

precondition of occurrence in dialogical space. Mystery will be cleared former selfish experience of structuration of the world. All this is the way of developing a new ethos.

Keywords: *a confession, confessional tradition, ethos, the «I – You» relation, visualization.*

Надійшла до редколегії 20.10.2009 р.

УДК 130.2: 7.038: 164.02

Е.И. Астапова-Вязьмина

СЕМАНТИКО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА ПАУЛЯ КЛЕЕ

В статье в контексте концепции искусства Пауля Клее интерпретируется абстрактное живописное произведение с точки зрения его онтологического статуса, механизмов конструирования и условий формирования смыслов при его создании и восприятии.

Ключевые слова: *абстракционизм, онтологический статус нефигуративного произведения искусства, теория живописных средств П.Клее.*

Мир человека, главным образом, определяется как мир значений. И назван мир "человеческим" может лишь в той мере, в какой он что-либо означает. И поэтому анализ феномена абстрактного живописного текста в концепции искусства Пауля Клее, к сожалению, не до конца раскрытый с философской точки зрения, открывает новые возможности осмысления абстракционизма как неотъемлемой составляющей "жизненного мира" современного человека.

Творческому наследию Пауля Клее посвящены работы Б. Маркса, Р. Хоппе-Саилера, Т. Остервольда, У. Бишоффа, С.Пеетца и др. В предложенном нами ракурсе исследования, опираясь на концепцию искусства самого Пауля Клее, в контексте концепции знака, означаемого и означающего при выявлении специфики коммуникации между абстрактным произведением искусства и зрителем, **целью статьи** является интерпретация абстрактной композиции с точки зрения ее онтологического статуса, механизмов конструирования и условия формирования смыслов при восприятии нефигуративного произведения искусства.

В 1920 году в сборнике "Schöpferische Konfession" ("Творческое кредо") появилась статья П.Клее, где он впервые манифестирует современное искусство тезисом: "Искусство не изображает видимое, а делает видимым" [9,30], объясняя свое понимание создания произведения. Автор акцентирует внимание на том, что природа графического искусства легко располагает к абстракции. Характер образа одновременно смутен, и поэтому имеет свойства волшебной сказки, и, вместе с тем, изображает себя очень определенно. Чем

проще и чище графическая работа (то есть больше важности придавалось формальным элементам, использованным в графическом изображении), делает вывод Клее, тем более несуразны приготовления для реалистического изображения видимого [4, 54].

Согласно Клее, формальными элементами, с которых все начинается, являются точки, линейные, плоскостные и пространственные явления, которые и составляют произведение. Правда, это не следует понимать так, что произведение обязано состоять сплошь из элементов. Элементы должны в итоге дать формы, сохраняя при этом самих себя. Клее не просто показал **как** создается произведение, но и ввел в искусство такое понятие как “генезис”.

Клее как и Кандинскому была близка “теория форм видения”. Основной постулат творчества Клее звучит в унисон с утверждением К.Фидлера в том, что главная задача художника заключается не столько в выражении своей эпохи, сколько в “придании эпохе смысла”. Деятельность художника строится не на принципе подражания или преобразования действительности, а на принципе “приобретения” действительности, поскольку искусство является одним из средств, с помощью которого человек приобретает для себя новую действительность.

Изобразительное искусство – это, прежде всего, зрительная ценность, однако искусство не является системой знаков. В собственно знаковой системе форма знака не имеет выраженного самостоятельного значения, значение знака полностью подчинено выражению смысла, лежащего за пределами смысла его формы. Искусство начинается, согласно Панофскому, только там, где элемент формы становится преобладающим, где форма приобретает самостоятельный смысл. “Чем ближе акцент на “идею” и “форму” к точке равновесия, тем красноречивее вещь заявит о своем “содержании” [Цит. по: 1, 64]. По сравнению с сюжетом, содержание, по выражению Пирса, есть то, что произведение невольно выдает, но никогда не выставляет напоказ. Знак всегда подается по-разному способом его применения. Для опознания знака мы должны быть внутри принятой языковой системы, в которой заранее условлено, какой монетой служит знак. Детализация рисунка не обеспечивает его собственное положение вещей, она даже может увести от истины.

Художественная форма самостоятельна именно потому, что способна выражать такой смысл, который не присущ никакой другой форме, – простому знаку, пятну, линии или реальному телу. Для того чтобы стать художественной, форма должна образовывать органическое единство с содержанием. Это – гуманистическая интенция художника. Содержание искусства – это то, что бессознательно высказывается художником. В искусстве его глубинное содержание чаще всего выражается не в том, что хотел сказать художник, а в том, что *оказалось* в произведении вопреки даже намерениям автора. Интерпретировать произведение искусства означает изъяснять заключенные в нем “смысл” или его форму, или еще что-то.

Исходной позицией размышлений Клее становится характеристика линии. Свои замечания автор основывает на точке конвергенции двух линий в целях обсуждения третьего измерения и точки зрения его представленности. Главным ожиданием Клее от произведения искусства было то, что оно должно представлять живописную композицию, которую художник рассматривал как равновесие движения и борьбы с движением. Он заявляет о явлении движения с помощью круга и маятника, спирали и стрелы. Идея стрелы возникает, по мнению Клее, из мысли: как далеко я могу расширить радиус своего действия. И далее продолжает, что способность человеческого мышления измерить, по меньшей мере, земное и неземное не совпадает с его физическими возможностями и является первопричиной человеческой трагедии. Это столкновение власти и бессилия обнаруживает двойственность человеческого существования. Человек наполовину свободен как птица, а наполовину пленник [3,42].

“Педагогические эскизы” Пауля Клее начинаются с анализа выразительных возможностей разного рода линий, фиксируя развитие формы в пространстве и времени. Движущей силой является перемещающаяся точка. Она, становясь движением и линией, требует времени. Движущаяся точка, создавая линию, творит форму. В работах Клее линия отображается в виде официальных учредительных элементов, характеризующих картину. Автор обсуждает возможности, где линия представлена в официальной форме, а также заявляет и о содержательной идее линии. Поэтический образ путешествия вдоль линии начинается с отказа от “бесконечно малых поверхностей элемента”, “просто-элемента точки”, создавая тем самым линию. Линии сначала присуще характерное напряжение, после она приобретает различные формы и значения в связи с меняющейся обстановкой и, следовательно, меняет свое окружение. Последовательности линий показывают все возможные движения, линия же сохраняет свою сущность и изменяет ее в результате интеграции в контекст. Количество линий заново определяет себя через взаимодействие с контекстом. Таким образом, линия в творчестве Клее – представление о значении этой новой линии.

Основное внимание художник направляет на теорию живописных средств, законов их развития, особенности восприятия природы и конструктивные композиционные приемы, и взаимодействие их в творческом процессе. Клее приводит различие между линиями. Он называет типы линий. Активная линия свободна и невидима. Она без названия. Вторая – медиальная, которая преодолевает как можно быстрее расстояние между двумя точками в виде прямой. Художник говорит о линиях, которые ограничивают формы и тем самым определяют плоскости. Форма и объект одновременно теряют свои характерные особенности, они составляют бытие. Это приводит к понятию пассивной линии, которая получается от взаимодействия линейного и плоскостного действия [3, 6-7]. Клее делает вывод, что эффект от поверхности создается линиями. Для характеристики

взаимодействия линии и плоскости он вводит понятие “активного”, “медиального” и “пассивного”. Также художник предлагает словесное пояснение к определениям:

активное: я рублю (человек рубит дерево топором);

медиальное: я падаю (дерево падает от удара человека);

пассивное: меня срубили (дерево лежит срубленным) [3, 9]. Подобное членение на составляющие прослеживаются и в характеристике материальных структур: мозг – орган активный; мускул – орган медиальный; кость – орган пассивный. Этой схеме отвечает и графическое изображение развития растения: схема размножения (мужской орган (тычинка), активное начало; посредничество насекомых, медиальное начало; женский орган (плод), пассивное начало) и схема кровообращения (сердце пульсирует (активное начало); кровь течет (пассивное начало); легкое принимает и, изменяя, передает дальше, участвует (медиальное начало)) [3, 14-20].

В статье “Пути изучения природы” Клее рисует изобразительный механизм, концептуальную графическую схему в виде круга, которую называет “Я-Ты-Земля-Мир”. Центром и получателем всех импульсов от земли, мира и предметов является “Я” художника. Слева дается условное обозначение глаза как общего понятия “субъекта” восприятия – “Я” художника, а справа располагается “объект” восприятия – “Ты”, который вызывает зрительное впечатление [6, 125]. Художник и объект соединяются между собой стрелой, которую Клее обозначает как оптико-физический путь, порождающий некую видимость. Такая связь испытывает воздействие только фильтра воздуха и законов оптического восприятия. “Земля” и “Мир” при этом являются полюсами, где художник и объект равно действуют, причем получается два пути: не-оптический земной и не-оптический космический путь [6, 126]. Но на художественно-образное восприятие объекта воздействуют и неоптические представления о нем. “Я” художника и “Ты” предмета Клее связал условно изображением земного шара, помещенным внизу круга, символизируя их общее тактильно-чувственное происхождение, и обозначил словом “Земля”. Через центр “земного начала” к глазу устремляется другая стрела, названная “неоптический путь”, объединяющая “Я” и “Ты”. От “Ты” к “Я”, проходя через внешний мир, идет третья стрела, названная автором как “не-оптический путь космического единения” или “Мир”. Таким образом, мысль выступает посредником между землей и миром и чем дальше путешествие, пишет Клее, тем ощутимее трагизм [6, 125].

Беседа художника с природой происходит с глазу на глаз: “Все пути встречаются в “Я” художника и ведут через их место встречи с формой к синтезу внешнего восприятия и внутреннего представления. Это место встречи формирует произведение” [6, 125]. В самой левой части схемы Клее наметил четвертый, охватывающий все структурные элементы круга “метафизический путь”, которым определяется творческий характер

деятельности художника. И по замыслу автора в нем суммируются все предыдущие движения, то есть на поверхность выходит само произведение.

Поясняя схему, Клее пишет, что нижний путь проходит через область статического (земля) и порождает статические формы, а верхний – через область динамического (мир) [6, 126]. Клее рассматривает свою жизнь (жизнь художника) как часть природы и всемирной истории, как часть творческого события.

Объекты изображений П.Клее находятся между противоположными напряженными полями, которые характеризуют дуалистические творческие принципы. В лекциях, прочитанных в Баухаузе, противоположности ранжируются автором следующим образом: статическое – динамическое; активное – пассивное; внешнее – внутреннее; белое – черное; серьезный – веселый; хорошо – плохо; мужской – женский; земной – космический; по эту сторону – по ту сторону; конечный – бесконечный; порядок – хаос; ясность – темнота; покой – движение. Согласно Клее, этот мир полярностей относится не к человеческим категориям опыта и поведения, а к феноменам природы, равно к духовным и формальным компонентам. Для Клее важно, что каждое понятие не мыслимо без контраста. Описывая понятийные пары, он замечает: “Что возможно назвать “левым”, если нет “правого”?” [7, 102], т.е. полярности основываются на совершенном ощущении действительности и одновременном изменении каждой формы. Осенью 1928 года он предлагает еще две понятийные пары: мажор – минор; норма – а-норма, характеризуя их как родственные, близкие. Происходит фарс между нормой и несоответствующим норме, образованием и преобразованием и поэтому кажется, что а-норма – нормальна, а норма – не-нормальна [7, 103].

Теория Пауля Клее предполагает активное формирование мышления художника, сделать глаз думающим, а не подчинять его какой-то конкретной изобразительной манере. Возможно говорить, что глаз, т.е. “Я” художника, выступает медиальным началом. Между художником и тем, что он изображает, возникает двойная связь, основанная на обостренном обоюдном созерцании и умении художника довериться своим ощущениям. Художественное произведение возникает из движения, само есть движение и воспринимается движением глазных мышц. Движение лежит в основе всякого становления [3, 29]. Художник таким образом создает свою реальность.

В контексте анализа семантико-семиотической схемы концепции искусства П.Клее представляется интересным целый ряд высказываний М. Хайдеггера, для которого, как и для многих философов 20-го столетия творчество П.Клее не осталось незамеченным.

В работах, посвященных произведению искусства, Хайдеггер признает за последним исключительную роль в формировании отношения к миру. Эта роль состоит в том, что в произведении искусства “истина сущего” конкретизировалась, была “приведена в действие”, это “приведение-себя-в-действие” истины сущего, есть свершение, вербально мыслимая “сущность”

искусства [Цит. по: 2, 87]. “Истина” в “Истоке художественного творения” как и в “Бытии и времени” понимается как не-сокрытость, “истина” есть “пространственность” или “открытость”, в которой обнаруживается сущее. Взаимопринадлежность не-сокрытости и сокрытости Хайдеггер обозначает в “Истоке” как “спор мира и земли” [5, 40]. При этом спорят друг с другом два элемента: скорее, “спор” означает, что одно пронизывает другое, но так, что оба не сплавляются в нечто третье. Открытие есть в себе одновременно сокрытие, равно как и сокрытие “есть” только постольку, поскольку оно как таковое открыто. Произведение открывает мир, “восстанавливая” его, учреждает истину как не-сокрытость, вмещая открытое [5, 30]. Как восстанавливающее мир произведение является вместе с тем выставляющим: оно выставляет землю. Земля понимается Хайдеггером как то, где все, что восходит в соизмерение с миром, скрывается вновь. Земля функционирует как таящее-скрывающая [5, 28]. С другой стороны, она сама как таковая, как замыкающая в себе, поставлена посредством связи с миром в открытое [5, 32]. То, как именно действует земля, споря с миром, заявляется как свершение смысла. Ибо таящее-скрывающее и замыкающееся в себе действие земли составляет момент свершения истины, и относительно этого события мир и земля выступают навстречу друг другу в одной и той же среде.

В контексте спора земли и мира у Хайдеггера, изобразительная схема Клее, а именно земля и мир образуют ядро феноменологической архитектуры [8, 167]. “Здание” человека покоится на земле и ее малый круг вписывается в большой круг мира. Весь мир попадает в глаз художника и приводит его к месту встречи с формой. В этом случае соединяются видение и внутреннее видение и тема предметности прорывается наружу через наши знания и интересы. Причем знания, которые являются предметными больше, нежели внешняя сторона познания. Человек вскрывает предметный мир и наглядно поясняет свои интересы в разрезе плоскости.

Так, “Исток художественного творения” М.Хайдеггера представляет собой герменевтические круги вопрошания на разных уровнях понимания: подготовительное описание поля, в котором рассматриваемый феномен становится зримым, выявление феномена и его понятийная интерпретация. Феномен искусства выявляется на фоне экспозиции самого вопроса, он сам собой раскрывается как истина бытия через другие механизмы, в частности мифологические символы, которые Хайдеггер вводит параллельно.

Произведение искусства является для Хайдеггера той средой, в которой разворачивается спор мира и земли. Посредством него и в нем аутогенетически учреждается новое отношение к бытию, поскольку здесь открывается новый способ того, как может встречаться сущее. Открытие этого отношения к бытию Хайдеггер обозначает в “Истоке” как линию, которая в качестве “плана”, “эскиза” и абриса устанавливает меру понимания сущего. В линии открывается округ “середины”, медиального и задавание им меры для понимания. Линия творит изначальную пространственность,

которая впервые учреждает отношение к сущему, всегда являющегося для Хайдеггера отношением понимания [5, 51].

В своих заметках 50-гг. о Клее он ставит “образ” в генеалогическую взаимосвязь с видом и эйдосом, интерпретируя платоновкий эйдос – переведенный им как “внешний вид”, “облик” – как “сущность сущего”, а значит, как определение, которое открыло определенную истину бытия и тем самым обрело направляющий статус в отношении понимания сущего. Хайдеггер после работ по произведению искусства стремился определить искусство по отношению к событию. В заметках о Клее говорится, что речь идет о “привнесении отношения из события связности”, а в написанных в 1956 г. добавлениях к “Истоку” искусство прямо соотнесено с событием [5, 12], поскольку требует “основания бытия” как “постоянства события”. О произведениях П.Клее он сказал: “Они не образы, а состояния” [8, 11]. “Образ” сохраняет характер размыкания мира, а это означает, что “образ” как событие свечения есть “встречный взгляд”, “прибытие”, т.е. он открывает медиальность. Сущность образа в том, чтобы позволять видеть нечто. Поскольку произведение есть произведение, оно само впервые создает пространство, в котором полностью властвует, оно само впервые определяет место, в котором оно воздвигается.

Вывод, к которому приходит Хайдеггер, заключается в том, что свершение истины происходит в процессе спора земли и мира, совершающегося внутри художественного творения. Мир – это самопознание человека, иное культурное сознание, если понимать культуру как способ воспроизводства человеческого бытия и гаранта непрерывных человеческих смыслов. Земля – символ тьмы, сокрытости, выход из несуществования в присутствие. Приобщение человека к произведению искусства позволяет ему вырваться из обычного и установить взаимоотношения с землей и миром. И поэтому возможно говорить, что произведение искусства – это событие. Произведение искусства делает человека соучастником истины, а не замыкает каждого в собственных переживаниях.

Предметное искусство экзистенциально, т.к. направлено на изображение мира вещей, предлагая зрителю готовые онтологические смыслы. Воспринимая предметную картину, зритель переживает смыслы, навязанные ему художником. Предмет изображается таким, каким его человек воспринимает на практике. В беспредметном искусстве перед нами онтологическая немота. В абстрактном произведении мы имеем дело с переживанием бытия некоего сконструированного сущего, являющегося для зрителя чем-то пустым, поскольку за ним нет узнаваемого смысла. Зритель оказывается перед смысловым *ничто* для него. Это зашифрованное, закодированное, замкнутое в себе произведение. Перед зрителем находятся конструкты, из которых нужно сотворить новую смысловую реальность, коррелятом которой является сущее, бытийствующее только на полотне художника. Но и не-фигуративное искусство призвано быть событием

“свершения истины” для зрителя. Поэтому представляется возможным сделать вывод о том, что произведение искусства позволяет установить диалог, в ходе которого происходит обмен человеческими смыслами.

Однако абстракционистские композиции бывают двух видов: картины с названиями, относящимися к реальному миру вещей и композиции без названия, например, работы П.Клее “Без названия”, “Ритмический, строгий и свободный”. Художник предлагает зрителю новый регион бытия, названия привязывают картину к человеческому измерению или предлагают возможный вариант формирования смысла, хотя применение абстрактных форм свидетельствует о стремлении очистить изображение от привычных для зрителя смыслов. В композиции без названия подсказка-название отсутствует. Абстрактное изображение очищено художником от привычного понимания изображения, знаки закодированы настолько, что значение, которое изначально вкладывалось создателем, зрителем не читаемо. Знак неизбежно соблазняет указанием на некий скрытый референт. Этот соблазн заставляет искать скрытое означаемое, проникая по ту сторону знака. Но результатом такого проникновения всегда оказывается другой знак. И человек оказывается во власти абстрактного живописного текста. Абстрактное изображение не является подражанием видимому миру, а “творит” знаковую структуру изнутри себя самого.

Анализ схемы создания живописного произведения П.Клее свидетельствует, что целью экспериментов П.Клее было формирование, создание образов, а не познание законов их формирования. Иначе говоря, мы можем проследить действия основных пар противоположностей, которые П.Клее называет и описывает [7, 102], и которые балансируют в его изображениях, наследуя содержание объективно определенных величин, так называемое междуцарствие Пауля Клее:

- 1) небо и земля (также: божественное и человеческое; космическое и земное);
- 2) жизнь и смерть (также: рождение и умирание; находящееся по эту сторону и находящееся по ту сторону);
- 3) вчера и сегодня (также: назад и вперед);
- 4) встроенное и растущее (также: порядок и хаос);
- 5) сознательное и бессознательное (также: снаружи и внутри).

Поэтому, рассматривая не-фигуративное искусство необходимо иметь в виду механизмы и процесс формирования смыслов со стороны художника и его способ кодирования этих смыслов; процесс воспроизведения абстрактного изображения зрителем, его субъективный контакт с картиной, в ходе которого он переживает “истину бытия”; смыслы, формирующиеся в смысловом поле человеческой культуры. Абстракционизм пользуется совершенно новым художественным языком, не дублируя эффект воспроизведения реального мира и навязывания готовых смыслов, тем самым давая “ключ” к визуальному прочтению видимого мира.

Литература

1. Зельдмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. – М., 2000.
2. Исследования по феноменологии и философской герменевтике. – Мн.: БГУ, 2001. – 156 с.
3. Клее П. Педагогические эскизы. – М.: Изд. Д.Аронов, 2005. – 71 с.
4. Парч С. Клее. – М.: АРТ-РОДНИК, 2007. – 96 с.
5. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
6. Klee P. Wege des Naturstudiums // Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze (hrsg. Von Christian Geelhaar). – Köln, 1976. – S.125-128.
7. Marx B. Balancieren im zwischen. Zwischenreiche bei Paul Klee. – Bild-Kunst Bonn, 2006. – 159 s.
8. Peetz S. Welt und Erde. Heidegger und Paul Klee // Heidegger Studien. – Vol. 11 (1995).
9. SchöpferischeKonfession (Reiche: Tribune der Kunst und Zeit, hrsg. Von Kasimir Edschmit, Bd. 13). – Berlin, 1920. – S.28-40.

Анотація. *О.І. Астапова-Вязьміна. Семантико-семіотичні аспекти концепції мистецтва Пауля Клеє.*

У статті в контексті концепції мистецтва Пауля Клеє інтерпретується абстрактний живописний твір з позиції його онтологічного статусу, механізмів конструювання і умов формування значеннєвих характеристик при його створенні та сприйнятті.

Ключові слова: *абстракціонізм, онтологічний статус не-фігуративного твору мистецтва, теорія живописних засобів П.Клеє.*

Annotation. *O.I. Astapova-Vyazmina. Semantic-semiotic aspects of Paul Klee's art concept.*

Abstract pictorial work from the point of view of its ontological status, mechanisms of construction and perception in the context of Paul Klee's art concept is interpreted in the article.

Key words: *abstractionism, ontological status of the abstract work of the skill, the theory of picturesque means Paul Klee's.*

Надійшла до редколегії 21.10.2009 р.

УДК 164.02:177

В.Р. Винник-Остапишин

ФОРМУВАННЯ ІДЕЙ МОДЕРНІСТИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА

У статті здійснюється аналіз етико-філософських поглядів українського модерніста ХХ ст. Гната Михайличенка. Особлива увага приділяється дослідженню поняття «символізм», яке розглядається як