



## ФИЛОЛОГИЯ

### ГРАНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА: РАМА И МАТЕРИАЛ\*

© Н. Т. Рымарь

**Рымарь  
Николай Тимофеевич**  
доктор филологических наук,  
профессор  
профессор кафедры русской  
и зарубежной литературы  
Самарский  
государственный университет

*В статье анализируются функции рамы и материала искусства с точки зрения специфики творческого акта в искусстве: показаны различные аспекты роли рамы и материала (слово, цвет, камень и т.д.) в функциях отрешения и изоляции в искусстве, создания фикционального пространства.*

**Ключевые слова:** творческий акт, изоляция, отрешение, материал искусства, рама, фикциональное пространство.

Проблема художественного пространства, если рассматривать ее в связи со спецификой творческого акта в искусстве, это, прежде всего, проблема создания особого пространства, отделенного от всех прочих пространств культуры и таким образом — нашей жизни. Творческий субъект прежде всего должен выгородить в пространстве культуры некое пустое пространство, в котором нечто может быть создано, может появиться. Это пространство, в котором художник может творить из ничего, «как Бог». Это — возможность творения.

Чистый лист бумаги, на который могут быть нанесены какие-то знаки, чистый холст на подрамнике, пустырь, на котором ничего нет или специально расчищенное место в го-

---

\* Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного на научной конференции «Философская аналитика пространства: Социальное, культурное и экзистенциальное измерения» (9-10 ноября 2011 года), проходившей в Самарской гуманитарной академии.

роде, театральная сцена, на которую еще не вышел актер, на которой еще нет декораций, симфонический оркестр, настраивающий инструменты — некий хаос звуков, а затем — волнующие нас мгновения тишины — ожидания какого-то свершения. В этом пространстве должно возникнуть нечто, чего нет в реальности — это не правда и не ложь — это другая реальность, создаваемая творческим субъектом

Вместе с тем человек на самом деле не может творить из ничего — есть заданности, вне которых он не существует. Поэт перед чистым листом бумаги знает, что на этом листе должны появиться слова и предложения со свойственной им семантико-синтаксической организацией; если это стихи, то существуют определенные формы стиха, традиции стихосложения, если проза — то определенные жанры прозы или просто то, что читатель может считать прозой; если это холст, творческий субъект должен решить, каким языком живописи он будет пользоваться и т. д.

Это заданности материала искусства — материала, из которого делается текст: слова, звуки, металл, краски. «Выбор материала определяет возможности и границы художественной формы» — пишет крупный современный художник Ришар Сера<sup>1</sup>. Материал предполагает определенные техники работы с ним — эти техники меняются на протяжении веков, обладают определенными отличиями в разных культурах, но они оказываются средствами создания, обработки и переработки, выстраивания, организации того, что входит в замысел поэта — они определяют собой какие-то черты замысла — не только у дилетантов и графоманов, но и у настоящего поэта-творца, у настоящего художника замысел изначально связан с материалом искусства, в особенности если речь идет об изобразительных искусствах. Поэтому можно согласиться с утверждением, что «материал является первичным элементом формы, в творческом процессе он может находиться в начале реализации идеи художника»<sup>2</sup>. Замена материала неизбежно влечет за собой изменение замысла.

Художник творит не в пустоте — его предметом является его мир — мир культуры, определенная семиосфера, в которую входят смыслы поступков, вещей, идей и он сам со всеми своими замыслами. Искусство есть работа с языками, со смыслами культуры. Это языки и смыслы, в рамках которых художник живет и мыслит. Но для того, чтобы эта работа стала возможной, нужно не только быть внутри культуры, но и суметь найти для себя определенную позицию вне ее — позицию вненаходимости, позволяющую работать с языками культуры как с чем-то отдельным от себя.

Позиция вненаходимости, как известно, является одним из важнейших условий эстетического события: «Изнутри себя самое жизнь не может

---

<sup>1</sup> *Serra R. Schriften und Interviews. 1970–1989. Bern, 1990. S.40. Zit nach: Nuß baummüller W. Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt. Peter Lang, 2000. S.16.*

<sup>2</sup> *Nuß baummüller W. Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt. S.16–17.*

породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собой», — пишет М. Бахтин. «Изнутри переживаемая жизнь не трагична, не комична, не прекрасна и не возвышенна для самого предметно ее переживающего и для чисто сопереживающего ему; лишь поскольку я выступаю за пределы переживающей жизнь души, займу твердую позицию вне ее, активно облеку ее во внешне значимую плоть, окружу ее трансгредивными ее предметной направленности ценностями (фон, обстановка как окружение, а не поле действия — кругозор), ее жизнь загорится для меня трагическим светом, примет комическое выражение, станет прекрасной и возвышенной»<sup>3</sup>. Это значит, что творческий субъект должен быть не только живым человеком с его конкретным жизненным опытом, переживаниями и идеями, но и обладать той способностью, которую М. Бахтин определял при помощи понятия «внежизненная активность»<sup>4</sup>.

Позицию вневходимости может создать уже чистый лист, лежащий перед поэтом — пустое место, которое как бы говорит: твори здесь, без отправных точек, не продолжая что-то, не продолжая самого себя, как бы в пустоте, с чистого листа, с пустого места, из ничего! Чистый лист провоцирует возникновение ситуации отрешения — суспендирования — отрешения от всего на свете, — создает ситуацию «внежизненной активности», которая должна на пустом месте, в рамках пространства листа создать некоторую реальность.

Это самая первая, исходная ситуация — предпосылка появления фикционального, то есть обязательно отграниченного, изолированного от прочей действительности, вымышленного пространства. Чистый лист есть **первая рама**, без которой не может быть художественного пространства и внутри которой начинается жизнь, способная творить сама себя, разворачиваться из своих внутренних ресурсов.

Рама — одна из функциональных форм изолирующей границы<sup>5</sup>, она «отрешает», то есть отграничивает фикциональную действительность от реальности. Эту функцию рамы анализировали Георг Зиммель и Ортега-и-Гассет. Зиммель исходит из концепции автономии, завершенности произве-

---

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М., 1979. С. 63. Мысль о принципиальном эстетическом (и этическом) смысле позиции вневходимости — одна из центральных в этой книге и имеет фундаментальное значение для эстетики и теории искусства Бахтина, как это, например, видно также и в ранней статье ученого «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 32—36).

<sup>4</sup> Там же. С. 165 (см. об этом в «Бахтинском тезаурусе»: Бройтман С. Н. Внежизненно активная позиция // Дискурс: коммуникативные стратегии культуры и образования. 2003. № 11. С. 29—37).

<sup>5</sup> Рымарь Н. Т. О функциях границы в художественном языке // Grenze als Sinnbildungsmechanismus. Граница как механизм смыслопорождения. Hrsg. von Nikolaj Rymar / Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Bd. 2. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2. Samara, 2004. С. 28—43.

дения искусства, «которое само себя обрамляет и выводит из внешнего окружения»<sup>6</sup>: рама картины обеспечивает эстетическую автономность произведения живописи, создавая завершение, «которое в *одном* акте равнодушно отталкивает внешнее и объединяет в единство внутреннее», делая произведение тем, «чем может быть только мир как целое или душа — *единство* из отдельных частей»<sup>7</sup>. Она «исключает всё что его окружает, в том числе и созерцающего произведение, способствуя созданию дистанции к нему, без которой невозможно эстетическое наслаждение»<sup>8</sup>.

Ортега-и-Гассет тоже пишет о раме в связи с задачей отрешения произведения от действительного мира, но показывая принципиальную, лежащую в природе искусства необходимость рамы для произведения живописи. Рама должна резко отделять картину от стены, на которой она висит: «Необходимо, чтобы реальная стена кончилась сразу, без всякого перехода, так, чтобы мы сразу и без всякого перехода оказались в ирреальном пространстве произведения искусства. Изолятор необходим; этим изолятором является рама»<sup>9</sup>.

Я сказал: в пространстве рамы возникает жизнь из своих внутренних ресурсов — «своя жизнь». Но что значит «своя жизнь»? Любой феномен культуры, оказавшись в этой раме, может стать способным на свое собственное развитие. В целом культура есть, если использовать понятие Лотмана, бессюжетный, классификационный текст — текст готовых смыслов, заданностей, связанных с магистральными, можно, наверное, сказать — осевыми — смыслами культуры, где все занимает свое место. Любой элемент этого здания, попадая в пустое пространство «чистого листа», оказывается отрешен от практической действительности, выключен из функциональной связи в иерархии ценностей культуры и обретает относительную самостоятельность, в силу чего может зажечь из своих внутренних ресурсов. В пространстве, отделенном от прочей действительности, он обретает способность говорить как бы от себя, обрести новую жизнь, обрести свой собственный язык и свой голос. Самое важное в бахтинском понимании отрешения или изоляции — то, что изоляция освобождает внутреннюю активность, заключенную в элементе культуры, позволяет ему явить себя в своей собственной сущности, чтобы стало возможным его продуктивное завершение<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> *Плумме Г.* Идея «рамы картины» Георга Зиммеля и системная теория искусства // *Grenze als Sinnbildungsmechanismus.* Граница как механизм смыслопорождения. С. 11.

<sup>7</sup> *Simmel G.* Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch // *Simmel G.* Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik. Hamburg, 1990. S. 252. Цитируется по переводу статьи на русский язык: *Зиммель Г.* Рама картины. Эстетический опыт // *Grenze als Sinnbildungsmechanismus.* Граница как механизм смыслопорождения. С. 190.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Ortega y Gasset J.* Meditationen über den Rahmen // *Ortega y Gasset J.* Über die Liebe. Stuttgart, 1952. S. 80.

<sup>10</sup> См.: *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин.* М., 1975. С. 59—61.

Акт изоляции есть акт, создающий возможность сосредоточить внимание на отдельном явлении, которое обычно входит в общую связь<sup>11</sup>, а теперь может быть увидено и понято по-новому, как нечто самостоятельное — изолированный предмет обретает особую значимость и какой-то особенный смысл. Как и всякий акт изоляции, рама выделяет некое содержание, создавая определенную перспективу смыслообразования, позволяющую увидеть в нем самостоятельное единство и самостоятельную ценность. В этой перспективации заключается эстетический дар рамы отрешенному фрагменту действительности, и этот дар — дар другого — творит эстетическое завершение: практически любой объект может стать здесь ценностью.

Изоляция — творческий акт. Но он заключается не только в том, что здесь происходит едва ли не механическое изымание предмета или ценности из функциональной связи культуры. Он всегда связан с определенной техникой. В самом общем плане — это техника, неизбежно связанная со специфической материала искусства, который нужен художнику для его целей.

Так в живописи неизбежная трансформация трехмерного пространства в технике изображения физического объема на плоскости означает изоляцию, абстрагирование определенных моментов этого объема от целого, и эти моменты берут на себя целое, становятся знаком целого. Цвет, цветовой мазок и линия в некоторых направлениях живописи XX века, например, в искусстве Поля Сезанна или, иначе — у Франца Марка — берет на себя всю внутреннюю энергию объекта, выражает его внутреннюю суть, а также заключает в себе возможность автономного существования. Целое обнаруживает таким образом свою особую природу и свою сущность, не открывающиеся для нас иным способом — перспективация нечто изолирует, выделяет и выводит на поверхность — создавая особое видение предмета. Цвет представляет данный объект как целое, но в определенной перспективе. Изоляция есть перспективация.

Функции рамы выполняет в музыке не только то, что образ строится исключительно в акустическом плане, но и в определенной технике обработки материала — тональности; тональность ре минор, например, обнаруживает тенденцию разворачивать музыкальный образ в красках, тяготеющих к мрачности и трагичности, а тональность *фа минор* создает атмосферу неопределенности. Нет нужды говорить, что формы, присущие различным музыкальным жанрам, активно участвуют в создании определенной смысловой перспективы. Определенную перспективацию образа создает фактура камня в скульптуре, очень разного по оттенкам цвета, мягкости, ноздреватости и т. д.

Материальность языка — существенный фактор: это тоже рама, выполняющая функции 1) изоляции объекта от действительности путем пе-

---

<sup>11</sup> Я. Мукаржовский, ссылаясь на Э. Утица и Л. Ротшильда, определял эстетическую функцию, в частности, и как «способность изолировать предмет», что означает «сосредоточение максимального внимания на данном предмете» (См.: *Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность // Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. М., 1994. С. 55—56).*

ренесения его в определенную медиальную среду (Стефан Малларме называл это транспозицией), что дает возможность автономной от прагматики и синтагматики, от идеологических составляющих действительности работы с объектом; 2) изоляции и разработки, развертывания определенной семантики данного объекта в действительности — что следует назвать перспективацией — определенным его структурированием.

Что при этом особенно важно: материальность художественного языка есть тоже в определенной степени «чистый лист» — материал выступает как «потусторонний» элемент художественного образа, он находится по ту сторону изображенного объекта, что позволяет идеалистической традиции в эстетике (в том числе Бахтину) говорить о преодолении материала в искусстве, о том, что материал не входит в эстетический объект, выполняет лишь служебные функции<sup>12</sup>. Следует заметить, что по крайней мере с начала XX века отношение к материалу начинает меняться, активность материала возрастает, что, однако, не отменяет его функций изоляции и перспективирования. Так начинается формирование так называемой «материальной эстетики» — конструктивизма и «новой деловитости», выдвигается положение об «органическом оживлении» или активизации материала в искусстве — необходимо не только учитывать и использовать имманентные возможности материала<sup>13</sup>, но и раскрывать, пробуждать и усиливать их путем соответствующей их обработки: «Оживление материала — принцип красоты», — писал Анри ван де Вельде<sup>14</sup>. Вместе с тем определенные материалы обладают своей изменяющейся на протяжении веков культуры социально-культурной семантикой, большей частью

---

<sup>12</sup> Идеалистическая эстетика, как и художественная практика до XX в., исходит из представления, что материал должен преодолеваться в ходе его обработки (См. об этом, напр.: *Bandman G. Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts // Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Bd. 2. Hrsg. von Helmut Koopmann und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Frankfurt am Main, 1971. S. 129–157; Raff Th. Die Sprache der Materialien. Anleitung zur Ikonologie der Werkstoffe. Deutscher Kunstverlag, 1994. S. 10–25*). В соответствии с этой многовековой практикой «мастерство художника проявляется в том, что он ограничивает активность материала и подчиняет ее форме», так как «идея вещи в ее совершенном состоянии нематериальна» (*Bandman G. Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. S. 131–132*). Наиболее радикально это понимание материала сформулировано Фридрихом Шиллером в его знаменитом положении о преодолении формой содержания: «Настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание» (*Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч. В 7 т. Т. 6 / Ф. Шиллер. М., 1957. С. 326*).

<sup>13</sup> Следует, однако, заметить, что, как показал Томас Рафф, проблема необходимости считаться с материалом была хорошо известна еще в XIX в, более того, эпизодически она возникала и веком раньше. Так в начале XIX в. Гете, например, даже полагал, что определенные материалы порождают собой определенные формы искусства (*Raff Th. Op. cit. S. 25–30*), а Готфрид Земпер рассматривал материал как служащий реализации идеи, и поэтому как формообразующий аспект произведения.

<sup>14</sup> Van de Velde H. *Zum neuen Stil. Ausgewählt und eingeleitet von H. Curjel. München, 1955. S. 169.*

не имеющей собственно эстетического содержания<sup>15</sup>, но оказывающей существенное перспективирующее влияние на содержание произведения.

Поскольку культурная семантика материала ощутима относительно слабо, материал выступает как нечто находящееся по ту сторону идеологической составляющей культуры эпохи и ее языков. «Материальность» языка искусства поэтому в XX веке часто служит как бы освобождению от власти господствующей идеологии. Так возрастание невербальных средств в театре XX века (ритм, свет и цвет, тело, музыка, «атмосфера» и проч.), освобождение живописи от сюжетности («литературности») выполняют функцию освобождения от «школы» с ее идеологией и обращения к вне-идеологическому фундаменту человеческого бытия. Конечно, мы в праве утверждать, что все в культуре семантизируется, что это просто другая «идеология». Вместе с тем «другая идеология» на фоне идеологии господствующей ситуативно предстает как идеология со знаком минус, как нечто противоположное идеологии как таковой. Перспективация, которую выполняет материал искусства в качестве изолирующей рамы, также становится способом абстрагирования от действительности ее определенных аспектов — в этом случае — абстрагирования от господствующих традиционных ценностных систем.

Рама картины как физическое явление — материальное воплощение принципа отрешения. Рама, как и любая граница, различает, дифференцирует, но вместе с тем этот вид границы невозможно свести только к акту дифференциации, по отношению к которому нельзя говорить о его материальном носителе, «месте» или пространстве. Рама — в том числе и рама картины — это и место, и определенный текст, имеющий начало и конец, свои собственные границы, это имеющее свою семантику определенное пространство — разумеется, в не меньшей степени и тогда, когда в качестве рамы рассматривается социальный или литературный фон произведения. Это относится и к раме картины, обладающей своей материальностью и структурностью, которые у Ортеги и Зиммеля подвергаются детальному анализу.

Здесь следует, однако, обратить внимание на существенные отличия рамы картины от рамы в литературе. Зиммель утверждал, что рама должна иметь чисто функциональный характер — она не должна обладать какой-либо семантикой, весомостью, не должна иметь своей собственной жизни, которая могла бы составить конкуренцию ее функции чистого обрамления. И это понятно: рама, в которой помещается произведение живописи, по своему характеру практически не совместима с картиной, написанной на холсте; рама — это дерево, выступающее в своей материальности, оно ничего не изображает, как это делают краски на холсте, оно живет своей, принципиально другой жизнью. Иное дело, если рама становится репрезентацией чего-то как бы постороннего ей, материалу, из которого она сделана — портала, части собора и т. д. В этом случае она

---

<sup>15</sup> Этой проблеме большое внимание уделено в указанной книге Томаса Раффа, посвященной иконологии материала искусства.

тут же становится частью произведения. До тех пор, пока материал рамы картины выступает просто в своей материальности, не имеет репрезентативной функции, он выполняет только функцию границы произведения, изолирующей, отрешающей произведение от окружающего мира и тем самым участвует в создании автономного и завершенного в себе произведения. Когда же материальный объект (трамвайный билет, гофрированная бумага и т. д.) оказывается включен в фикциональное пространство, как это бывает в кубистической живописи, у Швиттерса, он получает функцию презентации самого себя в качестве то реального объекта другой, внеположной этому пространству реальности, то напротив, как показывает Ламбер Визинг, в коллажах Курта Швиттерса реальные объекты выступают как только формы и краски: «в обычной картине реципиент воспринимает формы и краски как видимые предметы; в коллаже видимые предметы кажутся формами и красками»<sup>16</sup>; при этом для реципиента данные объекты могут выступать и как знаки, элементы картины как фикциональной действительности, нечто репрезентирующие и символизирующие в художественном пространстве. В глазах реципиента такой объект попеременно выступает то как он сам, чужеродный предмет, вторгающийся в фикциональный мир, то как элемент этого фикционального мира.

Происходящее таким образом расшатывание границы автономного произведения создает подвижные, незавершенные диалогические, проблемные отношения художественного мира с внешней действительностью. Вместе с тем такой коллаж позволяет нам остро почувствовать материальность искусства: и материальный предмет, и сама картина оборачиваются уже не изображением чего-то, а красочным рукотворным слоем, помещенным на холст — тем ортеговским оконным стеклом, на котором мы концентрируем наше внимание и за которым мы поэтому не видим сада. Возникает эффект «мерцания» — картина представляется реципиенту то репрезентацией реального мира за ее пределами, то материальной реальностью холста, красок, внедренных в пространство картины знакомых предметов реального мира.

Когда и поскольку вклеенный в текст живописного полотна предмет выступает как самоценный объект, презентующий свою собственную физическую вещественность, тогда и постольку мы обращаем внимание на другую сторону материальности искусства: мы видим вещественность уже как определенное вещество с присущими ему физическими свойствами. Так краску, которую наносит на холст художник, мы можем воспринимать только как цвет, но при определенных условиях и при определен-

---

<sup>16</sup> Wiesing L. Bilder – Collagen – Videos. Das Materialkonzept von Kurt Schwitters // Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hrsg. von Barbara Naumann, Thomas Strässle, Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 253. Г. Клотц, рассматривая кубистические коллажи, считает, что «коллажные фрагменты не взрывают произведение, а узурпируются композицией» — включаются в эстетическое пространство, приобретают эстетический характер (Klotz H. Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne. München, 1994. S. 33)



ном угле зрения мы можем видеть не цвет, а именно краску как определенное вещество, приобретающее эстетический смысл. Если в классической живописи мы видим цвет, то в искусстве двадцатого века мы начинаем обращать внимание на само вещество краски, и художники используют выразительность не только цвета, но и вещества как определенной физической реальности.

Ранний абстракционизм искал в краске только реализацию цвета, стремясь совершенно преодолеть ее материальную вещественность в пользу «духовного начала». Так Франц Марк писал о развоплощении и преодолении краски: «цвет, освободившись от краски как вещества, по нашей воле будет вести свою имманентную жизнь»; Марк уподобляет это явление усилению веры в Бога, которая постепенно становилась глубже и обрела накал по мере того, как преодолевалась вера в языческие изваяния<sup>17</sup>. То был провозглашенный Василием Кандинским путь одухотворения искусства, его имматериализации — путь, важный для двадцатого века.

При общем возрастании роли материала в искусстве XX века материал понимается по-разному, что необходимо учитывать. Моника Вагнер в своем исследовании роли материала в искусстве второй половины XX века<sup>18</sup> показывает, что в этот период и особенно начиная с 60-х годов происходит существенный поворот в восприятии и роли материала — начиная с этого времени понятие материала в деятельности художников начинает вытеснять понятие формы, материал приобретает эстетическое значение и воспринимается в его вещественности; художники начинают использовать огромное количество разнообразных материалов — от мусора до мяса<sup>19</sup> — именно как вещества, в том числе ранее оценивавшиеся как совершенно непригодные для искусства. Исследование показывает, как возрастает активность материала, как он входит в эстетический объект. Можно предположить, что в последнем случае материал перестает играть роль жесткой отрезающей границы и рамы, создающих автономное фикциональное пространство; материал становится той границей, которая непрерывно преодолевается, но при этом не исчезает, становясь посредником между фикциональным и реальным мирами.

Активизация материала связана с актуализацией и выведением в текст моментов творческой деятельности художника, обнаруживающих «рукотворность» художественного пространства на уровне «сделанности»,

---

<sup>17</sup> См. Marc, Franz. Die 100 Aphorismen (1915). № 54 // Franz Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Hrsg. von Günter Meissner. Leipzig, 1989. S. 291. Zit. nach: Wagner, Monika: Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne. München, 2002. S. 23.

<sup>18</sup> Wagner, Monika: Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne. München, 2002.

<sup>19</sup> Большой материал для наблюдений над этим явлением находим в указанной большой монографии Моника Вагнер; см. также работы: El-Danasouri. Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters. München, 1992; Nußbaumüller W. Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt. Peter Lang, 2000; статьи сборника Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hrsg. von Barbara Naumann, Thomas Strässle, Caroline Torra-Mattenkloft. Zürich, 2006.

ощутимости «приемов» построения произведения. В «сделанности» отражаются формы работы субъекта творческой деятельности прежде всего с материалом, с языком. Но таким образом актуализуются и творческие усилия художника по построению художественного высказывания как фикциональной действительности. Эти усилия, все моменты деятельностной позиции художника, фактически описываемые Х. Ортегой-и-Гассетом при помощи понятия дегуманизации, я объясняю как на самом деле выходящие на поверхность, в текст, усилия творческого субъекта, направленные на создание художественной реальности как высказывания, в котором достигается «понимание» реальности, осуществляется акт «понимания»<sup>20</sup>. В работе над материалом реализуется авторская «работа понимания», которая должна позволить субъекту художественной деятельности реализоваться именно в качестве субъекта, способного преодолеть отчуждение от реальности, найти формы, язык, позволяющий совершить прорыв к Другому, к жизни в целом, стать «существенным» и аутентичным.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахтин, М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М., 1979.
2. *Бахтин, М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М., 1972.
3. *Бройтман, С. Н.* Внежизненно активная позиция // Дискурс: коммуникативные стратегии культуры и образования. 2003. № 11. С. 29—37.
4. *Зиммель, Г.* Рама картины. Эстетический опыт // Grenze als Sinnbildungsmechanismus. Граница как механизм смыслопорождения. Hrsg. von Nikolaj Rymar. / Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Bd. 2. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2. Samara, 2004.
5. *Мукаржовский, Я.* Эстетическая функция, норма и ценность // Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. М., 1994.
6. *Плутне, Г.* Идея «рамы картины» Георга Зиммеля и системная теория искусства // Grenze als Sinnbildungsmechanismus. Граница как механизм смыслопорождения. Hrsg. von Nikolaj Rymar / Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Bd. 2. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2. Samara, 2004.
7. *Рымарь, Н. Т.* О функциях границы в художественном языке // Grenze als Sinnbildungsmechanismus. Граница как механизм смыслопорождения. Hrsg. von Nikolaj Rymar. / Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Bd. 2. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2. Samara, 2004.
8. *Рымарь, Н. Т.* Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник СамГУ. 1997. № 3(5).
9. *Шиллер, Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч. В 7 т. Т. 6 / Ф. Шиллер. М., 1957; *Bandman G.* Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts // Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Bd. 2. Hrsg. von Helmut Koopmann und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Frankfurt am Main, 1971.
10. *Klotz, H.* Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne. München, 1994.

---

<sup>20</sup> См.: Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник САМГУ, 1997 3(5).

11. El-Danasouri. Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters. München, 1992.
12. *Marc, Franz*. Die 100 Aphorismen (1915). № 54 // Franz Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Hrsg. von Günter Meissner. Leipzig, 1989. S. 291.
13. *Nuß baummüller, W.* Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt. Peter Lang, 2000.
14. *Ortega y Gasset J.* Meditationen über den Rahmen // Ortega y Gasset J. Über die Liebe. Stuttgart, 1952; Simmel G. Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch // Simmel G. Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik. Hamburg, 1990.
15. Raff Th. Die Sprache der Materialien. Anleitung zur Ikonologie der Werkstoffe. Deutscher Kunstverlag, 1994.
16. *Serra, R.* Schriften und Interviews. 1970–1989. Bern, 1990.
17. Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hrsg. von Barbara Naumann, Thomas Strässle, Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006.
18. Van de Velde H. Zum neuen Stil. Ausgewählt und eingeleitet von H. Curjel. München, 1955.
19. *Wagner, Monika*: Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne. München, 2002.
20. *Wiesing, L.* Bilder – Collagen – Videos. Das Materialkonzept von Kurt Schwitters // Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hrsg. von Barbara Naumann, Thomas Strässle, Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006.