

УДК 7.091.4(476)

Фестиваль как специфическая разновидность художественного пространства

Жукова О. М.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск



Культурная жизнь Беларуси в период конца XX – начала XXI века связана с развитием новых форм презентации искусства. Одно из лидирующих положений среди них занимает художественный фестиваль, который представляет собой не только совокупность художественных проектов, но и сложно организованное художественное пространство. Поэтому возникла необходимость обратиться к уже разработанным концепциям понятия «художественное пространство» в философии, культурологии, эстетике и осмыслить его с точки зрения философско-эстетических категорий.

В данной статье представлен анализ концепций понятия «художественное пространство» и обзор философской литературы по данной проблематике. Автор рассматривает художественное пространство фестиваля как специфическую разновидность пространства художественного.

Ключевые слова: фестиваль, художественное пространство, геометрическая глубина, интуитивная глубина, эстетическая категория, восприятие пространства.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 6-12)

The Festival as a Specific Kind of Art Space

Zhukova O. M.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

The cultural life of Belarus during the late XX – early XXI centuries is associated with the development of new forms of presentation of art. One of the leaders among them is an art festival that is not only a collection of art projects, but also difficult to organize art space. Therefore, there is a need to address the concepts already developed of the idea of art space in philosophy, cultural studies, aesthetics and understand it in terms of philosophical and aesthetic categories.

This paper presents an analysis of the concepts of 'art space' and an overview of the philosophical literature on the subject. The author examines the art space of the festival as a specific kind of the space of art.

Key words: festival, art space, geometric depth, intuitive depth, aesthetic category, the perception of space.

(Art and Culture. — 2014 — № 3(15). — P. 6-12)

Фестиваль как форма презентации современного искусства представляет собой не просто совокупность художественных проектов, а сложно организованное художественное пространство и является его специфической разновидностью. Поэтому возникла необходимость обратиться к уже разработанным концепциям понятия «художественное пространство» в философии, культурологии, эстетике и осмыслить его с

точки зрения философско-эстетических категорий.

Цель данной статьи – раскрытие сущности понятия художественного пространства фестиваля с точки зрения философско-эстетических категорий. Задачи статьи: выявить специфику пространства как категории философии и культуры; раскрыть понятие «художественное пространство» как одного из важнейших составляющих культуры; пред-

Адрес для корреспонденции: e-mail: o.zhukova71@yandex.ru – О. М. Жукова

ставить художественное пространство фестиваля как специфическую разновидность пространства художественного.

Понятие пространства искусства, или художественного пространства, начало складываться в конце XIX – начале XX века. Однако отдельные аспекты понятия пространства обсуждались в философии еще с античности. В Новое время художественное пространство обычно отождествлялось с изображенным художником пространством мира и истолковывалось как отображение реального, физического пространства.

Понятие «художественного пространства» восходит в своем происхождении к живописи, скульптуре, театру и другим видам искусства, в которых художественное повествование разворачивается в физическом пространстве (пространство пластического образа, пространство сцены, пространство картины, скульптурной композиции или гравюры и т. п.). В дальнейшем содержание данного понятия расширилось и стало охватывать те виды искусства, которые не разворачиваются непосредственно в таком пространстве (литература, музыка и др.).

Художественное пространство в узком смысле – это пространство произведения искусства, совокупность тех его свойств, которые придают ему внутреннее единство, завершенность и наделяют его эстетическим характером. Художественное пространство является неотъемлемым свойством любого произведения искусства, включая музыку, театр, литературу и представляет собой интегральную характеристику художественного произведения. Конкретное решение проблемы пространства налагает отпечаток на все используемые художником изобразительные средства и представляет собой один из ключевых признаков художественного стиля. Наиболее полно понятие «художественное пространство» разработано в теории искусствознания применительно к изобразительному искусству.

В XX веке о пространстве искусства писали такие зарубежные философы, как О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти и др. Первая логически обоснованная и детализированная концепция художественного пространства была разработана О. Шпенглером в книге «Закат Европы». О. Шпенглер особо подчеркивает здесь

важность пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом и для всех видов искусства, существующих в рамках конкретной культуры.

О. Шпенглер первым подчеркнул важность пространства не только для жизни человека, но и для всех видов искусства. Философ связывал пространство, прежде всего, с глубиной: «Жизнь, ведомая судьбой, ощущается, пока мы бодрствуем, как прочувствованная глубина. Все растягивается, но это еще не «пространство», не что-то в себе упроченное, а некое постоянное саморастягивание от подвижной точки «здесь» до подвижной точки «там». Переживание мира связано исключительно с феноменом глубины – дали или отдаленности... Наверняка «длина и ширина» дают в переживании не сумму, а единство и оказываются, осторожно говоря, просто формой ощущения. Они представляют чисто чувственное впечатление. Глубина представляет выражение, природу; с нее и начинается мир» [1]. Как и визуальное пространство, художественное пространство радикально отличается, по О. Шпенглеру, от математического (геометрического) пространства: «Мы видим в каждой аллее, что параллели сходятся на горизонте. Перспектива западной живописи и совершенно отличающейся от нее китайской... основана как раз на этом факте. Переживание глубины в неизмеримой полноте ее видов не поддается никакому числовому определению. Вся лирика и музыка, вся египетская, китайская, западная живопись громко прекословят допущению строго математической структуры пережитого и увиденного пространства... «Горизонт», в котором и которым всякая историческая картина постепенно переходит в изолирующую плоскость, не может быть осмыслен никакой математикой. Каждый мазок кисти пейзажиста опровергает утверждения теории познания» [1, с. 267]. В концепции О. Шпенглера художественное пространство вырастает из недр культуры и подчиняется ее символике. Такое пространство, прежде всего, определяется чувствами, но не находит выражения в понятиях. О. Шпенглер рассматривал пространство как протяженность, представляющую собой своеобразную форму культуры, из которой можно вывести язык присущих ей форм, отличающий

ее от всякой другой культуры. Данная точка зрения подтверждает важность решения задач, поставленных нами в статье.

Х. Ортега-и-Гассет в работе «О точке зрения в искусстве» рассматривает специфику формирования художественного пространства в европейской живописи на примере взаимоотношения зрительных планов в картине. Так, анализируя изменение динамики переноса внимания от ближнего плана к дальнему, исследователь проводит параллели между формированием в живописи таких категорий пространства, как «глубина» и «пустота», и этапами становления европейской философии.

Х. Ортега-и-Гассет также противопоставляет геометрическую глубину художественного пространства, достигаемую с помощью системы прямой перспективы, и интуитивную, или содержательную, его глубину. В искусстве Нового времени господствовала строгая геометрическая глубина, которая явилась порождением чистого разума и не может рассматриваться как художественное начало. «Основная линия развития искусства – переход от изображения предметов в их телесности и осязаемости к *изображению ощущений* как субъективных состояний (тема импрессионизма) и затем переход к *изображению идей*, содержание которых, в отличие от ощущений, ирреально, а иногда и невероятно» [2]. Три названных этапа подводят нас к пониманию современной, гораздо более широкой концепции художественного пространства.

М. Хайдеггер в работе «Искусство и пространство» утверждает, что искусство, отражая тот же субъективный характер восприятия пространства, является самодостаточным и поэтому его невозможно сводить к любому другому виду пространства. Немецкий философ противопоставляет «физически-техническое пространство», называемое им также «объективным космическим пространством», и подлинное, или глубинное, пространство. Первое является «однородной, ни в одной из мыслимых точек ничем не выделяющейся, по всем направлениям равноценной, но чувственно не воспринимаемой разъятостью» [3]; второе представляет собой простираемое, простор, открытость для явлений и существования вещей. «Простираемое простора несет с со-

бой местность, готовую для того или иного обитания» [3, с. 27]. Пространство как «свободный простор» является феноменом, в котором осуществляется возможность вещей «принадлежать каждая своему «для чего» и, исходя из этого, друг другу». Вещи сами есть места, а не просто принадлежат определенному месту. «Место не располагается в заранее данном пространстве типа физически-технического пространства. Это последнее впервые только и разворачивается под влиянием мест определенной области» [3, с. 28]. Однако пространство – это не только определенный, наличный, обладающий объемом объект; это еще и пустота между объемами, «отсутствие заполненности полостей и промежуточных пространств». Художественное пространство, представляющее собой «способ, каким художественное произведение пронизано пространством», может быть правильно истолковано только на основе понимания места и области, а не на основе физико-технического пространства. Прилагая свои размышления о пространстве к скульптуре как «работе с художественным пространством», М. Хайдеггер отмечает, что она не является ни противоборством с пространством, ни овладением пространством. «Скульптура – телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам осуществляться в нем и человеку обитать среди вещей» [3, с. 31]. Согласно М. Хайдеггеру, художественное пространство как результат эстетического переосмысления физического пространства есть взаимодействие мест и областей, «игра мест», ограниченная рамками произведения искусства.

В работах «Феноменология восприятия» и «Око и дух» М. Мерло-Понти была детально развита проблема восприятия пространства, в частности, пространства искусства. В концепции французского философа определяющим становится перенос акцента с внешнего, физического пространства на собственный опыт субъекта «относительно пространства». Согласно концепции М. Мерло-Понти, художественное пространство для человека, особенно творческой личности, становится источником чувственного переживания и формирует собственный образ этого пространства. Своеобразие его

подхода обусловлено, прежде всего, установлением неразрывной связи восприятия пространства с видением и движением, т. е. с человеческим телом. «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело. Чтобы понять эти транссубстантивации, нужно восстановить действующее и действительное тело – не кусок пространства, не пучок функций, а переплетение видения и движения» [4].

М. Мерло-Понти, рассматривая художественное пространство живописи, сосредотачивает основное внимание на его глубине, на роли в создании художественного пространства цвета и линии. Если в живописи Нового времени пространство являлось «вместилищем всех вещей», «пространством-оболочкой», то средневековый художник стремился исследовать пространство и его содержимое в совокупности, придавая устойчивость построению посредством цвета, отдавая предпочтение не «пространству-оболочке», а «цвету-оболочке», стремясь добраться до их сути и уже на этой основе воссоздать внешние формы вещей. В глубине художественного пространства, отмечает М. Мерло-Понти, есть нечто парадоксальное: «...Я вижу предметы, которые скрывают друг друга и которые я, следовательно, не вижу, поскольку они расположены один позади другого. То, что я называю глубиной, или не означает ничего, или означает мою причастность Бытию без ограничений, и прежде всего – пространству вне какой бы то ни было точки зрения». Глубина содержит в себе другие измерения и потому не является измерением в обычном смысле. «Глубина живописного изображения... происходит неизвестно откуда, располагаясь, прорастая на полотне» [4, с. 256]. Проблема интуитивной, или содержательной (но не геометрической), глубины является одной из основных в теории художественного пространства. Только интуитивная глубина может быть характеристикой произведений музыки, литературы и т. д.

Пространственные концепции представлены и в трудах русских философов и искусствоведов XX века: П. А. Флоренского, А. Г. Габричевского, Н. М. Тарабукина, А. В. Бакушинского, М. М. Бахтина и других.

Н. М. Тарабукин в работе «Проблема пространства в живописи» вслед за О. Шпен-

глером утверждает, что глубина адекватна понятию пространства. Н. М. Тарабукин подчеркивает, что пространственная идея приобретает в процессе эволюции искусства различные модификации, поэтому анализ художественного пространства является проблемой одновременно теоретической и стилистической, исторической и социологической. Н. М. Тарабукин высказывает идею взаимосвязанности природы художественного образа как пространственной формы с неким смысловым знаком. Художественная форма пространства, таким образом, содержит определенный смысл осознания мира [5].

М. М. Бахтин в монографии «Формы времени и хронотопа в романе» рассмотрел специфику художественного пространства в ведущем прозаическом жанре литературы – романе и ввел понятие хронотопа, которое определяется им как сложное диалектическое единство пространства–времени художественного произведения, в котором время является измерением пространства. В своей концепции М. М. Бахтин соединяет воедино художественное пространство и художественное время [6].

Оригинальную трактовку художественного пространства живописи дает П. А. Флоренский, утверждающий, что «вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве» [7]. Цель искусства – «символическое знаменование первообраза через образ», в силу чего художественное пространство должно быть символом духовного пространства, пространства «подлинной, хотя и не вторгшейся сюда, иной реальности» [7, с. 89]. Искусство ставит перед собою задачу не только воссоздания действительности на основе прямой перспективы, так как природное, или видимое, пространство – лишь часть целого, не видимого, но существующего и известного пространства. По мнению П. А. Флоренского, истинное искусство должно воссоздавать эту пространственную цельность, особый, в себе замкнутый мир, поддерживаемый не механическими, а внутренними духовными силами. Именно такое художественное пространство создавало, на взгляд П. А. Флоренского, средневековое изобразительное искусство, не дублировавшее действительность и вместе с тем позволившее наиболее глубоко постичь ее архитектонику, матери-

ал и смысл. Художественными приемами, при помощи которых воплощалось такое художественное пространство, являлись обратная перспектива и разноцентренность – построение изображения так, как если бы на разные его части глаз смотрел не из одной, а из разных точек.

Интерес для данной статьи представляет идея двуединого мира, выдвинутая П. А. Флоренским, которая предусматривает вывод о структуре пространства, состоящего из двух его видов – мнимого и реального, пространства идей и пространства физического, находящихся во взаимодействии [7, с. 326]. Мы считаем важным для своего исследования положение теории П. А. Флоренского о двуединстве пространства, проявляющееся в воплощаемости идеи и идейности воплощаемого, что позволяет считать творческий акт, а в более широком смысле – культуру, действием по организации пространства. Фестиваль оправданно может отождествляться с творческим актом, который представляет собой художественный процесс по организации художественного пространства. А. В. Бакушинский в работе «Художественное творчество и воспитание» выдвинул гипотезу о взаимозависимости приемов воспроизведения пространства в изобразительном искусстве и этапов освоения человечеством понятия «пространство» как категории действительности на основе соотнесения динамики смены методов изображения пространства в истории изобразительного искусства с периодами развития детской и подростковой психики. Проблематика художественного пространства согласно, исследованиям А. В. Бакушинского, «связана с установлением факта зависимости способов организации иллюзорного трехмерного пространства в искусстве от законов восприятия и организации человеком реального пространства» [8].

В контексте данного исследования научный и методологический интерес представляют теоретические разработки Т. Е. Шехтер, касающиеся интенционального характера художественного пространства в новых и новейших видах искусства, а также в направлениях, определяемых ею как «маргинальные». Интенциональное маргинальное пространство, по мнению автора, побуждает искусство к освоению новых смыслов

и форм и существует как ясная перспектива современной художественной практики. Т. Е. Шехтер отмечает такие качества гипотетического художественного пространства, как непостоянство, изменчивость, вариативность, отсутствие четкой внутренней конструкции, которые проявляются при попытке «объективации» пространства [9].

Смысл понятия «художественное пространство» за несколько последних десятилетий значительно расширился и охватывает теперь все виды искусства. В первую очередь этот термин применим к пространственным и пространственно-временным искусствам, в которых пространство передается через композицию, формируемую посредством расположения объектов, выявления их объема, глубины изображения, светового, цветового и динамического решения.

Опираясь на научную точку зрения заявленных выше исследователей, определивших понятие художественного пространства в философско-эстетическом значении, обратимся непосредственно к фестивальному движению в контексте художественного пространства.

К данной проблематике в своей диссертации обратилась Е. И. Резникова, которая рассматривает фестиваль как особый тип синтетического художественного пространства. Исследователь анализирует фестиваль искусств как сложное полифункциональное синтетическое явление и подчеркивает, что «синтез проявляется здесь на разных уровнях: можно рассматривать синтетичность отдельно взятого произведения, синтез искусства с другими феноменами культуры, формами общественного сознания, синтетический характер восприятия и т. д.» [10]. Рассматривая различные типы синтеза, Е. И. Резникова отмечает, что они «проявляются не только в пространстве отдельно взятого произведения, но во всем многоуровневом контексте целого фестиваля, представленного в рамках определенной, единой концепции». Анализируя в своей диссертации фестивали искусств, представляющие собой выставочное художественное пространство, исследователь утверждает, что «фестиваль современного искусства являет собой особый тип художественного пространства, где осуществляется взаимо-

связь различных искусств, где одновременно предстают традиционные виды искусства и экспериментальные формы современной художественной практики» и делает вывод, что «пространство фестиваля является примером проявления синтеза искусств» [10, с. 49]. В поддержку данной точки зрения нужно отметить, что действительно в рамках фестивалей искусств, например, Витебского региона, наблюдается объединение и взаимодействие в одном художественном пространстве различных видов искусств и форм их презентации. Однако перехода этого взаимодействия в новое синтезированное качество такие художественные фестивали не предполагают. Скорее всего, синтез искусств в художественном пространстве фестиваля касается лишь выставок и биеннале.

Важно отметить, что в настоящее время совмещение иногда совершенно противоречивых художественных форм диктует необходимость отказа от традиционных и потребность в выработке совершенно новых методов экспонирования. Мы считаем эту особенность отличительной для художественного фестиваля как формы презентации современного искусства. Результаты художественных поисков объединяют один вид искусства с другим в пространстве одного фестиваля, вследствие чего происходит взаимодействие различных видов искусств и появление новых принципов презентации.

Организация экспозиционного фестивального пространства предполагает создание особой атмосферы, которая выполняет не только информационную, но и художественно-эмоциональную функцию, создавая ту интуитивную глубину, которая и является характеристикой художественного пространства. «Главной характеристикой художественного пространства является его глубина, причем не геометрическая, достигаемая с помощью системы прямой перспективы, а интуитивная, или содержательная глубина, зависящая как от объектов, находящихся в определенных пространственных отношениях, так и от воспринимающего их субъекта» [11]. Фестивальная атмосфера, на наш взгляд, и есть та характеристика художественного пространства, которая призвана раскрыть общую концепцию и идею всего проекта.

Глубина художественного пространства тесно связана со временем и представляет собой пространственно-временное измерение. Структура фестиваля помимо пространственных характеристик также обладает и временными, определяющими его нахождение как события реального времени. Точка пересечения реального и художественного времени и пространства в художественных проектах является одним из свойств современного искусства. «Самое существенное и важное для нас заключается в способности искусства творить некий эквивалент времени – создавать собственное художественное время, в котором отыгрываются, проясняются, обретают объемность, емкость и рельефность черты неуловимого Хроноса. Искусство создает свои темпоральные зависимости, в которых время представит мощным проявлением сущностных сил природы, человека и космоса, раскрывается как особого рода энергия» [12].

Так как фестиваль является особым типом художественного пространства необходимо рассмотреть пространство и с точки зрения эстетической категории. Как универсальную эстетическую категорию истолковывали художественное пространство О. Шпенглер, М. М. Бахтин, М. Мерло-Понти и другие, подчеркивая, что понятие художественного пространства не допускает вербального определения. Современные дискуссии по проблеме художественного пространства показывают, что данное понятие непосредственно связано со сложившимся в конце XX века понятием эстетического. Будучи одним из средств конкретизации эстетического художественное пространство фестиваля обозначает ту особую атмосферу, в которой существует эстетическое явление, фиксируется связь частей между собой и их соотношение с целым.

«Художественное пространство» – одно из основных понятий и объектов исследования современной эстетики. Оно понимается как отражение высшей, духовной реальности, выражение одного из наиболее глубоких символов культуры. Проблема художественного пространства и его связи с культурой посвящена диссертация И. П. Никитиной. В данной работе художественное пространство определено как новая категория эстетики. Выявляя осо-

бенности и прослеживая связи художественного пространства с культурами конкретных исторических эпох (древность и средние века), автор приходит к выводу, что «каждой эпохе присущ свой способ художественного видения и своя, во многом интуитивная конструкция художественного пространства. Понимание пространства в искусстве неразрывно связано с мировоззренческой системой соответствующей культуры, мироощущением или миропониманием эпохи» [11, с. 5]. Исследователь обращает особое внимание на то, что с изменением культуры меняются и представления о том, каким должно быть художественное пространство. Нам представляется интересным вывод И. П. Никитиной: «Понятие художественного пространства является конкретизацией понятия эстетического и, соответственно, эволюция художественного пространства представляет собой один из важнейших аспектов, меняющихся от эпохи к эпохе представлений об эстетическом».

Итак, вырастая из недр культуры, понятие художественного пространства обладает своей спецификой, которая заключается в интуитивной или содержательной глубине. В данной статье мы определили художественное пространство как свойство одного произведения и совокупности проектов, объединенных одним эстетическим замыслом. Художественное пространство, включающее в себя весь конгломерат произведений искусств на территории фестиваля, благодаря особой атмосфере, способно раскрыть эстетический, идейно-содержательный смысл каждого представленного мини-проекта и довести его значимость до зрителя. Рассматривая художественное пространство фестиваля как специфическую разновидность пространства художественного, мы пришли к выводу, что оно представляет собой сложно организованную структуру, объединяющую в себе произведения различных видов искусств в многообразные формы пространства, наполненные особой атмосферой, которые подчинены определенному эстетическому и психологическому замыслу. Поэтому художественное пространство фестиваля «раскрывается как

архитектоническая психологическая структура, которая отражает конкретные эстетические установки, определенный взгляд на мир и обуславливает допускаемые ими модификации художественной формы» [9, с. 78].

Заключение. В рамках данной статьи, следуя избранной цели, были решены следующие задачи:

- выявлена специфика пространства как категории философии и культуры;
- раскрыто понятие «художественного пространства» как одного из важнейших составляющих культуры;
- рассмотрены основные пространственные концепции, выдвинутые представителями философской мысли, мы представили фестивальное пространство как специфическую разновидность пространства художественного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – С. 198.
2. Ортега-и-Гассет, Х. О точке зрения в искусстве / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 186–202.
3. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер // Искусство и пространство. – М.: Республика, 1993. – С. 23.
4. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр., под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – М.: Наука, 1999. – С. 255.
5. Тарабукин, Н. М. Проблема пространства в живописи / Н. М. Тарабукин // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 1. – С. 319–336.
6. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234–407.
7. Флоренский, П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79.
8. Бакушинский, А. В. Художественное творчество и воспитание / А. В. Бакушинский. – М.: Новая Москва, 1925. – С. 136.
9. Шехтер, Т. Е. Пространство в художественном измерении / Т. Е. Шехтер // Искусство как реальность. Очерки метафизики художественного. – СПб.: Астерион, 2005. – С. 157.
10. Резникова, Е. И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: дис... канд. искусствовед.: 17.00.09 / Е. И. Резникова. – СПб., 2006. – С. 47.
11. Никитина, И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: автореф. дис. ... д-ра философ. наук. – М., 2003. – С. 3.
12. Шехтер, Т. Е. Время как проблема и художественный образ / Т. Е. Шехтер // Kafis: сб. науч. ст. – СПб., 2003. – С. 37.

Поступила в редакцию 20.01.2014 г.