котором отступает на задний план, невольно смягчается сакраментальное соломоновское «все пройдет». Центральный для всей поэзии Поплавского мотив эстетизированной смерти являет себя в декадентски наивном образе олицетворенной осени, «поющей» где-то «за стеною жизни» и картинно «заламывающей в небо руки». Столь же абстрагированны, произвольны черты поэтического хронотопа: «Возникают звезды, снятся годы», «В синеве морей, небес в зените», «Кажется бескраен синий путь». В финале возникает фигура ангела — одного из узнаваемых обитателей поэтического мира Поплавского — то размышляющего о чем-то «на крыше», то отдыхающего в «плетеном кресле», но всегда отстраненного, молчаливого, самоуглубленного. На этот раз навязчивый образ предстает



2 Из сборника «В венке из воска» (1938), в котором стихотворение числится среди «дополнений» к книге «Флаги» (1931). Поплавский Б.Ю. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М., 2009. С. 235.

в «скульптурном» обличье, отсылая, возможно, к акмеистскому «Петергофу» Г. Иванова, полному эстетизированной тоски, воли к забвению, долгожданному растворению вечно мятущейся человеческой самости среди холодных и бесстрастных объектов художественной культуры:

...О, если бы застыть в саду пустынном
Фонтаном, деревом иль изваяньем!

Не быть влюбленным и не быть поэтом
И, смутно грезя мучившим когда-то,
Прекрасным рисоваться силуэтом
На зареве осеннего заката...³

Поплавский убаюкивает читателя, погружает в ностальгический осенний полусон. Оксюморонное по форме «Оставаться жить легко и страшно» навевает легкую тревогу, но не способно нарушить царящий покой.

В техническом отношении перед нами любимые Поплавским атрибуты — пятистопный хорей с необязательной, но преобладающей женской рифмой (в первой строфе появляется дактилическая рифма: «глазами / на экзамене», освобождающая, расковыливающая форму, а в последней ритмическую точку всему стихотворению ставит мужская: «путь / на грудь»), перекрестный способ рифмовки (abab). Этим размером написаны многие знаменитые вещи Поплавского: «Роза смерти» («В черном парке мы весну встречали...»), «Флаги» («В летний день над белым тротуаром...»), «Черный заяц» («Гаснет пламя елки, тихо в зале...»), «Мальчик смотрит, белый пароходик...» и, конечно, «Черная Мадонна»:

Синевели дни, сиреневели,
Темные, прекрасные, пустые.
На трамваях люди соловели,
Наклоняли головы святые.

Головой счастливою качали.
Спал асфальт, где полдень наследил.



3 Иванов Г.В. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 235.

И казалось, в воздухе, в печали,
Поминутно поезд отходил.

Загалдит народное гулянье,
Фонари грошовые на нитках,
И на бедной, выбитой поляне
Умирать начнут кларнет и скрипка.

И еще раз, перед самым гробом,
Издадут, родят волшебный звук.
И заплачут музыканты в оба
Черным пивом из вспотевших рук.

И тогда проедет безучастно,
Разопрев и празднику не рада,
Кавалерия, в мундирах красных,
Артиллерия назад с парада.

И к пыли, к одеколону, к поту,
К шуму вольтовой дуги над головой
Присоединится запах рвоты,
Фейерверка дым пороховой.

И услышит вдруг юнец надменный
С необъятным клешем на штанах
Счастья краткий выстрел, лёт мгновенный,
Лета красный месяц на волнах.

Вдруг возникнет на устах тромбона
Визг шаров, крутящихся во мгле.
Дико вскрикнет черная Мадонна,
Руки разметав в смертельном сне.

И сквозь жар, ночной, священный, адный,
Сквозь лиловый дым, где пел кларнет,
Запорхает белый, беспощадный
Снег, идущий миллионы лет. ⁴



4 Из сборника «Флаги». Поплавский Б.Ю. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. С. 178–179.

Стихотворная техника почти калькирована с предыдущего примера — вновь пятистопный хорей, перекрестная рифмовка, только строф, содержащих и мужскую и женскую рифмы, уже не одна, а пять. Но почти при полном соответствии этих характеристик пропасть между двумя стихотворениями видна невооруженным глазом. По сравнению с прозрачным, написанным в традициях классической русской поэзии «золотого века» «За стеною жизни ходит осень...» «Черная Мадонна» выглядит актуально даже в текущую эпоху «постпостмодернизма». Налицо принципиально открытая «нелинейная» семантика, спонтанное образотворчество, соединение несоединимого — все то, что создает атмосферу болезненно-яркого сновидения с завораживающими сюрреалистическими образами, надолго «застревающими» в воспринимающем сознании.

Эти образы («Черным пивом из вспотевших рук», «Визг шаров, крутящихся во мгле») принципиально разомкнуты, перед нами загадки, на которые даже не предусмотрен ответ, означающее с множеством означаемых. Читателю предложены ряды не очень связанных между собой «видений», передающих фантазмагорическую картину городского праздника, вырастающего до масштабов апокалипсиса, и венчаемую идиоматически убедительным «Снег, идущий миллионы лет». *Но фрагментарность и алогичность этого в полном смысле бриколажного поэтического полотна, как ни странно, не разрушает целостного впечатления, общей атмосферы стихотворения. Весьма агрессивные приемы открытой формы⁵ начинают восприниматься как органичные*, едва только читатель заглушит голос разума и поддастся суггестии поэтического текста, не переводимого на язык понятий («Счастья краткий выстрел, лет мгновенный,/ Лета красный месяц на волнах»), ощутит его чистую ритмику.

Так сам собой возникает вопрос о *внутренней целесообразности* открытого текста, который, несмотря ни на какие метаморфозы, продолжает являть собой *целостный эстетический объект*, пусть и обнаруживающий ту или иную степень структурно-семантической неполноты.



5 Правда в умеренном ее варианте, требующем «рецептивного конструирования»: синтаксис не нарушен, читателю нет нужды использовать «ножницы» и «клей».

Модусы усложнения

XX век, предложивший в качестве *одной из альтернатив* развития искусства принципы открытой формы, во многих своих ипостасях продолжал наследовать заветы высокой классики, подпитываясь опытом предшествующих поколений. Было бы ошибкой трактовать минувшее столетие исключительно как площадку для радикальных опытов с художественной формой. И в начале XXI века по-прежнему сильны традиции «академической школы» в изобразительном искусстве, музыке, театре, литературе, сохраняющие соответственно верность линии и объему, четкому мелодическому рисунку, утвержденному сценарию, внятому сюжету и точному слову. Открытость являет себя здесь в своем исконном, неистребимом качестве «носителя полисемии», именно она разворачивает перед реципиентом многослойное «пространство художественного».

Ясность синтаксиса, фиксированность сюжета и характеров персонажей, относительная определенность времени, места и действия никогда не ограничивали семантического и эмоционального потенциала литературы, творимой под знаком «имманентной» открытой формы. Примером тому эпические полотна Гомера, Вергилия, Данте, М. Сервантеса, У. Теккерея, О. Бальзака, В. Гюго, Л. Толстого; проникнутые игровой стихией, демонстрирующие неограниченные возможности самого языка творения М. Сервантеса, Ф. Рабле, Г. Гриммельсгаузена, Дж. Свифта, Э. По, Н. Гоголя; создающие «новую космогонию» «художественные трактаты» У. Шекспира, Дж. Мильтона, И.В. Гёте; многоголосые, полифонично-плюралистичные романы Ф. Достоевского... Традиции «миметического письма», дорожащего завершенной, структурно целостной формой, были востребованы в произведениях И. Бунина, К. Гамсуна, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека, Ф. Фицджеральда, А. Экзюпери, М. Шолохова, Дж. Сэлинджера и многих других классиков литературы последнего столетия.

Внутри этого хорошо обжитого, лишнего формального радикализма художественного пространства писатели обнаруживали «свои ниши» — новые модусы творческого самосуществования.

Вот так начинается замечательный роман Гайто Газданова (1903–1971) «Ночные дороги» (1941), покоряющий завораживающей интонацией, узнаваемыми музыкальными периодами, «единством настроенности» (М. Слоним):

«Несколько дней тому назад во время работы, глубокой ночью, на совершенно безлюдной в эти часы площади св. Августина, я увидел маленькую тележку, типа тех, в которых обычно ездят инвалиды. Это была трехколесная тележка, устроенная как передвижное кресло; впереди торчало нечто вроде руля, который нужно было раскачивать, чтобы привести в движение цепь, соединенную с задними колесами. Тележка с удивительной медленностью, как во сне, обогнула круг светящихся многоугольников и стала подниматься по бульвару Османн. Я приблизился, чтобы лучше ее рассмотреть; в ней сидела закутанная необыкновенно маленькая старушка; видно было только ссохшееся, темное лицо, уже почти нечеловеческое, и худенькая рука такого же цвета, с трудом двигавшая руль. Я видел уже неоднократно людей, похожих на нее, но всегда днем. Куда могла ехать ночью эта старушка, почему она оказалась здесь, какая могла быть причина этого ночного переезда, кто и где мог ее ждать?

Я смотрел ей вслед, почти задыхаясь от сожаления, сознания совершенной непоправимости и острого любопытства, похожего на физическое ощущение жажды. Я, конечно, не узнал о ней решительно ничего. Но вид этого удаляющегося инвалидного кресла и медленный его скрип, отчетливо слышимый в неподвижном и холодном воздухе этой ночи, вдруг пробудил во мне то ненасытное стремление непременно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни, которое в последние годы почти не оставляло меня»⁶.

Движущей силой этого произведения выступает именно «острое любопытство» литературного alter ego Газданова, вынужденного после бегства из России работать ночным таксистом в Париже. Перед пытливым взором лирического героя (в данном случае это определение наиболее уместно)



6 Газданов Г. Ночные дороги // Газданов Г. Вечер у Клэр. Ночные дороги. СПб., 2009. С. 157–158.

проходит длинная вереница чужих жизней, заставляя его вновь и вновь ставить гогеновский вопрос «Кто мы? Откуда? Куда идем?». Погруженный в стихию чуждого, враждебного мира, герой Газданова сохраняет наивный вопрошающий взгляд ребенка, по-лесковски «очарованного» жизнью. *Семантическая открытость литературной формы здесь обусловлена самой открытостью и незавершенностью человека*, силу и слабость которого исследует выдающийся писатель-экзистенциалист.

Еще один пример семантического и эмоционального «расширения» демонстрирует творчество Юрия Казакова (1927–1982) — признанного во всем мире мастера рассказа, автора «маленьких шедевров»: «Адам и Ева», «Осень в дубовых лесах», «Плачу и рыдаю», «Проклятый Север». Сформированный классической традицией (лирическая проза Казакова продолжает линию Бунина) художественный мир писателя вновь обращен к феномену «разного человека», восхищенно распахнут перед жизнью во всех ее проявлениях. Однако глубина и «рецептивная объемность» казаковской прозы, как кажется, связана не только с тонкостью психологических детализировок и не с виртуозным владением техникой литературного пейзажа. *Смысловая многомерность и эмоциональная заразительность рассказов писателя неразрывно связана с самой плотью языка*, его интонационно-ритмической структурой — паузами, повторами, инверсиями, его звукописью (безупречно тонкие аллитерации, вроде «стылость стальных стволов»), обилием экспрессивных риторических фигур. Так литература, тяготеющая к определенности формы, оказывается окутанной ореолом тонких ощущений, настроений, мотивов, заставляя вспомнить о неуловимых, невербализуемых качествах подлинного искусства. Особенно это заметно в последних работах автора («Свечечка», «Во сне ты горько плакал»), посвященных экзистенциальным проблемам рождения и смерти, героями которых становятся отец и сын. Здесь непревзойденный стилист Казаков заставляет читателя невольно содрогнуться, почти физически ощутить себя в двух шагах от готового покончить с собой человека («Ружье висело на стене. Он снял его, почувствовал холодную тяжесть, стылость стальных стволов. Цевье послушно легло

в левую ладонь. Туго подался под большим пальцем вправо язычок замка. Ружье переломилось в замке, открывши, как два тоннеля, затыльный срез двух своих стволов. И в один из стволов легко, гладко вошел патрон. Мой патрон!

По всему дому горел свет. Зажег свет он и на веранде. Сел на стул, снял с правой ноги башмак. Со звонким в гробовой тишине щелчком взвел курок. Вложил в рот и сжал зубами, ощущая вкус маслянистого холодного металла, стволы...»⁷⁾, то заставляет погрузиться в идиллический «долгий-долгий день, один из тех летних дней, которые, когда мы вспоминаем о них через годы, кажутся нам бесконечными»^{8).}

«Неужели на каждом из нас стоит неведомая нам печать, предопределяя весь ход нашей жизни?»⁹⁾ и «Куда же это все канет, по какому странному закону отсечется, покроется мглой небытия, куда исчезнет это самое счастливое ослепительное время начала жизни, время нежнейшего младенчества?»¹⁰⁾ — казаковские вопросы «повисают в воздухе», остаются без ответа, но обретают в этом уникальном и самоценном художественном пространстве особую стереоскопичность и эмоциональную пронзительность, в очередной раз убеждающих, что и тяготеющая к структурной определенности и замкнутости форма обладает поистине безграничным смысловым и эмоциональным потенциалом.

Но XX век породил и другую литературу — основанную на кардинальном пересмотре всех существовавших прежде канонов. Герман Гессе, предложивший в романе «Игра в бисер» идею всеобъемлющей, тотальной игры¹¹⁾, призванной



7 Казаков Ю.П. Во сне ты горько плакал // Казаков Ю.П. Избранное. М., 2004. С. 326–327.

8 Там же.

9 Там же.

10 Там же. С. 335.

11 «Игра в бисер — это, таким образом, игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры, она играет ими

консолидировать в едином импровизационном усилии всю человеческую культуру, невольно предложил и *взгляд на саму литературу как на игру с читателем, как на диалог с конгениальным собеседником, способным продолжить и развить начатое автором*. Литература отныне — запутанный лабиринт, многоуровневые катакомбы, спуститься до самых глубин которых удастся не каждому. Напрашивающийся пример здесь — «Улисс» Дж. Джойса, действие которого разворачивается в нескольких параллельных художественных пространствах, а внутреннее время, спрессованное в один-единственный дублинский день (16 июня 1904 года), одновременно символически вбирает в себя всю человеческую культуру и мифологию. Принцип интеллектуального романа-головоломки, «сада расходящихся тропок» стал ведущим для У. Фолкнера («Шум и ярость»), В. Набокова («Защита Лужина», «Дар», «Приглашение на казнь» и др), У. Эко («Имя розы») и целой плеяды латиноамериканских писателей (Х. Борхес, Г. Маркес, М. Астуриас).

Осознанное усложнение семантики неизбежно оборачивалось поиском новых стилей и языковых приемов, новых методов творчества. Так, в ранней поэзии Б. Пастернака, романах Андрея Белого, прозе Г. Иванова можно наблюдать реализацию принципов монтажа, акцентирующих ценность каждого отдельного фрагмента. В «Портрете художника в юности» Джойса или эпопее «В поисках утраченного времени» М. Пруста — приемы, репрезентирующие работу человеческого сознания, имитирующие внутренний монолог с вниманием к



примерно так, как во времена расцвета искусств живописец играл красками своей палитры. Всем опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рожденными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды ученого созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей умелец Игры играет как органист на органе, и совершенство этого органа трудно себе представить — его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически игрой на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира» — Г. Гессе. Игра в бисер. М., 2011. С. 11.

любым мельчайшим душевным движениям. Французские сюрреалисты, русские футуристы и обэриуты практиковали приемы алогизма, разрушения причинно-следственных связей между изображаемыми явлениями. Ф. Кафка генерировал в своих новеллах и романах пугающую атмосферу абсурда, где рации мгновенно сдавало позиции, оказывалось ненужным и даже вредным. А. Платонов, сталкивая стилистически несовместимые лексические слои, активно применяя прием плеоназма («закрой свои глаза кожей», «ел тело курицы» и т.д.), подавая трагическое содержание приемами, традиционно считавшимися «комедийными», нарушал существующую инерцию восприятия, создавал эффект «остранения», опровергающий привычные логические связи.

Структурная неполнота, семантическая разомкнутость и непоследовательность, монтажные и бриколажные приемы, свидетельствующие о верности писателей XX века принципам художественной открытости, погружали читателя туда, «где нет готовых форм, / где все разъято, смешано, разбито» (Н. Заболоцкий). Разрушению подверглись все, казавшиеся некогда непоколебимыми, основы литературного произведения: композиция, сюжет, целостность персонажа, синтаксис. Полем для эксперимента становится сама художественная форма, начинающая походить на кубистическое полотно — раздробленное «плоскостями-стилями», говорящее сотнями конкурирующих голосов.

Подчиненные чувству меры и вкуса, оказываясь в руках одаренных авторов, приемы «открытой стилистики» приносили впечатляющие результаты. *Как представляется, важным условием художественной органики здесь являлась именно обоснованность их применения, уместность мотивировки.* Так, в «Шуме и ярости» прием «потока сознания» использован Фолкнером для реконструкции психики душевнобольного. Ту же цель преследовал и русскоязычный писатель-постмодернист Саша Соколов в романе «Школа для дураков». Демонстрация «расщепленного» сознания героя, страдающего раздвоением личности, позволяет автору начать тонкую игру на уровне мельчайших элементов языка, буквально рассыпать слово на морфемы и фонемы, при этом добиваясь эффектного «нового синтеза», демонстри-

*рующего язык в качестве самоорганизующейся системы, способной, будучи разобранный до самых последних своих основ, обрести новую целостность*¹².



12 Один из примеров подобного словотворчества, являющего, как сезаровский «Таз с головами», само пространство рождения нового «художественного вещества» — открытую форму как динамическую, саморазвивающуюся, «фрактальную» систему:

«...спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и цветы потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая в такт своему деревянному сердцу смеясь на станциях продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем недорого я на станции стою не больше рубля я продаюсь по билетам а хотите езжайте так бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежна ну осыпьте меня совсем осыпьте же поцелуями никто не заметит лепестки на белом не видны а мне уж все надоело иногда я кажусь себе просто старухой которая всю жизнь идет по раскаленному паровозному шлаку по насыпи она вся старая страшная я не хочу быть старухой милый нет не хочу я знаю я скоро умру на рельсах я я мне больно мне будет больно отпустите когда умру отпустите эти колеса в мазуте ваши ладони в чем ваши ладони разве это перчатки я сказала неправду я Вета чистая белая ветка цвету не имеете права я обитаю в садах не кричите я не кричу это кричит встречный тра та та в чем дело тра та та что тра кто там та где там там там Вета ветла ветлы ветка там за окном в доме том тра та том о ком о чем о Ветке ветлы о ветре тарарам трамваи т р а м в а и аи вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам аи цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма и так далее чего никто не знает потому что никто не хотел учить нас греческому было непростительной ошибкой с их стороны это из-за них мы не можем перечислить толком ни одного корабля а бегущий Гермес цветку подобен но мы почти не понимаем этого того сего Горн мыс труби головы а барабан естественно бей тра та та вопрос это кондуктор ответ нет констриктор что вы там кричите вам плохо вам показалось мне хорошо это встречный простите теперь я точно знаю что это был встречный а то знаете задремал и слышу вдруг не то поет кто-то не то не та не то не та

Удачно найденный метод позволяет писателю и при использовании более умеренных его форм находить необходимый баланс между формой и содержанием. Не пускаясь в поиск «элементарных частиц» языка, Соколов уже на уровне вполне традиционного синтаксиса, оперируя «неделимым» словом и до конца оформленной фразой, продолжает работать в рамках литературы «потока», но уже не раздробленно, иллюстрирующего фрагментарное сознание центрального персонажа, а вполне целостного, становящегося выразителем авторского начала, которое вступает в непосредственный диалог со своим героем. Так, например, создается знаменитый образ несущегося по стране поезда¹³, вагоны которого



не то не та нетто брутто Италия итальянский человек Данте человек Бруно человек Леонардо художник архитектор энтмолог если хочешь увидеть летание четырьмя крыльями ступай во рвы Миланской крепости и увидишь черных стрекоз билет до Милана...» — Саша Соколов. Школа для дураков. СПб., 2010. С. 15–16.

13 «Дорогой ученик такой-то, я, автор книги, довольно ясно представляю себе тот поезд — товарный и длинный. Его вагоны, по преимуществу коричневые, были исписаны мелом — буквы, цифры, слова, целые фразы. Видимо на некоторых вагонах работники в специальных железнодорожных костюмах и фуражках с оловянными кокардами делали выкладки, заметки, расчеты. Предположим, поезд уже несколько суток стоит в тупике и еще неизвестно — никто не знает этого — когда он снова поедет, и никто не знает — куда. И вот в тупик приходит комиссия, смотрит на пломбы, бьет молотками по колесам, заглядывает в буксы, проверяя, нет ли трещин в металле и не подмешал ли кто песок в масло. Комиссия спорит, ругается, ей давно надоела ее однообразная работа, и она с удовольствием ушла бы на пенсию. А сколько же лет до пенсии? — размышляет комиссия. Она берет кусок мела и пишет на чем попало, обычно на одном из вагонов: год рождения — такой-то, трудовой стаж — такой-то, значит, до пенсии столько-то. Потом на работу выходит следующая комиссия, она очень задолжала своим коллегам из первой комиссии, вот отчего вторая комиссия не спорит и не ругается, а старается делать все тихо и даже не пользуется молотками. Этой комиссии грустно, она тоже достаёт из кармана мел (здесь я должен в скобках заметить, что станция, где происходит действие, никогда, даже во времена

исписаны мелом — знаком растраты, потери, убывания. За каждой надписью — боль, личная драма. Хрупкий, крошащийся мел, который, умирая, превращается в слово, в язык,



мировых войн, не могла пожаловаться на нехватку мела. Ей, случилось, доставало шпал, дрезин, спичек, молибденовой руды, стрелочников, гаечных ключей, шлангов, шлаббаумов, цветов для украшения откосов, красных транспарантов с необходимыми лозунгами в честь того или совершенно иного события, запасных тормозов, сифонов и поддувал, стали и шлаков, бухгалтерских отчетов, амбарных книг, пепла и алмаза, паровозных труб, скорости, патронов и марихуаны, рычагов и будильников, развлечений и дров, граммофонов и грузчиков, опытных письмоводителей, окрестных лесов, ритмичных расписаний, сонных мух, щей, каши, хлеба, воды. Но мела на этой станции всегда было столько, что, как указывалось в заявлении телеграфного агентства, понадобится составить столько-то составов такой-то грузоподъемностью каждый, чтобы вывезти со станции весь потенциальный мел. Вернее не со станции, а из меловых карьеров в районе станции. А сама станция называлась М е л, и река — туманная белая река с меловыми берегами — не могла называться иначе как М е л. Короче, все здесь, на станции и в поселке, было построено на этом мягком белом камне: люди работали в меловых карьерах и шахтах, получали меловые, перепачканные мелом рубли, из мела строили дома, улицы, устраивали меловые побелки, в школах детей учили писать мелом, мелом мыли руки, умывались, чистили кастрюли и зубы и, наконец, умирая, завещали похоронить себя на поселковом кладбище, где вместо земли был мел и каждую могилу украшала меловая плита. Надо думать, поселок Мел был на редкость чистый, весь белый и прибранный, и над ним постоянно висели облака и тучи, беременные меловыми дождями, и когда они выпадали, поселок становился еще белее и чище, то есть совсем белым, как свежая простыня в хорошей больнице. Что же касается больницы, то она и была тут хорошая и большая. В ней болели и умирали шахтеры, больные особой болезнью, которую в разговоре друг с другом называли меловой. Пыль мела попадала рабочим в легкие, проникала в кровь, и кровь становилась слабой и жидкой. Люди бледнели, лица светились в сумраке ночных смен бело и призрачно, в часы передач и свиданий светились в окнах больницы на фоне изумительно чистых занавесок, прощально светились на фоне предсмертных подушек, а потом лица светились только на фотографиях в семейных альбомах. Снимок наклеивался на отдельной странице и кто-нибудь из домашних старательно

становится в романе убедительной метафорой бесцельного человеческого существования, трагического пребывания на грани небытия.



обводил его черным карандашом. Рамка получалась неровной, но торжественной. Однако вернемся ко второй железнодорожной комиссии, которая достает из кармана мел, и — закроем скобки) и пишет на вагоне: Петрову — столько-то, Иванову — столько-то, Сидорову — столько-то, итого — столько-то мелких рублей. Комиссия идет дальше и на каких-то вагонах и платформах пишет слово *проверено*, а на других — *проверить*, ибо нельзя же проверить все сразу, есть же, в самом деле, и третья комиссия: пусть она и проверит оставшиеся вагоны. Но кроме комиссий на станции есть не-комиссии, иначе говоря, люди, не являющиеся членами комиссий, они стоят вне этого, заняты на других работах или вообще не служат. Тем не менее они тоже не могут побороть в себе желание взять кусочек мела и что-нибудь написать на стенке вагона — деревянной и теплой от солнца. Вот идет солдат в пилюльке, направляется к вагону: до дембеля два месяца. Появляется шахтер, белая рука выводит лаконичное *гады*. Двоечник пятого класса, кому, быть может, жить труднее, чем нам всем вместе взятым: *Марья Степанна — сука*. Станционная рабочая в оранжевой безрукавке, которая обязана подвинчивать гайки и подметать виадуки, сбрасывая мусор вниз, на рельсы, умеет рисовать море. Она рисует на вагоне волнистую линию, и правда — получается море, а старик-нищий, что не умеет ни петь, ни играть на гармони, а купить шарманку до сих пор не собрался, пишет два слова: *вам спасибо*. Какой-то парень, пьяный и кудлатый, узнавший стороной об измене подружки, в отчаянии: *Валю любили троє*. Наконец поезд выходит из тупика и движется по перегонам России. Он составлен из проверенных комиссиями вагонов, из чистых и бранных слов, кусочков чьих-то сердечных болей, памятных замет, деловых записок, бездельных графических упражнений, из смеха и клятв, из воплей и слез, из крови и мела, из белым по черному и коричневому, из страха смерти, из жалости к дальним и ближним, из нервотрепки, из добрых побуждений и розовых мечтаний, из хамства, нежности, тупости и холуйства. Поезд идет, на нем едут контейнеры Шейны Соломоновны Трахтенберг, и вся Россия, выходя на проветренные перроны, смотрит ему в глаза и читает начертанное — мимолетную книгу собственной жизни, книгу бестолковую, бездарную, скучную, созданную руками некомпетентных комиссий и жалких, оглушенных людей» — Там же. С. 43–48.

Еще одним примером удачной игры с открытой формой этого уровня напряженности могут выступить лучшие из работ музыканта и актера Петра Мамонова (группа «Звуки Му», названная Б. Гребенщиковым «подлинной русской народной галлюцинацией»). Сценические эксперименты перформансиста, направленные на «демонтаж» слова — его редукцию до междометия, вскрика, всхлипа, — являют зрителю образ полубезумного и внутренне одинокого обитателя современного мегаполиса, раздавленного агрессивной урбанистической цивилизацией и безотчетно ищущего спасения в любви и творчестве. Тождество шизофренически расщепленного языка и «расколотого» сознания здесь налицо. *Слово, сначала теряющее свой привычный повседневный смысл, затем рассыпающееся, превращающееся в бессмысленный звук, чтобы в конечном итоге этих метаморфоз переродиться в чистый жест, исчезнуть в телесных конвульсиях, знаменует растворение рационального начала в самом хаотическом «веществе» бытия.* Полупесни-полуспектакли Мамонова, проходящие под тягостный однообразный аккомпанемент, невольно ассоциирующийся с ударами бубна, сопровождающими шаманские ритуалы, воспринимаются как символическое жертвоприношение художника — истерзанного и ранимого:

«все нежное существо мое
вовсю противится наступающей грусти
все непонятное и нежное существо мое
противится наступающей грусти
что-то меня останавливает, что-то останавливает
все нежное существо мое...»¹⁴,

измученного непрерывным подсознательным страхом, приобретающим характер невроза:

«постоянно, постоянно необходимо иметь при себе что-то острое.
что-то острое...»¹⁵,



14 «Нежное существо», альбом «Зелененький» (2003).

15 «Про снег», альбом «Мыши 2002» (2003).

вопросами собственной идентификации, воплощенными в отчаянном призыве о помощи:

«О как я хотел бы, чтобы кто-нибудь вмонтировал в меня маленькую видеокамеру!..

О, как я хотел бы, чтобы кто-нибудь понаблюдал бы за моей внутренней жизнью!...»¹⁶

«ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ»

Все же следует признать, что перечисленные примеры, демонстрируя различные степени усложнения художественной открытости, не достигали ее радикальных вариантов, порывающих с самими физическими границами формы (даже литературные эксперименты Мамонова, подающиеся со сцены, при желании можно структурировать в связный текст). В отношении «комбинаторной» литературы, лишенной строгого порядка страниц или иных составных частей произведения, проблема органики формы стоит совершенно особым образом.

Здесь уместно вспомнить *оппозицию импровизации и случайности*¹⁷ как креативного вдохновенного процесса, с одной стороны, и механистической «игры в монетку» — с другой. Так, уповая на «объективную случайность», литературный дадаизм и сюрреализм зачастую использовал приемы чистой алеаторики — буквального «бросания костей», чтобы получить результат, который впоследствии провозглашался как художественный (вспомним известный «рецепт» Т. Тцара, предлагавшего собрать поэму из газетных обрезков, «тщательно перемешанных» в мешке). Подобная методика рождала графические эксперименты, вроде знаменитых «Ставней» Луи Арагона:



16 Там же.

17 См. Гл. 4.

Persienne	persienne	Persienne	
Persienne	persienne	persienne	
persienne	persienne	persienne	persienne
persienne	persienne	Persienne	persienne
persienne	persienne	Persienne	
	Persienne		Persienne
	Persienne? ¹⁸		

Ей же подчинен и творческий метод Ханса Арпа («Нужно сначала позволить расти формам, краскам, словам, звукам, а затем их объяснить...»¹⁹), подчас рождавший причудливые и не лишённые своеобразного обаяния фрагменты:

...разбросаны на связках ключей источники
под известковыми коврами
чёрные ленты изречений — мародёров произрастают
всегда поблизости сна
и ребра кристаллов поют на органе остов
спинной корабля жующего силы свои...²⁰

При этом нельзя не отметить, что в самых значительных своих работах (например, в «Магнитных полях», 1919, А. Бретона и Ф. Супо), якобы написанных в соответствии с требованиями «автоматического письма» и являющих серию раздробленных, бессистемных фрагментов, репрезентирующих не что иное, как «*reves*» — грезы, видения, галлюцинации, авторы не спешили уничтожить классический синтаксис. «... даже самые нелогичные, самые бессмысленные фразы, призванные запечатлеть стихийную работу подсознательного, Бретоном построены весьма логично, — справедливо отмечает Л.Г. Андреев. — Бретон явно уважал синтаксис, и иррациональное старательно, рационально им обработано (впрочем, он уверял, что подсознание его порождает фразы,



18 Цит. по: Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 2004. С. 251.

19 Там же. С. 222.

20 Там же. С. 227.

синтаксис которых „абсолютно правилен“). К доработке или переработке своих текстов Бретон обращался нередко — а как совместить это занятие с „автоматическим письмом“?»²¹

Проблема ценности и художественной убедительности отдельных фрагментов и составленного из них целого особенно ощутима в «комбинаторных романах» постмодернизма. Одним из апологетов этого вида творчества выступает Милорад Павич — изобретатель целого ряда интерактивных литературных жанров, требующих от читателя особой активности. Так, «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988) представляет собой «кроссворд», читать который можно по горизонтали и вертикали. Один из поздних экспериментов писателя — «Уникальный роман» (2004) — это детектив, повествование которого приводит к сотне (!) альтернативных финалов. «Этот роман не таков, как остальные книги, — говорит Павич в «Инструкции по чтению». — Для каждого читателя он кончается по-разному, каждого читателя ждет свой конец истории.

Чтобы убедиться, что это действительно так, достаточно взять экземпляр книги у друга или подруги. И тогда вы увидите, что исход будет не таким, как в вашем экземпляре. И так сто раз. Сто разных окончаний. Как сто дукатов, которые в одной сказке получил бедняк за волшебную птицу. Поэтому экземпляры этого романа-дельты пронумерованы, от 1 до 100. И что вам суждено, то и достанется. Как и в жизни.

Но учтите, для того чтобы прочитать и распутать интригу этой книги, вам вовсе не нужна чужая развязка. Удовлетворитесь собственным финалом, чужой вам ни к чему»²².

Павич действительно оставляет несколько линованных пустых страниц. Кроме того, посылает читателю глубоко-мысленное «Предупреждение»: «Так же как вредно для здоровья курить, вредно и читать все сто эпилогов. Это то же самое, как вместо одной смерти иметь их сто»²³.



21 Там же. С. 148.

22 Павич М. Уникальный роман. СПб., 2006. С. 5.

23 Там же. С. 166.

Самый известный роман писателя — «Хазарский словарь» (1984) — представляет собой настоящую энциклопедию в двух «версиях» («мужской» и «женской»), при этом ее «источники» педантично разделены на «три книги», содержащие христианские, исламские и еврейские тексты, посвященные истории полумифического народа. В предисловии Павич дает читателю следующие указания, которые недвусмысленно свидетельствуют и о *радикальной открытости* данного романа (т.н. «произведение в движении», рядоположенное опытам музыкального сериализма), и о *мере осознанной причастности автора принципам, продиктованным моделью «opera aperta»*: «Это открытая книга, а когда ее закроешь, можно продолжать писать ее; так же как она имеет своих лексикографов в прошлом и настоящем, то и в будущем могут появиться те, кто будет ее переписывать, продолжать и дополнять... Иначе говоря, читатель может пользоваться книгой так, как ему покажется удобным. Одни, как в любом словаре, будут искать имя или слово, которое интересует их в данный момент, другие могут считать этот словарь книгой, которую следует прочесть целиком, от начала до конца в один присест, чтобы получить более полное представление о хазарском вопросе и связанных с ним людях, вещах и событиях. Книгу можно листать слева направо и справа налево, так в основном и листали словарь, опубликованный в Пруссии (еврейские и арабские источники). Три книги этого словаря — Желтую, Красную и Зеленую — можно читать в том порядке, какой придет на ум читателю, например начав с той страницы, на которой словарь откроется»²⁴.

Подвижная структура романа обуславливает сам способ чтения: увлекшись одним сюжетом, можно без труда отыскать его продолжение среди параллельных «словарных статей» из двух других «цветных книг» — персонажи и связанные с ними истории свободно кочуют по всему текстовому пространству, то и дело сталкиваясь друг с другом. Читатель охотно принимает правила игры, поддерживая иллюзию добросовестного научного труда, посвященного реальным историческим событиям, несмотря на их откровенно фантастический характер, и



24 Павич М. Хазарский словарь. СПб., 2000. С. 25–26.

начинает творить из предложенных «первоэлементов» новую художественную и эстетическую структуру. *Литературная форма здесь подобна конструктору, пазлу, калейдоскопу. Но, несмотря на известную механистичность, она, думается, обладает собственной художественной аурой и органикой, связанной, вопреки ожидаемому, не с мерой «сотворческой свободы», которую получает читатель, но с выразительностью каждого отдельного фрагмента, который, будучи погружен в общее «силовое поле» произведения, удобно чувствует себя в любом из его секторов, словно подтверждая догадку Николая Кузанского о том, что центр вселенной — везде, в каждой его точке.*

Особую органику демонстрирует в этом контексте проза видного представителя «магического реализма» Хулио Кортасара. Если Павич оперирует относительно завершенными фрагментами текста, то у аргентинского писателя (даже в откровенно комбинаторной «Игре в классики» (1963), где автор обязывает читателя «скакать» от одной главы к другой по определенной схеме) отчетливо *стремление не к обособлению «кусочков» литературной мозаики, а к их срастанию, взаимопроникновению*, как на семантическом, так и на лингвистическом уровне.

На первый взгляд, роман Кортасара «62. Модель для сборки» (1968) — не что иное, как бриколаж. Причем бриколаж²⁵ в обоих его значениях — и как интеллектуальная «игра отскоком», и как способ что-то собрать, «сварганить» из подручных средств. Однако все оказывается не так просто: «Подзаголовок „Модель для сборки“ может навести на мысль, что куски повествования, разделенные на страницах интервалами, предлагаются автором как поддающиеся перестановке. Если с некоторыми это и возможно проделать, все же природа задуманной конструкции иная, и она сказывается уже в характере изложения, где повороты, перемещения должны создать ощущение свободы от жесткой причинно-следственной связи, но особенно в характере замысла, где еще более настойчиво и властно утверждается простор для комбинаций. Выбор, к которому придет читатель, его личный монтаж элементов



25 См. подробнее в Гл. 3.

повествования — это, во всяком случае, и будет той книгой, которую он захотел прочитать»²⁶. Несмотря на открытую структуру романа, ее очевидную мобильность, незакрепленность, Кортасар подчеркивает, что *эффект композиционной разомкнутости* в данном случае преследует более глубокую цель, нежели простую игру с читателем (от которой, впрочем, писатель никогда не отказывался²⁷).

Повод для размышления дает само название, отсылающее к 62-й главе романа «Игра в классики», где некий писатель Морелли обдумывает замысел своей будущей книги: «...взять группу людей, которые думают, что они переживают психологические реакции в классическом смысле этого старого-старого слова, но на самом деле эти реакции, этот поток духовной материи... устремлен к поиску чего-то более высокого, находящегося вне нас самих как индивидуумов, и только использует нас как средство»²⁸. Экзистенциальные метания героев «62» — группы лиц, образующих «свой круг», свою «зону», где нет места обывателям и посредственностям, — таким образом воплощают, перефразируя слова одного из героев «Бесов» Достоевского, бессознательное желание «приклониться перед чем-то, что выше тебя».

Видимо, «органическая фрагментарность» этого романа-потока связана именно с репрезентацией «потока духовной материи», о котором говорит Кортасар устами своего персонажа. *Динамичное, эмоционально напряженное пространство романа, где „до“ и „после“ крошатся в руках», при этом не распадается, а демонстрирует определенную целостность. «Несистемный» кортасаровский текст, воплощая метафору мира как «поля» или «сети», организуется не*



26 Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман. Рассказы. М., 1985. С. 25.

27 Кортасар не раз подчеркивал, насколько важна для него идея игры, воплощающая сам творческий метод: «Для меня невозможно жить, не играя... Писать для меня — значит играть» — Цит. по: Тертерян И. Хулио Кортасар: игра взаправду // Кортасар Х. 62. Модель для сборки. С. 13.

28 Там же.

по принципу прямых причинно-следственных связей, но в соответствии с представлениями о «мотивном» характере искусства, где особая роль выпадает на «силовые линии» (семантические, эмоциональные, стилистические), ведущие от одного «опорного пункта» текста к другому. Связи между этими «форпостами» (все теми же структурно-семантическими «пятнами», о которых говорит М. Гаспаров²⁹), образующими «мерцающую паутину» смыслов и образов³⁰, и призван обнаружить «читатель-соучастник»³¹, которого уважал и для которого работал Кортасар.

Так, лучшие образцы романов с алеаторной, «сериальной» структурой позволяют мыслить себя не только как «материально неполные» арт-объекты — открытые формы предельного уровня интенсивности, — но и как в определенном роде целостные и гармоничные художественные формы.



29 См. Гл. 6.

30 Метафорой подобной «комбинаторной сети» выступает в романе образ мошкеры, привлеченной светом уличного фонаря: «...мой сосед стал у одного из выходов и закурил, глядя на фонарь, привлекавший рой насекомых; забавно было смотреть, как образовывались и мгновенно распадались мноугогольники, которые удавалось закрепить на миг, лишь пристально вглядевшись или зажмурив глаза, и тут же возникали новые комбинации, в которых выделялись из-за своих размеров несколько белых бабочек, комаров да какой-то мохнатый жук. Мой сосед мог бы так провести всю жизнь, были бы только сигареты; и стоило ему остаться одному, как он склонялся к мысли, что, по существу, никогда ничего иного и не было, что нет ничего лучше, как стоять вот так всю ночь или всю жизнь под фонарем, глядя на мошек» — Кортасар Х. 62. Модель для сборки. С. 245.

31 Выражение Кортасара. Цит. по: Тертерян И. Хулио Кортасар: игра взаправду / 62. Модель для сборки. С. 3.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Внедолго длящемся мгновении есть что-то прочное». Художественная практика минувшего столетия не раз доказывала эту максиму Г.-Г. Гадамера.

Представ перед лицом неструктурированного, хаосоподобного мира, где привычные представления о пространстве и времени, равновесии и порядке оказывались нежизнеспособными, художник XX века взял на себя смелость выразить «синергийную вселенную» силами искусства. Действительность, где правят неопределенность и амбивалентность, кровь и плоть которой — конфликт, непрестанное движение и изменение, постигалась специфическими методами «открытого письма». На вооружение брались принципы «автоматизма», алеаторики, импровизации и случайности, бесструктурная ускользающая реальность репрезентировалась языком намека и умолчания, осмыслялась не напрямую, а бриколажно — ненароком и вскользь. Зритель, облеченный полномочиями соавтора и соучастника художника, отныне выступал в роли «рецептивного исполнителя», призванного довоплотить в своем воображении лишь начатое автором, на свой вкус скомбинировать предложенные «первозлементы» формы, поймать отблески «невыносимого» первотворческого «огня» импровизации.

Произведения живописи, скульптуры и архитектуры, поэзии и прозы, театра и композиторского искусства порой олицетворяли чистую витальность, добивались умножения семантики путем размыкания самой художественной формы, демонстрирующей «истончение» материи, ее превращение в *значимую пустоту*, в чистую энергию — символизирова диалектику «волны» и «частицы». Но искренняя попытка «открытого искусства», воплощающего ценности непостоянства и изменения, стать рукотворным аналогом энтропийного мира привела, как представляется, к парадоксальному результату. Стремясь органично «встроиться» в *бытие*, *опера aperta* *продолжала оставаться искусством: сохраняла органику самой жизни как незамкнутой системы,*

постоянно «подпитывающейся» энергией извне и стремящейся к упорядочиванию, целесообразности, уменьшению энтропии¹. Таков любой живой организм. Таков человек. Таков художник.

«В недолго длящемся мгновении есть что-то прочное». *Полноценная художественная форма* — пребывающая в пространстве, ограниченном, с одной стороны, авторским произволом, анархией открытости, дурной бесконечностью интерпретаций, а с другой — штампом, стандартом, пустым повторением пройденного², — даже в ситуации радикальных экспериментов XX века представляет собой единую систему сил, стремящуюся к равновесию³. *Характер открытости, таким образом, оказывается «вмонтирован» в общую структуру формы, а художественная форма в свою очередь — изоморфна жизни.* Обращенное к зрителю, обретающее в диалоге с ним череду своих воплощений, открытое произведение предстает гибкой самоорганизующейся «метасистемой», способной вновь и вновь возрождаться, обретать «массу покоя» в процессе «конституирующих прочтений», являя островки смысла, относительного порядка и равновесия посреди бушующего неоформленного бытия.



1 Буданов В.Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании. М., 2009; Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение. Диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии, 1992, № 12.

2 Эти ограничительные критерии произведения искусства были сформулированы Э.В. Ильенковым.

3 Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 27.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аберт Г. — 72, 73
Абрамовских Е.В. — 8, 92, 94, 95
Августин А. — 19, 284
Адамович Г.В. — 41
Азизян И. А. — 8, 10, 229, 232,
237, 239, 244, 248, 263, 264,
266, 276
Айвазовский И.К. — 180, 199
Айрапетов А.А. — 239
Аквинский Ф. — 19
Алпатов М.В. — 59
Андреев Л.Г. — 295
Андреев Л.Н. — 147
Андрей Белый — 32, 287
Анненский И.Ф. — 279
Аполлинер Г. — 159
Арагон Л. — 294
Арецо Г. — 142, 143, 152
Аристотель — 18, 32, 92, 200
Арман — 10
Арнхейм Р. — 100, 227, 230, 234,
237, 250, 302
Арп Х. — 102
Арто А. — 40, 119, 125, 126
Архипенко А.П. — 210, 262, 266,
267, 269
Астуриас М. — 287

Базыленко С.И. — 170
Бакушинский А.В. — 176
Балдина О. — 177
Балла Д. — 102, 263
Бальмонт К.Д. — 278
Баратынский Е.А. — 196, 211
Барт Р. — 197

Бартошевич А. В. — 69
Батарди М.-Л. — 161
Батракова С. П. — 8, 96, 104, 105
Батюшков К.Н. — 211
Бах И. — 66, 71–74, 79
Башляр Г. — 252
Безменова К.В. — 101
Бейкер Ж. — 275
Бейкер П. — 70
Бека Дж. — 126
Беллинг Р. — 267
Белоусов К. И. — 55
Бем А.Л. — 196, 197
Бентли Э. — 71
Беньямин В. — 30
Берг А. — 36
Бергсон А. — 26, 205
Бердяев Н.А. — 32
Берио Л. — 36, 78, 130, 262
Беркель Б. — 239, 241
Беспалов О. В. — 23, 48
Бессмертный М. — 170
Бетти Э. — 63
Бетховен Л. — 72, 73, 193
Блан П. — 234, 235
Блинов Г.В. — 171
Блок А. А. — 42, 136, 206, 279
Бобринская Е. А. — 10, 30,
34, 101, 233,
Богданов А. Ф. — 95
Богемская К.Г. — 161, 162, 164–166,
176, 178, 179, 187
Бодлер Ш. — 94, 98, 227, 259
Бонавентура — 19
Бондаренко Т.В. — 182, 183

- Бор Н. — 27
 Борхес Х. — 168, 287
 Босх И. — 180
 Ботеро Ф. — 167, 168
 Боччони У. — 263, 265, 268, 268
 Брак Ж. — 49, 140, 163, 248
 Бранкузи К. — 260
 Брейгель П. — 210
 Бретон А. — 294–296
 Брехт Б. — 70
 Брехт Д. — 128
 Бродский И.А. — 145–147, 191, 193
 Брокгауз Ф.А. — 202
 Брук П. — 126
 Брунеллески Ф. — 252
 Брюсов В.Я. — 95
 Буданов В.Г. — 38, 55, 302
 Булгаков М.А. — 198
 Булез П. — 36, 78, 153
 Бунин И.А. — 118, 119, 283, 285
 Бурдель А. — 273
 Бурлюк Д.Д. — 204, 205
 Бусев М.А. — 204, 261
 Бычков В.В. — 18, 128, 153
 Бычкова Л.С. — 153
 Бюлов Г. — 73

 Вагнер Р. — 73, 74
 Вагурин В.А. — 55
 Вазари Дж. — 22, 84, 147
 Вакар Л.В. — 163
 Валери П. — 29, 88, 138, 149, 205
 Ван Гог — 178
 Василенко В.М. — 176
 Василий Кесарийский — 113
 Васильев Н.Ю. — 248
 Вахтангов Е.Б. — 119, 121, 122
 Вдовенко И.В. — 70
 Вейдле В.В. — 31, 32, 135, 139

 Веласкес Д. — 20, 49, 56, 58–60
 Вельтман А.Ф. — 95
 Вёльфлин Г. — 10, 22, 23, 29, 66,
 177, 228, 255, 272, 273
 Вергилий — 283
 Верлен П. — 24
 Верхарн Э. — 231
 Веселовский А.Н. — 196
 Веснин А.А. — 194
 Визель Э. — 249
 Винкельман И. — 255
 Виноградов В.В. — 137
 Вишпер Б.Р. — 258
 Витгенштейн Л. — 28, 29
 Витрувий — 222, 225
 Волков С.М. — 145, 146
 Волкова Е.А. — 164, 171, 176, 178, 187
 Волкова Е.В. — 195
 Волошин М.А. — 204
 Вольтер — 20
 Выготский Л.С. — 152

 Габо Н. — 273–275
 Гаврилов В.В. — 189
 Гадамер Г.-Г. — 32, 49, 54, 61, 63,
 145, 301
 Газданов Г.В. — 284
 Гальцова Е.Д. — 25, 42
 Гамсун К. — 283
 Гантнер Й. — 36, 93, 95, 236
 Гарсон Б. — 69
 Гартман Н. — 53, 174
 Гаспаров Б.М. — 198, 300
 Гауди А. — 224, 233, 236
 Гегель Г. — 12, 26, 47, 203, 226
 Гендель Г. — 72
 Гери Ф. — 239, 240
 Гермер Г. — 73
 Гессе Г. — 286, 287

- Гёте И. — 99, 147, 148, 283
 Геш П. — 234
 Гидион Э. — 228, 229
 Гильдебранд А. — 226
 Гладков А.К. — 123
 Гоген П. — 159, 178, 285
 Гоголь Н.В. — 283
 Головачевский С. — 95
 Голубкина А.С. — 258, 259, 273
 Гольбейн Г. — 21
 Гомбрих Э. — 84
 Гомбрович В. — 34
 Гомер — 283
 Гончарова Н.С. — 163, 201, 209, 218
 Гор В. — 19
 Горнфельд А.Г. — 98
 Гоцци К. — 122
 Гращенков В. Н. — 8, 90, 91
 Грейвз М. — 249
 Грибов Н.Н. — 171
 Гриммельсгаузен Г. — 283
 Гропиус В. — 230
 Гроссэ Э. 112
 Готовский Е. — 126
 Грумз Р. — 128
 Гуль Р. — 139
 Гульд Г. — 74
 Гумилев Н.С. — 213
 Гуренко Е. Г. — 61, 67
 Гуссерль Э. — 50, 51

 Дайн Д. — 128
 Дали С. — 20, 40, 104, 175, 197
 Дамиш Ю. — 252
 Даниэль С. М. — 58, 59
 Данте — 19, 283, 290
 Декарт Р. — 28, 38, 85
 Делакруа Э. — 90
 Делоне С. — 102
 Дерен А. — 261
 Джакометти А. — 268, 269
 Дженкс Ч. — 239, 242, 244, 245–247
 Дживилегов А.К. — 116
 Джойс Дж. — 36, 103, 140, 274, 277, 287
 Джонсон Ф. — 232, 224, 227, 240
 Джост Ж. — 160
 Дзеви Б. — 243
 Диди-Юберман Ж. — 60
 Дидро Д. — 27
 Дикарская А.П. — 176
 Диллер Э. — 250–252
 Добрицына И. А. — 9, 18, 237, 238, 242, 244
 Добужинский М.В. — 211
 Достоевский Ф.М. — 200, 283, 299
 Дубова О.Б. — 225
 Дункан А. — 119
 Дусбург Т. — 102
 Дюбюффе Ж. — 161, 162
 Дюрер А. — 168, 197
 Дюшан М. — 10, 193, 274

 Евин. Е. А. — 55, 56, 75, 80, 201
 Евреинов Н.Н. — 40, 119
 Евстигнеев Л. П. — 55
 Евстигнеев Р.Н. — 55
 Еленок Т.Д. — 170, 176
 Ермонская В.В. — 257
 Ефрон И.А. — 202

 Жарри А. — 159
 Жевтович Д. — 161
 Животов Б.И. — 181
 Жильсон Э. — 95, 127, 147, 203, 206
 Жуковский В.А. — 197

- Заболоцкий Н.А. — 215, 217, 288
 Запорожцев А. — 111
 Захаркин А. — 194
 Зданевич И.М. — 25, 160
 Зданевич К.М. — 160
 Зедльмайр Г. — 193
 Зелай Р. — 161
 Зилоти А.И. — 73
 Зиммель Г. — 26
 Золя Э. — 211
- Иванов Г. В. — 42–44, 48, 133,
 134–140, 212–215, 217, 280,
 287
 Иванов Д. В. — 95
 Иванов С. М. — 146, 148
 Иверская И. — 191
 Ивональдо — 161
 Иероним Св. — 19
 Изер В. — 61
 Иконников А.В. — 222, 239, 241,
 243
 Ильенков Э. В. — 85, 86, 302
 Ингарден Р. — 51–53, 62, 127
 Иньшаков А. Н. — 35
 Ионеско Э. — 70
 Итин В.А. — 95
 Иттен Й. — 102, 121
- Кабаков И.И. — 10, 219, 220, 221,
 242, 250
 Кавелти Дж. — 75
 Казаков Ю.П. — 285, 286
 Калогеропулу С. — 161
 Калугина О.В. — 258, 259
 Каммингс Е. — 70
 Кандинский В.В. — 40, 96, 132, 162
 Каннингем М. — 128
 Кант И. — 99, 188
- Канцуров А.И. — 173
 Капинос Е.В. — 196, 211
 Капроу А. — 128
 Кара К. — 263
 Каспирович Н.В. — 173
 Каспит Д. — 106
 Кассирер Э. — 39
 Кафка Ф. — 97, 140, 288
 Кашшак Л. — 102
 Кейдж Дж. — 40, 117, 128, 143,
 233, 249
 Кейт-Джонстон К. — 68
 Кикутака К. — 243
 Кирико Дж. — 175, 209, 210
 Кирхнер Э. — 211
 Клее П. — 13
 Клек Й. — 102
 Климент Александрийский — 19
 Климонтович Ю.Л. — 38
 Клузо А.-Ж. — 40
 Козимо П. — 147
 Козырин Н.И. — 177
 Кокто Ж. — 103, 104
 Колдер А. — 274–276
 Колдор Л. — 160
 Коллингвуд Дж. — 87, 205
 Комиссаржевский Ф.Ф. — 69
 Комолов Н.И. — 180
 Кондратенко А.В. — 180
 Конт О. 27
 Копс Б. — 71
 Корелли А. — 72
 Коровин К.А. — 198, 199
 Кортасар Х. — 78, 277, 298–300
 Кортэ А. — 61
 Косенкова К.Г. — 231
 Космина В.С. — 100
 Котляревская Л.Б. — 173
 Крамской М.С. — 176

- Кремер Ф. — 273
 Кривцун О.А. — 8, 19, 26, 58, 224
 Кроче Б. — 92, 158, 206
 Крутогоров А. — 95
 Крученых А.Е. — 25, 35, 102
 Крэг Э.Г. — 70
 Крючкова В.А. — 8, 10, 13, 18, 96,
 129, 132, 233, 268
 Кудряшов А.Ю. — 72, 74
 Кузанский Н. — 298
 Курбе Г. — 208
 Курдюмов С.П. — 38
 Курокава К. — 224, 230, 244, 245
 Кустодиев Б.М. — 197, 210
 Кьеркегор С. — 26

 Лазарев В.Н. — 259
 Ланкри Ж. — 220
 Лаплас П.-С. — 28
 Ларионов М.Ф. — 163, 166, 201, 209,
 218
 Лебедева Г.С. — 225, 237
 Леви-Стросс К. — 103
 Ле-Дантю М.В. — 160
 Леже Ф. — 275
 Лентулов А.В. — 166
 Леонардо — 21, 37, 80, 81, 83, 92, 95,
 147, 168, 193, 197, 290
 Леонов П.П. — 166, 171, 176, 180
 Лермонтов М.Ю. — 174
 Лернер Н. О. — 95
 Либерман Д. — 239
 Лившиц Б.К. — 106
 Лившиц Д. — 108, 109, 132, 204–206
 Липпе Т. — 63
 Лист Ф. — 73
 Лобанов А.П. — 173, 188–191
 Ломброзо Ч. — 161
 Ломоносов М.В. — 37

 Лотман Ю.М. — 65, 112, 129
 Лукхард В. — 237
 Любаров В.С. — 167, 168
 Любимов А. Б. — 74
 Любимов Ю.П. — 69

 Магритт Р. — 105, 208
 Мазуркевич З. — 249
 Майков А.Н. — 95
 Майкова Л.М. — 171
 Макаи Х. — 161
 Маки Ф. — 243
 Макуинас Г. — 128
 Малевич К.С. — 35, 96, 102, 162
 Малларме С. — 24, 78, 150,
 Мальцев С.М. — 108
 Мамонов П.Н. — 293
 Мандельброт Б. — 238
 Мандельштам О.Э. — 196, 211
 Маньковская Н.Б. — 18, 128
 Маркес Г. — 168, 287
 Марков В. — 142
 Марков В. — 35, 142
 Мартелотти А. — 248
 Мартиндейл К. — 75
 Марциал — 193
 Маськова М. — 181
 Матисс А. — 178, 200, 262
 Медведева Е.И. — 181
 Мейерхольд В.Э. — 119, 123, 124
 Менделеев Д.И. — 146–148
 Мендини А. — 248
 Мережковский Д.С. — 136
 Мерло-Понти М. — 266
 Мерон П. — 246, 250
 Местрович М. — 129
 Мигунов А.С. — 181, 182, 184, 185
 Микеланджело — 21, 90, 92, 94, 95,
 253, 255, 259, 261

- Мила М. — 61
 Милованов В.П. — 55
 Мильтон Дж. — 283
 Миско Д. — 190
 Михелис П. — 93
 Мицкевич А. — 151
 Мозес А. — 160
 Монахова Л.М. — 237
 Мондриан П. — 96
 Мосс Э. — 239
 Мунк Э. — 175, 211
 Мухина В.И. — 267
 Мэлайн Ю. — 126
 Мюллер-Блато Й. — 93
- Набоков В.В. — 95, 277, 287
 Некрасов Н.А. — 169, 184
 Никифоров И.М. — 170, 177
 Николаева Т.П. — 74
 Ницше Ф. — 26, 27, 41, 112
 Нольде Э. — 178
 Норберг-Шульц К. — 228
 Ноэль Б. — 105
 Нувель Ж. — 227, 239, 247
 Ньютон И. — 27, 28, 99, 270
- Олденбург К. — 117, 128
 Олденбург К. — 117, 128
 Оно Й. — 128
 Орлов С.И. — 263, 275
 Ортега-и-Гассет Х. 30, 31, 99, 162, 220, 221
 Отаки М. — 243
 Отто В. — 260
- Павич М. — 78, 296–298
 Пакстон Дж. — 231
 Папп Д. — 69
 Парандовский Я. — 151
- Парейсон Л. — 141
 Партогези П. — 234
 Пастернак Б.Л. — 24, 188, 217, 287
 Певзнер А.А. — 275
 Пейрад Ж. — 160
 Пери Л. — 102
 Перов В.Г. — 197
 Перов Ю.В. — 63
 Петрина П. — 161
 Пехштейн М. — 178, 208, 209, 211, 218, 231
 Пикассо П. — 32, 40, 49, 96, 99, 103, 104, 132, 140, 159, 162, 166, 175, 207, 248, 260
 Пиралишвили О.Д. — 8, 93, 94
 Пиросмани Н. — 160
 Письман Л.З. — 174, 177, 181
 Пифагор — 32, 225
 Пластинин В.В. — 180
 Платон — 50, 127, 277,
 Платонов А.П. — 277, 288
 Плесснер Х. — 37, 38
 По Э. — 283
 Пойа Д. — 85
 Поллок Дж. — 40, 65, 153, 161
 Поплавский Б.Ю. — 37, 41–43, 278–281
 Поппер К. — 9
 Потебня А.А. — 63
 Пригожин И.Р. — 38, 55
 Пропп В.Я. — 196
 Пруст М. — 36, 140, 287
 Пуанкаре А. — 27
 Пуни И.А. — 35, 102
 Пунин Н.Н. — 35
 Пурыгин Л.А. — 180
 Пуссен Н. — 29, 197
 Пуссер А. — 131, 262, 274

- Пушкин А.С. — 8, 44, 92, 95, 109,
134, 136, 169, 180, 181, 196,
197, 214
Пюжоль Г. — 185
Пярт А. — 103
- Рабле Ф. — 283
Райт Ф. — 229, 268
Раппапорт А.Г. — 8, 10, 232, 242
Раппопорт С.Х. — 93
Раушенбах Б.В. — 8
Раушенберг Р. — 128
Рафаэль — 197
Редон О. — 159
Рей М. — 102
Рембо А. — 25, 37, 41, 204, 205
Рембрандт — 56–58, 193, 273
Репин И.Е. — 197
Рибо Т. — 83
Рикуи Сен — 92
Рильке Р.-М. — 260
Рихтер С.Т. — 74
Робийяр А. — 189
Роден О. — 92, 95, 258, 260
Роден О. — 92, 95, 258, 260
Родченко А.М. — 273
Рождественская Н. 124, 125
Розанов В.В. — 37, 40, 139
Розанова О.В. — 35
Розенблум Е.А. — 270
Розет И. М. — 84
Ромодановская Е.К. — 195
Роршах Г. — 246
Россели К. — 197
Россинская Е.И. — 243
Россо М. — 258
Ротко М. — 273
Ртищева Л.Д. — 172
Рунин Б.М. — 108, 109
- Руссо А. — 159–161, 180
Руссо Ж.-Ж. — 73
Руссов А.Н. — 210
Руссоло Л. — 263
Рюм Г. — 69, 70
- Савчук В.В. — 129
Саевич И. — 130
Сальникова Е.В. — 207
Сапгир Г. В. — 95
Сапонов М.А. — 112, 113, 130, 148,
152, 154
Сарман Ж. — 71
Саррот Н. — 36
Сарто А. — 197
Сартр Ж.-П. — 33, 34, 88, 269, 275,
276
Сарьян М.С. — 209, 210, 218
Саша Соколов — 288, 290
Свифт Дж. — 283
Северини Д. — 263
Седакова О.А. — 211
Сезанн П. — 178, 203
Сезар — 261, 265, 289
Селиванов И.Е. — 166, 177
Сервантес М. — 283
Серов В.А. — 198
Сидлина Н.З. — 273
Сидорина Т.Ю. — 26
Сизов А.Я. — 171, 176
Силантьев И.В. — 195
Силичев Д.А. — 52
Скофидио Р. — 250–252
Славинский М. — 95
Слоним М.Л. — 284
Случевский К.К. — 197
Смирнов-Несвицкий Ю.А. — 122
Спекль Д. — 227
Спиноза Б. — 12, 66, 122

Станиславский К.С. — 70, 119–121, 123, 124, 143, 144, 146, 147, 151
 Стейнбек Дж. — 283
 Стелла Ф. — 161
 Степанов С.Г. — 170, 171, 176
 Суворов А.В. — 180
 Супо Ф. — 294
 Суриков В.И. — 204
 Сэлинджер Дж. — 283

 Таиров А.Я. — 119
 Тарабаров С. — 177
 Таранов В.М. — 180
 Тарасенко В.В. — 238
 Тарковский А.А. — 201
 Татлин В.Е. — 273
 Таузиг К. — 73
 Таут Б. — 231
 Тебетев М.А. — 176
 Теккерей У. — 283
 Терентьев И.Г. — 25
 Тёрнер У. — 199, 220
 Тертерян И.А. — 299, 300
 Тертуллиан — 113
 Товстоногов Г.А. — 125
 Тодоров Ц. — 197
 Тойнби А. — 30
 Токмаков Л.А. — 95
 Толстой Л. Н. — 95, 147, 283
 Толчеев Д.И. — 176
 Томашевский Б.В. — 197
 Трофимов В.В. — 259
 Трофимов И.Н. — 55
 Трубецкой П.П. — 258
 Турчин В.С. — 18, 258
 Тцара Т. — 40, 42, 70, 294
 Тынянов Ю.Н. — 272
 Тюпа В.И. — 202

Тютчев Ф.И. — 197, 249

 Уитмен Р. — 128
 Уорхол Э. — 10
 Утсон Й. — 246
 Уэллс О. — 71

 Фарман И. П. — 80
 Фейербах Л. — 27
 Фельстингер Дж. — 249
 Феранд Э. — 113
 Фет А.А. — 279
 Филлоу Р. — 128
 Филон Александрийский — 19
 Фицджеральд Ф. — 283
 Флоренский П.А. — 37, 177
 Фолкнер У. — 36, 277, 287, 288
 Фофанов К.М. — 197
 Франческа П. — 220
 Фрейд З. — 28

 Хайдеггер М. — 63, 139
 Хакен Г. — 38
 Хармс Д.И. — 40
 Харькин В.Н. — 116, 118, 125
 Хачатрян Р.Л. — 99
 Хёйзинга Й. — 112, 277
 Хеккель Э. — 198–200, 209, 218
 Херцбергер Г. — 245
 Херцог Ж. — 246, 250
 Хех Х. — 102
 Хиггинс Д. — 128
 Химмельбляу К. — 239
 Хлебников В.В. — 40, 102, 262
 Ходасевич В.Ф. — 95, 133–139, 195
 Хофман В. — 9
 Хренов Н.А. — 58
 Худяков К.В. — 99
 Хэмингуэй Э. — 283

- Хэнсен Э. — 128
- Цветаева М.И. — 201
- Целан П. — 249
- Чаровиц М. — 70
- Чехов А.П. — 95, 97, 98, 195, 249
- Чехов М.А. — 71
- Чилл Дэн Ч. — 162
- Чиннов И.В. — 81, 82, 138, 213–215, 217
- Чудаков А.П. — 97, 98
- Шагал М.З. — 40, 104, 163, 164
- Шапиро М. — 135
- Шарль Д. — 93
- Шаршун С.И. — 250
- Шатин Ю.В. — 200
- Швиттерс К. — 102
- Шевель А.В. — 108, 111, 115, 150
- Шеербат П. — 231
- Шекспир У. — 66, 68–70, 79, 207, 283
- Шён Э. — 21
- Шёнберг А. — 36, 106
- Шенгели Г.А. — 95
- Шехватова А.Н. — 195
- Шиллер Ф. — 126, 151, 168
- Шкловский В.Б. — 89
- Шмаков О.В. — 195
- Шмидт-Ротлуф К. — 178
- Шнайдер В.И. — 176
- Шнитке А.Г. — 103
- Шолохов М.А. — 283
- Шопен Ф. — 66
- Шопенгауэр А. — 26
- Шпенглер О. — 29
- Штейгер А.С. — 214
- Штокхаузен К. — 36, 77, 130, 262, 274
- Шуберт Ф. — 93
- Щербина Т.Г. — 95
- Эйзенман П. — 239, 249
- Эйнем Г. — 92, 94
- Эйнштейн А. — 27, 270
- Эйтлиф Г. — 68
- Экзюпери А. — 283
- Эко У. — 8, 11, 24, 36, 52, 62, 64, 65, 77, 79, 131, 140, 141, 244, 257, 262, 274, 276, 287
- Элиассон О. — 235
- Эриугена С. — 19
- Эрнст М. — 204
- Эртуганов Ш.С. — 181
- Юнг К. — 28, 147, 152
- Юрьева И.Г. — 185
- Юшкевич В.И. — 176
- Якимович А.К. — 19, 20, 21, 58, 232
- Яковлев В.И. — 173
- Ямпольский М.Б. — 231
- Яппе Э. — 129
- Ясперс К. — 27
- Яусс Х.-Р. — 61
- Adams R.M. — 11
- Klotz V. — 11
- Lutzeler H. — 11, 92
- Sholom J. Kahn — 11
- Welch L. — 83

Научное издание

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ СТУПИН

ФЕНОМЕН ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ
В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Издательство «Индрик»

Корректор *Т.И. Томашевская*
Оригинал-макет *А.С. Старчеус*

По вопросу
приобретения книг
издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
+7(495)954-17-52
www.indrik.ru
market@indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) —
95 3800 5

Формат 60×90 $\frac{1}{16}$. Гарнитура «Эксельсиор». Печать офсетная.
19,5 п. л. Тираж 800 экз.



Ступин Сергей Сергеевич, кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института теории и истории изобразительных искусств. Специалист в области эстетики, философии искусства. Автор исследований, посвященных эволюции языка искусства, процессов формообразования в художественном творчестве, способов художественного воображения в современной культуре. Его работы опубликованы в журналах «Искусствознание», «Человек», «Собрание», альманахе «Искусство в современном мире», в коллективных монографиях «Феномен артистизма в современном искусстве», «Художественная аура: истоки, восприятие, мифология» и других изданиях.

Rudolf Khachatryan (1937–2007)

Rudolf Khachatryan Digital Archive · rudolfart.com

The Phenomenon of Open Form in 20th-Century Art

This file was downloaded from:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0253-%D0%B0?lang=en>

Works by Rudolf Khachatryan © Heirs of Rudolf Khachatryan. Other texts, photographs and design © their respective authors. When using this material, please credit the source and link to the page above.

Рудольф Хачатрян (1937–2007)

Цифровой архив Рудольфа Хачатряна · rudolfart.com

Феномен открытой формы в искусстве 20 века

Файл скачан со страницы:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0253-%D0%B0?lang=ru>

Произведения Рудольфа Хачатряна © наследники Рудольфа Хачатряна. Остальные тексты, фотографии и оформление © их авторы. При использовании материала укажите источник и ссылку на эту страницу.