



Художественное пространство как категория современной эстетики

И.П. Никитина

доктор философских наук

УДК 18

АННОТАЦИЯ

В статье показывается, как понятие «художественное пространство» трансформировалось в категорию современной эстетики в результате философско-эстетического исследования этого понятия представителями разных философских направлений XX века (О. Шпенглер, М. Хайдеггер, П. Флоренский и др.) Делается вывод о том, что в отличие от хронотопа, являющегося локальным понятием, применимым лишь в случае анализа литературных произведений, понятие «художественное пространство» универсально и относится ко всем видам искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

эстетика,
эстетические
категории,
художественное
пространство,
хронотоп, глуби-
на пространства,
системы изобра-
зительности

Понятие художественного пространства является одной из центральных категорий современной эстетики и философии искусства.

Нельзя сказать, что *традиционная эстетика* не уделяла этому понятию никакого внимания. Напротив, были периоды (прежде всего, Новое время), когда конкретные приемы построения художественного пространства оказывались в центре внимания как самого искусства, так и его философии. Но и в этих случаях категория художественного пространства не выделялась в качестве объекта специального анализа, а способы его создания трактовались чрезмерно узко и упрощенно (как техника, правила, приемы).

Художественное пространство можно определить как интегральную характеристику произведения искусства, сообщающую ему определенное внутреннее единство и завершенность и, в конечном счете, обеспечивающую придание ему характера эстетического явления. В отличие от *композиции*, представляющей собой значимое соотношение частей художественного произведения, такое пространство означает как связь всех элементов произведения в некое внутреннее, ни на что другое не похожее единство, так и придание этому единству особого, ни к чему

иному не редуцируемого качества. Композиция оказывается, таким образом, только одним из аспектов внешнего, локализованного в самом произведении, художественного пространства.

Особый интерес к проблеме культурно-исторической обусловленности художественного пространства связан во многом с тем, что вопрос о пространстве является одним из основных — как в искусстве, так и в мировоззрении вообще. Конкретное решение проблемы пространства налагает отпечаток на все используемые художником изобразительные средства и представляет собой один из характерных признаков художественного *стиля*.

Понятие художественного пространства начало складываться только в начале XX века, хотя отдельные аспекты обозначаемой им проблематики обсуждались в философии искусства еще с Античности. Позднее формирование общего понятия художественного пространства 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, с представлением об искусстве как размещении художественных форм в научно фиксируемом трехмерном пространстве.

Вместе с тем отдельные аспекты проблематики, связанной с пространством искусства, обсуждались в философии еще с Античности. Известно, в частности, что Анаксагор выдвинул идею использования прямой перспективы в сценографии, а затем вместе с Демокритом разработал детали техники написания декораций к трагедиям Эсхила с учетом такой перспективы. Платон, по сути дела, в принципе отрицал определимость пространства ввиду его «крайне сомнительной причастности» к области понятий. «Но чем-то великим и трудноуловимым кажется топос — т. е. место-пространство», — писал Аристотель в «Физике»¹. Он недоумевал не только относительно того, что представляет собой место-пространство, но и сомневался, существует ли оно вообще. У Аристотеля отсутствовало общее представление о пространстве, а было только представление о месте и, в частности, представление о собственном месте, к которому устремляются тела, если им ничто не препятствует.

И в Античности, и в Средние века термин для «пространства» отсутствовал. О безграничной протяженности, пишет О. Шпенглер, вся античность не проронила ни звука, у нее не было даже самого слова, способного точно выразить проблему. Такого

¹ Аристотель. Физика. IV, 1 208a.

² Шпенглер О.
Закат Европы.
Очерки морфологии
мировой истории. М.:
Мысль, 1993. С. 340.

слова не было ни в греческом, ни в латинском языке. «Античная Вселенная, *космос*, хорошо упорядоченное множество всех близких и вполне обозримых вещей замыкается телесным небосводом. Большого не существует. Наша потребность — мыслить за пределами этой оболочки новое “пространство” — полностью отсутствовала в античном мироощущении»².

Естественно, что проблема художественного пространства, тесно связанного с (физическим) пространством, если и могла затрагиваться и обсуждаться в эпохи, мироощущение которых не предполагало представления о пространстве, то лишь в весьма косвенной форме.

В Новое время сам мир, включающий не только космос, природу, но и историю, впервые начинает представляться как *картина*. Картина есть изображение чего-то. Картина мира — это как бы полотно сущего в целом. Превращение мира в картину означает одновременно превращение человека в *субъект*: «составляя себе такую картину, человек и самого себя выводит на сцену, на которой сущее должно впредь представлять, показывать себя, т. е. быть картиною»³. Ни в Античности, ни в Средние века мир не представлялся как картина, созерцаемая человеком.

³ Там же. С. 50.

Представление о мире как картине, которую созерцает человек, имело своим следствием убеждение, что пространство мира и пространство искусства (названное позже «художественным пространством») должны совпадать между собой. В искусстве и эстетике Нового времени пространство рассматривалось точно так же, как и в науке данной эпохи: оно истолковывалось как своего рода вмещилище вещей, совершенно не зависящее от своего наполнения. Только в начале XX века концепция пространства-короба, пространства-оболочки уступила место идее, что пространство и его содержимое надлежит исследовать только в совокупности.

Историю развития научных представлений о времени и пространстве можно свести к двум основным периодам, к двум фундаментальным концепциям: *абсолютистской* и *релятивистской*. Первая из них, развитая И. Ньютоном, явилась логическим завершением различных исторически предшествующих теологических, натурфилософских, естественнонаучных и философских представлений о возможном механизме протекания мировых процессов. Исходя из представления об *абсолютных, независимых, субстанциальных* пространстве и времени, Ньютон создал стройную и последовательную физическую модель мира, оказавшую существенное влияние не только на науку, но и на художественную культуру XVIII–XIX веков.

Одним из недостатков этой модели была полная оторванность времени и пространства от материальных объектов. Пространство и время, с одной стороны, и материальные объекты, с другой, только существовали наряду друг с другом, но никак не взаимодействовали.

⁴ Понимание пространства Ньютоном принято называть также субстанциональным. Уже в ХУШ в. Г.В. Лейбниц противопоставил этому пониманию реляционное истолкование пространства как отношения в совокупности мест, занимаемых телами. Poleмика между Лейбницем и последователями Ньютона, отстаивавшими субстанциально-абсолютистскую концепцию пространства, сыграла значительную роль в развитии представлений о пространстве в ХУШ–ХІХ вв. — *Прим. авт.*

Релятивистская концепция, созданная в начале прошлого века А. Эйнштейном, также была завершением и синтезом ряда предшествующих физических идей и экспериментов, философских прозрений и математических исследований⁴. Она оказала важное воздействие как на науку, так и на всю культуру ХХ века. Согласно Эйнштейну, пространство и время имеют *относительный* характер, они рассматриваются в неразрывной связи между собой и, самое главное, — с системой материальных тел. Физические явления и процессы формируют свои пространственные и временные отношения; пространственно-временные характеристики зависят от системы объектов как предмета физического исследования.

Примерно в тот же период, когда складывалась релятивистская концепция пространства, начало формироваться и представление о своеобразном художественном пространстве, не обязательно являющемся простым воспроизведением физического пространства и присущем произведениям не только изобразительного искусства, но и, возможно, любым произведениям искусства.

Пространство и культура

Первая связанная и детализированная концепция художественного пространства была развита **О. Шпенглером** в книге «Закат Европы» (1918). Шпенглер с особой резкостью подчеркнул важность пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом и для всех видов искусства, существующих в рамках конкретной культуры. Прасимволом культуры является *пространство* или способ протяженности. Из него можно вывести весь язык форм одной культуры, отличающий ее от всякой другой культуры.

Основная характеристика пространства, по Шпенглеру, — это его *глубина*. «Жизнь, ведомая судьбой, ощущается, покуда мы бодрствуем, как *прочувствованная глубина*. Всё растягивается, но это еще не “пространство”, не нечто 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*»⁵.

⁵ Шпенглер О. Указ. соч. С. 329–330.

⁶ Там же. С. 335.

Шпенглер называет глубину пространства «застывшим временем»: «время рождает пространство, пространство же убивает время»⁶. Всякая действительная протяженность осуществляется лишь в переживании глубины.

Художественное пространство является, по Шпенглеру, выражением в искусстве того чувства пространства, которое пронизывает всю культуру и лежит в ее основе. Художественное пространство вырастает, таким образом, из недр культуры, обуславливается ею как органическим целым, а не является придуманной кем-то конструкцией, введенной в определенное время в оборот.

⁷ Там же. С. 417.

Вместе с тем художественное пространство привносит в произведение искусства метафизический элемент. «Беспространственное искусство — *argiōi* нефилософично»⁷.

В создании художественного пространства существенную роль играют, по Шпенглеру, все компоненты художественного произведения, а не только избранная художником система перспективы. Именно поэтому художественное пространство оказывается интегральной характеристикой произведения искусства, тем, что, соединяя разные его элементы, придает их системе характер эстетического явления.

Шпенглер широко истолковывает понятие художественного пространства и распространяет его не только на изобразительные, но и на все виды искусства. Он говорит о пространстве музыки, литературы, садового искусства и т. д., так что в итоге *понятие художественного пространства оказывается универсальным* и наиболее важным понятием философии искусства. Хотя понятие художественного пространства охватывает все искусства, имеются, думает Шпенглер, такие его виды, в которых пространство выступает как бы в обнаженной форме. В западной культуре «искусствами пространства» являются масляная живопись и инструментальная музыка.

Концепция художественного пространства Шпенглера, как и его общая теория сменяющих друг друга, независимых и непроницаемых одна для другой культур, во многом интуитивна. Многие его интуиции, беглые и торопливые, лишены какого-либо обоснования и представляются на первый взгляд парадоксальными. Тем не менее, с его именем можно связывать начало систематического философского исследования пространства искусства. Несомненное влияние воззрения Шпенглера оказали на Х. Ортегу-и-Гассета, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти и других философов XX века, размышлявших над проблемой художественного пространства.

Автономность художественного пространства

Идею Шпенглера, что пространство изначально и не может быть сведено к чему-то другому, развивает **М. Хайдеггер**. Прежде всего, пишет он, пространственность многообразна и художественное пространство является одним из важных ее видов, наряду с повседневным и другими видами пространства. Художественное пространство автономно и не сводимо к какому-то другому виду пространства как к чему-то более фундаментальному. Оно не сводимо, в частности, к пространству науки и техники, являющемуся изотропным и бесконечным. Художественное пространство как результат эстетического переосмысления пространства должно пониматься не на основе пространства науки и техники, а как взаимодействие мест и области, как ограниченная рамками произведения искусства «игра мест». Художественное пространство не является покорением или преодолением какого-то иного пространства. Оно — самостоятельная и ни к чему другому не сводимая сущность. Оно облекает что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему, включенные в него объекты «ищут мест и сами являются местами».

Правильное истолкование художественного пространства предполагает понимание сути пространства как такового, поскольку это способ, каким художественное произведение пронизано пространством.

Пространство связано в первую очередь с понятиями «простиранья, простора, места и области как совокупности вещей в их открытости и взаимопринадлежности». Простор — не изначальное вместилище мест, а система отношений мест, результат их собирающей действенности. При этом вещи сами являются местами, а не просто находятся в определенном месте. Пустота как незаполненность художественного пространства вещами сама подобна месту и потому является не просто отсутствием, а чем-то произведенным с умыслом и создающим места. Художественное пространство как система мест, и как их взаимодействие, придает единство художественному произведению, открывающему новые области обитания и самого человека, и составляющих его окружение вещей.

Глубина художественного пространства

Характеристика глубины как основного и даже, как и у Шпенглера, единственного измерения художественного пространства детально развита **М. Мерло-Понти**. Проблема художественного пространства рассматривалась М. Мерло-Понти главным образом в работах «Феноменология восприятия» (1945) и «Око и

дух» (1961). Своеобразие его подхода обусловлено, прежде всего, установлением неразрывной связи восприятия пространства с видением и движением, т. е. с человеческим телом. Он отмечает, в частности, что художественное пространство создается отнюдь не только с помощью системы (прямой или обратной) перспективы, а что в его конструировании особенно активно участвуют цвет и линия.

Мерло-Понти связывает глубину художественного пространства со временем и пишет, что «идея глубины как пространственно-временного измерения указана Штраусом» в 1930-е годы⁸. На самом деле эта идея ранее была высказана Шпенглером. Мысль Шпенглера, что художественное пространство не описывается математикой и не сводится к какой-то геометрической системе перспективы, стала едва ли не общепринятой. Идея Шпенглера, что художественное пространство универсально и характеризует всякое произведение искусства, включая музыку, литературу и т. п., вызывает споры. Чаще всего утверждается, что художественное пространство присуще лишь произведениям изобразительных искусств (живопись, скульптура и др.), и что само слово «пространство» в применении к неизобразительным искусствам приобретает переносный, метафорический смысл.

Интересные и глубокие идеи о художественном пространстве в живописи и в литературе были высказаны в отечественной философии искусства начала прошлого века. Эти идеи во многом предвосхищали то, что позднее писалось по проблеме художественного пространства за рубежом.

Художественное пространство и перспектива

Одна из наиболее своеобразных, детально разработанных концепций художественного пространства принадлежит русскому философу **П.А. Флоренскому**. Основные идеи этой концепции изложены им в работах «Обратная перспектива» (1919, впервые опубликована в 1967-м) и «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (впервые опубликована в 1982-м)⁹. «Вопрос о пространстве, — пишет Флоренский, — есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, — в миропонимании вообще»¹⁰. Он различает три понятия пространства, не тождественные между собою: геометрическое или абстрактное пространство, физическое пространство и физиологическое пространство, в котором соединяются зрительное, осязательное, слуховое и другие пространства с их дальнейшими более тонкими подразделениями. Здесь

⁸ См.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — М., 1999. С. 341.

⁹ См.: Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Сб.3. — Тарту, 1967 (более полный текст дан в книге: Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Т.2. М., 1990); Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство СССР. 1982. №1.

¹⁰ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Он же. У водоразделов мысли. Т.2. М., 1990. С.102.

примечательно широкое понимание Флоренским пространства, включение в него не только зрительного, но и слухового (как у Шпенглера), осязательного и других пространств; зрительное пространство отлично от геометрического и может формироваться в результате не только чисто зрительных ощущений, но и «незрительных восприятий».

Художественное пространство, по Флоренскому, «не одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение»¹¹. Предметы как «сгустки бытия», «подлежащие своим законам и потому имеющие каждый *свою* форму», довлеют над пространством, в котором они размещены, и потому не способны располагаться «в ракурсах заранее распределенной перспективы»¹².

Действительно ли перспектива выражает природу вещей и всегда 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, связанному со вполне определенным жизненным опытом и непониманием.

В древнерусской живописи, пишет Флоренский, нарушения правил прямой перспективы «так настойчивы и часты, так, я бы

сказал, систематичны, и при том упорно систематичны, что невольно рождается мысль о не случайности этих нарушений, об особой системе изображения и восприятия действительности»¹³. И в другом месте: «...Если в особенностях египетских рельефов мы видим не случайность неведения, а художественный *метод*, ибо эти особенности встречаются не раз или два, а тысячи, десятки тысяч раз, и, следовательно, преднамеренны, то как раз по аналогичной причине нельзя не признать в своеобразии нарушения перспективности искусством средневековым — тоже именно *метода*»¹⁴.

Флоренский прямо высказывает идею социокультурной обусловленности художественного пространства: стиль

¹¹ Там же. С. 81.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 45.

¹⁴ Там же. С. 61.

Андрей Рублев.
Троица



в искусстве, и, в частности, избираемая система перспективы, определяется своим временем; 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. Это предпочтение — не субъективный выбор художника: «гений времени понимает и чувствует мир способом, имманентно включающим в себя и *этот прием* изобразительности»¹⁵. В другие исторические периоды значение и смысл неперспективной изобразительности забываются, «потому что жизнепонимание времени, сделавшись совсем иным, ведет к перспективной картине мира»¹⁶.

¹⁵ Там же. С. 60.

¹⁶ Там же.

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. Натурализм, или иллюзионизм, как подражание действительности и внешняя правдивость, не только не нужен, но и невозможен. Перспективная правдивость, если она вообще есть правдивость, такова не по внешнему сходству, а по отступлению от него, поскольку она символична. «Изображение есть *символ*, всегда, всякое изображение, и перспективное и неперспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни — символичны, другие же якобы натуралистичны, а тем, что, будучи равно *не* натуралистичными, они суть символы *разных* сторон вещи, *разных* мировосприятий, *разных* степеней синтетичности. Разные способы изображения отличаются друг от друга не так, как вещь от ее изображения, а — в плоскости символической. Одни более, другие менее грубы; одни более, другие менее совершенны; одни более, другие менее общечеловечны. Но природа всех — символична»¹⁷.

¹⁷ Там же. С. 80–81.

Перспективность изображений обусловлена не свойствами вещей, а является только приемом символической выразительности. «...Перспектива, если она стоит чего-нибудь, должна быть *языком*, свидетельницей реальности»¹⁸. Изображение, будучи символом, только означает, указывает, намекает на подлинник, но не дает его в какой-то копии или модели. От действительности к картине нет моста, двигаясь по которому, можно было бы достичь сходства; здесь пропасть, преодолеваемая творческим разумом художника. Картина не есть удвоение действительности,

¹⁸ Там же. С. 81.

картина не способна дать даже геометрического подобия поверхности вещей, их «кожи», и потому является символом символа, поскольку сама «кожа» есть только символ вещи.

Исторические эпохи, каждой из которых присущ свой собственный изобразительный стиль, различаются тем, как ими понимается *реальность*, то есть то, что подлежит изображению, символом чего должно быть произведение искусства. С пониманием реальности связано понимание *естественности*, то есть того, что вытекает без нарочитого вмешательства из самой реальности, и понимание *объективности*, то есть определенности самой реальностью, а не субъектом, человеком.

Работы Флоренского о художественном пространстве относятся к начальному периоду философского исследования этого феномена. Не удивительно поэтому, что написанные с прекрасным знанием предмета и выдвигающие целый ряд глубоких, ставших впоследствии общепринятыми идей, эти работы не лишены известных упрощений и огрублений.

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. Вместе с тем сама культура эпохи, детерминирующая художественное пространство ее искусства, истолковывается неконкретно и во многом упрощенно. Флоренский сосредоточивает все внимание на религиозности или нерелигиозности эпохи и затрагивает, хотя и вскользь, различие между эпохами с преобладанием принципов коллективизма («общего народного сознания») и эпохами с доминированием идей индивидуализма («индивидуальным усмотрением отдельного мира с его отдельной точкой зрения»). Культура не сводится, однако, к религии даже в так называемые «религиозные эпохи». Особенности художественного пространства конкретной эпохи не могут быть выведены из одного того, является эпоха религиозной или нет.

Можно отметить, что идея Флоренского о том, что религиозная живопись всегда тяготеет к особой конструкции художественного пространства, имела многих сторонников в русской философии искусства начала прошлого века.

В частности, Е.Н. Трубецкой подчеркивал, что стесненность или даже отсутствие внешнего, физического движения в средневековой живописи и в более поздней иконописи диктуется в первую очередь стремлением художника передать движение не тела, а духа, для которого телесное является только прозрачной



Рафаэль.
Обручение Марии

¹⁹ Трубецкой Е.Н.
Умозрение в красках.
— М., 1916. С. 17.

Художественное пространство и хронотоп

Интересная и глубокая концепция пространства в литературе предложена **М.М. Бахтиным**. Разрабатывая понятие хронотопа, Бахтин вышел из области чистого литературоведения и вступил в сферу философии искусства. Введенное им понятие *хронотопа* соединяет воедино пространство и время, что дает неожиданный поворот теме художественного пространства и раскрывает широкое поле для дальнейших исследований. Ограничиваясь литературой, Бахтин не использует прямо термин «художественное пространство», а говорит об «освоении в литературе реального пространства», постоянно связывая этот процесс с отображением в литературе реального исторического времени.

Понятие хронотопа Бахтин определяет как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»²⁰. Хронотоп — формально-содержательная категория литературы. Вместе с тем Бахтин упоминает и более широкое понятие «художественного хронотопа», представляющего

оболочкой: «Даже там, где движение допущено, оно введено в какие-то неподвижные рамки, которыми оно словно сковано. Но даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, то есть то самое, что составляет высшее средоточие духовной жизни человеческого лица. И именно здесь сказывается во всей своей поразительной силе то высшее творчество религиозного искусства, которое низводит огонь с неба и освещает им изнутри весь человеческий облик, каким бы неподвижным он ни казался»¹⁹.

В отличие от Флоренского Трубецкой не ставил, однако, перед собою задачу дать всесторонний анализ пространства средневековой живописи и следующей ее принципам более поздней иконописи.

²⁰ Бахтин М.М.
Формы времени
и хронотопа
в романе. Очерки
по исторической
поэтике //
М.М. Бахтин
Вопросы литературы
и эстетики. — М.,
1975. С. 235.

собой пересечение в произведении искусства рядов времени и пространства и выражающего неразрывность времени и пространства, истолкование времени как четвертого измерения пространства.

Бахтин замечает, что термин «хронотоп», введенный и обобщенный в теории относительности Эйнштейна и широко употребляемый в математическом естествознании, переносится в литературоведение «почти как метафора (почти, но не совсем)»²¹. Это уточнение должно, по-видимому, означать, что поскольку «хронотоп» относится к глубинным представлениям литературоведения, он в той или иной мере метафоричен, схватывает лишь отдельные аспекты символической многозначности мира. Идея пространственно-временного континуума формулируется математически, но «наглядно представить себе такой четырехмерный мир действительно невозможно»²². Хронотоп лежит в основе художественных образов произведения. Но и сам он является особым типом образом, можно сказать *праобразом*. Его своеобразие в том, что воспринимается он не непосредственно, а ассоциативно-интуитивно — из совокупности метафор и непосредственных зарисовок времени-пространства, содержащихся в произведении. В качестве «обычного» образа хронотоп должен воссоздаваться в сознании читателя, причем воссоздаваться с помощью метафорических уподоблений.

В литературе ведущим началом в хронотопе является, указывает Бахтин, не пространство, а время. Бахтин говорит, что коль скоро серьезное изучение форм времени и пространства в литературе и искусстве началось недавно, необходимо сосредоточить основное внимание на проблеме времени и всего того, что имеет к ней непосредственное отношение. Пространство раскрывает время, делает его зримым. Но само пространство делается осмысленным и измеримым только благодаря времени.

Эта идея о доминировании в хронотопе времени над пространством кажется верной лишь применительно к литературным хронотопам, но не к хронотопам других видов искусства. К тому же надо учитывать, что даже в хронотопах литературы время не всегда выступает в качестве ведущего начала. Бахтин сам приводит примеры романов, в которых хронотоп не является преимущественной материализацией времени в пространстве (некоторые романы Ф.М. Достоевского).

Хронотоп есть, по Бахтину, «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру»²³. Учитывая, что не во всяком даже литературном хронотопе время явно доминирует над пространством, более удачной

²¹ Там же. С. 234–235.

²² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 406.

²³ Там же. С. 355.

представляется не противопоставляющая друг другу пространство и время общая характеристика хронотопа как способа связи реального времени (истории) с реальным местоположением. Хронотоп выражает типичную для конкретной эпохи форму ощущения времени и пространства, взятых в их единстве.

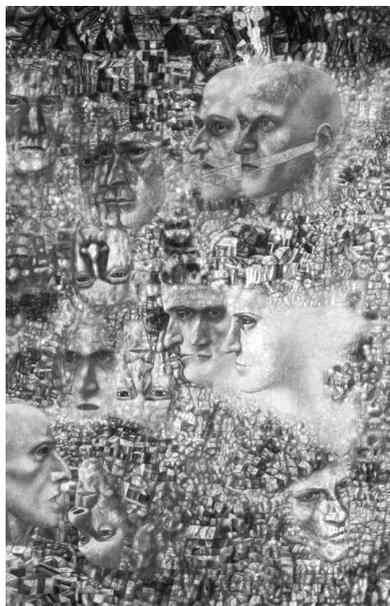
Исследованию идей Бахтина, и в частности введенной им идеи хронотопа, посвящено большое количество работ. Ни в одной из них не затрагивается, однако, насколько нам известно, важная проблема связи понятия хронотопа с понятием художественного пространства. Последующие замечания на эту тему могут рассматриваться как первая попытка прояснения связи данных двух понятий, формировавшихся параллельно, тесно связанных по своему смыслу, но пока не оказывающих никакого воздействия друг на друга.

Бахтин замечает, что он переносит термин «хронотоп» из математического естествознания в литературоведение и даже связывает свое «времяпространство» с общей теорией относительности Эйнштейна. Это замечание нуждается, как кажется, в уточнении. Термин «хронотоп» действительно употреблялся в 20-е годы прошлого века в физике, и мог быть использован по аналогии также в литературоведении. Но сама идея неразрывности пространства и времени, которую призван обозначать данный термин, сложилась в самой эстетике, причем, намного раньше

теории Эйнштейна, связавшей воедино физическое время и физическое пространство и сделавшей время четвертым измерением пространства. Сам Бахтин упоминает, в частности, «Лаокоон» Г.Э. Лессинга, в котором впервые был раскрыт принцип хронопичности художественно-литературного образа. Описание статически-пространственного должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения. В знаменитом примере Лессинга красота Елены не описывается статически Гомером, а показывается через ее воздействие на троянских старцев, раскрывается в их движениях, поступках²⁴. Таким образом, понятие хронотопа постепенно складывалось в самом литературоведении, а не было механически перенесено в него из совершенно иной по своему характеру научной дисциплины.

²⁴ См.: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 399–400.

Павел Филонов.
Симфония
Шостаковича



Нужно еще раз вернуться к проблеме универсальности художественного хронотопа. Применимо ли понятие хронотопа во всех видах искусства? На этот вопрос следует дать, скорее всего, отрицательный ответ.

В духе Бахтина все искусства можно разделить в зависимости от их отношения ко времени и пространству на временные (музыка), пространственные (живопись, скульптура) и пространственно-временные (литература, театр), изображающие пространственно-чувственные явления в их движении и становлении²⁵. В случае временных и пространственных искусств понятие хронотопа, связывающего воедино время и пространство, если и применимо, то в весьма ограниченной мере. Музыка не развивается в пространстве, живопись и скульптура почти что одномоментны, поскольку очень сдержанно отражают движение и изменение. Понятие хронотопа во многом метафорично. Если использовать его применительно к музыке, живописи, скульптуре и подобным им видам искусства, оно превращается в весьма расплывчатую метафору.

²⁵ См.: Там же. С. 400.

Коль скоро понятие хронотопа эффективно применимо только в случае пространственно-временных искусств, оно не является универсальным. При всей своей значимости оно оказывается полезным лишь в случае искусств, имеющих сюжет, разворачивающийся как во времени, так и в пространстве.

В отличие от хронотопа понятие художественного пространства, выражающее взаимосвязь элементов произведения и создающее особое, эстетическое их единство, 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.

В произведениях пространственно-временных искусств пространство, как оно представлено в хронотопах этих произведений, и их художественное пространство не совпадают. Лестница, передняя, улица, площадь и т. д., являющиеся элементами хронотопа классического реалистического романа («мелкими» хронотопами, по Бахтину), не могут быть названы «элементами художественного пространства» такого романа. Характеризуя произведение как целое, художественное пространство не разлагается на отдельные элементы, в нем не могут быть выделены какие-то «мелкие» художественные пространства.

Художественное пространство и хронотоп — понятия, схватывающие 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.

Наша гипотеза сводится к тому, что применительно к произведениям пространственно-изобразительного искусства понятия художественного пространства и хронотопа близки по своему смыслу, если не тождественны. Можно поэтому сказать, что Бахтин был одним из тех авторов, которые внесли существенный вклад в формирование понятия художественного пространства.

Следует еще раз подчеркнуть, что в отличие от хронотопа, являющегося локальным понятием, применимым лишь в случае пространственно-временных искусств, понятие художественного пространства универсально и относится ко всем видам искусства.

Сравнительный анализ трактовок понятия художественного пространства в философии искусства показывает, что понятие пространства искусства было предметом исследования представителей самых разных философских направлений (философия жизни, экзистенциализм, феноменология и др.). Разброс мнений по поводу его содержания достаточно велик. Но они определенно совпадают в том, что художественное пространство не описывается чистой математикой и не сводится к какой-то геометрической системе перспективы. Представления о пространстве лежат в основе культуры, поэтому идея художественного пространства является фундаментальной для искусства любой культуры. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. — М., 1975.
2. Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия*. — М., 1999.
3. Никитина И.П. *Пространство мира и пространство искусства*. — М.: РГГУ, 2001.
4. Никитина И.П. *Эстетика*. — М.: Высшая школа, 2008.
5. Флоренский П.А. *Обратная перспектива* // Флоренский П.А. *У водоразделов мысли. Т.2*. — М., 1990.
6. Хайдеггер М. *Бытие и время*. — М.: Ad Marginem, 1997.
7. Шпенглер О. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*. — М.: Мысль, 1993.