

УДК 13

О.В. Финслер

канд. филос. наук, доц. каф. философии

Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина

e-mail: olfi@bk.ru

**ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Осуществляется сопоставление теоретических взглядов мыслителей (О. Шпенглера, М. Хайдеггера, П. Флоренского и др.) на сущность художественного пространства с художественным видением живописцев различных эпох. Прослеживается непосредственное влияние ценностно-мировоззренческих оснований культуры и философских концепций на художественное воплощение, стилистику и замысел творцов.

Введение

Целью данного научного исследования является анализ философских оснований художественного пространства и их сопоставление в контексте становления различных видов изобразительного искусства. Художественное пространство можно охарактеризовать как способ существования произведения искусства и как свойственную ему глубинную связь всех его содержательных элементов, придающую артефакту культуры особое внутреннее единство и наделяющую его характером эстетического явления. Поэтому понятие художественного пространства является одной из центральных категорий как искусства, так и современной философии искусства, поскольку пространство произведения искусства способно выражать ценностно-мировоззренческие основания эпох, которые пронизывают всю культуру. Являясь интегральной характеристикой произведения, художественное пространство сообщает ему определенное внутреннее единство и завершенность и в конечном счете способствует приданию ему характера эстетического явления. Отсюда автор статьи ставит перед собой две основные задачи: 1) проанализировать эволюцию представлений о феномене художественного пространства в трудах западноевропейских и русских мыслителей; 2) сопоставить научные взгляды философов с художественной практикой становления пространства произведения искусства в различных стилистических художественных системах.

В статье использованы такие методы как, метод сравнительного анализа, позволяющий сопоставить философские взгляды мыслителей на сущность художественного пространства, герменевтический, открывающий новые смыслы в понимании художественного пространства произведения искусства и др.

Формирование понятия художественного пространства

Понятие художественного пространства начало складываться только в конце XIX – начале XX в., хотя отдельные аспекты существующей проблематики обсуждались в философии искусства еще с античности. Столь позднее формирование данного понятия было обусловлено прежде всего двумя обстоятельствами: во-первых, неопределенностью пространства (как и времени) в античности и средневековье и, во-вторых, отождествлением в Новое время художественного пространства с простым воспроизведением в искусстве реально существующего пространства. Представление о произведении искусства было связано с размещением художественных форм в научно фиксируемом трехмерном пространстве, подтверждением которого являлся стиль классицизма, зародившийся во Франции в XVII в. В Новое время речь шла лишь о том, как адекватно передать трехмерное реальное, или физическое, пространство на двумерной плоскости картины. «В искусстве и эстетике Нового времени пространство рассматривалось точно так же, как и в науке данной эпохи: оно истолковывалось как своего рода вместилище

вещей, совершенно не зависящее от своего наполнения. Только в начале XX в. концепция пространства-короба, пространства-оболочки уступила место идее, что пространство и его содержимое надлежит исследовать только в совокупности» [1, с. 169]. Значимым примером данного утверждения может служить искусство авангарда, когда смысл художественного пространства определялся не просто предметами, составляющими его, а идеями, которые доминировали над классическим выражением форм и даже интуитивно расширяли их возможности. Беспредметное искусство создает особое художественное пространство, где зрителю предоставляется свободное толкование форм и предметов, способных принимать различные смыслы.

Представления о пространстве лежат в основе культуры, поэтому идея художественного пространства является фундаментальной для искусства любой культуры. Художественное пространство всегда чувствуется художником, но оно почти не анализируется им, поскольку само лежит в основе всей его символики и не допускает сведения к чему-то более глубокому и первоначальному.

Отдельные аспекты проблематики, связанной с пространством искусства, затрагивались в философии Античности. Однако и в Античности, и в средние века термин для «пространства» отсутствовал. Платон в принципе отрицал определимость пространства ввиду его «крайне сомнительной причастности» к области понятий [2]. Поэтому изобразительное искусство Античности одномоментно, не имеет временной протяженности (нет темы детства и материнства), пространственной сопоставимости, что указывает на существование произведения искусства отдельно от реального пространства. Точно так же плоскостное изображение ликов святых в искусстве средневековья говорит об отсутствии связи с реальным миром.

Первая связанная и детализированная концепция художественного пространства развита О. Шпенглером в книге «Закат Европы». Он подчеркивает важность пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом и для всех видов искусства, существующих в рамках конкретной культуры. Пространство, или способ протяженности, является тем прасимволом культуры, из которого можно вывести весь язык ее форм, отличающий ее от другой культуры. Этот прасимвол кроется в форме государства, в религиозных мифах и культах, в идеалах этики, формах живописи, музыки и поэзии, в основных понятиях науки. Художественное пространство вырастает, по Шпенглеру, из недр культуры, обуславливается ею как органическим целым, а не является придуманной кем-то конструкцией. В его создании существенную роль играют все компоненты художественного произведения, а не только избранная художником система перспективы [3]. Так, прасимволом западной культуры является простор и протяженность. Отсюда стремление европейцев к путешествиям, выходу за границы видимого мира (готическое искусство). Поэтому в картинах западных художников Нового времени появляется задний план как символ простора и протяженности, рождается пейзажная живопись Лоррена, Тернера, расширяется палитра цветов (синий и зеленый доминируют, отражая бесконечные дали, чем пренебрегали древние греки). В европейских портретах Рембрандта, Веласкеса появляется коричневый цвет, указывающий на быстротечность жизни человека, что не было свойственно античной культуре.

Концепция художественного пространства Шпенглера, как и его общая теория сменяющих друг друга, независимых и непроницаемых одна для другой культур, во многом интуитивна. Тем не менее с его именем можно связывать начало систематического философского исследования пространства искусства. Анализ Шпенглером глубины художественного пространства оказал большое влияние на многих последующих философов, размышлявших над проблемой пространства искусства.

Достаточно подробный анализ одного из важных этапов эволюции художественного пространства дает Х. Ортега-и-Гассет. Непосредственный предмет его исследования – изменение художественного пространства западноевропейской живописи

XIV–XIX вв. Вслед за Шпенглером Ортега резко противопоставляет геометрическую глубину пространства, достигаемую с помощью системы прямой перспективы, и интуитивную, или содержательную, его глубину. «Геометрическая глубина господствовала в искусстве Нового времени и была порождением чистого разума (на этом представлении строился художественный стиль классицизм). Она вообще не может рассматриваться как художественное начало. Глубина произведения изобразительного искусства создается многими приемами, среди которых соблюдение требований перспективы является далеко не главным» [4, с. 167]. Ортега предполагает, что живопись Нового времени настойчиво шла по пути все большего углубления художественного пространства. Это нашло выражение в том, что сначала изображались *предметы*, затем – *ощущения*, наконец, *сами идеи*. Внимание художника первоначально сосредотачивалось на внешней реальности, потом – на субъективном, а в итоге перешло на интерсубъективное. Эти три этапа являются точками одной прямой [1].

Первый этап эволюции живописи начинается с живописи заполненных объемов Джотто. Глубиной художественного пространства при этом является постоянно совершенствующаяся геометрическая, перспективная глубина. После Веласкеса период индивидуалистического господства объектов приходит к концу. Предметы утрачивают плотность и четкость очертаний, живопись заполненных форм окончательно становится живописью пустого пространства. *На втором этапе* эволюции, начавшемся с появления импрессионистов, отступление от объекта к субъекту углубляется, внимание перемещается с объекта на субъект, на самого художника. Импрессионизм выводит пустоту на первый план, причем последний утрачивает свой исходный смысл из-за отсутствия заднего плана. Живопись стремится стать плоской, как само живописное полотно. Исчезают отголоски былой телесности и осязаемости. На этом этапе сосуществуют параллельно и импрессионизм с его стремлением передать интуитивное впечатление от увиденного мгновения, и постимпрессионизм, в котором отражены вечные застывшие во времени смыслы, и символизм, выражающий таинственные мистические откровения автора. *На третьем этапе*, начавшемся с Сезанна, предметом изображения становятся уже не ощущения, а идеи. Отличие идей от ощущений в том, что содержание идей ирреально. Они содержат виртуальные объекты и целый мир, совершенно отличный от мира, данного в ощущениях. Живопись начинает совершенно по-новому трактовать художественное пространство. Картина превращается из копии или повторения изображаемого предмета в самостоятельный, ирреальный объект. Ярким примером этого периода может служить абстрактное искусство. В целом этапу присуще интеллектуальное погружение в мир художественных смыслов, когда идея начинает доминировать над формой [5].

Анализ художественного пространства в рамках феноменологической и экзистенциалистской традиций рассматривается на примере работ М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти. Вопрос о пространстве подробно обсуждается Хайдеггером в книге «Бытие и время», проблеме художественного пространства посвящена его поздняя работа «Искусство и пространство». «Хайдеггер различает несколько типов пространственности, в числе которых: пространство науки и связанной с нею техники, пространство повседневного поведения и общения, пространство искусства и др. Целый ряд высказанных Хайдеггером идей представляется интересным с точки зрения дальнейшего анализа художественного пространства. Прежде всего, пространственность многообразна и художественное пространство – один из важных ее видов. Художественное пространство представляет собою способ, каким художественное произведение пронизано пространством. Оно облекает что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему, включенные в него объекты ищут места и сами являются местами. Пустота как незаполненность художественного пространства сама подобна месту, и потому является не просто отсутствием, а чем-то произведенным с умыслом и создающим места» [1, с. 287]. В частно-

сти, пространство скульптуры – это три взаимодействующих пространства: пространство, внутри которого находится скульптурное тело как определенный наличный объект; пространство, замкнутое объемами фигуры; пространство, остающееся как пустота между объемами. Вот почему важно гармоничное совпадение пространства культуры, местности и пространства самого скульптурного произведения. Знаменитый советский скульптор Эрнст Неизвестный создавал монументальные памятники в советское время, которые во многом отражали простор и величие русской природы, а также соответствовали патристическим ценностями самой культуры (монумент «Дружба детей мира» в Артеке, «Древо жизни» и др.). Период творчества, когда он некоторое время жил и творил в Западной Европе, отмечен несовпадением пространств: физического пространства маленьких европейских городов и монументальностью скульптурных образов художника. Сам скульптор отмечал ощущение давящей тесноты средневековых европейских городов. Поэтому в новой эмиграции на просторах американской культуры скульптор смог реализовать свой творческий потенциал, которому было присуще ощущение необъятности и простора.

Проблема художественного пространства рассматривалась Мерло-Понти главным образом в работах «Феноменология восприятия». Своеобразие его подхода связано прежде всего с установлением неразрывной связи восприятия пространства с видением и движением, то есть с человеческим телом. «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело». Особенно интересны идеи Мерло-Понти, касающиеся глубины художественного пространства. Геометрическая перспектива, полагает он, не действует ни в восприятии реального пространства, ни в восприятии пространства произведения искусства. Глубина пространства порождается не перспективой, «глубина рождается в моем взгляде, поскольку он стремится что-то увидеть» [6, с. 98]. В сущности, Мерло-Понти придерживается позиции Ортеги-и-Гассета, считая, что строгая геометрическая глубина является порождением человеческого разума и не должна рассматриваться как художественное начало. Изобразительное искусство XX в. во многом намеренно искажает перспективу (сюрреализм, экспрессионизм) или нарушает/стирает границы художественного пространства произведения и пространство зрителя (инсталляции, перформанс) с той целью, чтобы создать вариации интерпретации смыслов и новой жизни художественного продукта с сознанием смотрящих.

Глубину художественного пространства он тесно связывает со временем: она не является одним из измерений наряду с высотой и шириной, а представляет собой особое и притом единственное пространственно-временное измерение. Пожалуй, такой вид искусства, как фотография, на сегодняшний день лучше всего отражает идеи мыслителя. Фотография схватывает момент, сотканный из реальных предметов, вещей, событий, героев, но преобразует этот пространственный эскиз в чувственное взаимодействие автора с окружающим миром, результатом которого становится рождение глубины художественного пространства. По сути, именно в нем соединяются замысел/сюжет художника с композиционными, цвето-световыми особенностями реального пространства и чувствами героев. И порой ракурс или его небольшое изменение способны поменять настроение и восприятие картины. Отсюда глубина (смысловая наполненность) кадра рождается во взгляде смотрящего, а не высчитывается математическим путем. Поэтому если несколько фотохудожников будут фотографировать одних и тех же героев в заданном пространстве, у каждого получится своя история и свое художественное пространство.

Понятие художественного пространства в русской философии искусства

Рассмотрим философские концепции художественного пространства двух русских мыслителей – П. Флоренского и М. Бахтина. Художественное пространство по П. Флоренскому – это своеобразная организованная реальность, имеющая внутреннюю упоря-

доченность и строение. Предметы, по его мнению, довлеют над пространством, в котором они размещены, и потому не способны располагаться «в ракурсах заранее распределенной перспективы». В изобразительном искусстве Нового времени первостепенное значение придавалось соблюдению принципов прямой перспективы. Но в вавилонских и египетских плоских рельефах нет никаких признаков перспективы: ни прямой, ни обратной. И между тем портретные и жанровые египетские скульптуры обнаруживают поразительную правдивость. В средневековой живописи также нет прямой перспективы.

Действительно ли перспектива выражает природу вещей и всегда ли должна рассматриваться как безусловная предпосылка художественной правдивости? На этот вопрос Флоренский отвечает отрицательно. Перспектива – это только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира. В древнерусской живописи, считает Флоренский, нарушения правил прямой перспективы систематически встречаются, что говорит об их неслучайности. Подводя итог обсуждению проблемы выбора системы соотнесения видимого и изображаемого, Флоренский заключает, что ни один принцип соответствия не дает изображения, хотя бы геометрически адекватного изображаемому. В выборе принципов соответствия сказывается первичный характер, которым определяется отношение творящего художника к миру, и потому – глубина его миропонимания. Флоренский прямо высказывает идею социокультурной детерминации художественного пространства: стиль в искусстве и, в частности, избираемая система перспективы определяются ценностями времени, смена эпох означает смену стилей. В те исторические периоды, когда не наблюдается использования перспективы, творцы изобразительных искусств не «не умеют», а не хотят ею пользоваться, поскольку они применяют иной принцип изобразительности, нежели перспектива. Причину того, что художник, а точнее, определяющая его творчество эпоха, может выбирать одну или другую систему перспективы и, в конечном счете, то или иное толкование художественного пространства, Флоренский видит в *символизме* всякого искусства. Изображение предмета не есть копия вещи, оно не удваивает фрагмент реального мира, но указывает на подлинник как его символ. Изображение есть *символ* всегда [1].

Флоренский последовательно и аргументированно развивает идею об определенности художественного пространства культурой своей эпохи, о радикальной смене типа, или стиля, трактовки пространства в искусстве с переходом от одной эпохи к другой. Отсюда мы видим прямое влияние ценностно-мировоззренческих оснований культуры (космоцентризм, теоцентризм, антропоцентризм, наукоцентризм) на становление, способ выражения и определение художественного пространства в искусстве той или иной эпохи.

Интересная и глубокая концепция пространства в литературе предложена М.М. Бахтиным. Введенное им понятие *хронотопа* соединяет пространство и время, что дает неожиданный поворот теме художественного пространства и раскрывает широкое поле для дальнейших исследований. Бахтин ставит задачу исследовать способы художественного освоения времени и пространства в литературе, проследить этапы реального исторического «время-пространства» в разных жанрах европейского романа. Понятие хронотопа Бахтин определяет как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. Вместе с тем Бахтин упоминает и более широкое понятие «художественного хронотопа», представляющего собой пересечение в произведении искусства рядов времени и пространства и выражающего неразрывность времени и пространства [1]. Хронотоп лежит в основе художественных образов произведения. Но и сам он является особого типа образом. Его своеобразие в том, что воспринимается он ассоциативно-интуитивно – из совокупности метафор и непосредственных зарисовок времени-пространства, содержащихся в произведении. Хронотоп есть «определенная форма ощущения времени и определен-

ное отношение его к пространственному миру. Хронотоп выражает типичную для конкретной эпохи форму ощущения времени и пространства, взятых в единстве» [1, с. 45].

Применимо ли понятие хронотопа во всех видах искусства? На этот вопрос следует дать, скорее всего, отрицательный ответ. В случае временных и пространственных искусств понятие хронотопа, связывающего время и пространство, если и применимо, то в весьма ограниченной мере. Музыка не разворачивается в пространстве, живопись и скульптура почти что одномоментны, поскольку очень сдержанно отражают движение и изменение [7]. Поскольку понятие хронотопа эффективно применимо только в случае пространственно-временных искусств, оно оказывается полезным лишь в случае искусств, имеющих сюжет, разворачивающийся как во времени, так и в пространстве. В отличие от хронотопа понятие художественного пространства, являясь способом объединения всех элементов произведения в единое целое, универсально. Если художественное пространство понимается в широком смысле и не сводится к отображению размещенности предметов в реальном пространстве, можно говорить о художественном пространстве не только живописи и скульптуры, но и о художественном пространстве литературы, театра, музыки и т.д.

Художественное пространство и хронотоп – понятия, характеризующие разные стороны произведения пространственно-временного искусства. Пространство хронотопа является отражением реального пространства, поставленного в связь со временем. Художественное пространство как внутреннее единство частей произведения, отводящее каждой части только ей присущее место и тем самым придающее целостность всему произведению, имеет дело не только с пространством, отраженным в произведении, но и со временем, запечатленным в нем. Разница лишь в восприятии внешней и внутренней процессуальности. Но смысл один: целостность восприятия произведения искусства временного или пространственного характера в сознании зрителя достигается всегда присущими им средствами выразительности. Применительно к произведениям пространственно-изобразительного искусства понятия художественного пространства и хронотопа близки по своему смыслу. Созерцая картину, мы считываем пространственные элементы, но движение времени происходит внутри зрительского восприятия, что обусловлено динамикой сюжета и запечатленными на полотне чувствами героев. Можно поэтому сказать, что Бахтин был одним из тех авторов, которые внесли существенный вклад в формирование понятия художественного пространства.

Заключение

Таким образом, художественное пространство является одной из важных категорий философии искусства, позволяющей осознать многообразие способов существования произведений искусства в различные культурно-исторические эпохи.

1. В результате анализа эволюции представлений о феномене художественного пространства в трудах западноевропейских и русских мыслителей автор статьи пришел к выводу о значимости данного феномена для сферы художественного творчества и философии искусства. Идеи социокультурной детерминации художественного пространства и влияния ценностно-мировоззренческих оснований культуры на его становление получили наиболее полное обоснование в трудах мыслителей (П. Флоренского, О. Шпенглера). При этом многие философы (Х. Ортега-и-Гассет, М. Мерло-Понти) отдают предпочтение субъективному фактору в формировании художественного пространства, смысл которого заключен во внутренней индивидуальной устремленности творцов к реальным объектам пространства, преобразуемым в особую глубину художественного символа.

2. Сопоставив научные взгляды философов с художественной практикой становления пространства произведения искусства в различных стилистических художественных системах, автор полагает, что художественное пространство произведений ис-

куссства определяется культурой своей эпохи, ее ценностями. Отсюда мы видим прямое влияние ценностно-мировоззренческих оснований культуры (космоцентризм, теоцентризм, антропоцентризм, наукоцентризм) на способ выражения художественного пространства, на формирование стилистики и особенностей художественной выразительности в творчестве художников. Поэтому плоскостное изображение или передача трехмерной глубины пространства непосредственно связаны с общей картиной мира. В качестве философских оснований художественного пространства необходимо выделить:

- ценностно-мировоззренческие основания любой культуры (мораль, религия, социально-политические аспекты и т.д.);
- территориальные особенности пространства культуры, непосредственно воздействующие на восприятие окружающей действительности (восприятие картины мира отличается у культур, развивающихся в открытом пространстве равнин, морей, от культур закрытых пространств);
- временные факторы, связанные с особенностями переживания времени человеком в пространстве культуры в различные исторические периоды: как известно, циклическое, линейное, спиральное ощущение времени непосредственно влияет на способ организации художественного пространства произведения искусства);
- субъективный фактор взаимодействия человека с миром, что во многом определяет многозначность трактовок феномена художественного пространства. Но именно это многообразие взглядов дает нам более глубокое осознание развития искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Никитина, И. Философия искусства : учеб. пособие / И. Никитина. – М. : Омега-Л, 2010. – 559 с.
2. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : В. Шевчук, 2010. – 368 с.
3. Микешина, Л. А. Философия познания. Полемиические главы / Л. А. Микешина. – М. : Прогресс – Традиция, 2002. – 624 с.
4. Искусство и философия : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Ж.-П. Сартра и Э. Левинаса, Минск, октябрь 2005 г. / редкол.: П. И. Бригадин [и др.]. – Минск : ГИУСТ БГУ, 2007. – 301 с.
5. Духан, И. Авангард и авангарды в искусстве и проектной культуре XX века / И. Духан // Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 17–19 мая 2007 г. / редкол.: И. Н. Духан [и др.]. – Минск, 2007. – С. 12–19.
6. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – М. : Наука : Ювента, 1999. – 602 с.
7. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М., 1976. – 445 с.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 15.04.2019

Finsler O.V. Philosophical Basis of the Art Space in the Fine Arts

The article analyzes the philosophical aspects of the artistic space in the context of the formation of fine art, compares the theoretical views of thinkers on the essence of the artistic space (O. Spengler, M. Heidegger, P. Florensky, etc.) with a creative manner and artistic vision of painters of different eras. The author traces the direct influence of the value-ideological foundations of culture and philosophical concepts on the artistic embodiment, style and idea of the creators.