

МАССА И ПРОСТРАНСТВО В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ “ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ” ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Петухова Г. Ф., соискатель

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В статье рассматриваются научные труды виднейших представителей “формальной школы” искусствознания, в которых исследуются вопросы о способах восприятия и формирования массы и пространства в архитектурных стилях.

Ключевые слова: стиль, масса, пространство.

Анотація. Петухова Г. Ф. Маса та простір в теоретичних дослідженнях “формальної школи” мистецтвознавства. В статті розглядаються наукові роботи відомих представників “формальної школи” мистецтвознавства, в яких досліджуються питання про засоби сприйняття та формування маси та простору в архітектурних стилях.

Ключові слова: стиль, маса, простір.

Summary: Petuhova G. F. Mass and space in theoretical researches of “formal school” of art knowledge. In the article examines scientific works of the most outstanding representatives of “formal school” in which on ways of perception and formation of mass and space in architectural styles are investigated.

Keywords: style, mass, space.

Вступление. Постановка проблемы. Первые теоретические предпосылки к изучаемому нами вопросу следует искать в научных трудах относящихся к периоду конца XIX – начала XX вв. Именно в это время в противовес “летописной” традиции изложения истории искусств, интенсивно развивается научное искусствознание, основоположником которого является И. Винкельман. Накапливание и описание фактов уже не удовлетворяли потребности научной мысли в установлении закономерностей и связей между художественными явлениями. Предметом научного исследования становится изучение и поиск художественных признаков, того начала общности формы, на критерии чего строилась заложенная И. Винкельманом научная модель истории искусств. В литературе, посвященной искусству, все чаще стали появляться работы, основанные на принципах сравнительного анализа, все больше стал применяться метод систематизации и классификации памятников архитектуры.

Для доверьфлиновской научной традиции вся сумма исторических и культурных событий составляла своего рода окружение, в определенной мере влияющее на сложение личности того или иного мастера, на его тематический выбор, на содержательную окраску его образов. Но само художественное произведение не всегда рассматривалось во всем масштабе собственно эстетической значимости, тем более что тогда не ставилось в

качестве специальной цели, изучение закономерностей содержательно-пластического языка искусства. Теперь, интерес учёных сосредотачивается на вопросах строения формы в искусстве и закономерностях ее развития. Формообразование становится главной темой в “науке об искусстве”.

Формулирование целей работы. Цель статьи – анализ состояния изученности проблемы, который позволяет выяснить уровень ее решения, ознакомиться с концепциями различных авторов, с терминологией раскрывающей различные смысловые и другие стороны.

Результаты исследований. В конце XIX в. сложилась “формальная школа” искусствознания во главе с её лидерами Г. Вельфлином, А. Риглем, Э. Панофским, П. Франклем, Л. Кёлленом, Д. Фреем, М. Дворжаком. Главным предметом теоретических исследований этой школы становится вопрос о том, какое начало в искусстве является источником и носителем развития художественной формы. Внутри самой школы возникли два направления. Первое направление составила группа так называемых “имманентных” теорий. К ним относятся все теории формальной школы, признающие развитие художественной формы по своим собственным законам. Эта позиция объединила Г. Вельфлина, А. Ригля, Э. Панофски, хотя подход каждого к проблеме саморазвития художественной формы в искусстве был разным.

Концепция развития и смены стилей у Г. Вельфлина опиралась на теорию развития художественного “видения”, разработанную Конрадом Фидлером и на учение о пространственной форме Адольфа Гильдебранда. Г. Вельфлин считал своей главной задачей создание строго научной методологии исследования искусства. По его мнению, объективный анализ зрительно воспринимаемых форм, мог строиться, только на прочном фундаменте научных исследований, свободных от субъективных и социальных факторов. Он разработал систему основных понятий развития формы в искусстве, вывел пять принципов имманентного развития художественной формы и привел их к ясной логической системе [1].

Историческое изменение стилей Г. Вельфлин видел в смене “форм созерцания” или способов художественного “видения”, от которых и зависят, в частности, в архитектуре “средства изображения телесной объемности и пространственной глубины”. Разные формы “видения” имеют абсолютно одинаковое право на существование и по существу являются противоположными, но равноправными художественными принципами восприятия и изображения форм в искусстве, которые в разные эпохи наполняются различным содержанием.

Проводя сравнительный анализ “способов видения” Г. Вельфлин проследил зависимость восприятия массы и про-

странства от способов их формирования в различных стилях. Основное различие между пластическим и живописным стилем в архитектуре он видел в способе расчленения основной формы. Если первый стиль он называет “изолирующим”, подчеркивая тем самым, что пластические формы обрабатываются, прежде всего, как самостоятельные, ограниченные формы, которые обладают ясным контуром и определенной хорошо воспринимаемой конфигурацией, а их взаимоотношения строятся на четких пропорциональных отношениях, то в живописном стиле пишет Г. Вельфлин: “Контур уничтожается принципиально; вместо замкнутой спокойной линии проступает неопределенная, ограничивающая всю композицию сфера; массы не закреплены и не связаны твердыми линиями и поэтому сплываются” [2, с. 24].

Концепция развития и смены стилей у Г. Вельфлина сводится к следующему: на протяжении всей истории архитектуры, можно проследить два подхода к “видению” архитектурной формы, две линии, то существующие параллельно, то решительно преобладающие одна над другой. В первом случае элементы архитектурной формы характеризуется гармоничностью, цельностью, ясностью и завершенностью форм. В другом случае – преобладает экспрессия, четко прослеживается стремление создателей придать динамичность архитектурной форме. В обоих случаях речь идет о единстве формы, но в первом случае оно достигается гармонией самостоятельных элементов, а во втором – элементы формы сливаются в единое целое и уже не они, а их совокупность выступает в роли пластического элемента.

Рассматривая пространственные концепции различных стилей, он отмечает, что: “Пространство, как нечто телесное, может быть воспринято лишь телесными органами. Это впечатление от пространства свойственно всякой архитектуре” [1, с. 74]. В пластическом стиле пространственные формы воспринимаются также как и материальные, они имеют четко ограниченную замкнутую форму. В живописном стиле пространство не заключено в определенные границы, формирование масс связано с ритмом движения, а не с характером пропорций и это обстоятельство создает впечатление перетекающего, безграничного пространства.

Крупнейший после Г. Вельфлина представитель формальной школы Алоиз Ригль. Для него процесс изменения формы в искусстве связан с различным способом восприятия пространства человеком. “Художественная воля” – это особая, неосознаваемая психологическая организация человека, – изменяется с ходом развития истории и проявляет себя в имманентной смене видов зри-

тельного восприятия – “осязательного” и “оптического”, как бы поверхностного и глубинного видения. На этом основаны и разные способы восприятия пространства, эволюция которых и составляет по А. Риглю основу развития искусства. Согласно его концепции, искусство классической древности проходит полный путь развития от “осязательного” восприятия формы в искусстве Древнего Египта, через промежуточный тип восприятия формы в греческом искусстве, сочетающий начала “осязательного” и “оптического” видения, до утверждения “оптического” начала в римском искусстве. Он разъясняет свою концепцию на следующих примерах: “тактильное” или “осязательное” восприятие характерно для древнеегипетского искусства и выражается в том, что в основе своей оно плоскостное. Плоскость является нейтральным фоном, который препятствует уходу в глубину, в пространство, как реальное, так и иллюзорное. Пирамида непроницаема для взгляда, она воспринимается, как осязаемая масса. Это же относится и к обработке архитектурных масс, к египетскому барельефу, который требует рассмотрения с близкого расстояния. Поэтому, А. Ригль говорит о тактильности, о требовании близкого созерцания египетского искусства.

Вторую стадию “художественной воли” А. Ригль называет “тактильно-оптической”. Характернее всего она проявляется в классическом греческом искусстве. Плоскость существует теперь как основа, состоящая из отдельных пластических элементов. В качестве примера он приводит периптер, в котором ясно проглядывает плоскостная основа геометрического тела, но важную роль в восприятии приобретают колонны и интерколумнии, то есть пластические и пространственные элементы.

Третья стадия, яснее всего выражается в римском искусстве. Массы и тела перекрещиваются и уходят в глубину, фон теряет функцию плоскости. Пространство вовлекается в композицию и неразрывно связывается с архитектурными массами. Поэтому третью стадию “художественной воли” он называет “оптической”, рассчитанной на созерцание издали.

Рассматривая отношения между внешним и внутренним пространством в трех стадиях, он отмечает следующее: пирамида – это только масса без внутреннего пространства, в периптере внешнее пространство доминирует над пространством интерьера, а римской архитектуре внутреннее пространство становится господствующим.

Таким образом, в основе эволюции искусства, по А. Риглю, лежит движение, которое выражается в постепенном переходе от тактильного к оптическому восприятию пространства. Параллельно идет изменение взаимоотношений пространства и масс. Вначале

масса воспринимается как плоскость, затем элементы массы постепенно отделяются от плоскости, образуя тем самым пространство окружающее их, и, наконец, пространство начинает господствовать над массами.

Анализ восприятия как сложного явления, обобщающей характеристики, способной отражать особенности архитектуры разных эпох, позволил А. Риглю раскрыть общие закономерности, определить и выделить основные формообразующие факторы архитектуры.

Э.Пановский начало развития художественной формы в архитектуре усматривал в развитии чувства единой “целостной массы”. Это “чувство массы”, по его мнению, отсутствовало в искусстве античности; оно возникает как проявление особого понимания и восприятия пространства в западноевропейском искусстве нового времени. Греческая классика, считает он, знала лишь свободные сочетания раздельно существующих объемов. Э. Пановский называет их “телесными единствами”, т. е. самостоятельными частями, соединенными в одно целое. В эллинистическом и римском искусстве возникают элементы пластических связей объемной формы и пространственного окружения. Но лишь в западноевропейском искусстве, начиная с романской эпохи, связь объемной формы и пространства осуществляется на новых началах: не на возврате к античной “телесности”, а по средствам овладения “массой”. В отличие от греческой “телесности”, понятие “массы” у Э. Пановского означает “соединение нераздельных частей”. В Ренессансе, и особенно в период барокко возникает восприятие целостности пространственной формы. Такова в общих чертах концепция формы в развитии у Э. Пановского, которая предполагает динамизм соотношения объемной формы и пространства.

Концепции Г. Вельфлина, А. Ригля и Э. Пановского объединяет мысль о том, что формальные изменения, происходящие в архитектурных стилях, можно объяснить, проанализировав изменения в самом процесс “видения”. Каждый новый набор средств выразительности создает в искусстве новый набор формальных средств и приемов. В свою очередь на формальные средства влияет изменение типа восприятия, предопределяющее отношение человека к действительности.

Вторую группу теорий развития искусства составили “выразительные теории”, в которых момент развития трактуется как выражение сил, внешних самому искусству. В этих теориях эволюция художественной формы связана с общей историей культуры. Этому

вопросу посвящены труды М. Дворжака, В. Воррингера, Э.Кассирера, О. Шпенглера.

Если К. Фидлер, а за ним Г. Вельфлин, А. Ригль и многие другие, всячески подчеркивали имманентное развитие искусства, то Макс Дворжак пришел к убеждению, что искусство неразрывно связано с духовной жизнью эпохи. Оно является частью всего духовного мира и подчиняется общим законам развития духа (“история искусства, как история идей” - *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*). М. Дворжак считал, что, рассматривая искусство определенной эпохи, необходимо вскрыть духовное содержание, самой эпохи, которое в свою очередь и влияет на восприятие формы, находит свое выражение в изменении формального языка. Так, например, готическое искусство вырастает из христианского мировоззрения. В нем проявляется господство духа над материей. В архитектуре материя подчиняется духу в том смысле, что “художественная воля” заставляет действовать материю вопреки ее свойствам. “В греческой и эллинистической архитектуре – пишет он, – пространство не играло никакой роли, потому что там основу архитектурного творчества составляло не пространственное выявление, а тектоническое значение форм. После того как это значение отступило на задний план, естественным образом понятие “архитектонического” смогло быть расширено на область воздействий, которые являются результатом взаимоотношений между архитектурными формами и окружающим их свободным пространством” [4, с. 45].

Позиция М. Дворжака по интересующему нас вопросу имеет много общего с концепцией О. Шпенглера. Так же как и М. Дворжак, О. Шпенглер связывал эволюцию художественной формы в искусстве с общей историей культуры. Одним из важнейших вопросов как философского, так и религиозного мировоззрения, по его мнению, является вопрос о происхождении мира. В зависимости от того, как решался этот вопрос, в пользу “духа” или в пользу “материи” и зависел выбор “прасимвола эпохи”. Так “прасимволом” античной души О. Шпенглер считал материальное тело, а прасимволом западной – бесконечное пространство [6, с.249].

Античный человек стремился к рациональному пониманию и объяснению явлений природы, для него первоосновой всего сущего являлось - устойчивое материальное образование, начало и конец всего сущего, основа, из которой все возникает и во что все возвращается. Древние греки считали, что порядок устанавливается не кем-то извне, а содержится в изначальном материальном элементе, из которого все происходит.

В библейской традиции бог сотворил мир из ничего, он вечен и неизменен и обладает подлинным бытием. Бог беспредельное существо, ~~архитектор~~ и вывод: все беспредельное является совершенством, а все что имеет границы – несовершенно. “Понять это, значит, приблизится к уяснению смысла – не самого пространства, а вопроса, отчего проблема пространства с роковой необходимостью должна была стать проблемой западной души, и только ее одной” [6, с.341] – подчеркивает О. Шпенглер. Человек не только существует в пространстве и воспринимает его – он преобразует его, создает для себя окружение, в котором выражает свои представления о структуре мира и общества – вот основная идея концепции О. Шпенглера.

Для М. Дворжака и О. Шпенглера развитие “видения” – процесс исторически обусловленный, который не может формироваться без связи с объективными процессами развития человеческого общества. Каждая эпоха требует собственного “видения”. Она формирует “видение”, которое, как продукт социально обусловленный, отражает в определенной мере способность к восприятию и профессионала и публики. Таковы исходные позиции, позволяющие считать “видение” наиболее точным отражением изменений, происходящих в архитектуре.

Выводы. Представители “формальной школы” искусствознания обогатили теорию архитектуры новыми понятиями художественной формы, внесли значительный вклад в исследование восприятия художественной формы. Использование межкультурных методов исследования позволило представителям этого направления проследить влияние культуры на процесс формообразования. Они показали сходство и различия в восприятии пространства и массы людьми, принадлежащими к различным культурам.

Литература:

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. – М. – Л.: Academia, 1930.
2. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – Издательство Грядущий день, СПб, 1913.
3. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. – М.: Искусство, 1978.
4. Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. – Л.: ИЗОГИЗ, 1934.
5. Каплун А. И. Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985.
6. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: ВО Наука. Сибирская издательская фирма, 1993.
7. Riegl A. Stilfragen. Grondlegungen zu einer Geschichte der Ornamentic. – Berlin, 1893.

Надійшла до редакції 17.03.06