

А. В. Венкова

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии*

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЗАПАДА

Классический идеал пространственности, пластическим выражением которого стала линейная перспектива, явился результатом рационалистических устремлений европейцев, в основании которых лежали две мировоззренческие позиции — отъединение субъекта от мира и универсализация его рецептивной позиции. Своеобразный семантический парадокс западного мышления состоит в том, что взгляд на мир субъективизируется, стремясь при этом к абсолютности и универсализму.

В линейной перспективе мы имеем дело с картиной мира, выстроенной вокруг субъекта, но этот субъективный взгляд усилием мысли превращается в воспроизведение реальности, поданной как объективная данность. Известно, что линейная перспектива не является точным воспроизведением физиологии человеческого восприятия¹. Она, скорее, моделирует ментальную карту действительности.

В европейской истории искусства линейная перспектива является манифестацией нормы, на которую опирается художественный язык. Пространственные построения доклассического и постклассического периодов естественным образом превращаются в примеры девиантного, альтернативного мышления. Искусство XX века вынуждено оспаривать позицию линейной перспективы как абсолютно значимой для зрителя, интегрированного в западную культурную модель. В настоящее время этап преодоления кажется пройденным и современное искусство работает с пространством не вопреки классической модели, а просто за ее пределами.

Сегодня следует согласиться с тем, что живопись не занимает больше приоритетного положения в системе искусств. Более значимым представляется жанр инсталляции и выросшие из него новые формы работы с пространством, отличающиеся тотальным преобразованием среды. «Тотальное произведение» не есть форма *Gesamtkunstwerk*-а или даже родившегося в немецком искусстве в конце XX века *Lebenskunstwerk*²-а, в задачи которого входило продолжение стирания границы между искусством и жизнью. «Тотальное произведение» имеет границу, но речь идет о границе физической, отделяющей одно пространство от другого — стене, двери или окне. Главная особенность тотального произведения заключается в использовании пространства как медиума, несущего авторское послание. Можно ли здесь говорить о художественном сообщении, вопрос, требующий отдельного рассмотрения. Тотальное произведение стремится к трансформации опыта, расширению рамок повседневного восприятия, созданию особых экзистенциальных зон,

¹ Подробно этот вопрос рассматривает Б. В. Раушенбах в работах «Пространственные построения в живописи». М., 1980. и «Геометрия картины и зрительное восприятие». СПб: Азбука-классика, 2001.

² См.: *Bianchi P. Lebenskunst: Gařtarbeit zwischen Kunst und Leben // Kunstforum International. 1998. Bd. 142, Oktober-Dezember. Lebenskunstwerk (LKW). S. 44–49.*

претендующих на переключение внимания зрителя с нормального режима на парадоксальный.

Подобное произведение обладает рядом особенностей. Опыт, который несет тотальный объект — это опыт остранения мира, достигаемый за счет выхода за его пределы. Современный художник стремится к тому, о чем мечтали представители исторического и неоавангарда — к преобразующему восприятию воздействию, результатом которого станет проживание нормального опыта как другого, остраненного. Так формируется пространство иного опыта, делающего нормальный порядок вещей объектом для стороннего наблюдения.

Подобный тип пространственного мышления обнаруживает признаки сакрального опыта. Сакральное пространство, как и сакральный опыт, — это «другое» повседневной реальности, среда, выпускающая человека за пределы рутины, практика, позволяющая взглянуть на «нормальную» жизнь со стороны. Основным признаком сакрального пространства по М. Элиаде — оформленность, освоение любого места есть его «оформление», отделение от хаоса.

Сакральное пространство

Мифологическое пространство ассоциируется в культурном сознании с сакральным опытом. Отличительными признаками сакральных зон по М. Элиаде являются:

1. Неоднородность³. Мерность пространства — признак его профанности. Сакральный опыт, напротив, состоит из ясно выраженных пространственных и временных фрагментов.
2. Структурность. Священное пространство организовано, в то время как профанное «аморфно», однородно, нейтрально. Профанное пространство выстраивается «геометрически», священное структурирует составляющие сакрального опыта в иерархизированной форме⁴.
3. «Реальность» пространства, как и всего сакрального опыта. Профанное пространство относительно, в то время как сакральное представляет собой живой, действительный опыт⁵.
4. Ритуальная ориентированность. В профанном пространстве точка отсчета появляется и исчезает в зависимости от повседневных нужд. В священном опыте ритуальная ориентация предполагает обнаружение неподвижного центра. Ориентация осуществляется посредством внесения в однородное пространство священных знаков или объектов, придающих ему структурность. Космизация территории происходит за счет обрядов перехода, выполняющих функцию вложения сакрального опыта в повседневность.

³ В сакральном пространстве «много разрывов, разломов; одни части пространства качественно отличаются от других». *Элиаде М.* Священное и мирское // *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. С. 260.

⁴ «Геометрическое пространство разграничивается в тех или иных направлениях, но никакое качественное различие, никакая ориентация не обусловлены его собственной структурой». Там же. С. 261. Геометрическое пространство становится выражением новоевропейского образа мира, представленного в визуальном опыте идеальной моделью — линейной перспективой.

⁵ «Восприятие священного пространства делает возможным Сотворение Мира: где в пространстве проявляется священное, там раскрывается реальное. /.../ Мир подается восприятию как Мир, как Космос, лишь настолько, насколько он открывается как мир священный» Там же. С. 281–282.

5. Наличие маркеров перехода. Придание особого статуса предметам, обеспечивающим структурность пространства — двери, порогу, окну, внешним границам поселения, указывающим на разрывы в пространстве⁶. За пределами пространства, ограниченного маркерами перехода, простирается хаос.

6. Иерофания, проявление священного. Сакральный опыт прорывается в священных пространствах через маркированные места и объекты, наделенные особым статусом. Эти объекты есть энергетически заряженные формы, пропускающие священное в повседневность.

Вальтер Беньямин называет эту энергетическую заряженность аурой⁷. Ауратический объект обладает культовым статусом. В секуляризованном пространстве на место культовости приходит экзистенциальная маркированность. Ауратический объект располагается в местах «разрывов» экзистенции, пограничных зонах, указывающих на возможность перехода различных пластов опыта.

Жорж Диди-Юберман⁸ представляет работу с ауратическим объектом как предельный экзистенциальный опыт. Он связывает ауру с понятием «Unheimliche» у З. Фрейда (неточно переводимого на русский язык как «жуткое»⁹). Unheimlich-объект становится в восприятии «тревожным», разрывает экзистенциальную ткань. Такой объект организует пространство вокруг себя как сакральное и обладает следующими особенностями:

1. Станным сплетением пространства и времени¹⁰. В. Беньямин называет это «далью»¹¹, Ж. Диди-Юберман «дистанцией»¹²,
2. Обладает свойством пороговости, пограничности, делит опыт на профанный и сакральный¹³,
3. Представляет известное как тревожно-странное, новое и необычное¹⁴,

⁶ «Прорыв священного обеспечивает уровневый разрыв, /.../ делая возможным переход от одного образа существования к другому». Там же. С. 281.

⁷ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.

⁸ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб: Наука, 2001. 263 с.

⁹ Фрейд З. Жуткое // Фрейд. З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281. Более точным в этом контексте было бы говорить о неродном, чужом, непонятном, другом.

¹⁰ Что есть и характеристика ауры у В. Беньямина.

¹¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.

¹² «Благодаря тревожной странности мы обладаем не только «секуляризованным», но и *метаспсихологическим* определением ауры как «странного сплетения пространства и времени», как силы взгляда, желания и памяти вместе взятых, наконец, как силы дистанции». Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб: Наука, 2001. С. 215.

¹³ «это дистанция отложенного контакта, невозможности соприкосновения», «образ сконструирован как порог, (...) но порог абсолютный, то есть порог нескончаемый» Там же с. 230, 233.

¹⁴ «Это то, что восходит из глубины давно известного, давно знакомого» З. Фрейд. Цит. по: Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб: Наука, 2001. С. 215. В. Беньямин говорит о «странном» (sonderbar) и необычном (einmalig) характере ауратического образа» Там же с.215.

4. Обладает властью рассматриваемого над смотрящим, которую В. Беньямин находил в культовых ауратических объектах¹⁵,
5. Обладает культовым статусом, провоцирует к суеверию¹⁶,
6. Ассоциируется с ослеплением, одиночеством, безмолвием и темнотой¹⁷,
7. Аккумулирует вытесненные психические процессы¹⁸,
8. Дезориентирует смотрящего¹⁹,
9. Обладает свойством неиконичности²⁰

Сакральное пространство, нагруженное ауратическими объектами, делает возможной синхронизацию экзистенциальных ритмов человека и мира. В результате создается тотальность, позволяющая бытию проявляться в пространстве как внешнем выражении топологии внутреннего мира.

Ауратический *Unheimlich*-объект обладает свойством организации пространства, изоморфного внутреннему континууму. Тревожный объект несет двойную смысловую нагрузку, с одной стороны, он организует мир, выделяет в нем семантически значимые зоны, а с другой — устраняет границы между внешним и внутренним слоем бытия. Это позволяет называть такой пространственный опыт «реальным». Пространственность становится здесь обнаженной экзистенцией, а ее внешние параметры — разворачиванием внутреннего опыта в мир²¹.

¹⁵ З. Фрейд вводит «особую область эстетического», не вмещающуюся в классические формулы «теории прекрасного». Она находится в стороне, так как определяет парадоксальное место эстетики: это место «того, что обычно пробуждает страх»; это место, где то, что мы видим, подает знак с той стороны принципа удовольствия; это место, где *видеть* означает *терять*, и где объект безвозвратной потери смотрит на нас. Это место тревожной странности (*das Unheimliche*) (...) Фрейд говорит, что тревожная странность — это и проблема формы, а не только переживаемого опыта» Там же с. 214.

¹⁶ «*Unheimlich*-объект, находясь перед нами, словно бы возвышается, потому он и держит нас в страхе перед своим визуальным законом. Он подталкивает нас к наваждению» Там же с. 215.

¹⁷ То же характерно и для ауратического объекта. «Тони Смит ссылаясь на древние дзенские сады, а также ... подчеркивал важность сумеречного освещения им для своих произведений, сравнивал свою мастерскую с мегалитическим святилищем» Там же с. 94.

¹⁸ «Всякая интенсивная, всякая ауратическая форма дается как «странно тревожная» в той самой мере, в какой помещает нас визуально перед «возвращением чего-то вытесненного» Там же с. 218.

¹⁹ «Фрейд сформулировал и ключевую парадигму, позволяющую отдать отчет о тревожной странности: это *дезорентация*, опыт, в котором мы уже не знаем точно, что перед нами, а что не *перед* нами, или не является ли место, к которому мы направляемся, тем самым внутри чего мы всегда заточены», «место, открытое перед нами, но открытое для того, чтобы удерживать нас на дистанции и вновь дезориентировать», «Мы между перед и внутри». Там же с. 219, 221.

²⁰ М. Хайдеггер называет это свойство «неиконическим средством формальной специфичности». *Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 103.*

²¹ Современное искусство делает отдельные попытки реконструкции сакрального пространства в формах, приближенных к историческим прообразам. Так, неоавангард в ленд-арте и минимализме реконструирует культовые формы работы с землей (курганы, капища) и приемы мегалитической архитектуры. Например «Похороны куба, заключающего в себе важный, но малоценный предмет» (1968) Сола Левитта, «Десять элементов» (1975–1979) Тони Смита, «Перемещенно-возвращенные массы»

Классическая пространственная модель

Если сакральное, мифологическое пространство обладает способностью к аккумуляции персонального опыта, в том числе вытесненного, пространственность классической эпохи есть выражение универсального социального бытия, освещенного сознанием. В классическую эпоху выстраивается условный образ пространства, превращающий среду в конвенциональную модель. Экзистенциальная карта новоевропейского субъекта, как и образ пространства, создающийся на ее основе, становится результатом социального договора. В силу этого, пространство классической эпохи отличается стерильной нейтральностью по отношению к конкретному индивидуальному бытию.

Характеристики пространства в классическую эпоху оказываются противоположными сакральному опыту. Центральная перспектива организует пространство как

1. Бесконечное, статичное и гомогенное (однородное), противоположное психофизиологическому пространству²²,
2. Не субстанциональное, а функциональное, состоящие из отдельных «точек»²³, создающих «промежутки между телами»²⁴,
3. Не «данное», но сконструированное²⁵,
4. Абстрактное²⁶,
5. Бесконечное,
6. Рассчитанное на символическое и логическое восприятие²⁷.

Античная пространственная модель еще сохраняет следы сакрального опыта прошлого. Представление о внутреннем мире как о микрокосме, наследующем структуру макрокосма,

Майкла Хейцера (1969). Анализ подобных опытов неоаванграда можно найти у Ж. Диди-Юбермана в указанном сочинении.

²² Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб: Азбука-классика, 2004. С. 32.

²³ Там же с. 33.

²⁴ Эллинизм «пространство воспринимается не как нечто, обеспечивающее и подчеркивающее различие между телом и нетелом, но до некоторой степени лишь как то, что остается в промежутке между телами». Там же с. 48.

²⁵ Там же с. 33. Хороший пример сконструированного пространства дает известная работа Антонелло да Мессина «Св. Джером в келье» (1456). Полотно соединяет несколько вариантов линейной перспективы, включая «косую». Произведение представляет собой характерное выражение абстрактной пространственности, обращенной к разуму, а не чувствам. Как всякая работа, использующая пространство как абстракцию или условность, живопись Антонелло да Мессина рассчитана на аллегорическое, то есть интеллектуальное прочтение.

²⁶ «...в скульптуре впервые внутренне и духовное начало обнаруживается в его вечном покое и существенной для него самостоятельности. Этому покою и единству с собой соответствует лишь то внешнее явление, которое само еще пребывает в этом единстве и покое. Таковым является телесный образ со стороны его *абстрактной пространственности*. Дух, который изображается скульптурой, это дух монолитный в самом себе, а не изломанный и разорванный и игре случайностей и страстей. Скульптура поэтому не допускает всего многообразия внешнего мира явлений, а схватывает в нем лишь одну эту сторону, абстрактную пространственность в полноте ее изменений». Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Т.1. СПб: Наука, 2001. С. 153.

²⁷ Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб: Азбука-классика, 2004. С. 53

повторяют идею изоморфности внешнего опыта внутреннему в зоне действия ауры. Отличие состоит в попытке античности подчинить эти пространства математическому счислению, то есть в стремлении к абстрактной цифровой модели космоса, что становится прототипом геометрической пространственности Ренессанса.

Неоплатонизм понимает пространство как континуум. Пространственный универсум приобретает качества гомогенности, однородности, лишаясь разумной структурности космоса классической эпохи. Средние века стремятся вернуть пространству субстанциональность, сохранив однородность. В преддверии Ренессанса западная культура тяготеет к возможному синтезу сакральности и счислимости, то есть открытости экзистенциального опыта и замкнутости, конечности эмпирического.

Ренессанс окончательно формирует новоевропейскую модель, создавая пространственный образ классической эпохи. «Ренессансу, — пишет Эрвин Панофский, — удалось рационализировать математически тот пространственный образ, который еще раньше был осмыслен как эстетическая целостность, — (...) ценой полного отрешения от его психофизиологической структуры и искажения античных авторитетов, однако в результате стало возможным построение однозначного и непротиворечивого пространства, предполагающего бесконечную протяженность (в пределах «однаправленности» взгляда). (...) Тем самым завершился первый этап перехода от агрегатного пространства к систематическому»²⁸.

Второй этап формализации пространственных моделей связан с дальнейшей концептуализацией самой идеи абстрактного пространства. Отделение опыта пространственности от переживающего и чувствующего субъекта последовательно происходит в картезианстве и кантианстве. Априорность форм чувственности лишает пространство сакрального «реализма». Пространственность превращается в условность²⁹.

²⁸ Там же с. 84. «В те же годы стал окончательным и явным (...) разрыв с аристотелизмом, отбросивший представления о космосе, возведенном над центром Земли как абсолютным центром и ограниченном внешней небесной сферой как абсолютной границей, что послужило развитию категории бесконечности» с. 85 «Бесконечность, воплощена в реальности, (...) словно десакрализуется, пространство (...) становится величиной непрерывной, постоянной в своих трех физических измерениях; природой, существующей прежде всех тел и вне всех тел, безразлично все приемлющей» — «освободившийся от Божественного всемогущества пространственно-бесконечный и при этом насквозь метрический мир» Там же с. 86.

²⁹ «Субъективное зрительное впечатление было столь рационализировано, что уже могло стать основой для построения фундаментального, но в абсолютно современном смысле «бесконечного» эмпирического мира (функцию ренессансной перспективы можно прямо сравнить с функцией критицизма, а функцию эллинистической римской перспективы с функцией скептицизма). Так был достигнут переход от психофизиологического пространства в математическое, иными словами: объективация субъективного» Там же с. 87. «Дальнее пространство», «ближнее пространство» и «скошенное пространство» — эти три образа отражают идею восприятия пространством художественного изображения специфически субъективных характеристик и все же именно в этот момент (в философии — благодаря Декарту, в теории перспективы — благодаря Дезаргу) пространство как выражение мировоззрения полностью очищается от всякой примеси субъективного» Там же с. 94. Хороший пример решения одной и той же художественной задачи разными средствами дают работы Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434) и Диего Веласкеса «Менины» (1656). И в том и в другом случае мы имеем

Классическая пространственность начинает последовательно разрушаться в романтизме. Этот процесс связан с нарастанием субъективных мотивов в культуре. Речь, правда, идет пока не о субъективизме экзистенциальных моделей, как это будет в XX веке, а о субъективном восприятии универсального пространства классической эпохи³⁰.

Становление классической пространственности явилось, таким образом, результатом нескольких процессов. Во-первых «реальный» опыт экзистенциальной данности сакрального пространства был превращен в условность социальной конвенции. Во-вторых, действительность из внутренней данности трансформировалась в абстракцию, на смену экзистенциальной топографии пришел мир, систематизированный на основании геометрических моделей. Духовную эволюцию заменил практический эмпирический синтез.

Эти особенности восприятия пространства влекут за собой изменение в системе репрезентации. Если сакральный опыт не предполагает возможности его «представления», а только воспроизведения или имитации, то пространство классической эпохи поддается конвенциональной репрезентации, пример которой дает линейная перспектива. С разрушением конвенциональности пластического мышления в романтизме к своему логическому концу приходит и система репрезентации пространственного опыта как универсального и всеобщего. Пространственные модели начинают вновь тяготеть к экзистенциальным матрицам, передающим персональный опыт субъекта. Мифологическое сакральное пространство визуализирует опыт коллективного мистического переживания, в то время как складывающийся тип пространства формирует модель индивидуального опыта визионерского типа. Романтизм открывает период разрушения конвенционального пространства, продолжающийся до настоящего времени.

Неклассическая пространственная модель

Неклассическая пространственная модель исходит из концепции «места». На смену классической гомогенности и однородности пространства опять приходит идея о наличии

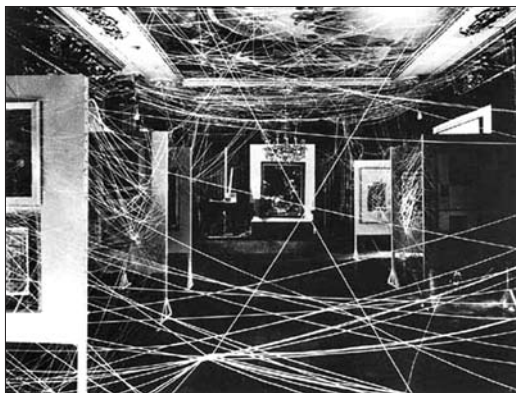
дело с репрезентативным семейным портретом. Ван Эйк использует пространство как условное, наполняя его аллегорическими предметами, в то время как Веласкес, следуя общей эстетической установке барокко, делает его парадоксально-чувственным, используя, к примеру, зеркало не как символ, а как предмет-обманку. Интересно также переворачивание пространственных отношений с парадно-репрезентативных у Ван Эйка (пара стоит лицом к зрителю, в зеркале мы видим только их спины) на интимно-приватные (у Веласкеса мы не видим портретируемых, зато в зеркале отражаются их лица). Наш взгляд отождествляется со взглядом персонажей, которые видны на картине только как отражения. Так мы становимся свидетелем переворачивания пространственных отношений. Мир, развернутый перед зрителем, превращается в мир, где смотрящий становится невидимкой.

³⁰ Э. Панофский считает перспективу обязательной для пластической системы романтизма, так как она позволяет проявиться такому феномену как визионерство. Визионерский опыт, в свою очередь, стоит в самой сердцевине романтического образа мира. «Перспектива открывает в искусстве и нечто совершенно новое — сферу визионерского, внутри которой чудо становится непосредственным переживанием зрителя, когда сверхъестественные события словно вторгаются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пр-во и именно сверхъестественностью побуждают верить в себя. Перспектива открывает в искусстве сферу в высшем смысле психологического» Там же с. 96.

Марсель Дюшан. «Миля веревок». (1942)

энергетически заряженных зон³¹. В неклассическую эпоху субъективизация, начатая романтизмом, достигает своего пика.

Мартин Хайдеггер говорит о «событии пространства» как о противостоящем «физически-техническому пространству»³². Скульптура описывается здесь как протоформа будущей инсталляции. Она нацелена на тотальность, проявление субъективного опыта в пространстве. «Место»



выполняет функцию ауратического Unheimlich-объекта, обладая, при этом, большей экзистенциальной нейтральностью. Место хранит память об объективном геометрическом пространстве Ренессанса, одновременно открывая возможности движения к событийно значимым сегментам универсума, нагруженным персональным опытом. «Скульптура — пишет М. Хайдеггер, — телесное воплощение мест, которые открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам осуществиться в нем и человеку обитать среди вещей»³³. Вещи, при этом, тоже оказываются «местами», то есть объектами с аурой, «ощущением дали».

Исключительная роль скульптуры в выстраивании пространства, обозначенная М. Хайдеггером, находит поддержку в концепции «расширенного поля» Розалинд Краусс. Если классическая скульптура, и об этом подробно пишет М. Хайдеггер, создавала «места», то модернистская действует от противного. Неся негативный заряд, скульптура XX века уничтожает место, борясь за пустоту как самостоятельный сегмент экзистенциального пространства. Это «...пространство, которое можно обозначить как негативное, — пространство отсутствия места, полной его утраты, бездомности. Так мы оказываемся в сфере действия модернизма, ибо именно в модернистский период скульптура определяется феноменом утраты места: монумент уподобляется некоей абстракции, чистому обозначению или постаменту, функционально лишённому места и самореферентному»³⁴. Модернистская скульптура описывается через категории «отсутствия и неналичия», она есть

³¹ Хороший пример превращения пространства в «место» дает работа М. Дюшана «Миля веревок», где выставочный зал опутан веревкой, что придает ему статус «особого места». Вережка словно бы объединяет выставленные в галерее произведения между собой, делая их частью специально сконструированного смыслового пространства.

³² Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 314. «Простор есть высвобождение мест. В просторе и дает о себе знать, и вместе таится событие» Там же. С. 314.

³³ Там же. С. 315.

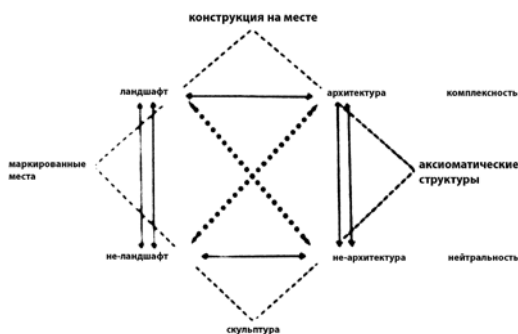
³⁴ Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: ХЖ, 2003. С. 278.

онтологическое отсутствие, «то, что в комнате, но комнатой не является, не ландшафт, не архитектура»³⁵.

Известная схема Р. Краусс³⁶ представляет скульптуру как «не ландшафт и не архитектуру». Такая трактовка отражает модернистский подход, исходящий из отрицания аксиоматических установок классической пространственности. Постнеклассическая (современная) пространственность занимает позицию между ландшафтом и «не ландшафтом», то есть соответствует «маркированным местам»³⁷.

³⁵ Ср. у М. Хайдеггера: «Формотворчество совершается путем отграничения как от- и разграничения. В игру при этом вступает пространство. Оно заполняется скульптурным образом, запечатлевается как закрытый, прорванный и пустой объем. (...) Пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищущее-выбрасывающее допускание, создание мест» *Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 313, 315. О выстраивании пространства через отрицание говорит и Тони Смит: «Почему вы не сделали его (шестифутовый стальной куб) больше, чтобы он мог возвышаться над зрителем? — Я не делал монумент. — Тогда почему вы не сделали его меньше, чтобы зритель мог смотреть на него сверху? — Я не делал объект» Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison & Paul Wood. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 830.*

³⁶ *Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: ХЖ, 2003. С. 283.*



³⁷ Интересно проследить как меняется терминология при описании позиции архитектуры по отношению к пространству у М. Хайдеггера и Р. Краусс. Если Р. Краусс располагает архитектуру между конструкциями на месте и аксиоматическими структурами, то у М. Хайдеггера она заняла бы место между конструкциями на месте и маркированными местами. При этом, архитектурное сооружение собственно и создает «место», давая проявиться ландшафту: «стоя на своем месте, творение зодчества покоится на каменном основании скалы. И это покойное возлежание храма почерпнет из глубины скалы ее неуклюжую и ни к чему не испытывающую напора жидкость. Стоя на своем месте, творение зодчества выстаивает перед бурей, проносющейся над ним и обрушивающейся на него, и тем самым являет бурю подвластной себе. Камни, блещущие и сверкающие, кажется только по милости солнца, впервые выявляют свет дня, и широту небес, и мрак ночи. Прочное и недвижимое, вздымающееся ввысь здание зримыми делает незримые воздушные пространства», «Творение вдвигает землю в разверстые просторы своего мира и удерживает в них землю. Творение дает земле быть землей». *Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 75, 79.*

Нигилизм неклассической эпохи разрушает объекты, одновременно создавая «места». Модернизм стремится к их максимальной нейтральности³⁸, современность переходит к пространственным маркерам, возвращаясь к опыту священного. Постнеклассическая эпоха движется в направлении экзистенциальной маркированности пространства, восстанавливая его сакральный статус.

Современная (постнеклассическая) пространственность

Современность создает новый тип произведений искусства, который Жан-Поль Сартр называет «экзистенциальным»³⁹. Экзистенциальное пространство аккумулирует персональный, в том числе подсознательный опыт, и наследует такие черты мифологической сакральной пространственности как ауратичность, тревожная странность, зависимость от маркеров перехода, реализм. Реальным пространство делает не коллективный опыт запредельного, а индивидуальная топология пути, закрепленная в предметных ориентирах. Фактической формой выражения экзистенциального пространства становится инсталляция⁴⁰.

Морис Мерло-Понти указывает на тождественность экзистенции и феноменологии пространства: «Мы сказали, что пространство экзистенциально. Мы могли бы также сказать, что существование пространственно»⁴¹.

Перечень свойств инсталляционного пространства, построенный со слов практикующего этот тип высказывания художника Ильи Кабакова⁴², включает следующие:

1. Тотальность, связь с универсалиями⁴³,
2. Структурность, имитирующая устройство мира в сознании⁴⁴
3. Сакральность⁴⁵,

³⁸ Хороший пример соединения разнонаправленных стремлений к нейтральности и одновременно «заряженности» пространства дает выставка Роберта Морриса в «Зеленой галерее», Нью-Йорк, декабрь 1964 — январь 1965. Четыре простые геометрические фигуры укреплены в разных частях выставочного пространства таким образом, что они в одно и то же время задействуют нейтральное, стерильное пространство минимализма и предельно нагруженный космос древней пещеры, служившей местом отправления культа. Здесь минимализм балансирует между нейтральным пространством и «маркированным местом».

³⁹ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб: Наука, 2001. С. 309.

⁴⁰ Инсталляцию отличает характерная работа с пространством, позволяющая зрителю проникать внутрь объекта. Иногда инсталляция может занимать целые серии помещений или отдельные здания.

⁴¹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб: Ювента, Наука, 1999. С. 378. «Можно говорить о своего рода ментальном пространстве и «мире значений и мысленных объектов, которые в этих значениях конституируются» Там же. С. 378.

⁴² Илья Кабаков: вторая беседа (об инсталляциях) // Тупицын В. «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997.

⁴³ Там же. С. 116.

⁴⁴ «Ведь делается попытка объять все этажи мира, все его уголки, описать все, что там происходит. (...) заново создаются все параметры верхи и низа, то есть устанавливается некоторый космос». Там же. С. 116.

⁴⁵ «Сегодня мы как никогда оказываемся свидетелями противостояния не между искусством и жизнью, а между сакральными и несакральными пространствами. Инсталляция — средокрестие этого



Марсель Дюшан. «Данный: 1, Водопад, 2, Светящийся газ», вид снаружи (1946–1966).



Марсель Дюшан. «Данный: 1, Водопад, 2, Светящийся газ», внутренняя часть (1946–1966).

4. Анонимность, отсутствие авторства,
5. Мистицизм⁴⁶,
6. Нахождение вне времени⁴⁷.

Сравнение этого набора свойств с перечнем характеристик сакрального пространства обнаруживает их очевидное сходство. Принципиальное различие состоит в отсутствии в случае инсталляции опыта иерофании, проявления священного. Тем не менее, именно на воспоминание о сакральном опыте человечества по преимуществу направлено инсталляционное творчество. Создание подобий сакральных зон — одно из главных направлений работы с пространством в новейшей художественной практике.

Чаще всего реконструкция сакральной данности оказывается сопряженной с разработкой какой-либо дополнительной темы — социального опыта, проблемы гендера или расы. Но можно встретить и примеры прямой реконструкции мифологического универсума в инсталляционном пространстве. К художникам, работающим в этом направлении, принадлежит канадец Дэвид Альтмейд. Он создает сложные тотальные среды, реконструирующие синкретизм первобытного мира. Яркий пример этой установки дают работы «Оборотень 2» (2000)

противостояния, опять ставшего актуальным. (...) инсталляция претендует на трехмерность в сакрализованном, храмовом пространстве, каковым является музей». Там же. С. 123.

⁴⁶ «Инсталляция апеллирует к состоянию полубодствования. Зритель как бы спит и не спит одновременно» 135, «Инсталляция предпринимает грубую попытку соединить изобразительное искусство с мистикой» Там же. С. 121.

⁴⁷ «Момент рефлексии возникает только после выхода за границы инсталляционного пространства, происходит запаздывание во времени». Там же. С. 136.

Дэвид Альтмейд. «Охотник». (2006).

и «Охотник» (2006)⁴⁸. И в первом и во втором случае Д. Альтмейд стремится к созданию замкнутого пространства, имитирующего тесноту пещеры. Он обращается к памяти как к инструменту, помогающему трансформировать обыденное восприятие в опыт мира, позволяющий выбраться за пределы повседневности⁴⁹.

Механизм включения исторической памяти, работающей на уровне архетипических конструкций, разработан еще в инсталляциях Йозефа Бойса, посвященных его мифологизированному пребыванию у крымских татар в период Второй мировой войны. В работах «Очаг 1» (1968–1974), «Очаг 2» (1978–1979) и «Вьюк» (1969) Й. Бойс реконструирует мифологический ландшафт собственной памяти, нагруженный сакральным опытом зависимости от ауратических объектов, организующих пространство вокруг себя как священное⁵⁰.

Помимо попыток реконструкции сакрального опыта посредством пространственных решений, современное искусство предлагает различные варианты квазикультурных отправлений, имитирующих священные ритуалы. Эти действия также направлены на организацию пространства, но разворачиваются при этом во времени. Наиболее ясные примеры подобной активности предлагают такие разные, но в равной степени энергетически мощные художники, как Джон Бок и Пол Маккарти. Оба автора проводят перформансы, в которых совершаются манипуляции с субстанциями, заменяющими «священные» жидкости организма.



⁴⁸ Тот же принцип использован Дэвидом Альтмейдем для реализации канадского павильона на Венецианской биеннале 2007 года.

⁴⁹ Интересно, что мотив узости пространства как признака его «странности», закрытости, таинственности и священности обыгрывается еще Марселем Дюшаном. Работой, наиболее приближенной к опытам Альтмейда является, конечно, одно из самых загадочных произведений художника «Данный: 1, Водопад, 2, Светящийся газ» (1946–1966). Инсталляция построена на игре внутреннего и внешнего пространств. Ее интерьер доступен только для изучения сквозь замочную скважину. Подобный прием используется художником для создания дезориентирующей зрителя обстановки тревожно-странной неопределенности.

⁵⁰ Интересно заметить, что в современном искусстве социальный опыт, как правило, переживается и визуализируется как трансформированный в индивидуальный. Примеры пространственного мышления, передающего социальное как приватное, можно обнаружить у Дженни Хольцер, Джонатана Мессе, Даррена Алмонда. Социальное подается в творчестве этих художников как трансформированное сакральное, вытесненная память священного.



Дэвид Альтмейд. «Оборотень 2». (2000).

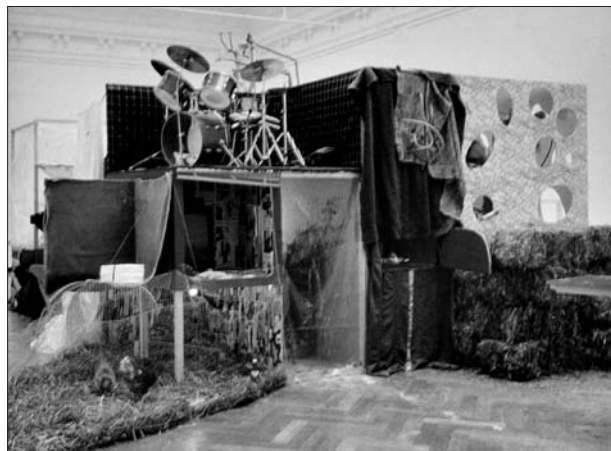
Их роль играют продукты питания и иные обыденные материалы, однако накал психофизической активности во время акций настолько высок, что вводит публику в состояние гипнотического транса. Художники берут на себя функции шаманов-медиумов. Оба автора в последствии демонстрируют боксы, где проходили акции, как самостоятельные арт-объекты, сохраняющие ауру события⁵¹.

Другой вариант секуляризированной иерофании являет собой реконструкция персонального опыта художника⁵², заключенного в специфические пространственные зоны, наполненные ауратическими объектами, маркерами перехода и прочими атрибутами сакральной пространственности. Задействованные в них предметы, следуя свойствам ауратических объектов показывать известное как тревожно-странное и необычное, превращают

⁵¹ Похожие попытки делают Джейсон Родес и Малачи Фарелл.

⁵² Часто подобная реконструкция напрямую отсылает к теме памяти, как субстанции, полностью заполняющей любое пространство. Сама конвенциональная трехмерная среда при этом остается пустой. Примеры подобного пространственного мышления дают работы Герхарда Мерца «Где живет память (Комната 3)» 1986 и Катарины Фриш «Красная комната с воющей трубой» (1991). Последняя работа состоит из пустого пространства галерейного помещения и звукозаписи воющей трубы.

Джон Бок. «Lombardi Baengli». (1999).



Пол МакКарти. «Короб». (1999).





Йозеф Бойс.
«Вьюк» (1969).



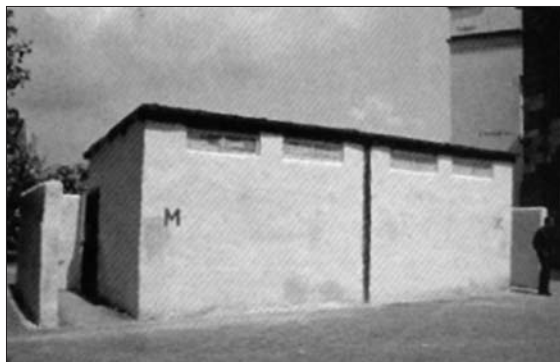
Йозеф Бойс.
«Я хочу увидеть
мои горы»
(1950–1971).

личную историю художника в персональную мифологию. Помимо этого, такие пространства работают с индивидуальным временем как с вложенной в трехмерный опыт реальностью. Зоны, реконструирующие память приватного, обладают способностью визуализировать вытесненные психические процессы⁵³, что, как уже отмечалось выше, выражает себя в ассоциации с «ослеплением, одиночеством, безмолвием и темнотой» (Ж. Диди-Юберман), что позволяет дезориентировать смотрящего и создать у него ощущение тревожной странности.

В подавляющем большинстве случаев подобный опыт реконструируется в инсталляции через выстраивание особых территорий приватной чувственности, визуализированных в самом надежном пространстве личного опыта — жилой комнате. Один из ранних примеров такого рода — работа Йозефа Бойса «Я хочу увидеть мои горы» (1950–1971), воссоздающая комнату-студию художника, в которой он жил и работал в 50-е годы. Подлинные предметы мебели расположены на медных листах, что по мысли Й. Бойса символизирует передачу предметом заключенной в нем энергии. Название работы отсылает к истории итальянского художника XIX века Джованни Сегантини, который, умирая в Швейцарии, попросил поднести его поближе к окну, чтобы увидеть горы. Сам Й. Бойс понимал метафору горы как выражение внутренней психологии, высшей точки сознания. В данной инсталляции, по словам художника, он имел в виду архетип самой идеи горы как вершины духовного мира человека.

Интересно обратить внимание на расхождение формального и содержательного рядов инсталляции. Стремление человека к вершине духа показано через замкнутое тесное пространство, наполненное обыденными предметами. Этот диссонанс сохраняется практически во всех инсталляциях, реконструирующих сакральное пространство персонального опыта. Ближе к идее Й. Бойса стоят работы Ильи Кабакова «Туалет» (1992) и Майка Нельсона «Коралловый риф» (2000), «Космическая легенда *Uroboros Serpent*» (2001). В работе И. Кабакова

⁵³ В современном искусстве часты попытки визуализации подсознательной пространственности. Характерные примеры дают работы Эрнесто Нето, Жан Нгуен-Хатасушиба, Демиела Херста, Олафура Элиасона. Все художники создают подобие однородного, заполненного какой-либо физической субстанцией (как правило, водой, формалином или паром) пространства. В результате мы получаем плотную материю универсума человеческого подсознания, представленного с помощью пластических средств.



раскрывается идея взаимодействия публичного и частного пространств в жизненном опыте человека. Инсталляция развернута в бывшем туалете, где мужской и женский отсеки показывают внутренний мир представителей обоих полов через ассоциирующийся с культурным архетипом мужского и женского набор предметов.

Следы экзистенциального присутствия человека в мире, запечатленные в наборе хранящих память предметов в аутентичном пространстве, представляет Майк Нельсон в масштабных инсталляциях, занимающих целые серии помещений. Ему удается достичь эффекта тревожной странности практически не прикасаясь к предметному миру, с которым он работает. В своем последнем проекте «Физический вакуум» (2007) в тотальную инсталляцию было превращено целое здание. Его пустые комнаты вызывают у зрителя ощущение присутствия *Unheimliche* в повседневном опыте, в том значении, которое вкладывает в это понятие З. Фрейд — чуждого в знакомом. Привычное пространство под воздействием преобразующей активности М. Нельсона становится чужим.

Если М. Нельсон использует пространства, ранее бывшие публичными, то такие художницы как Лори Парсонс и Треси Эмин показывают интимные вещи, хранящие ауру частной жизни. В то время как Й. Бойс располагал предметы мебели из своей спальни на листах меди, чтобы придать им эффект остранения, Л. Парсонс и Т. Эмин выставляют обстановку своих комнат без всяких изменений. Одноименные работы под названием

Илья Кабаков. «Туалет» (1992). Вид снаружи.

Интерьер.

«Туалет», женщины.

«Туалет», мужчины.

«Спальня» 1990 года у Нельсон и на девять лет позже у Эмин открывают зрителю постель художниц и предметы, находящиеся в непосредственной близости от нее. Подлинность вещей обеспечивает им наиболее мощное энергетическое воздействие⁵⁴.

Основные выводы, которые можно сделать из краткого обзора принципов пространственного мышления в современном искусстве могут быть следующими:

1. Современная пространственность стремится к тотальности, которая предполагает работу с трехмерными зонами, целиком превращенными в художественное произведение. Тем самым выстраиваются целостные пространственные модели, поддерживающие тотальность воздействия на чувственность зрителя. Наиболее часто встречающейся формой пространственного высказывания становится инсталляция.
2. Современное искусство создает новый тип произведения — «экзистенциальное», где пространственность есть выражение внутренней психологической реальности. Структура экзистенциального произведения повторяет внутреннюю топологию сознания.
3. Экзистенциальное произведение трактует пространство как сакральное. Пространственные среды стремятся реконструировать основные параметры священного мифологического опыта. Подобное пространство населяется ауратическими Unheimlich — объектами,



Майк Нельсон. «Физический вакуум». (2007).

Майк Нельсон. «Космическая легенда Uroboros Serpent». (2001).



⁵⁴ Похожие работы созданы Сельви Флери «Без названия» (1992), Сарой Лукас «Комната. (По ту сторону принципа удовольствия)» (2000) и Луиз Буржуа «Красная комната (Родители)» (1994). Интересно обратить внимание на то, что все работы принадлежат женщинам и содержат проблематику вытесненных психических комплексов.



Луиз Буржуа. «Красная комната (Родители)» (1994).



Т्रेसи Эмин. Без названия. (1999).

Сельви Флери. «Без названия». (1992).

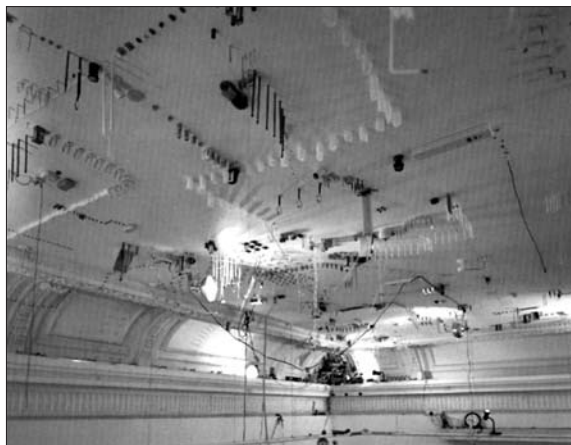


Сара Лукас. «Комната. (По ту сторону принципа удовольствия)» (2000).

вызывающими у зрителя ощущение тревожной странности.

Подобные характеристики пространственного мышления позволяют говорить об отказе современного искусства от таких базовых для классической эпохи постулатов пространственности как репрезентативность и иконичность. Классическая теория репрезентации, построенная на миметическом принципе, предполагает

Сара Зе. «Без названия (Сент-Джеймс)».
(1998).



опосредованность в передаче пространства, основанную на представлении, а не на прямой передаче или воссоздании. Мимесис реальности есть отображение ее социальной маркированности, в то время как экзистенциальные среды подчеркнуто нерепрезентативны. Не случайно мощное воздействие на формирование современной пространственности в искусстве оказали женщины, стремящиеся передать неконвенци-

ональное видение реальности, лишённое социального фильтра. Женский взгляд деконструирует латентную пространственную модель как главную в официальной культуре. Наиболее популярной стала в этом контексте теория «матричного взгляда», предложенная Брахой Лихтенберг-Эттингер⁵⁵. Речь идет о неиерархическом неупорядоченном смотре на мир, в результате которого создается подобие живой среды вместо структурно выстроенного «представления», характерного для классического искусства⁵⁶.

Отсюда следует и полное разрушение иконичности представления пространства. Передача пространственного опыта строится скорее с опорой на индексы⁵⁷, чем на иконические знаки. Современные художники используют предмет как экзистенциальный маркер, указывающий на реалии внутреннего мира. В силу этого, наиболее часто встречаются объекты, наделенные ауратическим статусом, отсылающие к базовым эмоциям, таким как страх, отвращение, ужас, потеря. Неиконичность способствует получению опыта непредставимого, что усиливает статус жуткого (Unheimliche) в современном искусстве. Ощущение экзистенциального ужаса создается и в результате неясной вербальной позиции подобных объектов. Расширяя опыт концептуализма, современность насыщает пространство немymi объектами, ощущение от встречи с которыми непередаваемо в плоскость языка. Unheimlich-объект приходит из хаоса, противостоящего геометрической мерности классического пространства. Потеря структурности вызывает ощущение чуждости мира.

⁵⁵ О концепции матричного пространства см. Аристархова И. Слепяющий взгляд теорий репрезентации // Женщина и визуальные знаки. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 187–212. Там же содержится обзор концепций критики традиционной теории репрезентации.

⁵⁶ Типичные и яркие примеры подобных пространственных моделей дает творчество Джули Мерету, Сары Зе и Томоко Такахашаи.

⁵⁷ Об индексальной природе современного искусства пишет Розалинд Краусс в «Заметках об индексе». Краусс Р. Заметки об индексе // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: ХЖ, 2003. С. 201–224.

Работа с пространством в современном искусстве оказывается, таким образом, тесно связанной с проблемой репрезентации опыта мира в культуре. Если классика тяготела к моделированию образа видимого, по преимуществу социального мира, то современность озабочена внутренним ландшафтом человека, включенного в опыт пространственности как в неизбежность.

V. Venkova

Space models in contemporary western art

Contemporary art works out the idea of space concerned with expanding of human perception. The expanding implies the problem intersection of biological and social parts of human experience.

Space is one of the most important tools of an influence upon mentality and behavior models of spectator. Space is considered not only as the material of physical space creation but also as semantic field.

Contemporary western art deals with the plastic heritage of 20th century art. Space thought of historical and neo avant-guard draws the constant attention. Sineesthesia and virtual concepts of space that expand and transform cultural every day experience are widely presented and discussed.

The basic models and patterns of contemporary artistic space creation are presented in the article. Presentation also intends to show their cultural and historical sense.