

ОБЗОР НАУЧНЫХ ПОДХОДОВ К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА КАРТИНЫ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, КЛАССИФИКАЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ

© 2012 К.Г.Репина

Поволжская государственная социально гуманитарная академия

Статья поступила в редакцию 14.01.2012

В статье анализируются искусствоведческие, философские и психологические взгляды на вопрос формирования и восприятия пространства картины. Рассмотрены идеи психологов на воздействие произведений искусства на зрителя, факторы, формирующие художественное пространство картины и их взаимосвязь с особенностями личности художников.

Ключевые слова: художественное пространство картины, восприятие картины, факторы, формирующие пространство, личность, особенности личности.

Анализ искусствоведческой и философской литературы по вопросу художественного пространства картины дает возможность утверждать, что философское восприятие и понимание реального пространства находит свое отражение в способе передачи пространства картины в соответствующей эпохе. В разные времена пространство понималось как: 1) абсолютная протяженность, пустота, в которую включались все тела, и которая от них не зависела (Демокрит, Эпикур, – Ньютон); 2) протяженность материи и эфира (Аристотель, Декарт, Спиноза, Ломоносов) или форма бытия материи (Гольбах, Энгельс); 3) порядок сосуществования и взаимного расположения объектов (Лейбниц, Лобачевский); 4) комплекс ощущений и опытных данных (Беркли, Мах) или априорная форма – чувственного созерцания (Кант)¹.

Наиболее общими можно назвать две концепции в понимании пространства – это реляционная и субстанциональная концепции. В первом случае пространство и время рассматриваются как особого рода отношения между объектами и процессами. Во втором случае время и пространство рассматриваются как особого рода сущности, как некоторые не телесные субстанции, которые существуют сами по себе, независимо от других материальных объектов, но оказывают на них существенное влияние. Они представляют собой как бы вместители тех материальных объектов, процессов и событий, которые происходят в мире.

Теория Алоиза Ригля классифицирует пространство на оптическое (свободное простран-

ство) и тактильное (кубическое пространство)². Основываясь на этом А.Г.Габричевский определяет динамическое и статическое пространство. Динамическое пространство предполагает взаимопроникновение предмета и среды. Статическое пространство по А.Г.Габричевскому основано на принципе индивидуализации, как первичной реальности и высшей ценности. Критерием оценки здесь является осязаемое «Я», имеющее такие характеристика как устойчивость и трехмерность³.

По теории Эрвина Панофского пространство в античном искусстве воспринималось как промежуток между телами. В средние века меняется философское мировоззрение и соответственно искусство. Мир теперь понимается как континуум (сплошной, непрерывный), но все еще неизмеримый и нерациональный. В искусстве это проявляется единством фигуры и фона, плоскостности в миниатюрах и фресках.

Искусство Возрождения объединяет средневековую плоскостность с античным «глубоким» пространством и формирует концепцию непрерывного и бесконечного пространства. Картинная плоскость начинает выполнять функцию проекционной поверхности. Модернистская картина перестает быть иллюзией трехмерного пространства, к которой принадлежит зритель, она сама становится реальностью. Живописное пространство модернизма теряет свое «внутреннее», превращаясь во «внешнее», в котором находится зритель. И все же модернистская картина создает иллюзию недифференцированного целого (единого и всепоглощающего). Постмодернизм останавливает модернистскую пространственную стихию, насыщает ее телами, но

¹ Репина Ксения Геннадьевна, соискатель кафедры социальной психологии факультета психологии.

E-mail: repinakg@yandex.ru

¹ Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. – М.: 1982.

² Рыков А.В. Основы теории искусства. – СПб.: 2007.

³ Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М.: 2002.

не структурирует, оставляя главным принцип неразличимости. Но оно не принадлежит ни к виртуальному пространству искусства, ни реальному пространству обыденной жизни, это деконструкция и того и другого⁴.

Шпенглер утверждает, что художественное пространство это некое постоянное саморастягивание от подвижной точки «здесь» до подвижной точки «там». Особенность заключается в эмоциональном переживании глубины. «Способ протяженности» разный для каждой культуры.

Флоренский выдвигает идею, что 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»⁵. Истинное искусство должно воссоздавать эту пространственную цельность, особый, в себе замкнутый мир, поддерживаемый не механическими, а внутренними духовными силами (средневековое изобразительное искусство). Художественными приемами, при помощи которых воплощалось такое 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.

Ортега-и-Гасет противопоставляет геометрическую глубину художественного пространства, достигаемую с помощью системы прямой перспективы. (Новое время, Возрождение. Строгая геометрическая глубина – порождение чистого разума вообще не может рассматриваться как художественное начало) и интуитивную, или содержательную. Основная линия развития искусства, как утверждает философ – 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.

Хайдеггер противопоставляет «физически-техническое пространство», называемое им также «объективным космическим пространством» («однородной, ни в одной из мыслимых точек ничем не выделяющейся, по всем направлениям равноценной, но чувственно не воспринимаемой разъятостью») и подлинное, или глубинное, пространство (простираемое, простор, открытость для явлений и существования вещей. «Простираемое простора несет с

собой местность, готовую для того или иного обитания»).

Мерло-Понти, рассматривая пространство живописи, сосредоточивает основное внимание на его глубине, на роли в создании художественного пространства цвета и линии. В живописи Нового времени пространство являлось «вместилищем всех вещей», пространством-оболочкой Средневековый художник, напротив, стремился исследовать пространство и его содержимое в совокупности и придавал устойчивость построению не с помощью пространственных структур, а прежде всего посредством цвета; отдавая предпочтение не пространству-оболочке, а цвету-оболочке, он раскалывал форму как скорлупу вещей, стремясь добраться до их сути и уже на этой основе воссоздать внешние формы вещей⁶.

В.Бранский выделяет следующие типы построения образов – построение новых моделей по принципу «картина в картине» и симультанеизм. Смысл этого приема состоит в том, что в одном образе одновременно («симультантно») совмещаются такие компоненты реального предмета, которые в действительности могут восприниматься наблюдателем только в разные моменты времени. Речь идет в данном случае или о разных состояниях предмета или о разных его сторонах (ракурсах)⁷.

В искусствоведении предлагается классификация пространства по видам перспектив, используемых при построении. Выделяют систему ортогональных решений (искусство Египта), систему параллельной перспективы (живопись Китая и Японии), систему обратной перспективы (Византийская и древнерусская живопись), систему прямой перспективы (Эпоха Возрождения, реалистическая живопись 17 – 21 веков)⁸.

Н.Н.Волков понимает пространство картины как плоскость, ограниченная рамой, место действия и существенный компонент самого действия. Это поле сталкивающихся физических и духовных сил. Среда, в которую погружены предметы, и существенный компонент их характеристик⁹. Он выделяет – неопределенное, бесформенное пространство, не имеющее сокращений и перспектив, созданное формами (абстрактное); цветовое, где пространство создано за счет цвета или геометрическими формами, где предмет и пространство – единое целое; плоскостное пространство, формирующееся

⁴ Панофский Э. Перспектива как символическая форма. – СПб.: 2004.

⁵ Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А.Ивина. – М.: 2004. – С.977.

⁶ Там же – С.977 – 986.

⁷ Бранский В.П. Искусство и философия – М.: 1999. – С. 92.

⁸ Филитов Ю.И. Композиция в живописи. – Самара: 2005 – С.96.

⁹ Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: 1977.

за счет закономерностей «фигуры-фона»; открытое, иллюзия реального физического пространства; закрытое, комната, интерьер (камерное); образное пространство – несущее образный смысл и строящееся не только и не всегда по закону прямой или обратной перспективы. Так же Н.Н.Волков выделяет членение пространства на: слои, формируется за счет заслонение предметов предмета, нет глубины (мифическое, символическое понимание образа, характерное для искусства Древней Греции) и планы (характерное искусству начиная с эпохи Возрождения)¹⁰.

Изучив философскую, методическую и искусствоведческую литературу по вопросу художественного пространства мы определили критерии классификации: по степени глубины изображения, по виду перспектив используемых для построения художественного пространства, по характеру планов, формирующих пространство и количеству направлений, ведущих вглубь картины, по степени значения цвета в формировании образа¹¹. Обобщив все вышеизложенное, пришли к следующей классификации: по степени глубинности мы можем разделить пространство на рельефное (плоскостное) и глубинное (трехмерное). Классифицируя пространство по видам перспектив (или отсутствия перспективы) пространство картины можно построить за счет четырех проекций – ортогональные, с использованием параллельной перспективы, обратной перспективы или прямой перспективы. Различные сочетания второстепенных факторов дают еще несколько типов пространств. В системе ортогональных проекций может быть построено абстрактное (где одним из важных факторов построения может быть цвет) и хаотичное пространство, на основе параллельной перспективы может быть выстроено хаотичное и открытое пространства, обратная перспектива дает возможность образовывать открытое и камерное пространства, при прямой перспективе возможно построение камерного, направленного, кулисного и лабиринтного пространств. Так же пространство может быть сформировано и за счет построения любой формы, пятна, точки или линии, иными словами как только появляется на плоскости любой объект, происходит деление на фигуру и фон, тем самым существование пространства зависит от нашей способности воспринимать

фигуру и фон. Данные особенности восприятия изучаются гештальтпсихологами.

В психологии изучение художественного пространства так же связано с изучением различных стилей и направлений в искусстве, закономерностей их появления в мировой истории и особенностями восприятия каждого из них. Психологи изучают произведение искусства с точки зрения физиологической способности восприятия. На восприятие целостного произведения искусства влияют особенности восприятия каждого фактора создающего форму художественного произведения. Используя данные исследований гештальтпсихологов, Р.Солсо выдвинул концепцию о взаимосвязи развития мозга, сознания и появления различных стилей в искусстве.

Р.Солсо проводит параллели между процессами работы головного мозга, познанием и творческим актом. Психолог выдвигает теорию о том, что развитие сознания проходило постепенно в течение миллионов лет, некоторые компоненты сознания были сформированы давно, а некоторые продолжают формироваться. Современное сознание человека позволяет «додумывать» и видеть несуществующие предметы или объекты, данное явление нашло свое отражение в изобразительном искусстве. Для примера восприятия и интерпретации человеком произведения искусства Р.Солсо выбирает три направления: реалистические картины французского художника Теодора Жерико, кубизм на примере творчества Марселя Дюшана и минималистическое искусство в творчестве Эллсворта Келли. Данные примеры позволят выявить общие схемы восприятия искусства. Любое восприятие имеет две формы – нативизм и направленное восприятие. Нативизм это врожденное восприятие и заключается в синхронной работе головного мозга и сенсорных рецепторов, представляет собой неконтролируемый процесс, первичное восприятие. Вторая форма – это направленное восприятие, то есть личное заинтересованное участие в процессе восприятия. Индивидуальный способ восприятия данного произведения искусства через призму личного опыта и интереса. Каждого зрителя интересует что-то свое в картине – сюжет, способ написания, цветовая гамма и т.д. Обе формы восприятия зависят от сознательной работы головного мозга¹².

Картина Т.Жерико «Плот медузы» в своей основе имеет открытое пространство. При вос-

¹⁰ Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: 1977.

¹¹ Зотова К.Г. Виды художественного пространства и их влияние на образный строй картины // Проблемы современного художественно-графического образования. – Смоленск: 2011. – С. 97 – 102.

¹² Solso, Robert L., 1933 – The psychology of art and the evolution of the conscious brain / Robert L. Solso. p. cm. – (MIT Press/Bradford Books series in cognitive psychology).

приятии данной картины срабатывают два принципа – принцип гештальта, зритель видит – цвет, форму, размер и общую форму (гештальт), и происходит явление называемое – синестезия. Это явление восприятия, когда при раздражении одного органа чувств (вследствие иррадиации возбуждения с нервных структур одной сенсорной системы на другую) наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств. Мы слышим шум волн, сопереживаем людям, попавшим в беду, чувствуем беспомощность человека перед силой беспощадной стихии. Можем предположить, что открытое пространство способно вызывать у человека определенные чувства и философские рассуждения. Вполне возможно, что для раскрытия данного сюжета художник мог использовать и другой вид пространства, но интуитивно выбрал именно этот тип построения, что может быть обусловлено его личностными качествами.

Так же Р.Солсо изучает восприятие картины Марселя Дюшана – «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», данная картина построения по принципу абстрактного пространства. В отличии от предыдущей картины в работе М.Дюшана нет возможности четкой идентификации предметов и людей. При рассмотрении картины с точки зрения форм восприятия выясняется, что при нативистском восприятии первоочередные компоненты (цвет, форма, размер и т.д.) воспринимаются, но с акцентом на ощущение и организацию частей. Общее диагональное построение создает впечатление движения. Как любое другое произведение беспредметного искусства эта картина опирается на прошлый опыт человека (восприятие реальности, формы и т.д.)

Третий пример – картина Эллсворт Келли «Отскок», относится к беспредметному минималистическому искусству и в основе построения имеет обозначенное (или простое) пространство. В картине нет социальной темы, нет фигур и предметов, средствами выразительности являются геометрические формы и черно-белый цвет. При первом восприятии картина не представляет ничего особенного, и даже не интересна, однако, если рассмотреть картину с точки зрения психологии то мы видим, что черные фигуры резко отделяются от белого фона – срабатывает закономерность фигура-фон. По принципу гештальта мы воспринимаем белые объекты, закрывающие черный фон или наоборот, черные объекты, оторванные друг от друга, но стремящиеся к соединению. Подсознательно люди ассоциируют «Отскок» с фреской Микеланджело в Сикстинской капелле и проводят аналогию между движением Творца к

Адаму и движением черных фигур друг к другу, объясняя тем самым позитивные чувства восприятия обоих произведений искусства. Однако беспредметное искусство каждый воспринимает по своему, и в картине «Отскок» каждый видит свое, и по-своему интерпретирует¹³.

Все три картины относятся к разным стилям в искусстве, имеют разное пространственное построение в своей основе, но каждая из них выполняет основную функцию – передает идею и чувства автора и вызывает эмоции у зрителя. Каждый из художников хотел донести до зрителя свои идеи и выбрал для этого определенную форму, что обусловлено их субъективным выбором.

Эмоциональное воздействие искусства в целом и в частности картины так же исследовал В.М.Аллахвердов в своей работе «Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений». В.М.Аллахвердов выделяет несколько факторов произведения искусства, которые вызывают эмоции у зрителя при восприятии художественного произведения. К этим факторам психолог относит – условность искусства, информативность, мажорность или минорность и основные средства выразительности, которые участвуют так же и в построении художественного пространства картины, такие как использование золотого сечения, ритм и цвет. Проанализировав каждый из факторов в отдельности психолог приходит к выводу, что следования отдельно они не являются показателями «художественности» произведения искусства. Только определенная последовательность, или определенный комплекс факторов содержащихся в картине способны сформировать форму произведения искусства. Художник вкладывает в эту форму определенный смысл, содержание и наивысшей целью считает разрушение содержанием формы¹⁴. Подобная игра художника с содержанием и формой создает в картине определенные противоречия при восприятии зрителем. В.М.Аллахвердов¹⁵ предполагает, что если текст (или картина) порождает такие осознанные и неосознанные противоречия, что решение осознанных противоречий приводит к решению неосознанных, то данный текст является художественным текстом. Он будет автоматически порождать положительные эмоции даже при многократном повторении.

¹³ Solso, Robert L., 1933 – The psychology of art and the evolution of the conscious brain....

¹⁴ Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. – СПб.: 2001. – С.34.

¹⁵ Там же. – С.59.

Идеи произведения искусства, или содержание, и форма для выражения этого содержания всегда субъективны и идут от автора картины. Каждый художник использует определенные средства выразительности (или их искажение) и набор факторов для выражения собственной идеи или чувств. Подтверждение может служить и исследование Р.Арнхейма, утверждавшего, к примеру, что чувство «правильного» перспективного эффекта возникает только тогда, когда предполагается дублирование повседневного восприятия физического постоянства. Однако, в практической творческой деятельности художников нужна степень конвергенции (перспективное искажение) целиком и полностью зависит от выразительности и значения, которые должны быть переданы¹⁶. Так же выбор факторов формирующих пространство, в частности выбор цветовой гаммы зависит и от национальности автора, что доказывает исследование В.М.Петрова. Вследствие своих экспериментов он делает вывод, что для франко-итальянской художественной школы характерна триада из желтого, оранжевого и синего цветов, в испанской школе должна доминировать триада белого, красного и черного, а русская школа может быть характеризована триадой из белого, красного и зеленого цветов¹⁷.

Формат, цвет, освещенность, перспектива, количество и характер планов, количество композиционных центров их месторасположение в картине являются факторами создающими форму картины, а так же формирующими пространство картины. Тем самым мы можем предположить, что форма выражения идеи есть определенное пространство картины. А так как выбор формы полностью зависит от автора картины, то есть от его субъективных личностных качеств, то и выбор и использование определенного типа или вида художественного пространства полностью зависит от определенных свойств личности художника, его личностных характеристик.

Используя многогранную классификацию художественного пространства, рассмотренную выше, можно изучить особенности личности художников, в общем, и в частности особенности личности студентов художественно-графического факультета и одну из наиболее ярких особенностей личности – способность к самоактуализации в художественной деятельности.

¹⁶ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: 1974. – С.283 – 284.

¹⁷ Петров В.М. Количественные методы в искусствоведении: Учеб.пособ.для высшей школы. – М.: 2004 – С.36.

THE REVIEW OF SCIENTIFIC APPROACHES TO RESEARCH OF A PROBLEM OF THE ART SPACE OF A PICTURE: DEFINITION, CLASSIFICATION AND FEATURES OF PERCEPTION

© 2012 K.G.Repina^o

Samara State Academy of Social Sciences and Humanities

This article analyzes art criticism, philosophical and psychological views on the question of formation and perception of the space of a picture. Ideas of psychologists on influence of works of art on the spectator, the factors forming art space of a picture and their interrelation with features of the person of artists are considered.

Keywords: art space paintings, perception of a picture, the factors forming space, personality, personality traits.

^oKsenia Gennadievna Repina, applicant for the department of social psychology. E-mail: repinakg@yandex.ru