

О. Б. Елькан

Символічні форми семіосфери експресіонізму

Розкриваються поняття семіозису та семіосфери в концепції Ю. Лотмана, розглядаються деякі символічні форми, що складають семіосферу експресіонізму, на прикладі творчості німецьких художників.

Ключові слова: семіозис, семіосфера, символічний універсум культури, експресіонізм.

Постановка проблеми. Семіосферу експресіонізму складають деякі символічні форми, що є втіленням індивідуальності художників; цілісність і багатолічність феномену, що вивчаємо, потребує глибокого філософського осмислення явища експресіонізму. Незважаючи на велику кількість різноманітних концепцій у філософії культури ХХ ст. та їх інтерпретацій, виявляється відсутність єдиного концептуального ядра дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наша робота спирається на праці вітчизняних і зарубіжних авторів: Турчина В. С., Кассіра Е., Свасьяна К. А., Лосєва А. Ф., Лотмана Ю. М., Кандинського В. В. Їх теоретичні положення дають загальне уявлення про різноманіття концепцій і напрямків в філософії культури ХХ століття.

Метою даної статті є аналіз символічного світу культури ХХ століття, зокрема, мистецтва експресіонізму, яке отримало особливо яскравий розвиток в культурі Німеччини початку минулого століття.

Прагнення до теоретичного осмислення феномену культури ХХ століття проявилось вже на початку століття. Так, поет-символіст Андрій Бєлий публікує статті: «Критицизм і символізм» (1909), «Емблематика сенсу» (1910), книгу «Символізм» (1910). Російський поет побачив своєрідність мистецтва рубежу століть і підійшов до проблеми символу. У 20-ті роки до цієї проблеми звернувся німецький філософ Ернст Кассіра (ймовірно, позиція А. Бєлого була йому невідома), створивши свою концепцію «символічних форм» [2; 3]. За

зауваженням А. Ф. Лосєва, думка Кассієра, розвиваючи теорію платонівських «ідей», вплинула на подальші дослідження природи символів [5, с. 342]. Кассієр бачив у символічних формах конструкти культурного світу, можливого як творчість, «обумовлене символічною функцією свідомості». Цей символічний світ («певна сфера») буде названий дослідником другої половини ХХ ст. Ю. Лотманом «семіотичним простором», «семіосферою», що включає в себе все, створене культурою [6, с. 11]. Сам Лотман пояснював формування цього терміну прикладом В. І. Вернадського: біосфера, ноосфера... Але відмежував своє поняття від його термінології: «Якщо ноосфера має матеріально-просторове буття, охоплюючи частину нашої планети, то простір семіосфери носить абстрактний характер» [6, с. 12]. Мислитель розглядає цей семіотичний універсум як «сукупність окремих текстів і мов, замкнених у відношенні одна до одної» [6, с. 13]. Відзначимо, що «мова» в цьому контексті набуває значення «мови культури», а сукупність текстів являє семіосферу.

Ю. Лотман характеризує семіосферу як певну семіотичну однорідність і індивідуальність. «Ці поняття мають на увазі відмежованість семіосфери від її навколишнього позасеміотичного або іншосеміотичного простору». Тому «одним із фундаментальних понять семіотичної відмежованості є поняття кордону». Це своєрідні перекладацькі «фільтри», які дають можливість перекласти «іншосеміотичні» тексти або «нетексты» на одну з мов внутрішнього простору семіосфери, тобто відбувається «семіотизація того, що надходить ззовні, і перетворення його на інформацію» [6, с. 13].

У концепції Лотмана позначена ще одна важлива характеристика семіосфери та її межі: культура створює не тільки внутрішню організацію (в межах семіосфери), але і свій тип зовнішньої дезорганізації. Автор наводить приклад: антична цивілізація – і «варвари», причому не мало значення, що «варвари» могли мати більш стародавню культуру, що «варварський» світ неоднорідний і т. п. – головним було те, що основною ознакою цього світу стала відсутність спільної мови з античною культурою. Приклад показовий і може бути застосований до семіосфери початку ХХ століття: мистецтво

авангарду також відмежувало себе від традицій і встановлених канонів, створивши нові тексти, «написані» новою мовою – мовою символічних форм.

Законом організації семіосфери, вважає Ю. Лотман, є внутрішня нерівномірність, яка характеризується «наявністю ядерних структур (частіше декількох), що тяжіє до периферії більш аморфного семіотичного світу, в який ядерні структури занурені». Ці рівні знаходяться в стані активної взаємодії, що є «одним із джерел динамічних процесів всередині семіосфери» [6, с. 17].

Неоднорідність семіосферного простору, за Лотманом, є основою формування динамічних процесів як одного з механізмів вироблення нової інформації. Структурне ядро може пересунути на периферію, і сам колишній центр може перетворитися на периферію. Це обумовлено не тільки нерівномірністю внутрішньої організації, але і здатністю до розвитку з різною швидкістю в різних ділянках, тому про «синхронність <...> процесів не може бути й мови». Все це, стверджує філософ, веде до «породження нового смислу, виникнення нової інформації». І ще одна дуже важлива думка, яка знайде втілення в аналізі культури 10-х – 20-х рр. ХХ століття: кожна частина семіосфери сама представляє собою замкнуте ціле, у відношенні до основного цілого виявляє властивості ізоморфізму, є одночасно і частиною цілого, і його подобою.

Це положення закономірно і для семіосфери, бо в цілісному семіотичному механізмі окремий текст є ізоморфним до всієї системи текстів; той же паралелізм існує «між індивідуальною свідомістю, текстом і культурою в цілому» [6, с. 18].

Ю. Лотман вводить у свою концепцію і термін «семіозис». Якщо семіосфера – певний семіотичний континуум, «протяжна система, що існує над усіма іншими семіотичними утвореннями і разом з тим об'єднує їх», то семіозис – процес утворення знакових смислів. Лотман пов'язує семіозис із процесами комунікації, в яких присутні чотири складові: предмет, інтерпретатор, інтерпретанта, знаковий засіб. Таким чином, семіозис виступає як засіб, семіосфера – як результат.

Концепція «символічних форм» Е. Кассіра і теорія семіосфери, сформульована Ю. Лотманом, є (для нас) своєрідною методологією аналізу символічного світу культури ХХ століття, зокрема, мистецтва експресіонізму, яке отримало найбільш яскравий розвиток в культурі Німеччини першої третини минулого сторіччя і знайшло відгук в інших країнах Європи. В основі цього явища лежало нове світосприйняття, засноване на запереченні цивілізації і культури, що, за думкою експресіоністів, вичерпала свій потенціал.

Це була своєрідна семіосфера, континуум символічних форм, кожна з яких, будучи втіленням яскравої індивідуальності (образні світи В. Кандінського, Ф. Марка, А. Макке, П. Клее, О. Дікса, Г. Гроса, Е. Кіхнера, О. Мюллера, К. Шмідт-Ротлуфа та ін.), в той же час була ізоморфна до цілого – провідного літературно-художнього напрямку, представники якого розробляли нову естетику і вже в 1911 р., в маніфесті «Боротьба за мистецтво», дали теоретичне обґрунтування терміну «експресіонізм».

Філософськими основами експресіонізму виявилися концепції А. Бергсона, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, які сприяли «повстанню душі», затвердженню суб'єктивної свідомості художника, пріоритету інтуїції у творчому процесі. У середовищі художньої інтелігенції Німеччини та Австрії популярність здобули погляди А. Шопенгауера, а після закінчення Першої світової війни ранні праці німецьких екзистенціалістів К. Ясперса та М. Хайдеггера. Поразка у світовій війні, соціальні кризи не тільки в Німеччині (Росія, Австро-Угорщина, Чехія, Польща, Хорватія) породили відчуття духовної, екзистенціальної кризи. «Мистецтво теж кричить разом із людиною, і крик їх гасне в непроглядній темряві. Мистецтво благає про допомогу, воно волає до духу – це і є експресіонізм», – писав берлінський художній критик Герман Бар [7, с. 8].

Художні витоки експресіонізму коренились у творчості постімпресіоністів (Ван-Гог, Гоген, Сезанн), молодого Е. Мунка, пізніх роботах О. Родена та інших майстрів, які ускладнили поняття експресії в

мистецтві, прийшли до нової системи просторової, ритмічної і колірної образотворчої мови.

Сформувався новий тип художника, породжений виключно напруженою епохою, внутрішньою самоізоляцією особистості в людському суспільстві, що охоплене пристрастями. Фактор світовідчуття завжди залишався головним у творчості художника-експресіоніста, що проявилось в духовній екзальтації під час роботи над картиною, у формуванні нової художньої мови – компоненти трансцендентного мислення. Ставилось завдання створення «форми-істини в ролі твору як такого» [7, с. 13]. Художник Нольде чітко сформулював суть специфіки свого творчого світовідчуття і його втілення засобами живопису: «Лінії, фарби, глухі і квітучі, їх бездонна пишність – це моє буття, мій прекрасний, мій трагічний світ» [7, с. 12]. Не випадково в цей період розквітає ідея синтезу живопису та музики. «Дисонансні» гармонії, напружене звучання музики А. Шенберга, А. Веберна, П. Хіндеміта, молодого С. Прокоф'єва, О. Скрябіна відчувалося як родинне «звучання» локальної колірної плями, різко контрастного стосовно кольору контуру цієї плями, складному принципу колориту картини, що стихійно відтворює принцип музичного контрапункту. Ці принципи декларувалися і в теоретичних роботах В. Кандинського і А. Шенберга.

У живописі колір стає найважливішим засобом експресії («кольорові бурі» Е. Нольде – «Тропічне сонце», 1914, «Композиції» і «Експресії» В. Кандинського та ін.). Розробляється система символіки кольору (теорія і практика В. Кандинського). Художник Е. Нольде стверджував: «Жовтим можна писати щастя, а також біль. Колір яскраво-червоний, криваво-червоний, є просто колір червоної троянди <...>. Будь-яка фарба містить в собі душу і збуджує мою душу, робить її щасливою або знищує її» [7, с. 15].

Експресіоністи створили об'єднання, що дало можливість теоретично та практично обґрунтувати основи нової течії: «Міст» (1905-1913); «Нове об'єднання художників Мюнхена» (1909-1914); «Синій вершник» (1912). До німецьких діячів культури приєднувалися австрійські художники, скульптори,

графіки, письменники, композитори – А. Кубін, О. Кокошка, Ф. В. Каффа, А. Шенберг та інші, росіяни – В. Кандинський, М. Верьовкіна, А. Явленський, які безпосередньо брали участь в культурному житті Німеччини.

Німецький експресіонізм в основних своїх якостях складає єдине явище, але при всій своїй цілісності є надзвичайно складним і багатоліким. Розглянемо деякі «символічні форми» – образні світи художників, складові семіосфери експресіонізму. Вона неоднорідна, заповнена «різномісними семіотичними утвореннями, які знаходяться на різному рівні організації» (Ю. Лотман). Деякі з них перебувають у центрі, інші – на периферії, на кордоні з іншими семіосферами (фовізмом, абстракціонізмом тощо). Загальним для всіх експресіоністів було кольорове та лінійно-пластичне вирішення живописного полотна, засноване на приматі чистого живопису, форми, позбавленої всякої літературної основи.

Одним із найяскравіших представників «символічних форм» став Ернст Людвіг Кірхнер (1880-1938), беззмінний лідер об'єднання «Міст» («Die Brücke»). Першим із учасників «Моста» він освоїв і втілював у творчості експресіоністське розуміння ролі кольору, лінії і площини в картині і їх синтетичної єдності. Він зумів найбільш експресивно передати напружений ритм берлінських вулиць, темпи нового століття. Кірхнер виробив власний код для вираження експресії міського пейзажу, агресивного до людини: вулиці, перехрестя, уподібнені воронкам, бездушним лініям конвеєра, западням, захоплюючим людину («П'ять жінок на вулиці», 1913; «Вулиця з червоною кокоткою», 1914; «Потсдамська площа», 1914, та інші). Художник створював особливий світ, внутрішньо завершений і неповторний, світ символів, що відрізнялися багаторівневістю та багатомірністю. Своєю образною системою Кірхнер охарактеризував смислову глибину символу, який втілює безліч її перспективних векторів.

Символічну систему німецького експресіонізму в живописі та графіці розробляв Карл Шмідт-Ротлуф (1884-1976). Він захоплювався думкою про нову просторову структуру і пластичні цінності живописної форми, був абсолютно

байдужий до сюжету і літературного контексту в мистецтві. Простір у роботах Шмідт-Ротлуфа є двовимірним. Колір, ритм, конфігурація площин знаходять функцію лаконічних «ієрогліфів», становлять композиційну єдність («Сонце в сосновому лісі», 1913). Живописна манера художника відрізнялася екстатичним монументалізмом. Як і в інших живописців «Мосту», колір в роботах Шмідта-Ротлуфа утворює жорсткі, часом дисгармонійні «співзвуччя», структурує простір картини, але він більш інтенсивний, що дає можливість висловити містичні переживання природи самим художником («Вдома вночі», 1912; «Російське село», 1919; «Косовиця», 1921 та ін.).

Вище вже було наведено думку про неоднорідність семіосфери, її центральні й периферійні ділянки, про роль кордону в співвідношенні різних семіотичних систем. Розглянемо це положення на прикладі творчості німецьких експресіоністів.

Макс Пехштейн (1881-1955), учасник об'єднання «Міст» з 1906 по 1912 рр., віддавав перевагу у своїй творчості декоративній виразності живопису. Втілюючи основні особливості експресіонізму, М. Пехштейн в той же час був близький до французьких фовістів, з якими його об'єднувало відношення до життя, відчуття радості і щастя від спілкування з мистецтвом. Близькість до творчості Поля Гогена позначилася в триптиху «Папау» (1917). Творчість Пехштейна відрізнялась жанровим різноманіттям (портрети, оголені моделі, пейзажі, тематика балету, цирку, вар'єте тощо). Слід виділити графічні цикли, що відобразили військові враження художника-свідка бою на річці Сомме у Франції: серія з восьми офортів «Битва на Сомме. 1916» (1918). Роботи Пехштейна: «Сидяча оголена», «Дівчина», «Повернення рибальських човнів» та інші – втілили символічний світ природи і людини в ньому.

Другим після «Мосту» об'єднанням експресіоністів з'явився «Синій вершник» («Der blue Reiter»), 1911-1914, створений В. Кандинським, Ф. Марком, Г. Мюнстером, А. Кубінім. Саме в період функціонування «Синього вершника» Кандинський пише свою книгу «Про духовне в мистецтві», де теоретично обґрунтовує нове розуміння ролі кольору в композиції та живописі,

тезу про містичну природу мистецтва. Об'єднання не тільки проводить виставки, але видає альманахи, серед авторів – художники, літератори, музичні критики, композитори того часу. «Синій вершник» об'єднав інтернаціональне співтовариство діячів культури (Л. Файнінгер, К. Малевич, М. Ларіонов, Д. і В. Бурлюки, П. Пікассо, Ж. Б. Нестле, В. Розанов, М. Кузьмін та ін.). Естетична програма була позначена В. Кандинським: «...радість відчуття достатку природних форм, які невинно народжуються в мистецтві згідно з його внутрішніми законами» [ст. «Питання форми», 1912. – цит. За : 7, с. 86].

Основою творчого принципу, що визначає характер цього символічного світу (семіосферу), з'явилася тенденція до дематеріалізації предметної форми, а згодом – відмова від предметності в мистецтві: В. Кандинський, Ф. Марк, П. Клее. Апогеєм розвитку експресіонізму стала теоретична і художня діяльність В. Кандинського, який визначив, разом з А. Матіссом, П. Пікассо, хід розвитку всього мистецтва ХХ століття. Статті «Живопис як чисте мистецтво», «Зміст і форма», «До питання форми», «Про сценічну композицію», книга «Про духовне в мистецтві» і, звичайно, художня творчість майстра, заснована на символічному вираженні, символіці кольору і ліній, які найбільш яскраво продемонстрували характер цієї символічної реальності – континууму символічних форм. «Композиції», «Імпровізації», «Експресії» В. Кандинського об'єднують чуттєве та духовне у нерозривне ціле. За думкою Е. Кассіра, саме сукупність символічних форм утворює культурний космос. А. Бейлі назвав цей процес «емблематикою сенсу». В. Кандинський, розмірковуючи про сутність цього нового мистецтва («Всякий твір мистецтва є дитя свого часу» [8, с. 10]), приходять до висновку, що визначає специфіку як експресіонізму, так і абстракціонізму: не художнє наслідування явищам природи, а вираження свого внутрішнього світу, настрою, – це і є творчість. «...тільки шляхом художньої передачі внутрішньої цінності цього настрою» створюється справжнє мистецтво [8, с. 38-40]. Як ми вже відзначили, Кандинський стверджував пріоритет кольору в системі символічних форм. Яскраво і образно визначив він роль кольорової символіки у своєму трактаті:

«... колір є засобом, яким можна безпосередньо впливати на душу. Колір клавiш; очей – молоточок; душа – багатострунний рояль. Художник є рука, яка за допомогою однієї чи іншої клавiші доцільно призводить до вібрації людську душу» [8, с. 45].

Трансцендентне звучання отримав колір і в творчості Франка Марка, соратника В. Кандинського з «Синього вершнику», загиблого під Верденом в Першу світову війну. Потужним стимулом до його творчості стало знайомство з художниками «Мосту» в Берліні, . в Парижі – з живописцем Р. Делоне, одним з лiдерів французького авангарду. Також Ф. Марк був захоплений творчістю Ель Греко, якого вважав одним із попередників сучасного живопису. Полотна Ф. Марка не настільки звільнені від ознак реальної дійсності, як роботи Кандинського, але колірна насиченість зумовила містичний характер його творчості («Доля тварин», «Вежа синіх коней», «Схід сонця»). Особливого значення в цьому плані набувають абстрактні картини майстра: «Форми, що борються», «Форми, що грають», «Розірвані форми», де колір, як вже було зазначено, набуває трансцендентного характеру.

Висновки, перспективи подальших досліджень. У цій статті наведено лише деякі спостереження щодо творчості художників-експресіоністів, які втілили у своїх творах уявлення про семіосферу як нову реальність, створену кольором, лінією, площиною з метою вираження духовної сутності мистецтва і самого художника за допомогою символічних форм. Еволюція експресіонізму привела його творців до логічного для їх творчого методу підсумку: об'єктом ставали духовні уявлення, що набували безпредметної, абстрактної форми. Культура ХХ століття (століття потужного науково-технічного процесу), яка є складним багатоплановим феноменом, представлена безліччю форм, напрямів, і, безсумнівно, потребує подальшого глибокого філософського осмислення.

Література

1. Турчин В. С. Образ двадцатого ... в прошлом и настоящем / Валерий Стефанович Турчин. – М. : Прогресс – Традиция, 2003. – 648 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм / Эрнст Кассирер. – Т. 1. – М. – СПб. : Университетская книга, 2001. – 270 с.
3. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры [электронный ресурс]. – Режим доступа : [http:// www.liblife.ru](http://www.liblife.ru). – 155 с.
4. Свасьян К. А. Философия символических форм Э. Кассирера / Карен Араевич Свасьян. – Ереван : АН Арм.ССР, 1989, 2007. – 237 с.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика / Алексей Федорович Лосев. – М., 1974.
6. Лотман Ю. М. О семиосфере / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи : [в 3-х т.]. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1. – С. 11-24.
7. Цит. По : Маркин Ю. П. Экспрессионисты. Живопись. Графика. – М. : АСТ·Астрель·ВЗОП, 2004. – 335 с.
8. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский. – М. : Архимед, 1992 – 110 с.
9. Энциклопедический словарь экспрессионизма – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.

В статье раскрываются понятия семиозиса и семиосферы в концепции Ю. Лотмана, рассматриваются некоторые символические формы, составляющие семиосферу экспрессионизма, на примере творчества немецких художников.

Ключевые слова: семиозис, семиосфера, символический универсум культуры, экспрессионизм.

The notions «semiozsis» and «semiosphere» in Yuri Lotman conception are discussed in this article, some symbolic forms of the expressionism semiosphere are considered on the material of the German artists' works.

Key words: semiozsis, semiosphere, the symbol universum of the culture, expressionism