

**Пономаренко Н.М.**

## **О МЕТОДАХ ПЕРЕДАЧИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВЕ.**

История развития методов передачи пространства и времени в искусстве берет начало от наскальных рисунков древнекаменного века, когда происходит формирование основных видов изобразительного искусства.

Большое количество древнейших памятников скульптуры, живописи, прикладного искусства, многочисленные росписи на стенах пещер обнаружены при археологических раскопках в Европе, Южной Азии, Африке. В эпоху раннего палеолита произведения искусства представляют собой примитивные плоскостные рисунки, условные контурные изображения фигурок зверей на известковых плитах. Позднее фигуры животных наделяются действием, в рисунках появляется изображение человека.

Наивно-реалистическое искусство палеолита является отправной точкой развития методов передачи пространства современного искусства. В развитии методов передачи пространства и времени современная наука выделяет две эпохи: античность и Возрождение, когда теория искусства достигла в своем развитии очень высокого уровня и проблеме пространства в изображении придавалось первостепенное значение.

Некоторые из археологических памятников Северного Причерноморья античного периода трудно переоценить, принимая во внимание значение их для истории античного искусства в целом. Многие из них уникальны. Таковы, например, Боспорские расписные склепы, представляющие крайнюю редкость среди памятников античной живописи вообще. Так, роспись Стасовской катакомбы в Керчи начала II в. н. э. (открыта в 1872 г., научно описана впервые В.В. Стасовым) имеет выдающееся историческое и художественное значение. Отображает сцену боя боспорцев с соседями-сарматами и таврами. На задней стене изображены батальные сцены, на одной из них запечатлён поединок боспорского всадника с пешим противником. Боспорский воин одет в панцирь, шлем, за спиной его развевается плащ. Помимо этнографического реализма военных сцен, особенностей костюма и вооружения боспорцев, мастер сумел дать почувствовать движение, несмотря на всю условность, с которой это движение передано. Обращая внимание на плоскостное изображение всадника на лошади и неумение мастера развернуть фигуры в трехмерном пространстве, осознаем, что впечатление живого движения достигается, главным образом, благодаря композиции, создающей некоторую свободу, с которой фигуры размещены на разноцветном фоне. Здесь именно разноцветный и по существу условный фон создает впечатление свободного пространства, в котором движутся фигуры. Возможно, художник пользовался перцептивной перспективой (непосредственное изображение пространства), т.к. мысль о том, что внешний мир надо изображать не таким, каким его видишь, а таким, как он представлен в оптическом анализе, моделирующем работу глаза, могла появиться на достаточно высокой ступени развития научных знаний, в эпоху Возрождения.

Подчиняясь условности, искусства делятся на пространственные и временные. Так, живопись считается искусством пространственным, а музыка - временным. Но категоричность и абсолютизация уступают диалектичности. По словам П.А. Флоренского, "...видовые различия между временными и пространственными искусствами существуют в самой их структуре, однако их противопоставление не является безусловным и в значительной степени сглаживается в самой практике восприятия..."

Так, ритм - категория временная, но как в музыке, так и в живописи ритм играет равнозначную роль с другими категориями - формообразующую. Ритмическая структура картины определяет взаиморасположение основных масс изображения, взаимодействие предметов, характер и направление мазка. Если персонаж или предмет изображен в движении, то зритель невольно воспринимает скорость движения. Чем больше движение, тем больше "смазан" один из планов картины, направление мазка зависит от направления движения. Ритм характеризует и протяженность событийного времени картины. Обращаясь к творчеству мастеров русского пейзажа, следует заметить, что Левитан, к примеру, всегда решает первый план картины в острых ритмических настроениях. Последующие планы его картин написаны как эмоциональные сферы. В картине "Вечер. Золотой плес" на 1-м плане изображен берег реки, линия которого прерывается столбиками и силуэтами лодок. Вся нижняя часть картины сочетает движение горизонтальное с вертикальным. 2-й план - это стихия неба, горящего в последних лучах солнца. Здесь движение только горизонтальное, спокойное в своем единстве. В то же время 2 - й и 3 - й планы эмоциональны и импрессионистичны в своей изменчивости, в отличие от первого, традиционно повествовательного. Подобным методом построено большинство "пейзажей настроения" Левитана. Живопись его традиционна, но является новым шагом в развитии представлений о пространстве.

Реальное пространство в музыке выступает как акустическая среда, в которой звучит музыкальное произведение. Но помимо пространства-среды есть более сложное проявление категории пространства в музыке - пространство музыкального образа, пространство мысленное. Это пространство, как и реальное, обладает качеством обратимости, когда исполняется реприза или повторяется тема из уже звучавших ранее. Это звучание является движением по горизонтали. Движение в глубину пространства и обратно осуществляется путем постепенного усиления общего звучания и постепенного его замирания. Когда смена нюанса происходит внезапно, как, к примеру, в произведениях Бетховена, слушатель переносится из одного пространства в другое. Движение по вертикали в музыке - это интервал, аккорд, полифония. Полифоническое построение можно образно назвать средством умножения пространств. Обращаясь к фуге Баха, можно сказать, что фуга состоит из n-го числа повторений неразвивающейся темы, при каждом повторении перемещающейся в звуковом пространстве. Пространство у Баха дискретно и ограничено.

Дискретно потому, что оно разделено на отдельные самостоятельные линии - голоса, друг с другом не совпадающие, так что в каждый момент звучит совокупность этих раздельных, ярко различимых голосов. Ограниченность пространства выражена в стабильном числе этих голосов, заданных в начале фуги, к этому числу не может быть добавлен до конца фуги ни один новый голос. Переходя из голоса в голос и оставаясь относительно неизменной, тема входит в различные комбинации с интонациями других голосов. Неповторяемость этих комбинаций, в основе которых лежит одна и та же тема, создает у слушателя ощущение объективного времени. Основным принцип баховской фуги - это контраст, расположенный в пространстве, в то время как в сонатах Бетховена контраст расположен во времени и выражается в наличии темы. Время у Бетховена рассматривается как цепь событий, как история. Если произведения Баха имеют аналогию с равномерными процессами жизни природы, то произведения Бетховена являются аналогией духовных процессов, происходящих в человеке.

Время для Вебера не представляет непрерывной протяженности, а распадается на отдельные моменты. Время и пространство распадаются на отдельные точки, друг с другом не связанные и не образующие ни протяженности, ни продолжительности.

То, что музыка звучит во времени - это аксиома. Все параметры пространственно-временных отношений в музыкальном произведении связаны с "изображенным" временем, определяющим язык и стиль музыки. К примеру, в опере Чайковского "Пиковая дама" пастораль "Откровение пастушки" переносит слушателя в другой век. Примеры одновременного присутствия слушателя в нескольких временных измерениях можно найти в "Фантастической симфонии" Берлиоза. Время в музыке обладает свойством обратимости. Так, половина музыкальных произведений мировой классики написана в трехчастной форме. Слушатель, как правило, в 3-й части возвращается не только в пространство 1-й части, но и в ее время. Вновь переживая суть 1-й части, слушатель получает возможность "вернуться в прошлое". Живопись, как и музыка, немислима вне времени. Чтобы передать большой отрезок времени в картине, художник расширяет событийность в пространстве, используя метод цикличности. Некоторые художники на одном полотне помещают несколько событийных ситуаций, например "Сады радости" Босха, где целое состоит из множества "самостоятельных" сцен.

Способ передачи длительности времени - в открытии формы, когда картина "продолжается" за пределами рамы. Большинство картин Петрова-Водкина построено по принципу открытости формы. Помимо этого, Петров-Водкин использует в своих композиционных приемах открытие Лобачевского, добиваясь сферичности пространства на полотне.

Синтез музыкальных и живописных принципов построения позволил расширить функцию категории пространства путем полифонизации. Большинство исследователей творчества Чюрлениса указывают на присутствие полифонических методов мышления в его "музыкальной живописи". Синтез двух искусств (музыки и живописи) позволяет некоторым исследователям называть музыкально-живописное единство в "музыкальной живописи" Чюрлениса его музыкально-живописной системой. Умножая изображенное пространство с помощью бифункциональности изображения, Чюрленис достигает большей субъективности в восприятии пространства, расширяя перцептуальный слой пространства-времени. Музыка более субъективна, живопись более объективна. Субъективируя процесс восприятия живописного образа и пространства, Чюрленис приближает восприятие живописного образа к восприятию образа музыкального.

При восприятии картин Чюрлениса, построенных методом полифонии цветовых сфер, зритель находится в нескольких пространствах одновременно. Если в "Аллегро" из "Сонаты солнца" зритель присутствует в различных отрезках временной протяженности дня, то в картине "Жертвенник" Чюрленис дает возможность зрителю присутствовать одновременно в нескольких цивилизациях. На верхнем объеме "Жертвенника" изображена то ли хижина, то ли пирамида, на 2-м объеме от верха - сфинкс, ниже - "Зевс" со стрелой и луком, еще ниже - средневековый замок с каменным мостом и рыцарем на коне. На нижнем объеме - ночное небо с яркими звездами. В одном случае временная протяженность картины может восприниматься зрителем равной протяженности дня, в другом - зритель своим воображением проходит тысячелетия.

Время приобретает большую протяженность еще и потому, что переходы от ассоциации к ассоциации придают времени характер обратимости. Подобное возможно, казалось бы, в музыке, но не в пластическом искусстве. Чюрленис создает протяженность во времени образов пластического искусства благодаря методу искусства музыкального.

В "Финале" цикла "Соната солнца" на 1-м плане изображен колокол с мотивами солнца, луны, звезд, храмов и др. На 2-м плане - огромная паутина, за ней - 3-й план - пьедесталы с сидящими на них королями, а далее - мировое пространство с созвездиями и светилами, с тенями от фигур и пьедесталов. Вся эта полифония четырех пространств создана линией и цветом. В таких картинах соединяются целые композиционные построения, картины-мифы, наложенные друг на друга. Каждая последующая наложенная картина, просвечивая через предыдущую, не только не мешает ей, но часто усиливает её звучность. В этом заключается метод полифонии пространств.

Пространство и время - такие же условности, как и вся образная ткань произведения, а смысл и источник этой условности - в постижении человека, его внутреннего мира, находящегося в диалектическом взаимодействии с миром внешним, объективным.

#### Литература

Б.В. Раушенбах. Пространственные построения в древнерусской живописи. - М.: Наука, 1975.

А.П. Иванова. Искусство античных городов Северного Причерноморья. – Л., 1953.