

УДК 7.01
ББК 85.103

Ключевые слова: эстетика, художественная открытость, формообразование, незавершенность, новые языки искусства, экзистенция.

Ступин Сергей Сергеевич

Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, Отдел теории искусства и эстетики, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Key words: artistic openness, creation of form, incompleteness, new artistic expressions, existence.

Stupin Sergei S.

PhD in Philosophy, Principal Research Associate, Art Theory and Aesthetics Department, Institute of the Art Theory and History of the Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Open Form in Art: Representation
of Existential

The theoretic model “open form” while realistically representing the potential polysemy and interpretative freedom of artistic form, accentuates the substantial capacity of a work of art towards the formation of new means of expression and reveals dynamic mechanisms of the creative process itself. This article analyses the plastic potential of “poetic openness” within the artistic representation of fundamental existential states, using material from art of the 20th century and of the present day.

СТУПИН С.С.

Открытая форма в искусстве: репрезентация экзистенциального

Теоретическая модель «открытая форма», актуализирующая потенциальную многозначность и интерпретативную свободу художественного образа, акцентирует субстанциальную способность произведения искусства к формированию новых выразительных средств и раскрывает механизмы динамики самого художественного процесса. В статье анализируются пластические возможности «поэтики открытости» при художественной репрезентации фундаментальных экзистенциальных состояний. На материале искусства XX века и настоящего времени.

Любое художественное произведение, остающееся в веках, обнаруживает в себе неиссякаемый источник смыслов, открытость к толкованиям, бесконечность содержания. Большое искусство никогда не повторяет себя, даже если художник идет по пятам великих учителей: это всегда обретение новой семантики и пластики. Перспектива художественного процесса – вечно убегающий горизонт выразительных и концептуальных возможностей. Сам способ бытия искусства – перманентная революция в формообразовании и пластическом мышлении.

Пролить свет на динамические аспекты художественного процесса, понимаемые в диахроническом и синхроническом ключе, способна теоретическая модель «открытая форма». Этот сравнительно молодой концепт обязан своим возникновением итальянскому семиотику Умберто Эко, предложившему сначала в докладе, а затем в книге «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике» (1967) универсальный аналитический инструмент «*opera aperta*» [7]. Философом двигало желание систематизировать историю искусства, выстроить такую «периодическую систему», в которой нашлось бы место непонятым, все сильнее отрывающимся от заветов высокой классики артефактам. Акционизм, музыкальный сериализм, саморазрушающиеся инсталляции, живопись ташистов и другие пограничные феномены, балансирующие на грани искусства и хаоса, взывали к исследовательскому вниманию и требовали адекватной интерпретации. Каким законам подчиняются эти произведения? Пребывают ли они в пространстве художественного или давно покинули его пределы? В чем особенности их рецепции? Рядоположена ли многозначность

Ф. Кафки многозначности У. Шекспира, а многозначность Дж. Поллока – многозначности Рембрандта?

Поиск ответов заставлял обратиться к проблеме смысловой множественности, отсылающей по меньшей мере к александрийцам Филону и Клименту с их избыточными многогомыми толкованиями Святого Писания, в которых фантазия и установка на неограниченное приращение семантики очевидно довели над тягой к научной истине. Их метод демонстрировал по сути безграничные возможности интерпретирования. В XX веке усилиями феноменологов и герменевтиков (Э. Гуссерль, Р. Ингарден, Г.-Г. Гадамер и др.) принципиальная полисемия любого художественного произведения была закреплена теоретически. Произведение не существует без активности зрителя, – убеждали ученые, – оно лишь пустая оболочка, воздушный шар, для наполнения которого необходим выдыхаемый реципиентом «углекислый газ», «химсостав» которого зависит от вкусов и художественных установок интерпретатора.



Илл. 1. Диллер, Скофидио + Ренфро. Павильон «Блюр» на Экспо-2002. Озеро Невшатель, Швейцария

Вместе с тем несомненно и то, что характер потенциально безграничных вариантов прочтения задается самой формой (уложить в одно русло впечатления от созерцания «Осеннего ритма» Поллока или «импровизаций» и «импрессий» В. Кандинского трудно). У. Эко оказался прав, выдвинув исходным пунктом своей гипотезы собственно язык искусства – только так и можно было выделить три «уровня напряженности» художественной открытости.

Первый из них подразумевает самую широкую трактовку: открытостью обладает любое произведение искусства, даже форма, «завершенная и замкнутая в своем выверенном совершенстве», ведь она также дает поводы для бесчисленных истолкований. На этой ступени многозначность искусства Возрождения и Нового времени вполне сравнима с полисемией авангарда.

Критерием, устанавливающим между ними водораздел, становится наличие у художников осознанной установки на поэтику открытости, и это знаменует второй уровень открытости в системе координат итальянского ученого. Такие произведения являются законченными в физическом смысле, но остаются свободными «для постоянного



Илл. 2. Умберто Боччони. Развертывание бутылки в пространство. 1912. Бронза. Галерея современного искусства, Милан

возникновения внутренних отношений, которые зритель, слушатель, читатель должен выявить и выбрать в акте восприятия совокупности имеющихся стимулов» [7, с. 61]. Подобные формы начали появляться в эпоху французского поэтического символизма – у С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо, а затем были подхвачены модернизмом, распространившись на все виды искусств. Торжество открытости второго порядка со всей очевидностью просматривается в супрематизме, сюрреализме, ташизме, в произведениях, постоянно курсирующих от мимесиса к абстракции [4] (живопись «второй парижской школы» и др.).

Наконец, предельной концентрации художественная открытость достигает в так называемых произведениях в движении – формах, лишенных материальной определенности и приглашающих исполнителя или зрителя создать их вместе с автором. В качестве примеров напрашиваются алеаторные композиции П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Берио, где право решающего выбора (та или иная последовательность нот или участков музыкального текста) оставлено за реципиентом. В то же русло ложатся процессуальные формы авангарда (хеппенинги, флуксусы) и динамические инсталляции, требующие для своего осуществления непосредственного участия публики.

Многозначность обретает иерархию, но вопросов не становится меньше. Постулат об интерпретационной безбрежности любого произведения, созданного в любую эпоху, правомерен лишь отчасти и может быть конкретизирован понятиями *центра* и *периферии* объекта восприятия.

Семантический *центр* произведения можно представить как средоточие «базовой художественной информации»: он структурирован автором и обладает, как ядро в атоме, определенной устойчивостью, «массой покоя». Сохраняющий онтологическую сущность произведения *центр* остается неизменным в процессе интерпретирования (или исполнения), в то время как *периферия* свободно поддается множеству истолкований, активно задействуя воображение и ассоциации реципиента.

Индивидуальные восприятия многих институционально значимых артефактов XX века (главным образом, беспредметных композиций) являют собой структуры с сильно размытым (или вообще отсутствующим) субстанциальным ядром. Они уже на пороге «шума». Безраздельно господствующая *периферия* рискует отнять у них сам

статус произведения искусства. Ассоциации бушуют, не будучи ничем сдержаны. Толкования бесконечны и произвольны. Интерпретации словно растекаются по плоскости.

Иначе с работами, в которых ясно ощущается влияние традиции: информационный *центр* здесь оформлен, явен; интерпретирование – столь же бесконечное – распространяется в определенных притяжении «ядра» рамках. «Гравитационные поля» очерчивают русло, внутри которого, уже вглубь, движется процесс восприятия художественного текста. Простейший пример – вальсы Шопена, при любом прослушивании сообщаящие реципиенту ощущение легкости, приподнятости.

Художники XX века находят множество способов спровоцировать ассоциативную активность зрителя, подтолкнуть его воображение к ничем не скованной игре. Среди них ключевым является прием *нон-финито* (от итал. «незаконченное»), предполагающий пластическую незавершенность произведения [5]. Прибегающий к нему художник оставляет произведение «недоделанным», прерывает работу на промежуточной стадии исполнения, предоставляя зрителю самому завершить его в воображении. Авторитетный исследователь этого феномена Й. Гантнер рассматривает *нон-финито* сквозь призму понятия «префигурации» – своего рода зачаточной формы, предвосхищения замысла. По его мнению, 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 О. Родена и импрессионистов, создававших материальные, зримо отраженные префигурации (руинированные фигуры и торсы, очертания которых словно скрываются под слоями мрамора). 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.

Незавершенность является действенным приемом открытости и выступает едва ли не главным средством создания эффекта смысловой разомкнутости. Такая форма особенно сильно провоцирует отклик в воображении реципиента, вынуждая его к домысливанию, сотворчеству.



Илл. 3. Рудольф Хачатурян.
Группа из трех фигур. 1992.
Из серии «Проявление образа».
Бумага на холсте, пигмент, уголь,
тушь. Частная коллекция

Еще один продуктивный способ создания открытых произведений можно обозначить термином «художественный бриколаж». С. Батракова характеризует его как метод выстраивания образной логики окольными путями – «когда смысл постигается, в отличие от рациональных умозаключений, не впрямую, а как бы по касательной» [1, с. 97]. М. Шагал, С. Дали, Дж. де Кирико и многие другие использовали его с целью «обхода» традиционной логики сюжета, образа, характера, рационализма, предпочитая смотреть на мир «не прямо, а как бы играючи», «отскоком».

Теоретическая модель «открытая форма» [6] и поэтика художественной открытости органично вплетены в перспективу синергического миропонимания. Труды Ильи Пригожина, Германа Хакена и их последователей синергетики с конца 70-х годов прошлого века становятся теоретическим основанием постнеклассического сознания, постнеклассической ментальности, постнеклассической картины мира. Основные концепты нового научного направления, вживленные в ткань гуманитарных наук, и здесь доказали свою жизнеспособность и продуктивность. Так, синергетика подарила искусствоведению понятия «динамический хаос», «неравновесная система», «бифуркация». Вслед за синергетикой современная эсте-

тика и теория искусства востребовала фрактальную геометрию Бенуа Мандельброта.

Синергетика мыслит любой живой организм как открытую систему, которой необходим приток энергии извне. В свою очередь, закрытая система приводит к стагнации, нарастанию энтропии, исчерпанию энергии. Нет сомнения, что по законам открытой системы живет и произведение искусства, органичное и органическое одновременно. С точки зрения герменевтики и рецептивной эстетики, художественная форма не что иное, как посредник между зрителем и художником, активное коммуникативное звено. Более того, произведение искусства не способно полноценно существовать вне зрителя. Без него оно в буквальном смысле «форма» – пустой объем, мыльный пузырь, который требует наполнения эмоциями и воображением реципиента. Прибегая к терминологическому инструментарию синергетики, можно сказать, что произведение искусства являет собой «точку бифуркации»: начало процесса постижения, старт ассоциативных потоков, потенцирование эмоций. Стоит лишить картину зрителя – и останется красочный слой и основа или листы бумаги, испещренные нотными или буквенными знаками.

Важно отметить, что и сам творческий акт – незавершенный, открытый процесс непрерывного становления Я художника в перспективе глобальных замыслов и локальных импровизаций. Это поле возможностей, где правит вариативность: перевернутый маятник может с равными шансами упасть и в ту, и в другую сторону, что снова отсылает нас к опытам синергетики.

Поэтика открытости обнаруживает неограниченные пластические и семантические возможности в репрезентации экзистенциальных и антропных смыслов [3]. Так, известное полотно Рене Магритта «Состояние человека II» (1935) связано с идеей рамки, границы, мотивировано подсознательным стремлением человека творящего к нарушению рациональных данностей. На переднем плане – атрибуты рациональности, метафоры тяжести, удерживающие от броска в неизведанное. «Несуществующий» мольберт воплощает образ художника, пребывающего в непрерывном поиске. Серия работ Рудольфа Хачатряна с красноречивым названием «Проявление образа» (1990-е) демонстрирует не только процесс рождения произведения из небытия, но и динамику самого творческого воображения, по-

ступательного оформления идеи. В лаконичных карандашных работах Гарифа Басырова (цикл «Обитаемые пейзажи», 1983–1991 гг.) упрощенные антропоморфные фигуры, помещенные в пустынные условные ландшафты, убедительно выражают состояние экзистенциальной заброшенности, отчужденности, неприкаянности.

Тяга к преодолению любых границ творчества (да и экзистенциального предела в целом) волновала художников во все времена. В искусстве XX века и современных арт-практиках приемы открытой формы создают художественные аналоги нового «синергического мира» [2], в котором человек явлен как существо, пребывающее в непрерывном развитии и становлении. Феномен художественной открытости акцентирует витальный характер творчества, напоминающая о том, что креативное сознание способно существовать лишь в ситуации постоянного самообновления, а искусство – в условиях перманентной революции формо- и смыслообразования.



Илл. 4. Сезар. Экспансия «Таз с головами». Полиуретан. 1972

Список литературы:

- 1 *Батракова С.П.* Театр-Мир и Мир-Театр. М.: Памятники исторической мысли, 2010.
- 2 *Буданов В.Г.* Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании. М.: URSS, 2009.
- 3 *Кривицун О.А.* Творческое сознание художника. М.: Памятники исторической мысли, 2008.
- 4 *Крючкова В.А.* Мимесис в эпоху абстракции: образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- 5 *Пицалишвили О.Д.* Проблемы нон-финито в искусстве. Тбилиси: Хеловнеба, 1982.
- 6 *Ступин С.С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012.
- 7 *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.