

УДК 1. 18.7.01

ПРОБЛЕМА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ПЛАСТИКЕ

Филимонов Г.Г.

Калужский филиал ФГОБУ ВПО «Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации», Калуга, Россия (248010, Калуга, ул. Чижевского, 17), e-mail: gennadi_filimonov@mail.ru

Предлагаемая работа посвящена попытке выявления универсальной пространственной формы в скульптурном искусстве Древней Греции. Данная попытка вступает в противоречие со сложившимся в историографии мнением об отсутствии каких-либо типов пространственности в греческой пластике классического периода. Автор работы стремится найти универсальные законы протяженности, присущие любой эстетической пространственной форме, независимо от исторической эпохи и культуры. Один из таких законов в предлагаемой статье становится основным инструментом исследования. Он сводится к утверждению отечественного культуролога Лотмана Ю. М. о том, что пространственная семиотика всегда имеет определенное направление. Автор работы, используя определенный теоретический инструментарий, исторический материал и частные наблюдения, стремится доказать, что связанное с античным скульптурным объектом пространственное окружение было не безразлично к этому объекту, но обладало свойством специфической центростремительной направленности. Затем, исходя из свойств скульптурной пространственной динамики, рядом приемов выводится и характерная форма скульптурного типа протяженности – сфера. Эти выводы позволяют автору обоснованно утверждать, что искусству древнегреческой скульптуры всё же было присуще специфическое, структурно устойчивое переживание пространства.

Ключевые слова: круглая скульптура, архетип пространственности, пространственная семиотика, пространственная динамика, канон, образ обособления, феноменология пространственных переживаний, визуализация.

THE PROBLEM OF SPATIAL FORMS IN GREEK SCULPTURE

Filimonov G.G.

Kaluga branch of DEPARTMENT of higher professional education "Financial Academy at the Government of the Russian Federation", Kaluga, Russia (248010, Kaluga, street Chizhevsky, 17), e-mail: gennadi_filimonov@mail.ru

The proposed work is devoted to the attempt to identify the universal spatial forms in the sculptural art of Ancient Greece. This attempt at odds with prevailing in the historiography of opinion about the absence of any types of spatiality in Greek sculpture classical period. The author seeks to find the universal laws extent, inherent in any aesthetic spatial form, regardless of the historical era and culture. One such law in the article becomes the main tool of the study. He comes to the approval of the national cultural studies Lotman Y. M. that spatial semiotics always has a definite direction. The author of the work, using a specific theoretical tools, historical material and private surveillance, seek to prove that is associated with the ancient sculptural spatial environment was not indifferent to this object, but had the ability specific centripetal orientation. Then from the properties sculptural spatial dynamics of a number of techniques displayed and the characteristic form of sculptural type length - sphere. These findings allow the author is reasonable to argue that the art of ancient Greek sculpture was specific, structurally stable experience of space.

Keywords: round sculpture, the archetype of spatiality, spatial semiotics, spatial dynamics, Canon, the way of separation, phenomenology spatial experiences, visualization.

Введение

Если вести разговор именно о греческой пластике, то заголовок предлагаемой работы с точки зрения весьма многих исследователей может показаться содержательно некорректным. Все они с разной степенью категоричности утверждают, что пластические образы ранней и особенно высокой классики либо безразличны к пространственному

окружению, либо вообще отрицают его. Ограничимся демонстрацией суждений наиболее знаменитых из них.

Так Шеллинг, оставивший яркий след в теории античной культуры, утверждает: «Дополнение 1. Пластическое произведение искусства, как таковое, есть образ универсума, заключающий свое пространство в себе самом и не имеющий внеположного себе пространства» [8, с. 307]. Глубокий и виртуозный аналитик культуры О. Шпенглер даже вводит особый термин «аполлоновское внепространственное, заключенное в себе тело» и с ещё большей смелостью далее заявляет: «Эллин знал только предметы, но не пространство» [9, с. 346]. Он превращает данную позицию почти в теорию, которую обосновывает целым рядом нюансированных наблюдений и частных доводов. Когда же дело касается пластики, то его дискурс неизменно венчается категоричными дефинициями, наподобие следующей: «Статуя есть экстракт близкого, беспространственного, оптически исчерпываемого» [9с. 3].

И наконец, приведем менее однозначную и все же имеющую смысловое скольжение в направлении шпенглеровской «теории беспространственности» фразу великого Хайдеггера: «Скульптура есть овладение пространством, достижение господства над ним» [6, с.313]. Овладение и господство над чем бы то ни было всегда предполагает, по хайдеггеровской же терминологии, «ничтожение» того, что становится объектом овладевания.

Цель исследования

Но как возможно «ничтожить» и умять пространство? Сам немецкий мыслитель обнаруживает серьёзное препятствие для «овладения» пространством в «онтологическом канале» неотразимым замечанием: «Остается нерешенным, каким образом пространство есть и можно ли ему вообще приписывать какое-то бытие. <...> Ведь за пространством, по видимому, нет уже больше ничего, к чему его можно было бы ещё возводить» [6, с.313]. Действительно, пространство настолько диффузно соединено с «ничтоностью», что приобретает непреодолимый иммунитет против каких-бы то ни было притязаний со стороны бытия. Возможно, акт овладения пространством получает основание состояться в «эстетическом канале», когда, как говорит философ, оно становится «художественным»? Может быть, результатом овладения пространственными переживаниями наблюдателя со стороны безупречно укорененного в бытии пластического объекта должно стать феноменологическое исчезновение пространства, т.е. в данном случае исчезновение самих этих переживаний? Шпенглер, во всяком случае, занимает именно такую позицию. Но является ли эта позиция априорно неоспоримой? Цель предлагаемой работы сводится к обоснованию альтернативного ответа на этот вопрос, т.е. к попытке обнаружить устойчивые эстетические характеристики пространственности, имманентно присущие каноническому скульптурному объекту периода древнегреческой классики.

Материал и методы исследования

Безусловно, в эстетическом спектре субъективные реакции на попавший во внимание художественный объект с трудом поддаются рационализации. Напротив, они будут индуктивной основой для выстраивания предположений, концепций и оценок. Однако кто может сказать о себе, что у него никогда не менялись эстетические оценки, причем нередко по истечении незначительного промежутка времени? И наконец, как учит нас та же эстетическая наука, художественные оценки, несмотря на их субъективность, подчиняются вполне закономерным правилам формирования наших представлений. Обратимся к тем из этих правил, которые касаются проблемы взаимодействия пространства и формы (вещи) в искусстве.

Первое из таких правил можно было бы назвать конституционным принципом для любых пространственных форм, обнаруженных в культурной рефлексии людей. Этот принцип с безупречной ясностью и убедительностью был сформулирован Флоренским П.А.: «Вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства» [5, с.112]. Далее он сводит данный принцип к искусству: «Несмотря на коренные, по-видимому, различия, все искусства произрастают от одного корня <...>. Это единство есть организация пространства, достигаемая в значительной мере приемами однородными» [5, с.116].

Русский мыслитель достаточно подробно анализирует механику приемов образования пространственных форм в изобразительном искусстве. Он устанавливает, что в любой этнокультурной парадигме «свойства действительности распределяются между пространством и вещами» [5, с.18]. Различия между парадигмами могут заключаться только в степени преобладания одного из указанных элементов действительности над другим. Если, например, художник ментально сориентирован на выявление пространственных структур, то реальность вещей окажется ослабленной, и любая вещь будет скорее представлять свой тип, чем собственную индивидуальность. Если же в архетипическом слое его сознания вещь как объект изображения априорно важнее пространства, в котором она будет явлена, то пространство утратит «отличительную структуру» и станет «от конкретной полноты стремиться к мёону». Подобные рассуждения можно встретить у Панофского Э. и Лосева А.Ф., когда они сравнивают прямую перспективу в новоевропейской художественной традиции и «агрегатное пространство» в древнегреческом изобразительном искусстве. Вышеуказанные способы изображения действительности, казалось бы, должны привести к выводу о том, что скульптурное искусство древнегреческой классики должно тяготеть к «внепространственности». Действительно, в отличие, скажем от Уччелло, Поликлета, создавая свой канон скорее был озабочен стереометрическими характеристиками «Дорифора», между тем как структура пространства, окружающего образ, вряд ли им вообще

продумывалась. Но означает ли это, что даже канонический, демонстрирующий атараксию скульптурный объект не имеет парадигмально обусловленной эстетической связи с окружающей его пространственной средой? Ведь эта среда, по крайней мере, необходима для того, чтобы объект был воспринят, более того, воспринят в трехмерной проекции.

Здесь целесообразно вновь вспомнить Шпенглера, который утверждал, что «архетип пространственности» в любой значительной культуре предшествует стилю самой культуры и тем формам самовыражения, которые она выбирает. Общеизвестно, что в древнегреческом гештальте действительности явно преобладает второй из вышеупомянутых отцом Флоренским типов соотношения пространства и вещей. Поскольку античные эллины явно сосредоточивали внимание на вещах и их телесных характеристиках, постольку они мало задумывались о пространстве как таковом. Многие исследователи замечали, что в древнем эллинском языке отсутствовало понятие «пространство» в известном нам смысле. Но значит ли это, что им не была присуща особая, ментально воспроизводимая форма переживания пространства? Эта форма протяженности, вероятно, не вполне осознавалась, но если она имела, то её действие, в силу той же несознательности, невозможно было отменить. Здесь мы выдвигаем предположение, что эллинская пространственность имела свойство центростремительно сводиться к вещам, обнаруживать себя в вещах как в кульминационном самопроявлении. Возможно, греки именно потому прочувствовали скульптуру как высшее из искусств, что именно она оказалась способной создавать такие вещи, которые наилучшим образом соответствовали «пространственным целям» и пространственному ритму эллинской души.

Придя к допущению, что греческая культура не была «внепространственной», а имела собственный тип протяжённости, нам следует найти инструмент, с помощью которого можно было бы выявить характеристики этого типа. Теоретической предпосылкой для создания данного инструмента могло бы стать замечательное, тяготеющее к выявлению закономерности, наблюдение, высказанное советским культурологом Лотманом Ю.М.: «Пространственная семиотика всегда имеет векторный характер. Она направлена» [2, с. 681]. Сообразуясь с ним, нам остается только выявить существо пространственного вектора, образующегося в контексте трехмерной античной скульптуры.

Результаты исследования и их обсуждение

Трехмерность пластического объекта упомянута не случайно, так как в греческой скульптуре именно это свойство с особой активностью учитывалось ваятелем. По этому поводу Шпенглер производит следующее замечание: «Это единственный, не повторенный даже Ренессансом, пример художественного произведения, которое можно осматривать со всех сторон, а не только со стороны, выбранной художником» [9, с. 310]. Значит, круговой

осмотр зрителем скульптурного тела оказывается необходимым условием целостного восприятия образа статуи. При этом обнаруживается и пространственная форма, в которой статуя может предъявить весь свой оптический, а по мере этого и эстетически целостно связанный арсенал. В рассматриваемом случае речь может идти только о сфере, причем сфере замкнутой, границы которой не подлежат визуальному схватыванию, но интеллигибельно предполагаются. Примером подобного сфероидального окружения образа является византийская фреска, помещавшая изображения священных фигур в полукруглые части храмовой архитектуры. Такие фрески целенаправленно имитировали сферу, которая почти всегда имела четкую, художественно обозначенную границу.

С точки зрения культурологического анализа сфера есть древняя спиритуальная, символическая форма, свойственная многим архаическим миропредставлениям и, кстати, устойчиво проявлявшая себя в различных древнегреческих космологиях. С точки зрения психологической Мария Луиза фон Франц определяла её как символ Самости. Наука психология славится своим неподкупным стремлением очистить себя от каких бы то ни было и особенно метафизических спекуляций, поэтому имеет смысл примерить именно этот совершенный паттерн к античной статуе, взятой в её пространственном контексте.

Если мы позволим себе упростить юнговскую концепцию самости до простейшей учебной модели, то прямостоящая аттическая статуя, изображающая Бога или героя в некоторых отношениях, может оказаться весьма удачным наглядным пособием для интегрированного понимания совершенной человеческой личности. Самость состоит из двух основных элементов, постоянно пребывающих в сложной динамической связи: сознательной части – эго и сферы (заметим, что любой другой термин в данном случае оказался бы менее удачным) психических содержаний, не подлежащих контролю сознания. В свою очередь эго, по Юнгу, покоится на двух основаниях – соматическом и психическом, а основной его характеристикой является индивидуальность. Статуя, подобно эго, покоится на тех же основаниях. Она есть тело, формы которого настолько совершенны и сдержаны стилевым единством, что возникает представление о безупречной внутренней гармонии их обладателя. Она же есть психея, целиком вложенная в состояние атараксии и поэтому лишенная того спектра эмоций, который составляет существо живописного портрета Нового Времени. И, наконец, каноническая статуя есть очевидный, идеальный индивидуум.

Если в нашей модели эго презентуется статуей, то на долю бессознательного может быть отведено только то пространственное окружение, в котором она лишь может быть предъявлена. Ассоциация имеет свой резон. Сфера протяженности, охватившая пластический образ, подобно бессознательному началу психики не раскрывает непосредственному наблюдению какие-либо содержания. Однако эти содержания

нуждаются в проявлении, которые повелительно обуславливаются свойствами скульптурного эго. Если бы статуя представляла варварское эго – беснующегося кентавра, то импульсы его бессознательной природы согласно пресловутому закону «морфического резонанса» должны были преформироваться в автономные, вихревые потоки, спонтанно возникающие вокруг главного образа. Связь этих «вихрей» с образом выражалась бы только в том, что они тектонически повторяли бы его разнузданную экспрессию. Бессознательное в этом дионисийском экстазе празднует свой триумф, но эго умалывается до одного из таких «вихрей» вплоть до полного самоуничтожения. Самость растворяется в примордиальной бездне, имя которой хаос или меон. Центр исчезает, и кентавр с его диалектикой деформации человеческого облика указывает, как из гармонии частей личность, впадая в звериность, растворяется в нерасчлененности.

В том же случае, если гармония учреждается и внутренняя сила эго сообразует собственные части вплоть до канона совершенного индивидуума, то в «пространственной самости» возникает мощное феноменологически обособленное ядро, которое создаёт вокруг себя активную полевою систему, превращающую вихревые потоки слепых аффектов в целенаправленные импульсы – архетипы, удерживающие и питающие канон.

Возможность трансформации содержаний бессознательного от дионисийского энтропийного неистовства в аполлонически определенные, структурно проявленные тенденции-архетипы ясно просматривается в психоаналитической концепции доктора Юнга. Однако начнем с того, что один из его знаменитых учеников Дж. Хендерсон, ссылаясь при этом на другого, не менее известного последователя Э. Ноймана, следующим образом описывает природу архетипов: «Архетипическое как таковое без-образно и бесформенно. Форма, которую принимает бесформенное, всегда является временной...» [7, с. 155]. В этом смысле можно было бы сказать, что изначально архетипы подобны оккультным представлениям об элементах – одноэлементных духах, имеющих квант силы, но не являющихся сущностями. Согласно Юнгу, архетипам присуща «потребность в самореализации» [10, с. 211], которая должна целиком совпадать с количеством этой силы. Далее, бессознательное действует не по собственному плану, оно просто «реагирует на сознательные содержания, ... при отсутствии собственной инициативы» [10, с. 210-211]. Другими словами: «Оно просто создает образ, отвечающий состоянию сознания...» [10, с. 209]. Таким образом, между Эго и царством Оно возникает синергичная, симфоническая связь, протагонистом которой является Сознание (или в нашем случае скульптурный канон).

Возвращаясь к скульптурной пространственной модели, мы допустим аналогичное суждение, что статуя-Эго самим фактом своей совершенной структуры «взывает» к пространственному окружению и оно отвечает соответственно сформированными

эстетическими импульсами протяжённости. Чем совершеннее Эго, тем более насыщенным и ритмически упорядоченным будет ответ «окружения». В пространственной проекции искусства пластики это можно представить как динамическую сумму векторов, эгоцентрически направленных от условных границ художественно задействованной сферы к материальным границам совершенного скульптурного объекта. Таким образом, гипотеза о том, что окружающее статую пространство включено в его образ и взаимодействует с ним через центростремительную направленность, усиливается аргументом по аналогии.

О правоте нашей гипотезы косвенным образом свидетельствует и ряд замечательных, высказанных различными исследователями, наблюдений, которые эффективно выявляют нюансированные характеристики пространственных форм в древнегреческой скульптуре. В некоторых из этих наблюдений был удачно использован крайне продуктивный для культурологии прием сравнительного анализа. Например, в работе «Смысл и истолкование изобразительного искусства» Э. Панофский выводит два типа скульптурных канонов. Один из них наиболее наглядно проявлен в египетских надгробных памятниках фараонов, другой – собственно в греческом пластическом стиле. Египетская статуя усопшего представителя правящей династии имела сугубо сакральное значение, поэтому с эстетической точки зрения она отличалась упрощенным геометрическим формализмом. Об этом свидетельствует сетка квадратов, с помощью которой требуемый образ в четырёхчастной проекции переносился на камень и затем последовательно высекался. Причем, по остроумному (но хорошо обоснованному) замечанию автора каноном здесь являлось не столько изображение, сколько сама система квадратов на сетке [4, с. 80-83].

Перед нами наглядный пример крайнего отчуждения канона от образа, причём канон безоговорочно доминирует, в результате чего образ оказывается наглядно схематичным. Он есть лишь достаточная реконструкция предмета религиозных действий. Что касается эллинской пластики, то там была проявлена осознанная установка на эстетический эффект, и, следовательно, канон теперь оказался лишь важнейшим средством его достижения. Причем важнейшим, но не исключительным. Законы пропорций не способны охватить собою такие характеристики образа, как лиризм, волевая собранность, динамическая экспрессия, олимпийское спокойствие, достоинство или пафос. Для подобных качеств невозможно создать универсальное лекало. Поэтому в данном случае разметка камня определяется не только объективными антропометрическими пропорциями, но и тем индивидуализирующим приёмом скульптора, который Панофский назвал «наглядным восприятием». По всей видимости, данный термин у него складывается в результате анализа фразы Диодора Сицилийского, который, кстати, тоже проводил сопоставление классического стиля с египетским. Вот эта фраза – **κατάτήνδρασιν φαντασία**. Профессор Панофский был

склонен переводить её как «видение», «восприятие» или, наконец, «визуализация». Однако нам известен и другой вариант перевода, семантика которого нам кажется более выразительной и ясной по смыслу – «воображение». Полагаем, что нет смысла противопоставлять «воображение» и «визуализацию». Гораздо целесообразнее было бы с их союзной помощью составить объёмное представление о средствах формирования аттического скульптурного образа.

Сравнение, предложенное Панофским, обнаруживает, что степень активности и способ видения художником будущей статуи в стране фараонов и в мастерских эллинской цивилизации существенно различались. Безусловно, видение, «визуализация» задуманного художественного объекта с необходимостью имело место в обоих случаях, но греческому ваятелю требовалось гораздо более интенсивное «во-ображение». В эстетическом арсенале египтян канон был изначален и жестко определен. Сначала требовалось извлечь из материала твердую геометрию узаконенных пропорций, и только затем позволить себе квант творческой свободы в прорисовке деталей. Эллинский художник периода классики, напротив, сначала должен был представить замысленный образ и только затем (тоже в представлении) начать совершенствовать его канонами с его уже известными расчетами пропорций.

Согласно известному определению круглая скульптура не составляет материального единства с плоскостью фона. Значит и представляемый художником античный канон должен быть обособлен от пространственного окружения и проявлен как самодостаточное единство образа. Но значит ли это, что после возникновения образа пространство исчезает или, по крайней мере, становится несущественным? Такому предположению противоречит настолько очевидный факт, что благодаря его безусловной наглядности, таящееся в нем значение прикрывается его простейшей констатацией. Большинство круглых статуй водружаются на специально созданный для них постамент. Бесспорно, что такой прием обеспечивает круговой обзор скульптуры и усиливает приписываемое ей свойство общенародного пафоса. Вместе с тем за феноменологией данного наблюдения обнаруживается не менее феноменологическая очевидность: постамент максимально ограничивает связь скульптуры с каким-либо материально-вещественным фоном. Благодаря ему материализованный образ оказывается как бы подвешенным в пространственном объёме, и тем самым достигается приближение к структуре замысла, в котором ноуменальный образ также свободно парит в пространственной среде. Стереоскопическая глубина эффектов, вызываемых применением постаментов, на этом не исчерпывается. При внимательном всматривании можно обнаружить, что необходимым и достаточным условием экспозиции скульптуры оказывается именно это чистое пространственное окружение. А

стоящие за ним объекты ландшафта, сколь бы уместными они не казались, являются лишь досадным и неизбежным последствием материального воплощения творческой кульминации. Стоит только обратиться к многочисленным иллюстрациям шедевров греческой пластики, чтобы буквально увидеть это. На тех изображениях, где скульптура дана в окружении лишённого каких-либо форм монохромного фона, – её канон наиболее безупречно обнаруживает свою экспрессию. Но если в фоне основного художественного образа репродукции появляются иные обособленные объекты, потенциал эстетического эффекта неизменно снижается. Теперь нетрудно представить, что в творческом замысле ваятеля имеют место только два эстетических феномена: феноменологически заданная монохромная фоновая среда и активно представляемый канон.

В акте творческого замысла художник все усилия разума сознательно направляет на формирование образа. Форма фоновой среды в процессе воображения не продумывается и не анализируется. Но значит ли это, что пространственная модель в замысле не может быть обнаружена? Павел Флоренский, ссылаясь на немецкого математика Б. Римана, вводит в своё рассуждение об эстетике пространства весьма удачное и точное понятие «образ обособления». Смысл данного понятия можно усмотреть, например, в следующей цитате: «Каждый образ обособления есть некоторый силовой центр. Этими центрами связывается и определяется... данное пространство; будучи условием координации и связи данных силовых центров, оно имеет свойство, отвечающее характеру деятельности этих центров» [5, с.111]. Сказано с такой ясностью, что это предложение можно свободно использовать как ещё один инструмент для изучения пространственной модели в античном искусстве пластики. Применение найденного инструмента облегчается тем обстоятельством, что классический канон в силу его нуминозной уникальности и самодостаточности, по сути, исключает введение в сферу его эстетической зоны каких-либо иных художественных объектов. Круглая статуя канона, предназначенная для осмотра со всех сторон, должна всесторонне и обособляться. Такого рода обособление, предполагающее соединение всех проекций, частей и плоскостей художественного образа в единство эстетического объема имеет активно центростремительный характер.

Теперь заметим, что в акте художественной визуализации канона окружающее пространство не может быть дано как пустой, равнодушный к объектному содержанию объём. В эстетически сориентированном представлении пространство всегда дано как пневматический субстрат психики, которому присуще свойство непрерывной динамики. Безусловно, в силу стягивания внимания творца к образу внутренний пространственный субстрат совершенно не аналитичен и пребывает в области нерелефлексивной феноменологии. Но именно в связи с последним обстоятельством художник несознательно

придает пространственной динамике направление, согласующееся с тем, которое заложено в «образе обособления». Благодаря центростремительности канона, органическая пневма начинает долететь к нему со всех возможных сторон, тем самым как бы поддерживая и скрепляя извне объёмное единство воображаемого объекта.

Последний вывод косвенно подтверждается сравнением типов кантовского и платоновского пространств, которое Лосев А.Ф. проводит в «Античной эстетике». Приведем только две фразы мыслителя, высказанные по этому поводу. Первая: «В силу своего субъективизма Кант считает все трансцендентальное обязательно порождением человеческого субъекта» [1, с. 189]. Вторая: «Но это "пространство вообще" и это "время вообще" необязательно субъективно, как думал Кант, но вполне объективно, как думал Платон. Это, так сказать, априорная природа» [1, с. 215-216]. Необходимо добавить, что много исследователей и культурологов утверждали, что для античной ментальности пространство всегда заполнено тончайшим субстратом материи. «Чистого пространства» для эллинского сознания не существует. Значит, для ваятеля внешнее пространство окружающее статую оказывается таким же имеющим элементарное содержание субстратом, каким является субстрат психики, представляющий пространство в акте творческой визуализации образа. А это в свою очередь, значит, что в душе художника, согласно закону подобия, должно было иметь место, пусть слабо осознаваемое, но непреложное стремление придать внешнему пространству скульптуры центростремительный вектор. Кстати, если продолжить применение платоновских понятий к образу античного канона, то вполне оправданным может оказаться уподобление пространства термину «становление», а образ канона, выражающий кульминацию одного из космических принципов, будет соответствовать термину «ставшее». Применение обоих терминов сразу формирует особую пространственную динамику в видении статуи, безупречно направляя пространственную среду на проявление и удержание триумфального эффекта «ставшего», т.е. канона. По нашему глубокому убеждению, эффект канона может быть прочувствован наиболее полно только при осознании вышеупомянутой динамики его взаимодействия с пространственной средой.

Однако, если на время оставить в стороне теоретические рассуждения и обратиться к технике овеществления античного канона, то и в этом случае можно обнаружить стремление мастера уже в самом образе продемонстрировать центростремительное «давление» внешнего пространства. Практически все художники классического периода стремились максимально избежать световых рефлексов, могущих возникнуть на полированной поверхности скульптуры. Для этой цели использовались такие породы мрамора, которые глубоко впитывали в себя падающий на них свет. При необходимости статуи натирались воском, что

усиливало эффект поглощения. Если же использовалась бронза, то её эстетический эффект, по мнению древних мастеров, мог быть достигнут только после естественного окисления поверхностей произведения, в результате чего оно покрывалось так называемой патиной, заметно ослаблявшей отражение световых лучей. Известны случаи, когда статую специально закапывали на время в глину, чтобы ускорить процесс окисления и сделать его относительно равномерным.

Стремление придать скульптуре свойство поглощения света придавало ей сходство с человеческим телом. Но феноменология впитывающегося в скульптурный корпус света несёт в себе и другое устойчивое ощущение – что это проникновение возможно только при условии тотального сферического давления внешнего пространства на канон. Тотальное поглощение света, идущее от поверхности скульптуры к её внутреннему телесному слою, вызывает к ощущению тотальной центростремительности пространственной формы, окружающей пластический образ.

Выводы

Поводя итог нашему опыту, мы попытаемся изложить полученные выводы в более собранном виде.

Первое. *Пространство в творчестве античного художника не является обособленным предметом созерцания.* По-видимому, он не пытался создать теорию пространственного объёма, окружавшего статую. Но он не мог избежать феноменологии пространственной модели, которая с необходимостью возникала из свойств представляемого объекта. Когда же нужно было соединить реальную скульптуру с окружением внешнего объёма, то он следовал обаянию именно этого имплицитного пространственного гештальта.

Второе. *Внешнее пространство нормативного скульптурного канона периода эллинской классики всегда сферично.* Отчасти это связано с тем, что пространство для эллинского мастера всегда остаётся в области чистой феноменологии. Феноменологическому переживанию протяженности присущ так называемый «естественный способ обозрения», принцип действия которого Панофский сформулировал следующим образом: «мы смотрим не одним фиксированным, но двумя постоянно подвижными глазами, вследствие чего «поле зрения» получает сфероидальную форму» [3, с.34]. Несколько ниже он высказывается и более прямо: «античная оптика была... по своей принципиальной установке совершенно антиперспективной» [3, с.39]; и не менее прямо называет её поле зрения «шарообразным». Если в феноменологический просвет видения не вносится никакой осознанной пространственной модели, то переживание пространства всегда будет тяготеть к сферической форме.

Кроме того, коль скоро речь идет о круглой скульптуре, то последняя нуждается в тотальном, т.е. сферическом объеме согласно тому принципу, который так остроумно выводит Гастон Башляр в «Поэтике пространства»: «Круглое существо распространяет округлость». И, наконец, напомним неоднократно повторяемое великим эрудитом эллинского мира Лосевым А.Ф. замечание о том, что всей античности было присуще неизменное тяготение к закругленным формам.

Третье. Через все точки внешнего пространственного объема проходит множество векторов, целью каждого из которых является пластический образ. Иным словами, феноменологический пространственный объем в классическом искусстве скульптуры обладает динамикой, имеющей центростремительное направление.

Такая динамика скульптурной пространственной формы оправдывается тем эстетическим значением, которое ей имманентно присуще. Если допустить, что канон включает в себя собственно пластический объект и примыкающую к нему пространственную сферу, то наиболее удачно их связь можно было бы выразить платоновскими терминами «становление» и «ставшее». Пластический образ эксплицирует собою высший смысл, сущность и совершенную эстетическую форму, принадлежащие всему пространственному окружению, связанному с образом. Окружающий мир проявляет в каноне свой главный принцип, тем самым придавая канону свойство космологичности, и, соответственно, олимпийской божественности. «Ставшее» и «становление» связаны непрерывным динамическим взаимодействием, благодаря чему канон предстаёт как одушевленный образ вселенной, способный вместить в себя идеал калокагатии.

Теперь следует сказать несколько слов о той причине, которая заставляла многих исследователей фактически отрицать пространственную модель в древнегреческой пластике классического периода. Все эти исследователи принадлежат иному историческому и культурному эону, совершенно отличному от античного. В новое и новейшее время пространство есть уже не только наиважнейший термин, но и одна из самых проблемных тем европейской метафизики. Если очень кратко говорить о современной пространственной модели, причем, в самом обыденном её употреблении, то можно навскидку выделить следующие её характеристики. Во-первых, она не имеет границ, т.е. бесконечна. Согласно известному правилу Николая Кузанского бесконечная вселенная «есть сфера, центр которой всюду, а окружность нигде». Если же центров неограниченное множество, то наиболее целесообразно для наблюдателя таким условным центром выбрать самого себя. В этом случае он становится субъектом мира и собственно пространства (что с педантичной тщательностью доказывает Кант). В конце концов, пространство наделяется свойством душевной активности. Здесь обнаруживается второе качество европейской пространственной

модели – она есть экстенсия, векторы которой движутся от субъекта в беспредельность по принципу «центробежного расширения».

Чтобы тщательнее обосновать предполагаемое сравнение, заметим, что в эллинской пространственной модели канона, её субъектом ни в коем случае не является наблюдатель. Истинным субъектом здесь может быть только канон. Внимание наблюдателя также поглощается каноном, как и всё пространственное окружение. Столкнувшись с такой моделью европейский наблюдатель теряет возможность применять приёмы собственного типа пространственного распределения. Привычная для него центробежная пространственная экстенсия поглощается каноном. Но если нет пространственной экстенсии, то, значит, исчезает и пространство. Так возникает предлог для утверждений о скульптуре как «беспространственном искусстве» (часть из них приведены в самом начале статьи), и анализ которых привел нас к попытке найти особенности пространственной модели античной пластики.

Список литературы

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.: АСТ, 2000.
2. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2001.
3. Панофский Эрвин. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
4. Панофский Эрвин. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
5. Флоренский П.А., священник Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000.
6. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993.
7. Хендерсон Дж. Психологический анализ культурных установок. – М.: Добросвет, 1997.
8. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966.
9. Шпенглер О. Новосибирск: ВО "Наука". Сибирская издательская фирма, 1993.
10. Юнг К. Г. Психология бессознательного: Пер. с англ. – 2-е изд. – М.: Когито-Центр, 2010.

Рецензенты:

Ловецкий Г.И., д.филос.н., профессор, заведующий кафедрой философии и политологии Калужского филиала МГТУ им. Н.Э. Баумана, г. Калуга.

Лыткин В.В., д.филос.н., доцент, заведующий кафедрой религиоведения, социально-культурной антропологии и туризма ФГБОУ ВПО «Калужского государственного университета им. К.Э.Циолковского», г. Калуга.