

УДК 008:730

ФЕНОМЕН ОБЪЕМА И ПРОСТРАНСТВА В СКУЛЬПТУРЕ

Балкин Д. Л.

Крымский университет культуры, искусств и туризма, г. Симферополь, Российская Федерация.

E-mail: kompozicia@mail.ru

Статья посвящена изучению объема и пространства в скульптурных произведениях. Исследована история вопроса, произведен анализ современного состояния проблемы. На примере скульптуры рассмотрено взаимодействие художественной и фактической реальностей. Произведен сравнительный анализ разных видов изобразительного искусства в той их части, которая касается возможности передачи пространственных и объемных характеристик фактического мира. Показано, что скульптура в меньшей степени способна создавать иллюзии, нежели живопись или графика. Отдельное внимание уделено особенностям восприятия скульптуры зрителем, отмечена особая вовлеченность зрителя в рецепцию. Рассмотрены изобразительные и выразительные средства скульптуры. Обозначена разница между выразительными и изобразительными средствами. Виды скульптуры описаны с точки зрения присутствия их объема в пространстве. При этом отмечена большая условность скульптуры по отношению к другим видам изобразительного искусства. Описаны некоторые синтетические формы современного искусства, в пространстве которых могут быть задействованы скульптурные произведения. Рассмотрен ряд примеров, иллюстрирующих основные положения статьи. Приведены результаты исследования, демонстрирующие, как именно создается объемный пространственный образ, принадлежащий и художественной, и фактической реальностям одновременно.

Ключевые слова: иллюзия, искусство, объем, пространство, художественная реальность.

Художественная реальность представляет собой систему образов, возникающих в результате трансформации фактической реальности, она детерминирована восприятием художника и зрителя (в то время как фактическая реальность не зависит от восприятия субъекта). Отсюда становится понятным: художественная реальность, выступая трансформированным отражением фактической реальности, обладает частью ее атрибутов, а сами явления и свойства вещественного мира приобретают в художественной реальности характерное эстетическое измерение.

Пространство как форма бытия вещей и явлений в процессе создания художественного произведения также подлежит трансформации, в результате чего возникает пространственный образ уже фактического мира, принадлежащий художественной реальности. Представление о пространстве мы получаем благодаря внешнему виду объектов, его наполняющих, более того, пространство порождается вещами. Поэтому объем как характеризующая их величина также составляет предмет нашего исследования.

Итак: объем предмета существует в пространстве, уточняя и характеризуя его. Все, что мы понимаем об объеме, мы понимаем и о пространстве. Именно объем трехмерной скульптуры со всей очевидностью демонстрирует, что грань между реальным и художественным пространством может оказаться весьма тонкой. Вопросы же взаимодействия художественной и фактической реальностей никогда не выпадали из поля интересов как серьезных исследователей, так и простых любителей искусства. При этом данное взаимодействие в контексте изобразительного искусства и, в частности, скульптуры до сих пор изучено слабо. Именно сегодня связанные с ним вопросы становятся особенно актуальными благодаря появлению новых художественных форм (таких как хеппинг, акционизм, инсталляция), стремящихся стереть грань между искусством и действительностью.

Цель данной статьи состоит в исследовании особого статуса скульптуры в изобразительном искусстве, который возникает благодаря вещественности ее объема. Данная цель диктует решение определенных задач, а именно: анализ видов скульптуры, поскольку присутствие скульптурного объема в реальном пространстве отражено и зафиксировано в них; обращение к провокационным формам современного искусства, а главное – решение вопроса о принадлежности скульптурного пространства (художественной реальности или фактической).

Вопросы передачи пространства в изобразительном искусстве хорошо изучены именно благодаря тому, что изобразительное искусство – это искусство пространственное. И наиболее показательна в этом плане в первую очередь скульптура. Взаимосвязь места и пространства в контексте скульптуры интересовала еще Аристотеля. Теоретические вопросы передачи пространства были изложены и обобщены в эпоху Возрождения Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи, Джотто, А. Дюрером. Осмысление проблемы художественного пространства современными авторами – Н. Н. Волковым, Х. Ортега-и-Гасетом, Б. В. Раушенбахом, П. А. Флоренским, М. Хайдеггером, О. Шпенглером – носит более отвлеченный философский характер.

Немалый интерес представляют размышления о скульптуре Д. Вазари, А. Гильдебранда, Д. Дидро, Б. Челлини. Изучение скульптуры и скульптурного пространства также входит в круг интересов более современных авторов: Р. Арнхейма, М. Хайдеггера, Г. Рида. М. Хайдеггер, например, вслед за Аристотелем рассматривает пространство в неразрывной связи с местом, занимаемым скульптурным объемом, определяет скульптуру через «овладение пространством, достижение господства над ним» [7, с. 95].

Отдельную группу исследований составляют научные работы С. С. Валериуса, Р. Краусса, Н. И. Поляковой, Г. П. Степанова, В. С. Турчина, посвященные изучению взаимодействия объема и пространства в скульптуре XX века. Тем не менее понимание скульптурного пространства и объема как неких феноменов, существующих на пересечении художественной и фактической реальности, у этих авторов отсутствует.

Каждое художественное произведение выстраивает свое пространство, одновременно существуя в фактическом пространстве макромира. Например, даже

целиком временное искусство – музыка – также имеет свое пространство: то, в котором она звучит и с которым взаимодействует, и то, которое создается звучанием. Всякое произведение изобразительного искусства, существуя в фактическом пространстве, при этом создает пространство художественной реальности, независимое от внешнего (фактического), до тех пор, пока не попадет в конкретный контекст. Художественное пространство живописного или графического произведения зависит от выбранного художником ракурса и ограничено не только форматом, который является окном в художественную реальность, но и ходами в глубину, если речь идет о создании трехмерной иллюзии. При этом на его восприятие накладываются параметры и условия реального пространства: освещение, расстояние до объекта искусства, а также состояние реципиента. Восприятие же скульптуры требует от зрителя большей активности, поскольку предполагает обход со всех сторон и возможность прикоснуться к ней, чтобы почувствовать ее трехмерность. Речь здесь идет об особой вовлеченности зрителя в рецепцию. В самом деле, понимать скульптуру несколько труднее, чем живопись, поскольку скульптура более условна в той части, которая касается количества передаваемых характеристик фактического мира, которые, скажем, живопись передает в самом прямом смысле «красочно» [8]. Их сокращение происходит благодаря тому, что в скульптуре есть только одно изобразительное средство – объем.

Объем объекта – трехмерная величина, «одна из характеристик геометрического тела, определяется как общий предел вписанных в него или описанных вокруг него тел» [5, с. 24]. Это определение справедливо и в отношении объема как изобразительного средства. Тут следует обозначить разницу между изобразительными и выразительными средствами в искусстве, которая состоит в том, что изобразительные средства первичны. Выразительные же средства вторичны и могут быть составными (например, пятно в живописи имеет несколько характеристик: цвет, тон, форму). Выразительными средствами скульптуры являются пластика, форма и отчасти пятно и линия. Следует отметить, что цвет в скульптуре также может использоваться как изобразительное средство. Но его использование, в отличие от объема, носит необязательный, декоративный характер.

Художественное пространство – это и место действия, и существенная составляющая самого действия. В пространстве произведения может быть тесно или просторно. Н. Н. Волков справедливо уподобляет пространство картины некоей общей конструкции [2, с. 104]. Примером такой конструкции может служить, скажем, картина П. Брейгеля «Охотники на снегу», где «пространство организовано в форме чаши» [1, с. 159]. Формы отображения пространства имеют свою типологию: древность – ортогональные проекции; средние века – обратная перспектива; параллельная перспектива в средневековой Японии и Китае; Ренессанс в Европе – это прямая перспектива, которая сохраняет свое значение до XX века включительно. В современном же искусстве присутствуют самые разные принципы перспективных построений и пространственных решений. «Скульптор не знает всех этих забот. Он передает истинную (объективную) геометрию, а тем самым

видимую» [6, с. 8], – пишет Б. В. Раушенбах. Но было бы ошибкой считать, что перспектива не имеет отношения к скульптуре. В рельефных изображениях, где реальное пространство заканчивается там, где начинается плоскость рельефа, используются законы перспективы для передачи изображения, то есть для создания иллюзии пространства. Круглая скульптура, полностью существуя в объективном трехмерном пространстве, испытывает на себе действие законов перспективы, а не создает с их помощью иллюзорное пространство. Поэтому скульптор, учитывая реальные перспективные сокращения крупных объемов, нарушает пропорции скульптуры таким образом, чтобы нивелировать эти визуальные искажения.

Итак, если в живописи или графике создание иллюзии трехмерного объема на двухмерной плоскости является целью, для которой привлекаются изобразительные и выразительные средства, то в скульптуре объем задан и первичен благодаря начальной объемности исходного материала. И здесь мы имеем дело с феноменом, когда объем одновременно принадлежит и художественной (как изобразительное средство), и вещественной реальности.

Присутствие скульптурного объема в реальном пространстве отражено и зафиксировано в самих видах скульптуры. Различают два рода скульптуры: круглую скульптуру: «трехмерную, допускающую обход и восприятие со всех сторон» [3, с. 35], к которой относится мелкая пластика, монументальная и станковая скульптура; а также рельеф, где основой изображения является плоскость. «Рельеф бывает выступающим, и тогда он подразделяется на низкий (барельеф), применяемый наиболее часто на медалях, монетах и т. д., и высокий (горельеф), используемый в основном в станковой и монументальной скульптуре» [3, с. 35].

«Вырезанный же или вдавленный рельеф, применяемый большей частью на печатях и различных формах (матрицах) для оттискивания барельефных изображений, называется контррельефом» [3, с. 35] – т. е. представляет собой «негатив» выступающего рельефа. Таким образом, в углубленном рельефе роль объема выполняет незаполненное материалом пространство, пустота. По отношению к выступающему рельефу углубленный (заполненный) рельеф более условен, так как выраженный им объем не вещественен, хотя использует трехмерное, объективное пространство. Из обозначенного разделения явно следует, что принцип дифференциации основан на существовании скульптурной формы в пространстве. В рельефе объем частично является иллюзией; объем же круглой скульптуры ни в какой мере не является иллюзорным, потому что ее форма целиком объемна и существует в реальном пространстве. Поэтому дальше речь пойдет именно о круглой скульптуре.

Любопытно, что живопись и скульптура как бы движутся навстречу друг другу – скульптура уменьшает объем от круглой скульптуры к барельефу и контррельефу, пастозная же живопись, построенная на корпусном письме, частично передает объем предмета за счет толщины (то есть фактической объемности) красочного слоя и фактуры.

Следует заметить, что среда и пейзаж скульптура может воспроизвести лишь косвенно, поскольку изобразить освещение, воздушную среду или уходящее в

перспективу, т. е. иллюзорное пространство, средствами круглой скульптуры невозможно – круглая скульптура вообще далека от иллюзий. Понимая это, скульпторы зачастую в попытке дать хотя бы намек на наличие окружающей среды не до конца «высвобождают» свое произведение из начального материала. Такими частично погруженными в материал как в некую абстрактную среду, являются, например, работы С. Т. Коненкова «Русалочка», «Заря», «Кариатида», «Паганини». В некоторой степени передать пространственные иллюзии способен объективно объемный рельеф. И здесь выявляется еще одна любопытная особенность скульптуры (да и не только скульптуры) – чем более вещественно произведение искусства, тем более оно ограничено в своих возможностях создавать иллюзии.

Итак, живопись и графика создают лишь иллюзию объема и трехмерного пространства на двухмерной поверхности. Объем же и пространство в круглой скульптуре носят объективный характер. Можно возразить, что объекты промышленного дизайна также обладают объективным объемом, используя реальное пространство. Но дело в том, что функциональность в дизайне первична, всякий объект дизайна в первую очередь представляет собой продукт материальной культуры, выполняющий определенную функцию и принадлежащий фактической реальности. Дизайнерское решение полностью подчинено этим функциям и не имеет самостоятельного значения. Скульптура же является целиком художественным произведением.

М. Хайдеггер задается следующим вопросом: «Пространство, внутри которого находится скульптурное тело как определенный наличный объект, пространство, замкнутое объемами фигуры, пространство, остающееся как пустота между объемами, – не оказываются ли эти три пространства в единстве их взаимодействия всегда лишь разновидностями единого физически-технического пространства?» [7, с. 96]. Попробуем ответить на этот вопрос.

Рама живописного произведения, не будучи составляющей изображения, тем не менее, является порогом, переплетом окна, за которым помещается ограниченное ею пространство, то есть картина. В скульптуре, которая существует в реальном пространстве, рама отсутствует, но сам ее размер предполагает, что часть фактического пространства принадлежит скульптурному изображению. Ограничением пространства скульптурного изображения служит постамент либо частично замкнутое пространство арки или ниши, где может помещаться скульптура. Рельеф ограничивается той плоскостью, на которой он расположен. При этом «отсчет» круглой скульптуры начинается не от ее поверхности, а именно от арки, потому что ни одно произведение изобразительного искусства не может существовать вне формата. Поэтому часть фактического «физически-технического» пространства принадлежит уже скульптурному изображению. Стоящий на площади памятник также присваивает себе пространство площади, существует в ее формате. «Скульптура – телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор» [7, с. 98]. При этом формат скульптуры не является неким правильным сформированным «коконом». Скажем, формат монументальной скульптуры А. Майоля «Воздух» направленно и осязаемо подчинен движению расположенной в горизонтальной плоскости женской

фигуры. И тут мы сталкиваемся с феноменом пространства (формата) круглой скульптуры. Оказывается, зритель, пусть и чисто технически, может легко оказаться в нем, лишая себя при это возможности адекватного восприятия скульптурного произведения. Ни одно произведение изобразительного искусства не может «похвастаться» такой вовлеченностью зрителя в свою художественную реальность... Пусть даже за этой вовлеченностью стоит ущерб адекватному восприятию произведения.

Р. Краусс, в свою очередь, размышляет о модернистском пределе логики монумента, когда «за ним находится то пространство, которое можно обозначить как негативное, – пространство отсутствия места, полной его утраты, бездомности» [4, с. 278]. Таким образом, автор отказывает части скульптурных произведений в собственном пространстве и, как следствие, в его способности «перетекать» в фактическое. И далее он пишет: «В постмодернистской ситуации художественная практика определяется уже не через ее отношение к какому-либо определенному средству выражения, например к скульптуре, а скорее через ее самоопределение внутри некоего культурного поля, позволяющего использовать любые средства, например фотографию, книги, полосы на стенах, зеркала или же скульптуру» [4, с. 287]. И здесь, на наш взгляд, речь идет именно о размывании границ между художественным пространством и фактическим, что весьма характерно для постмодернизма в целом.

Известно, что попытка стереть грань между искусством и действительностью характерна и для многих форм современного искусства. Хеппенинг преодолевает границы между художником и зрителем, когда и тот, и другой являются непосредственными участниками спонтанного непредсказуемого действия, где элемент случайного принижает творческое начало. Инсталляция является пространственной композицией, при этом инсталляцией, по сути, можно назвать всякий натюрморт. Но в отличие от инсталляции натюрморт как объект изображения принадлежит вещественной реальности, а инсталляция претендует на принадлежность к реальности художественной. Акционизм занимается созданием живых картин. Образный язык тем не менее используется во всех указанных случаях, поэтому однозначно вывести вышеперечисленные формы за рамки искусства не представляется возможным.

Вернемся к скульптуре в контексте «культурного поля» как некоего эстетически насыщенного и при этом размытого «общего» или ничейного пространства. Объединенные в группы объекты, в числе которых может оказаться и скульптура, утрачивают свое самостоятельное значение и, следовательно, – «личное» пространство – формат. В таком случае скульптура уже перестает быть скульптурой, а становится только частью инсталляции или натюрморта. Следовательно, часть пространства, принадлежащего скульптуре, и есть существенный ее признак. Это пространство отнюдь не иллюзорно, оно вполне реально, в него можно вступить и прикоснуться к скульптуре. Но художественной или фактической реальности оно принадлежит? Что следует ответить на вопрос М. Хайдеггера? Мы полагаем, что так же, как и скульптурный объем, который существует объективно, принадлежат одновременно и художественной реальности,

пространство скульптуры, оставаясь объективным и доступным для зрителя, является все-таки художественным пространством, именно потому, что является неотъемлемым атрибутом художественного произведения, а именно – форматом. В этом и состоит феномен круглой скульптуры, которая создает объёмный пространственный образ, принадлежащий и художественной, и фактической реальностям одновременно. Скульптурное пространство, следовательно, можно уподобить некоей буферной зоне, где могут сосуществовать объекты фактического мира и непосредственно сама скульптура (как его объект и как произведение искусства). При этом нарушение границ скульптурного пространства и непосредственный контакт с ним могут как нести ущерб восприятию произведения скульптуры реципиентом, так и усиливать эффект его воздействия. Д. Дидро верно заметил: «Живопись обращается только к глазам... Скульптура существует и для слепых, и для зрячих» [Цит. по: 8].

Итак, данное исследование позволило нам сформулировать некоторые выводы.

Присутствие скульптурного объема в реальном пространстве отражено и зафиксировано в самих видах скульптуры; чем более вещественно произведение искусства, тем более оно ограничено в своих возможностях создавать иллюзии. Поэтому наиболее далека от создания иллюзий именно круглая скульптура. Феномен же круглой скульптуры состоит, во-первых, в том, что она создает объёмный пространственный образ, принадлежащий и художественной и фактической реальностям одновременно; во-вторых, пространство скульптуры, будучи объективным и доступным для зрителя, остается художественным пространством именно потому, что является неотъемлемым атрибутом произведения искусства, а именно – форматом. Понимание же феноменов скульптурных пространства и объема открывает перспективы творческой активности зрителя и является залогом адекватного восприятия и постижения им искусства скульптуры в целом.

Список литературы

1. Александров Н. Н. Возвращение к Брейгелю. Анализ картины Питера Брейгеля «Зима» (Охотники на снегу) / Н. Н. Александров. – М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2011. – 222 с.
2. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
3. Искусство: иллюстрированная энциклопедия / ред.-сост. А. Дылейко. – М.: Белфакс, 2002. – 336 с. : ил.
4. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.
5. Лесняк В. И. Графический дизайн (основы профессии) / В. И. Лесняк. – Киев: Биос Дизайн Букс, 2009. – 416 с.
6. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1980. – 289 с.
7. Хайдеггер М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: ИПЛ, 1991. – С. 95–99.
8. Ярмонская В. В. Основы понимания скульптуры. URL: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st001.shtml> (Дата обращения: 18.10.2017).

Balkind E.L. Phenomenon of Volume and Space in Sculpture// Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2017. – Vol. 3 (69). – № 4. – P. 134–141.

This article is devoted to study of volume and space in sculptural works. The background is investigated and the analysis of the current state of a problem is made. The interaction of art and actual realities on the example of sculpture is considered. The comparative analysis of different types of the fine arts in the part that concerns a possibility of transference of spatial and volume characteristics of the actual world is made. One can mark that the sculpture is capable to create illusions in minor degree, than painting or graphics. The peculiarities of perception of a sculpture by a viewer are considered, the special involvement of the viewer into reception is noted. Special attention is paid to graphic and means of expression of a sculpture. The difference between expressive and graphic means is marked. Types of a sculpture are described from the point of view of presence of their volume in space. At the same time, the big conventionality of a sculpture in relation to other types of the fine arts is noted. Some synthetic forms of the modern art where the sculptural works can be involved in there space are described. A number of examples illustrating basic points of the article is considered. The results of a research demonstrate the creation of the spatial image in volume belonging as to art so to actual realities at the same time.

Keywords: art, art reality, illusion, space, volume.

References

1. Aleksandrov N. N. Vozvrashchenie k Breigelyu. Analiz kartiny Pitera Breigelya «Zima» (Okhotniki na snegu) [Return to Bruegel. The Analysis of a Picture of Pieter Bruegel "Winter" (Hunters on Snow)]. Moscow, Academy of Trinitarianism, 2011, 222 p.
2. Volkov N. N. Kompozitsiya v zhivopisi [Compozition in Painting]. Moscow, Art, 1977, 263 p.
3. Iskustvo: illyustrirovannaya entsiklopediya [Art: the Illustrated Encyclopedia]. Moscow, Belfaks, 2002, 336 p.
4. Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Moscow, Art Magazine, 2003, 320 p.
5. Lesnyak V. I. Graficheskii dizain (osnovyprofessii) [Graphic Design (Professional Basis)]. Kiev, Bios Dizain Buks, 2009, 416 p.
6. Raushenbakh B. V. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi [Spatial Constructions in Painting]. Moscow, Nauka [Science], 1980, 289 p.
7. Khaidegger M. Iskustvo i prostranstvo [Art and Space]. Moscow, PPH, 1991, pp. 95–99.
8. Yarmonskaya V. V. Osnovy ponimaniya skul'ptury [Bases of Understanding of a Sculpture]. Available at: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st001.shtml> (Accessed: 18.10.2017)