

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Александров Н.Н.

Время и его отраженность в пространстве

Продолжая сказанное выше, разведем: временные искусства стали доминирующими, но при наступлении доминирования времени в ментальном хронотопе пространственные искусства (точнее, уже дизайн) никуда не исчезли, но сильно видоизменились. И без понимания этих изменений невозможно объяснить очень и очень многое в XX веке – в искусстве и в дизайне, и в архитектуре. Это не игрушка для искусствоведов, как может показаться, это принципиально настолько, что от понимания этой темы зависит будущее. Речь идет о ментальных войнах – а это то новое поле боев, на которое переместилась вечно идущая война народов и стран, война на выживание. И если кому она кажется ерундой, тот уже проиграл.

Проблема *времени* в пространственных искусствах относится к верхнему ярусу устройства образных систем – это составляющая хронотопа. Для пространственных искусств есть свои способы выражения времени и они важны хотя бы потому, что всякая композиция есть композиция во времени.

Классическая постановка вопроса у А. Гильдебранда

Обозначенную проблему зафиксировал в своей книге скульптор А. Гильдебранд. Лично для меня самым ценным в его книге было то, что Гильдебранд называл «художественным духом», «действующим помимо стиля и материальных форм». Читая ксерокопию его книги в кишиневском дизайнерском подвале, я понял, что он имел в виду большое ментальное целое, которое выше стиля, манеры и формы.

Потом этот же аспект я встретил у В. Кандинского в его книге «О духовном в искусстве» [*]. Симптоматично само название этой небольшой по объему книжки и феноменальное влияние ее на все тогдашнее, да и теперешнее авангардное искусство. Это – книга художника, который осмысленно стал художником в зрелом возрасте, отказавшись от места профессора

(!) юриспунденции (!). И где? На Западе, в Германии! Расскажите какому-нибудь современному студенту, он же не поверит, что такое вообще бывало. Характерно само название книги – *о духовном*. Это не впечатления, не состояния, не эмоции, не «настроение», а некий внутренний эквивалент, *духовный конструкт*, вызывающий к жизни ту или иную композицию изобразительных средств. Что очень важно – в России их книги выходили параллельно, в один и то же период времени.

Гильдебранд очень старался акцентировать в книге наличие *динамического аспекта* в видении в целом (и в его любимой скульптуре в частности). Этот аспект никто до него особо не выделял как *равноправный с пространственным*. А ему как скульптору он был очень важен и очевиден, поскольку он обладал талантом наблюдателя. Экспрессивные возможности времени в пластике – вот что он почувствовал и описал.

Но что это за время, не физическое же оно? Нет, это время человеческое, экзистенциальное, ментальное. Вряд ли у классически ориентированного скульптора Гильдебранда вызвали восторг скульптуры футуризма, а между тем именно они прямо иллюстрируют его основные положения, но уже в совершенно новом пластическом языке, который изобретали из того, что увидели в жизни и в науке с техникой.

Обратимся непосредственно к суждениям А. Гильдебранда о форме. Его основные положения можно свести к ряду развернутых тезисов.

1. Первичные представления о восприятии окружающего мира.

Наш опыт познания пластики формы строится на основе совместной работы зрения и осязания. Представление о форме в сознании есть «некоторый вывод, полученный нами из сравнения видов явлений, и в нем необходимое уже отделено от случайного. Таким образом, оно есть не просто восприятие, а переработка восприятий с определенной точки зрения».

В сложном акте видения мира участвуют *натура* (она понимается им как природа, вторая природа и человек) и *зритель* (созерцатель природы) – с

одной стороны. С другой – в акте видения мира участвуют также *пространство и форма*.

Зрение исследует пространство, чтобы человек мог ориентироваться в нём. Визуальное восприятие вписано в окружающий мир. А искусство является лишь частью визуального восприятия. Исследовать зрение в процессах художественного восприятия можно с позиций психофизиологии.

И, действительно, им детально были раскрыты аспекты работы глаз в процессе восприятия художественной формы: неоднородность поля зрения, бинокулярность зрения, ясность отображения объекта зрительным аппаратом, феномен бокового зрения.

2. Форма и взаимодействие. Представление зрительное и представление двигательное.

Гильдебранд анализирует первичные представления о зрении в статике и в движении, тем самым *разделяет художественное пространство и художественное время*.

В зрительном представлении натура предстает одномоментно: это – статика. Статические зрительные представления основываются на нашем знании о предметах.

В целом зрительные представления не статичны, потому что это – зрительно-двигательные представления, динамические представления. Двигательные представления возникают, поскольку человек перемещается в пространстве, его глаза движутся по форме, это движение формирует другое представление о пространстве (так, вблизи он различает детали). В двигательных представлениях время течёт, и течет оно неравномерно: в глубине время течет «медленно и тягуче». Таким образом, динамика порождает более сложные двигательные представления.

3. Пространственное представление и его выражение в явлении.

Архитектура есть отношение к пространству, но вместе с тем «Архитектуру я понимаю здесь только как построение целостной формы, независимо от языка форм». Таковую целостную форму («архитектоническое

строение») он видел во взаимосвязи с пространственным характером восприятия человека.

Гильдебранд говорит также о «пространственной ценности», которую он понимает как «...продукт контрастов явления, сводящийся к пространственному представлению».

4. Плоскостные и глубинные представления.

Процесс взаимоотношения объема и пространства связывался с восприятием. «Создание художественных форм есть не что иное, как дальнейшее развитие этой способности восприятия, зачаток которой лежит уже в способности пространственно воспринимать, в способности осязать и видеть. Это двоякое восприятие одного и того же феномена возможно, однако, не только посредством двух разделенных органов: тела, которое осязает, и глаза, который смотрит, но соединено уже в самом глазу».

Постепенный переход от плоского к глубинному он связывал с наличием разных пространственных искусств, особенно – с рельефом. Что интересно, генетически он прав: всякая новая волна в истории искусства начинается с рельефа, будь то Египет, средневековье или советское искусство. Мы показали это в наших книгах на ряде примеров.

Разделение видов искусства (различие рисунка, живописи и скульптуры) производится им на основании выделения разных типов зрительных представлений. Живопись использует больше статические зрительные представления, а его любимая скульптура – двигательные представления. Цвет – всего лишь условность, подчиненная ясности пространственного выражения.

Чтобы понять форму, нужно осознавать, что пространство – это фон формы. Изменение точек зрения, акценты постановки в художественном пространстве меняют ее восприятие. Воздействие формы объяснялось им в зависимости от группировки ее элементов, величины, взаимодействия с фоном.

5. Восприятие рельефа.

Рельеф располагается между плоскостной живописью и объемной скульптурой, он соединяет плоскость и пространство. Скульптура вбирает в себя закономерности рельефа.

Он показал механизм восприятия глубины и рельефа (вблизи рельефа нет), объяснив формирование впечатлений от глубины и рельефности зависимостью от взаимодействия вертикальных и горизонтальных элементов формы, а также света и тени.

Его понимание важности рельефа очень повлияло на программы подготовки в Вхутемаса, и Баухауза.

6. Форма как выражение функции.

А. Гильдебранд выступил против положений практической эстетики Г. Земпера. Исходный тезис его полемики звучал так: форма есть выражение функции (а также – форма есть функция от материала).

Таким образом, форма трактовалась и как пространственная, и как функциональная ценность, а также – как *выражение процесса*: «капитал признаков процесса и ясность этих функциональных признаков определит их ценность как носителей чувства жизни, симпатии между человеком и внешним миром».

Гильдебранд рассматривает и другие вопросы, но, в конечном счете главным для него является *отношение к изображенному*, в основе которого лежит визуальное восприятие художника. Там он и ищет опору на некие *единые внеисторические инварианты*.

Проблема «изображения времени» у русских авторов

Если проблема изображения пространства на плоскости решается при помощи перспективы, то проблема изображения времени решается в истории искусства несколькими основными приемами. Поговорим об этом аспекте, применительно к графике и живописи.

Еще великий русский педагог искусства П. Чистяков ввел интегративное понятие «сцена», хотя воспитывал он живописцев. В это понятие у него входила *и организация времени*, которую он отнюдь не сводил к примитивности «сценария» жанровой картины. Чистяков понимал, что проблема времени может быть даже в натюрморте, пейзаже и трактовал ее как **сюжетную цельность формы**. Несомненно, из этого широкого понимания «учителя учителей» родились последующие шедевры его учеников: и «Владимирка» Левитана, и натюрморты Петрова-Водкина, и животные у Серова, и даже мир кристаллов у Врубеля. Если говорить обобщенно, на специфической картинной плоскости как на итоговом «экране» выразительно проецируется не только пространственная трехмерность, но еще и особым образом организуется время.

В.А. Фаворский. Теория монтажа в пространственных искусствах

Наследуя Чистякова, В.А. Фаворский ввел более сложное **понятие цельности**, содержащее особую пару: взаимодействие *зрительной* цельности (за которой стоит композиционная форма) и *двигательной* (за которой стоит конструктивная форма). Тем самым поиски Гильдебранда пересеклись с поисками наших конструктивистов – Фаворский хоть и график, но одновременно как ректор Вхутемаса должен был интегрировать их язык и систему понятий, и он это сделал. Всякий шаг вперед, а Фаворский сделал шаг после Чистякова, есть шаг в сторону более глубокой дифференциации.

Мы приводим его понятия к схеме. Срединой в этой паре может быть чистяковская «сюжетная цельность» формы.

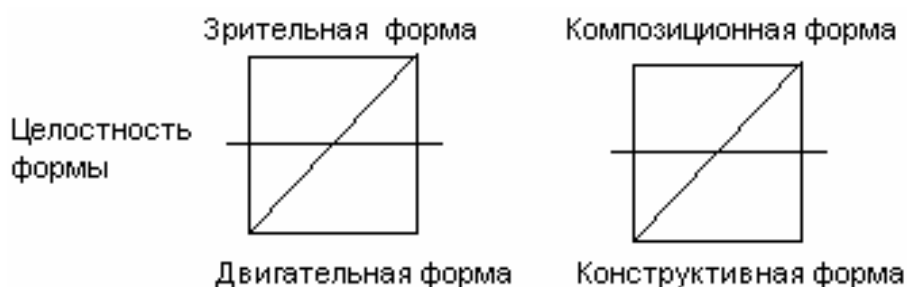


Рис. 1. Цельность формы в композиционно-конструктивных понятиях.

Как книжного графика, Фаворского явно занимала проблема движения и времени в изображении. В композиции, говорит он, *движение и есть время*.

Он нашел **четыре способа передачи времени в статичном изображении**. Мы их переводим на свой язык, что неизбежно, а поэтому будем комментировать его способы по-своему.

1. Связь разрозненных событий. Например, серия иллюстраций.

Мы описывали это в «Экзистенциальной системогенетике» в главе о ритме как прием «от иконостаса до комикса». Такой способ передачи времени в изображении есть *вырезка неважного* и представление *опорных содержательных точек* любого сценария – событий (*событий, по определению*). Над этими опорами воображение воспринимающего способно парить, заполняя пустоты и воспроизводя условную непрерывность.

2. Этот прием Фаворский для себя разбил на два: *на помещение разновременных событий в разных частях картины* (одно место) *и на линейную последовательность* кадров. Первый прием применялся не только в иконостасах, но и в иконах, а особенное распространение получил в нашем веке (агитплакаты, иллюстрации того же Фаворского, риджионализм, работы Д. Нестерова, Д. Сикейроса, некоторые «сборки» И. Глазунова). Разновременные события на одном изображении создают натяжение временных нитей, а когда их много – своеобразную смысловую «ткань времени» в изображении, одновременно обозримый сценарий с началом и концом. Дао.

3. Третий прием В.А. Фаворского – передача времени через механизм движения (динамические позы). Это в принципе смысловая калька с «Дискобола» Мирона, описанная О. Роденом, и подразумевающая *изображение кульминации* в целостном процессе движения. Но можно понять это и шире: динамическая поза *перетаскивает* сознание из только что бывшего в свершающемся, и при этом не обязательно избранный момент должен быть кульминационным во всем сценарии.

4. Четвертый прием – соединение нескольких *разновременных моментов* (а не событий) в одном изображении.

Можно трактовать это для примера так: в изображение вводятся *вещи*, несущие на себе смыслы прошлого (отпечаток прошлых событий) и будущего (они потом «выстрелят» как чеховское ружье). Конечно, они связаны литературным сценарием, и без него не сработают (необходимо *предзнание* зрителя и его догадливость).

Контекст разный, таким сценарием может быть и сама жизнь (например, в плакате). Кстати, данным приемом мастерски пользовался М. Булгаков в литературе (вещи, содержащие значимые смыслы из прошлого, и вещи, которые несут смыслы наступающего будущего, но героям не могут быть ясны, – «Аннушка уже пролила масло»).

Если все это объединить одним термином, то Фаворский разработал для себя *аналог теории монтажа* для изобразительного искусства, а шире – для пространственных искусств. Отметим только, что набор его приемов нужно разобрать по уровню циклов: для длинопериодных циклов это рядоположенность самого важного (как на иконах), а для короткопериодных это могут быть и последовательности, шлейфы, как в хронофотографии.

Характерно, что он находил понимание своих поисков у коллег. Так, в программе пропедевтического курса Вхутемаса присутствует п. 4. **Механика движения природы**. Выявлялась *система основных двигательных масс* природы и ставилась задача *организовать движение* зрителя в определенном направлении, добиться соединения *пластического рельефа* и *пластического ритма*.

Продолжение поисков у Н.Н. Волкова

Н.Н. Волков не просто развил эти положения в середине XX века – он попытался продвинуться вперед, дополняя их с позиций, как он считал, структурализма. Достижением Н. Волкова является алгоритм построения рисунка (картины). Он достаточно прост по своим основам – это, по сути, многослойный пакет построений, связанный с активным двусторонним статико-динамическим визуальным восприятием. Нас здесь заинтересует

седьмой шаг в его алгоритме – достижение цельности, связанной с восприятием *формы в динамике*.

Рассматривая тему «*время в картине*», к приемам В.А. Фаворского он добавил:

- среду;
- контекст (в конечном итоге это тот же *скрытый сюжет*);
- создание *движения* из частей одного (однотипного, например, лошади у Т. Жерико в «Дерби в Эпсоме»), помещенного на одной картине.

Это как бы ранний киноприем, типа хронографии, которую использовали и футуристы.

- действие – изображение его разных фаз (от предшествующего этапа к последующему), принцип все тот же – найти и изобразить кульминацию;
- изображение признаков, направлений, скорости движения (интенция).

Предельно тезисно описанные здесь моменты развиты у Волкова на ряде ярких примеров из истории живописи, и единственное, чего недостает в его разборе – понимания того, что это уже XX век, а не XIX, что искусство давно вышло из станково-фрескового состояния, пережило приход модернизма и появление СМК. Избегание советскими теоретиками и собственной «запрещенной истории 20-х», и каких-либо своих трактовок модернизма было обусловлено общим духом внешней и внутренней цензуры, царившим в то время в науке. Если это не инспирировалось сверху, никто не хотел связываться с этими темами, да и их бы и не напечатали. Результатом стал во-первых, советский андеграунд с его лютой ненавистью к происходящему в стране, а во-вторых, полное игнорирование в науке всех реальных достижений советских времен после начала 90-х, что само по себе нелепо. Как шутил Розенблум: запад говорит нам – щедрые вы ребята, сначала вы подарили нам свои 20-е, потом 30-50-е (на которые опирался постмодерн).

Мы уже говорили, что «смерть искусства» (лозунг и название книги Вейля) на самом деле стала переключением со станковых и «чистых» форм искусства на дизайн (в самом широком смысле).

М.А. Коник и В.А. Глазычев. Техника «сценического моделирования»

Интересно отметить, как идеи наследуются. В 1970-е годы на базе Сенежской студии экспериментального проектирования М.А. Коник и В.А. Глазычев развили технику **«сценического моделирования»** проектируемого восприятия пространственной конструкции. Вообще сам термин «сценирование» стал очень широким и вышел за пределы чистяковского понимания, хотя связи с ним не утратил. Вот что пишет про это сам В. Глазычев:

«Техника «сценического моделирования» развивалась последовательно – от создания специальных пространственных конструкций, позволяющих видеть макетную модель пространства не только извне, но и изнутри, к созданию специальной «сцены» для восприятия пространственной модели и, наконец, к организации пространственного зрелища, в котором восприятию предлагались, помимо пространственных моделей, перцепты ситуаций, техника создания перцептов, техника создания концептов и тексты, описывающие концепт. Все эти средства используются для того, чтобы создать среду эмоционального и интеллектуального включения зрителя в работу художника с пространством, предоставить ему максимальную возможность самостоятельно установить связь различных способов образного представления пространства между собой и соотнести их с собственным опытом».

Поскольку В. Глазычев кроме всего прочего был очень чутким искусствоведом, ему в Союзе поручали переводить наиболее важные зарубежные источники. В частности, он перевел «Образ города» Д. Линча (мы разбирали его основные положения в своей книге [F]) и прокомментировал *«Динамику архитектурных форм»* Р. Арнхейма. Что его самого немного удивило, и это видно из рецензии, в этой серии лекций 1975 г. Арнхейм рассмотрел не только круг вопросов, связанных с архитектурной формой и ее зрительным восприятием, а еще и «временные, динамические характеристики».

Вот выдержки из его «Предисловия к русскому изданию» с нашими подчеркиваниями. «Название книги поначалу останавливает: **слово "динамика" довольно редко употребляется применительно к явлениям**

архитектуры. Разумеется, в архитектуроведческих текстах встречается упоминание о динамической композиции или динамичном построении, но оно, как правило, не развернуто и потому не слишком уверенно. Студентам-архитекторам читают курс статики сооружений, **но курса динамики архитектурных форм в программе нет.**

Поэтому текст этой книги вполне резонно можно счесть своего рода курсом повышения квалификации, поскольку автор говорит не о каком-то особом виде композиции, **а о динамических свойствах любой архитектурной формы, о ее свойствах, простирающихся в процессе восприятия».**

«...в книге содержится некоторый объективный инструментарий, пожалуй, более надежный, чем тектоническая интерпретация архитектурных форм, ведущая в конечном счете в тупик, или семиотическая их интерпретация, проникнутая чрезмерной произвольностью исходных суждений и логических переходов.

Арнхейм завершает книгу тем, что в мягкой, необязательной форме высказывает **суждение принципиальной важности: мысль имеет архитектурную природу.** По сути это серьёзный вызов архитектурной теории - есть основания полагать, что **закономерное развертывание целостного смыслового суждения и впрямь организуется по тем же принципам, что и сооружение, - недаром слово "строение" имеет столь универсальное значение.** Арнхейм останавливается на том, чтобы высказать эту мысль, косвенно подтвердить ее правомочность».

Как мы видим, Глазычев, работавший в свое время с Карлом Кантором, Г.П. Щедровицким о О.И. Генисаретским во ВНИИТЭ, выходит на очень фундаментальное обобщение, которого, кстати, в тексте самого Арнхейма не содержится: строение мира Мышления и строение архитектурного мира инвариантно, в том числе аналогии есть и в процессуальном аспекте. Это мог заметить только то, кто поварился в высокоинтеллектуальной среде семинаров и игр, которые буйным цветом цвели в Москве его советской молодости.

Все это только часть темы, к которой мы когда-нибудь еще вернемся.