К. А. Булак

ОНТОЛОГИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена сравнительному анализу основных философских и искусствоведческих концепций художественного пространства и времени. Данный анализ выявляет особую онтологию художественного образа, лежащего на границе между бытием и сознанием. Пространство и время произведения изобразительного искусства не существуют в объективной реальности. Эти характеристики конструируются на основе материальной поверхности произведения искусства, преобразующейся в знаковую структуру под воздействием «взгляда» и «невидимого».

Ключевые слова: пространство, время, произведение, изобразительное искусство, «взгляд», «невидимое»

K. Bulak

Ontology of space-time characteristics of a visual art image

This article is devoted to comparison analysis of philosophic and art criticisms' conceptions of artificial space and time. This analysis show peculiar ontology of an artistic image that lies on the border between being and consciousness. Artwork's space and time don't exist in objective reality. These characteristics are constructed on the base of artwork's material surface. The surface converted into iconic structure by the action of "gaze" and "invisible".

Keywords: space, time, artwork, visual art, "gaze", "invisible".

К настоящему моменту в философии сложились две основные группы концепций пространства и времени: субстанционалистская и реляционистская. Согласно субстанционалистской группе концепций, пространство и время абсолютно, неизменно и существует в качестве пустого «вместилища» вещей и меры их существования. В соответствии с реляционистской группой концепций пространство и время возникают как результат взаимодействия вещей, их отношений друг с другом. Особняком стоит концепция А. В. Носкова, выдвинутая им в кандидатской диссертации на тему «Онтология времени и онтология пространства как основания различных фундаментальных ориентиров в философии». А. В. Носков утверждает, что субстанционалистское и реляционистское понимания пространства — это не два противоположных теоретических концепта, а категории, характеризующие принципиально разные миры: мир экзистирующего бытия и мир сознания.

Но к какому из этих миров принадлежит произведение изобразительного искусства? Аналогично ли его пространство и время пространству и времени реального мира либо пространственно-временные характеристики произведения изобразительного искусства конструируются посредством художественного отношения? Как осуществляется конституирование художественного пространства и времени?

В соответствии с поставленными вопросами целью данной статьи будет являться обнаружение онтологических оснований

существования пространства и времени художественного образа.

Для достижения цели следует проанализировать основные подходы к исследованию пространства и времени произведений изобразительного искусства, сложившиеся в философии и искусствоведении к настоящему времени, обнаружить достоинства и недостатки каждого из них.

Исторически первым является подход, связанный с пониманием сущности искусства как «мимезиса» (от греч. «подражание»). Миметические концепции искусства возникают в трудах античных философов — Платона и Аристотеля. Согласно Платону, во-первых, произведение искусства есть воспроизведение чувственных вещей, а не божественного мира идей. Во-вторых, реальность произведения искусства есть не объективная реальность предметного мира, а кажимость.

Аристотель в трактате «Поэтика» так же, как и Платон, утверждает, что создание произведения искусства является подражанием, однако его интересуют, прежде всего, способы, которыми осуществляется данное подражание. Аристотель первым вводит понятие художественного языка и разделяет произведения искусства на виды и жанры.

В дальнейшем аристотелевская классификация будет служить основой для эстетических теорий Нового времени, в частности, для концепции Г. Э. Лессинга, изложенной в его работе «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии». В этой книге, основываясь на наличии у каждого вида искусства своих средств выражения: у живописи это «тела и краски», у поэзии — «членораздельные звуки», — Г. Э. Лессинг разделяет искусства на пространственные (к которым относится в первую очередь живопись) и временные (такие, как музыка и поэзия). Тела, телесное он понимает не только как материал, но и как основной предмет изображения в живописи, и в этой связи концепция Г. Э. Лессинга близка также теории Платона.

Особое понимание мимезиса характерно для средневековой философско-эстетической мысли, где в качестве объекта подражания выделяются не конечные и ограниченные вещи, а невидимый, беспредельный и непостижимый Бог. Однако смещение объекта подражания в сторону абсолютного начала существенно не изменяет онтологическое понимание реальности художественного образа, так как предметом священных изображений по-прежнему служат чувственные вещи, тела, выступающие в качестве символов иного бытия.

Ограниченность вышеперечисленных миметических концепций заключается в том, что они не учитывают наличия субъекта, создающего или воспринимающего произведение искусства — художника и зрителя. Между тем даже анализ исключительно вещественных характеристик произведения искусства, проводимый искусствометрией, не может обойтись без увязки данных характеристик с особенностями мышления, восприятия и мировоззрения определенных художников и зрителей. Свидетельством этому служит работа В. М. Петрова «Пространство и время художественного мира», где, в частности, распределение форматов картин на Западе и Востоке ставится в прямую зависимость от мировоззрения художников той или другой части света.

Преодолеть ограниченность миметического подхода призвана теория художественного отражения, зафиксированная главным образом в трудах советских философов, искусствоведов и психологов: М. А. Лифшица, В. В. Ванслова, Г. М. Фридлендера, С. Х. Раппопорта, А. А. Оганова, Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева и других. Она связана с марксистско-ленинской теорией отражения, утверждающей возможность познания объективной истины и определяемость данного познания сущностью человеческого труда. Особенность художественного отражения заключается в его духовно-практическом характере. В рамках теории отражения существуют три основных подхода. С. Х. Рап-

попорт развивает диалоговый подход: согласно ему, «художественное произведение есть материально-идеальная система, функционирующая от автора через художественный предмет к зрителю» [5, с. 227]. Другие исследователи обращали большее внимание на одну из этих сторон: в частности, В. И. Ракитин рассматривает художественное отражение преимущественно как процесс, протекающий в сознании художника.

Установка, связанная с тем, что художественный образ представляет собой, в первую очередь, отражение объективной реальности, порождает интерес советских исследователей к теории Г. Э. Лессинга и подчас ее практически неизменное воспроизведение (в работах М. А. Лифшица, В. В. Ванслова, Г. М. Фридлендера, В. И. Ракитина). Особняком стоит работа «Введение в историческое изучение искусства», автор которой — Б. Р. Виппер — подвергает критике концепцию разделения искусств на пространственные и временные. «По мысли Лессинга, живопись способна изображать только один момент действия. Так ли это? Всегда ли так было? И, главное, что означает термин «момент действия»? Неоспоримое ли это и вполне однозначное понятие? Если мы обратимся за разъяснениями к философам и выберем наугад несколько дефиниций, то окажется, что между ними нет никакого единогласия в этом вопросе. Есть философы, которые отрицают какую-либо длительность момента и сравнивают его с математической точкой. Есть другие, для которых переживание момента всегда заключает в себе элементы уходящего прошлого и приближающегося будущего… Наконец, следует напомнить, что Платон в «Пармениде» называет момент чудесным существом, которое не пребывает во времени (не удивительно, что Платон, как и ряд других греческих философов, сближает момент с вечностью). Совершенно очевидно, что эти разногласия ученых не являются только результатом расхождения индивидуальной философской мысли, но отражают более общие предпосылки мировоззрения, характерные для той или иной эпохи, для того или иного философского направления» [1]. На основе этих рассуждений Б. Р. Виппер выводит гипотезу о том, что произведения искусства разных эпох отличаются по своим временным характеристикам (так же, как и по характеристикам пространственным), и эти изменения связаны с общим характером мироотношения определенной эпохи.

Подобную связь между мировоззрением и пространственными характеристиками художественного произведения обнаруживает П. Флоренский, исследуя значение прямой и обратной перспективы в работе «Обратная перспектива». Так же, как и Б. Р. Виппер, П. Флоренский основывает свою концепцию на изучении композиционного строя произведений искусства (в дальнейшем подход П. Флоренского при исследовании не только пространственных, но и временных характеристик произведений будет развивать Фаворский). Однако в теории П. Флоренского присутствует идея, которая резко отличает его взгляды от взглядов Б. Р. Виппера и многих других приверженцев «теории отражения». Согласно П. Флоренскому, художественное пространство уникально постольку, поскольку оно не обладает характерными для пространства Евклида бесконечностью, беспредельностью, непрерывностью, изотопностью и однородностью (эти качества противоречат композиционной целостности произведения искусства и наличию в нем качественно различных областей). Это означает, по словам П. Флоренского то, что «физическое пространство холста не имеет ничего общего с пространством на холсте. Они между собой связаны. Если вы вырезаете пространство данного листа бумаги, то тем самым вы сделаете недоступным восприятие и пространства на нем изображенного, но, тем не менее, они не имеют ничего общего» [6].

Следует отметить, что идея несводимости реальности художественного произве-

дения к реальности его вещественной поверхности прослеживается и в работах ряда западноевропейских философов, таких, как М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьон.

Художественный образ не является также исключительно плодом художественного воображения: в противном случае его трудно было бы отличить от сновидения и галлюцинации. Следовательно, произведение искусства содержит в себе диалектическое противоречие между объективной реальностью и восприятием художника и зрителя и, снимая данное противоречие, формирует свое особое пространство и время. Используя терминологию Н. А. Носова, связывающую понятие виртуальной реальности с такими характеристиками, как интерактивность, порожденность, актуальность и автономность, можно определить пространство и время художественного образа как существующее виртуально.

Основным механизмом формирования художественной реальности для Ж.-Л. Марьона и М. Мерло-Понти как феноменологов служит интенция художника и зрителя, предстающая в качестве взгляда.

М. Мерло-Понти, говоря о взгляде, использует понятие «видение», причем в своих работах «Око и дух», «Пространство» он рассуждает, в основном, о видении художника. Картина, согласно М. Мерло-Понти, не есть модель реальности, «это аналог лишь опосредованный, сообразный телу, потому что она не предоставляет разуму возможности переосмыслить конститутивные отношения вещей, но представляет на обзор глазу штрихи видения изнутри и предлагает зрению его внутренний переплет, воображаемую текстуру реального» [4]. Подвижное человеческое тело является точкой отсчета в конституировании пространства, в том числе и пространства художественного, и в этом смысле концепция М. Мерло-Понти является не только реляционистской, но и принципиально субъективистской. Результатом конституирования пространства является формирование глубины как иллюзорного измерения.

Ж.-Л. Марьон, исследуя понятие «взгляд», становится на позицию зрителя. Для Ж.-Л. Марьона взгляд — это то, что «отдаляет видимое силой невидимого» [3, с. 17]. Невидимое, о котором рассуждает Ж.-Л. Марьон, связано с глубиной, однако чаще всего философ использует понятие «невидимое» в паре с понятием «перспектива». Перспектива и заключает в себе всю тайну живописи: «Перспектива заставляет смотреть сквозь — и только так и можно увидеть картину. Без работы невидимого все, что мы воспринимали бы реально, было бы лишь смутным и бессвязным зрелищем цветовых пятен» [3, с. 31]. Фактически, рассматривая перспективу, Ж.-Л. Марьон говорит о композиции (не случайно он так много внимания уделяет анализу композиционных построений конкретных живописных работ: «Обручения Марии» Рафаэля, «Оплакивания Христа» Дюрера и других).

Проявление невидимого в картине, согласно Ж.-Л. Марьону, не ограничивается только перспективой. В иконе, где перспектива сводится на нет, невидимое — это невидимый взгляд: «написанный в центре иконы и приписываемый Богоматери или Иисусу, этот взгляд смотрит вовне иконы или перед ней, на верующего, молящегося перед иконой» [3, с. 46]. Повинуясь этому взгляду, зритель выходит еще на одно пространство — пространство абсолютное, божественное.

Понятие «взгляда» сближает концепцию Ж.-Л. Марьона с теорией восприятия Ж. Лакана, однако это понятие наделяется у последнего своим особым значением. Для того чтобы обнаружить эти различия, следует сравнить приведенную выше цитату из Ж.-Л. Марьона с высказыванием Ж. Лакана относительно «взгляда Бога»: «Иконы — Христос Вседержитель в куполе монастыря в Дафни или великолепные византийские мозаики — явно преследуют нас своим взглядом… Взгляд на ней действительно

есть, но источник этого взгляда гораздо дальше. Ценность иконы заключается в том, что Бог, которого она представляет, в свою очередь, на нее смотрит. Икона призвана угодить Богу, ему понравиться. Художник выступает на этом уровне как жрец — он оперирует вещами — в данном случае, образами, — способными пробудить у Бога желание» [2, с. 125]. Понятие «желание» связано в данном случае с концепцией психоанализа и потому может трактоваться как желание встречи, отношения.

Иначе, нежели Ж.-Л. Марьон и М. Мерло-Понти, Ж. Лакан воспринимает также роль композиции и невидимого в произведении искусства. Для Лакана невидимое — это не костяк картины и ее несущая конструкция, а «центральный экран» [2, с. 120], «отражение зрачка» [2, с. 120], место, где зритель «как субъект геометрального плана оказывается опущен, оставлен» [2, с. 120]. Лакан утверждает, что «картина в поле репрезентации не работает» [2, с. 120], и формирование художественного пространства для данного философа — это скорее не выход к трансцендентному ничто (как у Ж.-Л. Марьона), но переплетение различных реальностей видимого и невидимого, снимающихся в произведении искусства.

М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьон, Ж. Лакан выделяют четыре основных вида взглядов: «взгляд художника», «взгляд зрителя», «взгляд социума» и «взгляд Бога». К ним можно также добавить и пятый вид — «взгляд природы»: под ним понимается то, что имел в виду М. Мерло-Понти, говоря о художниках, утверждавших, что «вещи их разглядывают» [4], и Ж. Лакан, понимавший художника как «зеркало мира» [2. с. 85]. Исследуя первые два вида взглядов, нельзя не отметить, что они базируются на зрении, на его способности превращать плоское изображение в зрелище, обладающее определенной глубиной. Также необходимо учесть, что «взгляд художника» и «взгляд зрителя» не могут существовать без «взгляда социума», поскольку и художник, и зритель являются членами социума, воплощают его ожидания, разделяют или отвергают господствующее в нем мировоззрение. «Взгляд художника» также может пониматься как намерение последнего передать зрителю определенную информацию.

Однако в этом разделении не учитывается такой фактор, как множественность зрительских взглядов и уникальность каждого из них. Ввести в рассмотрение этот фактор позволяет теория Р. Барта, связанная с выделением в зрительском восприятии произведения искусства (в первую очередь, фотографии) двух тем: studium'a и punctum'a. Studium понимается Р. Бартом как общее поле социокультурных значений, которое несет в себе изображение, тогда как punctum представляет собой личностный смысл, поражающий зрителя посредством определенных деталей изображенного.

Анализ концепций М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьона и Ж. Лакана позволяет говорить о плодотворности использования понятий «взгляд» и «невидимое» при анализе пространственно-временных характеристик художественного образа. Понятие «взгляд» позволяет обобщить целый ряд теоретических концептов, таких, как «зрительное восприятие», «познавательный процесс», «индивидуальное сознание», «общественное сознание», и тем самым непротиворечиво интегрировать достижения миметической концепции, теории отражения, феноменологии и психоанализа в изучении художественного пространства и времени. Это понятие связано с реляционистской трактовкой пространства и времени, оно позволяет передать характер отношений, выстраивающихся при формировании пространственно-временных характеристик художественного образа. «Невидимое», в свою очередь, связано с субстанциональной стороной произведения искусства — его композицией, художественной идеей, а также возможностью воплощения абсолютного начала в зримых формах.

Вывод: Рассмотрения ряда теоретических подходов (миметического, феномено-

логического, психоаналитического подходов, теории отражения) к исследованию художественного пространства и времени позволяет утверждать, что последнее не тождественно пространству и времени реального мира, существующему объективно. Пространство и время художественного образа принадлежит виртуальной реальности и формируется на базе материальной поверхности произведения искусства, преобразующейся в знаковую структуру под воздействием «взгляда» и «невидимого». Взгляд в данном случае понимается как интенция вначале художника, а затем зрителя, направленная на постижение Полноты Бытия и проявленная в трех аспектах: в физиологическом (взгляд, связанный с активностью видящего тела, спецификой работы мозга, бессознательными импульсами), в социальном (взгляд, направленность которого определяется мироотношением того или иного социума той или иной эпохи) и в индивидуально-личностном (взгляд как punctum). «Невидимое» есть сущность художественного образа, коммуникационное поле, не сводящееся к совокупности материальных знаков и «взглядов», формирующих данное поле. Понятие «невидимого» близко понятиям «композиция» и «художественная идея», но не тождественно им. Значение невидимого состоит в возможности воплощения в зримых формах произведения искусства божественного, абсолютного начала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства // Библиотека Гумер — культурология: [сайт] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Vipper/03.php (дата обращения — 14.01.2014).
2. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа. (Семинары: Книга XI. 1964) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2004.
3. *Марьон Ж.-Л.* Перекрестья видимого. М.: Прогресс — Традиция, 2010.
4. *Мерло-Понти М.* Око и дух // URL: http://www.gestalt.org.ua (дата обращения — 14.01.2014).
5. *Раппопорт С. Х.* От художника к зрителю. Как построено и функционирует произведение искусства. М.: Советский художник, 1978.
6. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // POETICA: [сайт] URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space. htm (дата обращения — 14.01.2014).

REFERENCES

1. *Vipper B. R.* Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva // Biblioteka Gumer — kul'turologija: [sajt] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Vipper/03.php (data obrashchenija — 14.01.2014).
2. *Lakan Zh.* Chetyre osnovnye ponjatija psihoanaliza. (Seminary: Kniga XI 1964) / Per. s fr. A. Chernoglazova. M.: Gnozis; Logos, 2004.
3. *Mar'on Zh.-L.* Perekrest'ja vidimogo. M.: Progress-Traditsija, 2010.
4. *Merlo-Ponti M.* Oko i duh // URL: http://www.gestalt.org.ua (data obrawenija — 14.01.2014).
5. *Rappoport S. H.* Ot hudozhnika k zritelju. Kak postroeno i funktsioniruet proizvedenie iskusstva. M.: Sovetskij hudozhnik, 1978.
6. *Florenskij P. A.* Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah // POETICA: [sajt] URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm (data obrashchenija — 14.01.2014).