

МАХОВИЧ ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

**Концепт «художественное пространство» в контексте
европейской культуры 1860 – 1920-х гг.**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры
(культурология)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Москва – 2020

Работа выполнена на кафедре культурологии ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Научный руководитель:

Синявина Наталья Владимировна,
доктор культурологии, доцент,
доцент кафедры культурологии
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»

Официальные оппоненты:

Дзякович Елена Владимировна,
доктор культурологии, доцент,
профессор кафедры теории и практики общественных связей
ФГБОУ ВО «Российский государственный
гуманитарный университет»

Козьякова Мария Ивановна,
доктор философских наук, профессор,
профессор кафедры философии и культурологии
ФГБОУ ВПО «Высшее театральное училище
(институт) им. М.С. Щепкина
при Государственном академическом Малом театре России»

Ведущая организация

ФГБОУ ВО «Российский государственный
университет имени А.Н. Косыгина»
(кафедра общего и славянского искусствознания
Института славянской культуры)

Защита состоится «25» марта 2021 г. в 11 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 210.010.04, созданного на базе ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», по адресу: 141406, Московская обл., г. Химки-6, ул. Библиотечная, д. 7, корп. 2, зал защиты диссертаций (218 ауд.)

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» (www.nauka.mgik.org).

Автореферат размещен на сайте Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации www.vak3.ed.gov.ru «22» января 2021 г., на сайте ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» www.nauka.mgik.org «22» января 2021 г., разослан «06» февраля 2021 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор культурологии, доцент



Н.В. Синявина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Анализ художественного пространства как концепта наделен эвристическим потенциалом, поскольку дает возможность трактовать художественное пространство как целостную и специфическую характеристику культуры той или иной эпохи, а интегральность его свойств позволяет ее идентифицировать. Современные гуманитарные направления, чье проблемное поле касается сферы творчества и искусства, изучают художественное пространство, но через призму присущей им научной парадигмы и научно-теоретического аппарата. В контексте культурологии концепт «художественное пространство» пока мало изучен и сегодня лишь намечаются методологические подходы к его рассмотрению.

Таким образом, *актуальность* данного исследования обусловлена следующими факторами:

- отсутствие единого подхода в осмыслении природы пространства продуцирует множественность его трактовок, которые не дают возможности вывести некое универсальное определение пространства как феномена, поэтому и термин «художественное пространство» находится в контексте смысловой полифонии. В связи с этим анализ данного термина, входящего в научный лексикон многих областей гуманитарного знания, выявление ситуаций и условий, детерминировавших его развитие и обусловивших обоснованность его содержания, представляется целесообразным;

- концепт, специфической характеристикой которого выступает возможность смещения/трансформации смыслового пространства, обеспечивает выявление в нем взаимообратимых связей и установление корреляций концепта с другими, составляющими концептосферу. В связи с этим чрезвычайно высок потенциал концепта как инструмента для рассмотрения семантически поливариантных терминов, к которым относится и художественное пространство;

- пребывание современной цивилизации, по мнению Р. Барта, в пространстве текстов. Если говорить о художественных текстах (имеются в виду все произведения, созданные в результате творческой деятельности), то в них аккумулированы объективированные представления автора о пространственно-временных категориях, присущих его историко-культурному периоду. Однако до сих пор остается дискуссионным вопрос о способах конструирования в художественном произведении пространственно-временных характеристик. Кроме того, стремление человека к тексту есть попытка извлечь из него (текста) новый вариант интерпретации реальности;

- художественное пространство можно рассматривать и как один из доминантных элементов концептосферы художественного текста. Другими словами, художественный текст пространственен, ему присущи специфические типы логически-стилистических взаимосвязей, детерминирующих его структуру и границы (начало и конец);

- проблема интерпретации художественного пространства в настоящее время стала одной из ведущих в гуманитарном знании, поскольку современное искусство характеризуется многообразием художественных тенденций, творческих поисков индивидуальных форм выражения, что, в свою очередь, приводит к разнообразию точек зрения, суждений и интерпретаций художественных произведений/объектов. Это в целом расширяет эстетико-когнитивные и культурфилософские возможности исследователя, но, с другой стороны, может затруднить выбор подходов для анализа конкретного художественного объекта;

- в современном социокультурном знании остается открытым вопрос о достаточной глубине и корректности анализа художественного пространства, поскольку невозможно полностью исключить субъективный фактор, присутствующий при оценке художественного произведения.

Таким образом, **актуальность исследования** связана с тем, что анализ концепта «художественное пространство» в контексте культурологической парадигмы позволит систематизировать уже сложившиеся методологические подходы к его рассмотрению и определить исследовательский вектор его дальнейшего изучения, установить корреляцию его смыслового поля с картиной мира определенной эпохи и проследить его динамику.

Поскольку термин «художественное пространство» имеет различные коннотации, то в данном исследовании внимание будет сосредоточено на нескольких вариантах его трактовки:

- художественное пространство как пространство художественной культуры/эпохи/стиля;
- художественное пространство как пространство художественного произведения;
- художественное пространство как совокупность процессов, детерминирующих художественную и творческую деятельность.

Любой из перечисленных вариантов исходит из представления о том, что художественное пространство есть пространство смыслов. Более того, между реальным пространством и художественным обнаруживается сущностное отличие, заключающееся в том, реальное пространство лишь аккумулирует потенцию на осмысленность, может стать вмещителем смысла, художественное же пространство осмысленно априорно.

Степень изученности проблемы. Представленный в данной работе подход опирается на анализ научно-исследовательских трудов, относящихся к различным научным направлениям. Это связано с многоаспектностью обозначенной проблематики, находящейся на пересечении нескольких областей гуманитарного знания. Анализ концепта «художественное пространство» в координатах культурологии предпринимается впервые, однако некоторые аспекты осмысления художественного пространства как феномена можно обнаружить в работах философов, искусствоведов, литературоведов, в трудах по эстетике.

В связи с заявленной тематикой интерес представляли работы, посвященные концепту как феномену культуры. Слово «концепт», появившись в культуре

Др. Рима, начинает активно использоваться лишь в последующие эпохи. При этом необходимо подчеркнуть, что его актуализация приходится уже на вторую половину XX в., когда термин становится одним из методологических инструментов лингвокультурологии, когнитивной лингвистики, лингвopsихологии (А. Вежбицкая, С. Воркачев, А. Залевская, В. Карасик и др.). Лишь в XX в. концепт как феномен начинают изучать и в границах культурфилософии и культурологии (С. Аскольдов, Л. Выготский, Ф. Гваттари, Ж. Делёз, И. Кондаков, Д. Лихачев, С. Неретина, Н. Синявина, Ю. Степанов и др.).

Несмотря на разность подходов к трактовке концепта как феномена, все исследователи рассматривают его как ментальный конструкт, продуцируемый мышлением (индивидуальным или коллективным). В связи с этим возникла необходимость обращения к работам, где предметом исследования выступает мышление и чувственное восприятие (Г. Гегель, И. Кант, Ф. Шеллинг, И.Г. Фихте), менталитет и картина мира (Ф. Арьес, Г. Вдовин, Г. Гачев, Ж. Ле Гофф, А. Гуревич, П. Гуревич, В. Дильтей, И. Кондаков, Л. Февр, К. Ясперс).

Поскольку структура концепта включает актуальный и исторический слои, то представлялось важным проанализировать следующие аспекты: память как культурный феномен и культура как память (Л. Выготский, Э. Дюркгейм, Д. Лихачев, Ю. Лотман, А. Лурия, П. Рикёр, М. Хальбвакс, А. Флиер), проблема восприятия и осмысления культурного наследия (О. Астафьева, И. Гердер, П. Гуревич, И. Кондаков), а также коррелирующие с ней вопросы о взаимоотношении традиций и новаций (Ю. Лотман, М. Неклюдова, М. Шибаева) и динамике ценностно-смысловой системы (Л. Витгенштейн, Г. Гачев, Э. Ильенков, М. Каган, М. Козьякова, Э. Маркарян, Г. Риккерт).

Интерес представляли исследования, посвященные пространственно-временным категориям, которые являются фундаментальными в мировосприятии человека. К начальному этапу в их изучении следует отнести труды древнегреческих философов (Платон, Аристотель), на более поздних этапах осмысление пространственно-временных категорий можно найти в трудах М. Ахундова, В. Вернадского, Г. Гегеля, Э. Гуссерля, Р. Декарта, И. Канта, К. Левина, П. Флоренского. Поскольку концепт коррелирует с актуальным ему социокультурным контекстом, а предметом исследования выбран временной отрезок с 1860 по 1920-е гг., то возникла необходимость обратиться к работам, рассматривающим некоторые аспекты динамики культуры (И. Ионов, Р. Козелек, Х. Ортега-и-Гассет, Ю. Хабермас, Г. Хакен).

В отдельный блок следует выделить работы, где предметом анализа становятся различные способы организации художественного пространства (В. Байдин, Вяч. Иванов, Л. Жегин, М. Козьякова, М. Мерло-Понти, И. Никитина, Э. Панофский, Т. Пасто, Б. Раушенбах, П. Флоренский, М. Хайдеггер). Говоря о пространственно-временных категориях невозможно не затронуть феномен границы и различных ее проявлений (экзистенциональная, социокультурная, стилевая, геополитическая), которая представлена в публикациях Г. Башляра, Г. Гусейнова, Е. Дзякович, Г. Зиммеля, В. Каганского, О. Лавреновой, Ю. Лотмана, Т. Лукмана, М. Элиаде.

Поскольку художественное пространство можно трактовать как текст, то виделось необходимым обращение к исследованиям, рассматривающим проблемы семиотики в целом и семиотики искусства, а так же текста как феномена (Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, Ж. Деррида, К. Леви-Строс, Ю. Лотман, Ч. Пирс, Ф. де Соссюр, В. Топоров, Б. Успенский). Кроме того, проблема интерпретации текста связана с дискурсивностью (М. Фуко, Ж. Делёз) и хронотопичностью художественного пространства, поэтому логичным выглядит отсылка к работам, посвященным хронотопу и темпоральности (М. Бахтин, В. Буданов, С. Курдюмов, В. Топоров).

Интерес представляли труды, где анализируются различные подходы к исследованию природы искусства (теория мимесиса Аристотеля, игровая концепция Й. Хейзинги, феноменология искусства М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартра). Актуальными были и работы философов и историков XIX в., оказавших значительное влияние на приобретение искусством нового статуса, на расширение его границ (Н. Карамзин, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель). Отдельно необходимо выделить работы М. Хайдеггера, зафиксировавшие абсолютно новое видение бытия/пространства, которое есть не совокупность предметов, а целокупность, где внимание должно быть сосредоточено на ближайшем.

Кроме того, говоря о художественном пространстве невозможно обойти вниманием анализ языка художественного произведения (Р. Арнхейм, Л. Жегин, И. Иоффе, Ф. Йорганс, М. Козьякова, С. Ошеров), который связан и с процессом кодирования/раскодирования символического языка (А. Бейкер, Й. Вайсбергер, Ж. Делёз, Э. Кассирер, В. Подорога, В. Розин, К. Свасьян, Р. Том, В. Топоров).

Рассмотрение художественного пространства было бы не полным без изучения работ по философии искусства и искусствоведению, в которых впервые и появляется термин «художественное пространство» и намечаются контуры к его исследованию (Э. Ауэрбах, Г. Вёльфлин, А. Габрический, А. Гильдебранд, Б. Гройс, М. Мерло-Понти, Э. Панофский, Ф. Шеллинг, О. Шпенглер), а также трудов по эстетике (В. Бычков, В. Вейдле, М. Козьякова, А. Лосев, М. Мамардашвили, Н. Маньковская, И. Никитина, Н. Хренов, М. Шибаева, Г. Шпет).

Говоря о художественном пространстве необходимо помнить об актуальной ему социокультурной ситуации, в контексте которой происходило его формирование, поэтому были изучены труды по истории культуры и философии Западной Европы и России XIX – XX вв. (Н. Бердяев, О. Габриелян, М. Геллер, Э. Гуссерль, В. Зеньковский, И. Иоффе, М. Козьякова, И. Кондаков, Д. Лихачев, А. Некрич, В. Паперный, Шт. Плаггенборг, Н. Синявина, Д. Хмельницкий, М. Эпштейн). Особо следует выделить работы, посвященные рассмотрению художественной культуры рубежа XIX – XX вв. (В. Аронов, В. Бенъямин, Е. Бобринская, Г. Варакина, Б. Гройс, Е. Дёготь, А. Морозов, М. Неклюдова, Г. Пospelов, Д. Сарабьянов, Г. Стернин, С. Хан-Магомедов). Еще один блок составили мемуары, теоретические работы и манифесты, созданные представителями творческой интеллигенции (Ю. Анненков, А. Белый, А. Блок,

Д. Бурлюк, С. Дали, В. Кандинский, К. Малевич, А. Матисс, В. Маяковский, П. Филонов, М. Шагал).

Проведенный анализ научно-исследовательской литературы свидетельствует, что некоторые аспекты, имеющие отношение к заявленной проблематике, становились предметом изучения, в различных гуманитарных направлениях уже намечены методологические подходы к осмыслению художественного пространства как феномена. Однако концепт «художественное пространство» в контексте культурологической парадигмы не изучался.

Объект исследования – особенности бытования художественной культуры Западной Европы и России в 1860 – 1920-е гг.

Предмет исследования – смысловое поле и структура концепта «художественное пространство» в культуре Западной Европы и России 1860 – 1920-х гг.

Целью работы является определение основных этапов концептуализации термина «художественное пространство», выявление структурных компонентов концепта «художественное пространство» и анализ характера динамики его смыслового поля в контексте европейской культуры 1860 – 1920-х гг.

В соответствии с целью, объектом и предметом исследования были поставлены следующие **задачи**:

- проследить становление термина «художественного пространство» в европейской культурфилософии и искусствознании в 1760 – 1910-х гг. и выделить этапы его концептуализации;
- проанализировать подходы, сформировавшиеся при рассмотрении смыслового поля концепта «художественное пространство» в современном гуманитарном знании, выявить структурные компоненты данного концепта, коррелирующие с конкретным научным направлением;
- определить функциональную и смысловую значимость концепта «граница» как одного из элементов концепта «художественное пространство» и установить причины подвижности границы как его структурного компонента;
- выявить и рассмотреть причины возникновения нового способа конструирования художественного пространства в контексте европейской социокультурной ситуации 1900 – 1920-х гг.

Материалом для исследования, главным образом, стала живопись, поскольку вплоть до 1900-х гг. термин «художественное пространство» относился чаще всего к данному виду искусства. В связи с этим сформировавшиеся к 1900-м гг. концептуальные подходы к осмыслению различных способов организации художественного пространства представлены в культурфилософских и искусствоведческих работах, посвященных именно живописи.

Гипотеза исследования – смысловое поле и структура концепта «художественное пространство» всегда детерминированы картиной мира актуального историко-культурного периода, что и позволяет произвести стилевую идентификацию произведения. Однако с 1860-х гг. в результате вступления европейской цивилизации в эпоху Модерна, трансформационные процессы затрагивают и сферу искусства, что приводит к изменению его

статуса, благодаря чему расширяются его границы, а термин «художественное пространство» в 1900-е гг. начинают относить не только к живописи. Модернистская парадигма, в контексте которой развивалась художественная культура начала XX в., позволяет художественному пространству перестать быть иллюзией, копией реальности, претендует на превращение в автономную, специфическую реальность, стирая грань между собой и зрителем.

Хронологические границы исследования определяются 1860 – 1920-ми гг. Выделение указанного временного отрезка объясняется рядом фактов:

- именно в 1860-е гг. в культурфилософии и искусствоведении формируется качественно новое отношение к функциональной значимости сферы искусства (тенденция, начавшая складываться еще на рубеже XVIII – XIX вв., благодаря философии просветителей и романтиков), что приводит к необходимости осмысления художественного пространства как феномена;

- к 1920-м гг. относится расцвет авангарда, предложившего новый подход к построению художественного пространства.

Таким образом, вычленение указанного временного периода позволит выявить и понять причинно-следственные связи в осмыслении художественного пространства как феномена, установить этапы концептуализации данного термина, а так же определить структурные компоненты концепта «художественное пространство».

Теоретико-методологические основания исследования.

Междисциплинарность, необходимая для исследования обозначенного предмета, требовала обращения к комплексу подходов, представленных различными областями гуманитарного знания.

В качестве одного из доминантных методологических подходов, легших в основу данного исследования, следует указать подход, разработанный О.А. Лавреновой, в котором рассматривается проблема взаимодействия культуры и пространства, анализируются понятия «культурный ландшафт», «геокультурное пространство». Кроме того, диссертационная работа опиралась на концепцию, предложенную Е.В. Дзякович, в центре внимания которой находится проблема идентичности места и формирования территориальной идентичности.

Основополагающими методологическими основаниями выступают и концепции, предложенные И.П. Никитиной и М.И. Козьяковой, в работах которых были систематизированы культурфилософские и искусствоведческие подходы к осмыслению художественного пространства как эстетической категории, указана его функциональная значимость в восприятии произведения.

В связи с тем, что в работе анализируется смысловое пространство концепта, трактуемого как ментальный конструкт, выраженный посредством слова/образа, интерес вызывали подходы, связанные с рассмотрением концепта как феномена (С. Аскольдов, И. Кондаков, Д. Лихачев, С. Неретина, Н. Синявина), а так же корреляции языка и мышления. Одной из первых следует считать теорию В. фон Гумбольдта, утверждавшего, что мыслительный процесс возможен только посредством слов, а впоследствии разрабатываемая Л.

Выготским, Ф. Гваттари, Ж. Делёзом, В. Карасиком, Ю. Степановым. В связи с обозначенным объектом исследования логичным было обращение к концепциям, анализировавшим природу и функции языка. Одним из первых эту проблематику начал разрабатывать И. Гердер, рассматривавший язык не только как средство коммуникации, но и специфическую характеристику человека.

Актуальностью обладает и семантико-символический подход, в контексте которого художественное пространство рассматривается как текст художественной культуры. Данное положение привело к необходимости проанализировать те концепции, где объектом исследования выступают символы (А. Лосев, П. Рикёр, К. Свасьян, К.-Г. Юнг), хронотоп (М. Бахтин) и темпоральность (М. Ахундов, К. Левин, Н. Трубников). Так, для Э. Кассирера основополагающими формами понимания выступают миф, искусство и язык. Он рассматривает их в качестве символических формаций, подчеркивая их когерентность, посредством которой детерминируется символический язык универсума.

Одним из методологических оснований выступает и структурно-семиотический подход, представленный работами Ю.М. Лотмана, К. Леви-Строса, В. Топорова, Б. Успенского. Особо следует выделить предложенный Ф. де Соссюром подход, где предметом анализа выступают диахронный и синхронный уровни языка, что является актуальным в ходе исследования интерпретационных возможностей художественного пространства, его языковых особенностей.

Особый интерес представлял и герменевтический подход, основы которого были заложены Ф. Шлейермахером, предложившего в качестве инструмента исследования интерпретативную структуру, аккумулировавшую характеристики понимания как такового. Для данной работы актуальностью обладает мысль философа о необходимости помещения в пределы одного горизонта текста, интерпретируемого объекта и интерпретирующего субъекта. Эти идеи в дальнейшем были развиты Э. Гуссерлем, предложившего феноменологический анализ в качестве методологической основы исследования сущностей/феноменов. Эвристичностью для проводимого анализа художественного пространства наделена именно идеалистическая ветвь феноменологии, представленная Гуссерлем, который исходил из идеи о тотальности сознания. Для него трансцендентальное сознание выступало единственной реальностью, благодаря которой происходит конструирование смыслов (явлений, вещей).

Продуктивным для данного исследования следует считать и подход, разработанный еще в XIX в. рядом ученых, которые предложили новую теорию истории, где временным отрезком при осмыслении исторического развития становится жизнь одного поколения (В. Дильтей, К. Мангейм, Т. Шанин). Данная концепция позволяет проследить динамику мировоззренческих представлений, корректно выделить оказавший воздействие на формирование мышления круг событий и сгруппировать людей, исходя из пережитого ими одинакового опыта. Для проводимого исследования, охватывающего короткий исторический отрезок (1860 – 1920-е гг.), данный подход дал возможность

проследить смену поколений деятелей художественной культуры, каждому из которых был присущ собственный взгляд на действительность и ценностно-смысловая система.

Важным представлялось и обращение к подходу, рассматривающему ценность как феномен (М. Вебер, Г. Зиммель, Г. Риккерт, Э. Трёльч). Принципиально важной оказалась идея Г. Риккерта о ценности как критерии при осмыслении истории, основе реконструкции исторического пространства.

Совокупность перечисленных подходов выступает методологическим основанием для анализа смыслового поля концепта «художественное пространство» и выявления его структурных компонентов.

Методы исследования. Поскольку обозначенная проблематика носит многоаспектный характер, в диссертационной работе использовался комплекс различных методов, позволяющий достичь поставленной цели и решить заявленные задачи: *контекстуальный анализ*, благодаря которому стало возможным проследить становление и развитие термина «художественное пространство» в границах европейской культуры 1860 – 1920-х гг.; *методы диахронного и синхронного анализа* применялись при изучении особенностей трансформации смыслового поля концепта «художественное пространство»; *методы сравнительно-исторического и структурно-функционального анализа* использовались для рассмотрения художественного пространства как динамически развивающейся системы, как текста, для выявления факторов, детерминировавших специфику развития анализируемого феномена; *метод реконструкции* применялся при воссоздании смыслового поля концепта «художественное пространство» в разные историко-культурные периоды; *структурно-семиотический анализ*, позволяющий рассматривать художественное пространство как художественный текст, с присущим ему семантико-символическим кодом; а также *методы традиционного искусствоведения и литературоведения*.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые анализ концепта «художественное пространство» проводился в контексте культурологического дискурса. Данный подход позволил выявить статус концепта «художественное пространство» в европейской культуре второй половины XIX – первой трети XX вв., определить его содержание и структуру, корреляцию с актуальной ему социокультурной ситуацией или гуманитарной дисциплиной, в контексте которой он рассматривался. В результате проведенного исследования были:

1) систематизированы культурфилософские и искусствоведческие подходы конца XVIII – начала XX вв. к осмыслению природы искусства, благодаря чему определены и охарактеризованы основные этапы концептуализации термина «художественное пространство» в контексте европейской культуры. Установлено, что теоретические основания для его анализа были заложены философией просветителей и романтиков, И.Г. Фихте, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, в контексте которой происходит формирование нового метода организации культурфилософской и творческой деятельности, детерминированного идеей диффузности/фронтирности границы отдельного

вида творчества. Определено, что вторым этапом следует считать работы искусствоведов конца XIX – начала XX вв., анализирующих художественную форму и предпринимающих попытки выделить критерии для характеристики способов моделирования художественного пространства произведения. К заключительному этапу концептуализации термина «художественное пространство» на рубеже XIX – XX вв. относится подход, предложенный О. Шпенглером;

2) выявлены и проанализированы в контексте философского, эстетико-искусствоведческого и культурологического подходов структурные элементы, составляющие смысловое поле концепта «художественное пространство» (простираемость, хронотопичность, пустота, граница, фронтир). Предложена трактовка «хронотопа рубежа» как одного из компонентов структуры концепта «художественное пространство», функциональная значимость которого заключается в возможности задавать вектор при типологических построениях в зависимости от выделяемого критерия (хронос или топос). «Хронологический рубеж» дает возможность установить фронтирные периоды, на которые приходилась трансформация и последующая смена художественного стиля. Благодаря «пространственному рубежу» проявляются особенности художественных школ региона (школы древнерусской иконописи, «венецианская школа живописи», «малые голландцы» и пр.), а так же разность подходов к трактовке доминирующего в культуре данной эпохи этического и эстетического идеала в географически разных территориях (например, Ренессанс в Италии и Северное Возрождение);

3) установлено, что концепт «граница» выступает структурным компонентом концепта «художественное пространство», детерминируя его смысловое поле. Структурообразующими элементами концепта «граница» выступают «дом», «путь», «фронтир» и дуальность «внутреннее – внешнее», благодаря противоположению полюсов которой происходит не только становление художественного пространства как текста (и как художественного произведения, и как временного отрезка/эпохи/стиля), но и дальнейшее его существование во времени, которое следует рассматривать как многовекторный процесс. Подобная специфичность его протекания связана с тем, что на протяжении длительного времени должна сохраняться достаточная степень понимаемости текста для зрителя/читателя при динамике, как самого текста, так трансформации представлений зрителя/читателя. Художественное пространство всегда пропущено через призму субъективного, а потому переживаемо. Сущность художественного пространства сконцентрирована/сосредоточена внутри защищающих и охраняющих его границ, а система его образов построена на соотношении внутреннего и внешнего, но не равновесна. Функциональная значимость возникающих в рубежные эпохи фронтирных образований (стилистических, историко-культурных) состоит не только в выстраивании преемственности между периодами, но и выработке новой мегаформы, становящейся основой новой художественной парадигмы и детерминирующей ее границы, которые со временем стремятся к уплотнению. Однако социокультурная ситуация начала

XX в. способствовала прозрачности/демонтажу границ художественного пространства;

4) художественное пространство авангарда, формирование которого можно отнести к началу XX в., следует рассматривать как пограничное между искусством и не-искусством. Авангард видит свою цель в преобразовании бытия, поэтому стремится к расширению границ искусства. В связи с этим его программа отмечена универсальностью и желанием трансформировать знаково-символическую и ценностно-смысловую систему культуры в целом (искусство, наука, политика, быт и т.д.), где одним из способов выступает деформация устоявшихся этических и эстетических категорий, разработать новые механизмы ее воспроизводства. Пограничность выступает содержательным и структурообразующим элементом парадигмы авангарда как целостной художественной системы, одной из детерминант которой является взаимообусловленность внутреннего и внешнего. Специфичность взаимопереходов внутреннего и внешнего проявляется во множестве модификаций и определяет отношения автора/зрителя, автора/автора, автора/персонажа, зрителя/зрителя, автора/стиля. Результатом становится продуцирование нового художественного пространства как текста (имея в виду все коннотации), аккумулирующего новые содержательно-смысловые параметры значений, совокупность которых следует рассматривать как специфический тип семиозиса.

Теоретическая значимость исследования. В диссертационном исследовании впервые анализируется концепт «художественное пространство» в контексте культурологического подхода. Результатом становится выявление структурных компонентов данного концепта (граница, фронт, «хронотоп рубежа», хронопотичность, простираемость, пустота), описание его смыслового поля и рассмотрение причин трансформации последнего в контексте европейской культуры 1860 – 1920-х гг. В работе систематизированы подходы, предложенные другими гуманитарными направлениями, в осмыслении художественного пространства как феномена. Кроме того, показана возможность эффективного использования применяемого в них комплекса методов при анализе концепта «художественное пространство» в культурологическом исследовании. Выводы, сделанные в ходе работы, расширяют представление о природе художественного пространства, дополняя и углубляя уже имеющиеся знания.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные результаты в дальнейшем могут использоваться как основа для выработки методологии в координатах культурологии при исследовании концепта «художественное пространство». Кроме того, сделанные в ходе работы выводы и материалы могут применяться в научно-исследовательской деятельности, а также в педагогическом процессе при разработке учебных программ для учащихся средне-специальных и студентов и аспирантов высших учебных заведений, по дисциплинам «Культурология», «История культуры», «Теория культуры», «История русской культуры», «История искусства», «Эстетика».

Обоснованность и достоверность результатов диссертационного исследования была обеспечена благодаря выработке нового подхода к заявленной проблематике и использованию для ее анализа ряда методологических принципов. Проверка предложенной гипотезы осуществлялась в контексте культурологических и культурфилософских парадигм, что позволило в конце диссертационного исследования прийти к выводу об ее доказанности. Работа опирается на эмпирическую базу, основой которой выступают труды как отечественных, так и зарубежных авторов по теории и истории культуры, философии и философии искусства, эстетике, в которых раскрываются различные аспекты анализируемой проблематики. Результаты, полученные в ходе исследования, были апробированы автором работы в процессе научно-образовательной деятельности.

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертационная работа выполнена по научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология) и соответствует следующим пунктам: 1.1. Понятие культуры; 1.2. Теоретические концепции культуры; 1.3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 1.4. История культурологических воззрений и понятий, представлений о сущности культуры; 1.5. Морфология и типология культуры, ее функции; 1.6. Культура и цивилизация в их историческом развитии; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.10. Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры; 1.12. Механизмы воздействия ценностей и норм в культуре; 1.18. Культура и общество; 1.20. Культура и субкультуры. Региональные, возрастные и социальные ориентации различных групп населения в сфере культуры; 1.21. Традиционная, массовая и элитарная культура; 1.22. Культура и национальный характер; 1.25. Язык как феномен культуры, как проявление национального своеобразия и фактор межкультурного общения; 1.28. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции; 1.32. Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре.

Положения, выносимые на защиту:

1) поливариантность термина «художественное пространство» связана с отсутствием четкого определения категории «пространство». Изучение художественного пространства как феномена начинается лишь в начале XX в., но отдельные его аспекты становились предметом анализа и в предшествующие периоды. Выделение художественного пространства в самостоятельную категорию, приобретение им статуса феномена стало возможно после трансформационных процессов в европейском социокультурном поле, когда появляется новая культурфилософская парадигма, основы которой были заложены И.Г. Фихте, А. Шопенгауэром, Ф. Ницше, просветителями и романтиками. Постановка вопроса А. Шопенгауэром о соотношении сознания и продуцируемого им представления актуальна при анализе проблемы интерпретации художественного пространства как текста. В философии романтиков каждая из областей творчества, благодаря нивелированию

собственных границ, получила возможность центрироваться на территории другой области, благодаря чему возникают фронтальные пространства как символ целостности. На следующем этапе, в работах искусствоведов уже рубежа XIX – XX вв. анализируются различные способы передачи пространственных характеристик произведения, но художественное пространство как целокупность не становится еще предметом их анализа (А. Гильдебранд, Г. Вёльфлин). Первым целостную характеристику художественному пространству как феномену дает О. Шпенглер, закладывая, таким образом, концептуальную основу для дальнейшего его осмысления;

2) в философии искусства, эстетике и культурфилософии 1930 – 1970-х гг. сложился культурологически-ориентированный подход к рассмотрению художественного пространства. Специфика данного подхода заключалась в осмыслении художественного пространства через контекст актуальной ему социокультурной ситуации. При разности трактовок художественного пространства в гуманитарном знании можно, тем не менее, говорить о тенденции, направленной на его постепенную концептуализацию в границах каждой из научных дисциплин. Этот процесс протекал неравномерно, но анализ художественной топики был присущ большей части гуманитарных направлений. Смысловое поле концепта «художественное пространство» детерминировано исследовательскими проблемами конкретной науки (художественное пространство как текст, художественное пространство как организация художественного процесса, художественное пространство как пространство художественного произведения). Междисциплинарный подход, характерный для проводимых сегодня исследований, позволил выявить и проанализировать структурные компоненты данного концепта (простираемость, хронотопичность, «хронотоп рубежа», граница, пустота и др.);

3) смысловое поле концепта «граница» как структурного элемента концепта «художественное пространство» детерминировано дихотомией «внутреннее – внешнее», проявление которой было рассмотрено в нескольких аспектах (автор/зритель, пространство художественного произведения/среда), а также концептами «дом» (как представление о внутреннем пространстве зрителя/автора) и «путь». Путь как движение выступает характеристикой не только внутреннего пространства, но и внешнего. При подобном рассмотрении произведение можно воспринимать в качестве «еще не пройденного» художественного пространства автором/зрителем. Пограничная встреча эпох/стилей и автора/зрителя есть диалог с Чужим/Другим, детерминированный структурно-психологическим или личностно-психологическим аспектом. Культур- и стиледialogизм присущ мировой истории, но к концу XIX в. художественное пространство качественно трансформируется, что связано с релятивизмом как смыслообразующим понятием становящейся парадигмы, философское обоснование которого аккумулировано в новом подходе к осмыслению понятия «свобода», получившим расширительную трактовку. Результатом становится усложнение и уплотнение структуры европейского художественного пространства, а стиль превращается лишь во вторичный признак, как отражение/декларация

конкретной ценностно-смысловой системы. Структурно-смысловое усложнение художественного пространства в конце XIX в. не позволяет оценивать его как линейное;

4) к началу XX в. в европейском художественном пространстве формируются два доминантных образа: человек абстрактный/обыкновенный, единственная возможность которого в выявлении своей сущности заключалась в познании собственного внутреннего мира, и Творец. Динамически протекавшие социокультурные процессы, способствовали изменению функций и роли искусства, приобретению художником нового статуса, что и привело к рождению образа Творца/Демиурга, наделенного абсолютной свободой и волюнтаризмом для преобразования/преображения мира. Оба типа складывались в контексте культурфилософских и эстетических направлений начала XX века (феноменология/Э. Гуссерль, интуитивизм/А. Бергсон), ориентированных на анализ взаимосвязи внутреннего и внешнего мира, подчеркивая диффузность границы между ними. Характерными чертами авангардного художественного пространства становятся: интертекстуальность, проявившаяся в возможности расчлнить концептуально целостные образы вещей/явлений, свобода в конструировании новых образов посредством их различной группировки/компоновки; балансирование на границе, разделяющей/соединяющей внутреннее и внешнее; игра смыслов в художественном пространстве авангарда предполагает проницаемость границ между смыслом и абсурдом, который может выступать в тексте и как основа сюжета, и как художественный прием, и как системообразующий элемент. Оборачиваемость смысла и абсурда/нонсенса продуцирует специфический по своим характеристикам текст, а диффузность границы объясняется особыми отношениями смысла как несуществующей сущности и нонсенса. Авангардистское художественное пространство отличается от неавангардистского характером языка. Авангард строит художественное пространство на основе языка, продуцирующего систему новых смыслов/значений и задающего иные критерии их формирования, опирающегося на иные фундаментальные категории (семантические, парадигмальные и пр.), которые сложились в результате доминирования языка над смыслом (например, заумь, живопись кубизма, додекафония).

Апробация результатов и выводов исследования. Результаты, полученные в ходе исследования, были:

1. Опубликованы в коллективной монографии «Садово-парковое искусство Востока и Запада. Диалог и формы идентичности» (в соавторстве с Н.В. Синявиной) и 11 статьях (в том числе 8 - в рецензируемых журналах, входящих в перечень рекомендованных изданий ВАК Министерства высшего образования и науки РФ). Общее число публикаций – 12.

2. Представлены в докладах на международных конференциях: XXIX Алпатовские чтения «Садово-парковое искусство Востока и Запада. Диалог и формы идентичности» (РАХ, 2018, в соавторстве с Н.В. Синявиной); Первый российский эстетический конгресс (СПбГУ, 2018, в соавторстве с Н.В.

Синявиной); Диалог культур и цивилизаций (МГЛУ, Москва, 2019, в соавторстве с Н.В. Синявиной); V Международная научная конференция «География искусства: новые ракурсы» (РАХ, ИНИОН РАН, РГГУ, 2019, в соавторстве с Н.В. Синявиной).

3. Включены в УМК дисциплин, читаемых на кафедре культурологии МГИК («История русской культуры», «Культура Серебряного века», «Советская культура»), а так же кафедре музеологии («История культуры»).

4. Выводы, полученные в ходе исследования, были представлены в виде научного доклада в рамках государственной итоговой аттестации по направлению 51.06.01 Культурология (профиль программы подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре - «Теория и история культуры»), проведенной в Московском государственном институте культуры (протокол № 4 от 16 октября 2020 г.), а диссертационная работа была рекомендована к защите.

Структура работы включает Введение, две главы, каждая из которых состоит из двух параграфов, Заключение, Списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертационной работы, представлена степень ее изученности, определены объект и предмет, цели и задачи исследования, а так же его теоретико-методологические основания, перечислены использованные в ходе работы научные методы, сформулированы гипотеза, научная новизна и положения, выносимые на защиту, а так же теоретическая и научно-практическая значимость проводимого исследования, соответствие диссертации паспорту научных специальностей, приводятся сведения об апробации результатов исследования, указана структура работы.

Первая глава **«Концепт «художественное пространство»: теоретико-методологические подходы к рассмотрению»** посвящена анализу сформировавшихся к данному моменту в гуманитарном знании концепций и теорий в осмыслении художественного пространства как феномена.

В параграфе **1.1. «Генезис термина «художественное пространство» в культурфилософских и искусствоведческих работах 1760 – 1910-х гг.»** ретроспективно представлены подходы к анализу природы искусства, сферы художественной культуры, рассматриваются культуфилософские и искусствоведческие работы второй половины XVIII – начала XX вв., в которых происходит научно-теоретическое обоснование термина «художественное пространство». Подчеркивается, что в древнегреческой культуре складывается миметический подход к искусству, сохранивший свою актуальность и сегодня. Однако если Платон отрицательно относился к искусству, поскольку оно возбуждает чувства, уводя от поиска истины, от рациональности, то Аристотель предлагает иную точку зрения. Искусство, по его мнению, дает эмоциональную разгрузку, а чувства, вызываемые подлинным искусством, благотворно влияют на рациональную сферу.

Концепция мимесиса была присуща и средневековому искусству, однако происходит смещение воспроизводимого объекта с видимых и конечных предметов реальности на «мир горний», на трансцендентную/божественную реальность. Подобный подход исключал «субъективный фактор, связанный, прежде всего, с создающим произведение автором, который на протяжении всей эпохи оставался анонимом»¹. Автор останавливается на позиции Августина Блаженного, с точки зрения которого, *Бог есть творящий красоту выдающийся художник, и данная идея выступает смыслообразующей характеристикой эстетических исканий средневековой эпохи. Таким образом, мастер Средневековья, конструируя художественное пространство, находился в контексте идеи со-творения, соединенной с личным опытом. Подобный симбиоз давал возможность не просто следовать канону, копировать уже имеющиеся образцы, а предлагал путь индивидуального поиска, результатом которого должно было стать обнаружение в воспроизводимых традициях обновлений, ведущих к божественному свету. Только благодаря возникающим в ходе этого процесса различиям, обнаруживается уникальность произведений искусства эпохи Средневековья. Далее подчеркивается, что гуманисты, заимствуя из Средневековья идею о со-творении, трансформируют ее, наполняя, новым смыслом: преобразование земного, реального мира по меркам человека, основываясь на человеческий разум. В этом процессе главную роль должно играть искусство, превращающееся в особую деятельность. Именно в эпоху Возрождения искусство выделяется в автономную сферу, становится самоценным. Результатом этого процесса стало рождение личности художника и приобретение им статуса ключевой фигуры эпохи.*

В ряде искусствоведческих работ второй половины XVIII в. начинает подниматься проблема механизма формирования законов искусства и их трактовки. Но ни И.И. Винкельман, ни Г.Э. Лессинг не используют термин «художественное пространство», однако содержание их дискуссии затрагивает и те аспекты, которые впоследствии составят его суть. В частности, один из рассматриваемых вопросов касался возможности, а, вернее, правомочности искусства передавать страдания и чувства человека. Природа искусства, принципиальные основания отдельных его видов были предметом исследования не только в Западной Европе, но и в России. М.В. Ломоносов закладывает основы художественной критики в России, которую рассматривал как равную философии, поэзии и истории. В «Рассуждении об обязанностях журналистов при изложении ими сочинений, предназначенном для поддержания свободы философии» (1754) раскрывается подход в трактовке понятия «критика», которую Ломоносов рассматривал как один из видов общественной деятельности, обращенной не только к автору, но и зрителю.

Таким образом, для европейского искусствоведения второй половины XVIII в. актуальность приобретают вопросы, связанные с определением границ

¹ Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Художественное пространство в контексте культурфилософского дискурса [Текст] / Е.В. Махович, Н.В. Синявина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2020. № 2. С. 77.

конкретного вида искусства и выявлением принципов его существования и развития.

Только в XIX в. можно говорить о приобретении художественным пространством автономности. Далее анализируются взгляды И.Г. Фихте, который не рассматривал художественное пространство как феномен, но его рассуждения разрушали границы классической философии, давая возможность сформулировать теоретические основания для понятия «свобода». Интерес представляло и восприятие Фихте внешнего мира как не-Я. С его точки зрения знание не есть результат отражения мира и комплекса представлений, сформированных на основе соединения априорных форм. Знание рождается в результате как бы удвоения, когда простое бытие есть синтез бытия и сознания. Интерес представляет именно механизм удвоения, который указывает на особенности восприятия человеком не только действительности, но и всего, что он видит, в том числе, и художественное пространство. В философии А. Шопенгауэра интересны размышления, затрагивающие отдельные аспекты художественного пространства как феномена, которые во второй половине XIX в. продолжают разрабатывать культурфилософы и искусствоведы. В частности, продуктивным следует считать теоретическое обоснование тезиса «мир как представление», способов организации пространства художественного произведения в различных видах искусства, утверждение примата идеи над понятием в художественной сфере, благодаря чему возможно различие творца и подражателя, ибо подлинному мастеру предносится идея, а копиист опирается на понятие. Для Ф. Шеллинга смыслообразующим понятием становится «эстетическая активность», трактуемая как синтез сознательной и бессознательной деятельности, которая продуцирует все вещи и присутствует в идеальном (Дух) и реальном (Природа). В трансцендентальной философии Шеллинга важным структурным элементом выступает самосознание, присутствие или отсутствие которого в сознательно-бессознательной деятельности рождает мир эстетический или реальный соответственно. В связи с этим основой философских размышлений должна стать философия искусства. Шеллинг рассматривал произведение искусства как художественный продукт, появившийся в результате деятельности творца.

Проанализированы и подходы русских сентименталистов: в частности, указывается, что у Н.М. Карамзина, эстетизирующий момент в совокупности с гуманностью выступал одним из основополагающих. В.А. Жуковский подчеркивал, что основное назначение поэзии заключается в возможности приносить нравственную пользу, ему был свойствен поиск эстетического момента в религии, нравственно-этической сфере. Однако Жуковскому, в отличие от европейских романтиков, было присуще и обратное: стремление найти религиозный смысл искусства, восприятие его как «откровение», придание ему священности. Д.В. Веневитинов полагал, что основным принципом построения мира выступает эстетический, а эстетика как наука должна стать соединительным элементом между искусством и философией. Примат эстетического содержится и в философии В.Ф. Одоевского.

Далее делается вывод о том, что благодаря философии романтизма и сентиментализма была подготовлена теоретическая основа для приобретения искусством нового статуса, а перед творцом теперь была поставлена цель не только по решению технических задач и воплощению художественного смысла, но и фиксации вне художественных смысловых проблем. Подчеркивается, что одним из первых целостных культурфилософских подходов в осмыслении художественного пространства следует считать концепцию, предложенную **О. Шпенглером**, который выявил и обосновал корреляцию пространственно-временных категорий и социокультурного контекста эпохи. Он рассматривает художественное пространство не как искусственно придуманную творцом конструкцию, а как целостность, специфические характеристики которой детерминированы мировоззренческими основаниями данной эпохи.

Автор анализирует и подходы, сформировавшиеся в искусствоведении в конце XIX в. Подчеркивается, что Г. Вёльфлин в ходе рассмотрения художественной формы как результата отражения мышления, в обосновании термина «живописный» подошел к постановке проблемы о природе и способах фиксации/передачи пространственных характеристик. Однако художественное пространство в предложенном им подходе не рассматривается еще как феномен, требующий специального анализа. Его заслуга в том, что он систематизирует теории и концепции, разработанные предшественниками и современниками (например, членов «Римского кружка» (К. Фидлер, Х. фон Маре, А. Гильдебранд), рассматривавших разные аспекты художественного формообразования), однако подход Г. Вёльфлина ограничивается рамками искусствознания.

Обозначенную романтиками философскую линию, где смыслообразующим элементом деятельности человека является искусство, продолжает и Ф. Ницше. Для него искусство выступает как высшая цель человека, как метафизический род деятельности. Ницше не использует термин «художественное пространство», но выделение им в «Рождении трагедии из духа музыки» двух типов культуры – дионисийского и аполлоновского – свидетельствует о попытке обозначить в древнегреческой культуре двух качественно разных подходов в построении социокультурного пространства, для каждого из которых характерен собственный набор характеристик.

В заключение подчеркивается, что вплоть до конца XIX в. осмысление художественного пространства чаще происходило все-таки в рамках искусствоведения, а именно, анализировалось художественное пространство живописного произведения. Результатом искусствоведческого анализа становится выделение ряда критериев, благодаря которым осуществлялась классификация художественного пространства (мера глубины изображаемого, виды перспектив, колористические решения при формировании художественного образа, соотношение планов картины). То есть, представление о художественном пространстве как целокупности, как феномене, присущему и другим видам художественной культуры, к этому моменту еще не сформировалось.

В параграфе *1.2. «Концепт «художественное пространство» в контексте современных гуманитарных направлений»* рассматриваются основные подходы к выявлению смыслового поля данного концепта в соответствии с исследовательскими установками конкретного научного направления.

Подчеркивается, что художественное пространство как феномен становится одним из инструментов исследования в искусствоведении еще в 1900-е гг., но концепт «художественное пространство» в контексте культурфилософии закрепляется лишь во второй половине XX века. Данное обстоятельство следует объяснить приобретением философией, «высшим родом искусства» (Э. Сурио), нового положения, которое заключалось в схожести способов видения ею и творчеством окружающей действительности. Совмещение философии и художественного произведения можно обнаружить уже у М. Хайдеггера, указывающего на возможности произведения раскрыть сущность мира, способствовать его «собиранию». Далее представлены структурные компоненты концепта «художественное пространство»:

- простираение

Хайдеггер отмечает, что в осмыслении пространства как фундаментальной категории уже в Новое время сформировался подход, направленный на поиск «некой объективной структурной компоненты, лежащей в его основе, и осмысление его как гомогенного»². Развитие искусства, с его точки зрения, детерминировано научно-техническими достижениями. Доминантную же цель искусства он видит не в противостоянии с пространством, не в стремлении его подчинить, поскольку тогда результатом этого процесса становится его обезличивание, а в «собирании». Хайдеггер трактует искусство как пространство, в котором происходит создание мира вещей.

- пустота как вместилище

В тесной взаимосвязи с предыдущим структурным компонентом находится и концепт «пустота». Анализ его содержания начинается с выявления смысла слов «пустота» (в значении «пустить») и «пространство», которое указывает на «нечто просторное, свободное от преград»³. Структура художественного пространства детерминирована контурами образов/предметов, его составляющих. То есть фиксация зрителем образа возможна только потому, что рядом есть другой образ. Таким образом, в структуре пространства всегда есть образы/предметы, которые выступают для других лишь фоном. Кроме того, границей физического пространства следует считать линию горизонта, которая удаляется при приближении. Этимология слова «горизонт», восходящая к древнегреческому «ограничивать», «размечать», «ставить вехи» (οριζειν), указывает на специфическую черту горизонта как феномена – установить предел, которому, однако, присуща способность двигаться. То есть линия горизонта может скрывать часть пространства, но мы предполагаем его

² Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Художественное пространство в контексте культурфилософского дискурса [Текст] / Е.В. Махович, Н.В. Синявина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2020. № 2. С. 80.

³ Хайдеггер, М. Искусство и пространство // Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. [Текст] / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. С. 314

существование за ней. Таким образом, следует говорить о трехчастной структуре пространства, состоящей из образа/предмета, горизонта, в котором он появляется, и скрытого от взгляда пространства за горизонтом. В связи с этим актуальность приобретает проблема видения, поскольку у каждой реальности и объекта/предмета есть несколько аспектов (лат. *spes* – видеть), точек зрения, которые приводят к распаду реальности/объекта на несколько реальностей. *Итак*, образ можно трактовать как результат мыслительного акта, очертания которого проступают посредством пустоты. Мыслящий образами человек должен укоренить их, выстроить из них систему, которая и есть художественное пространство.

- хромотопичность

С точки зрения М.М. Бахтина, благодаря хронотопу происходит раскрытие смысла произведения, однако он подчеркивает, что в литературе из пары «время-пространство» доминирующим выступает первое. То есть, по его мнению, произведения изобразительного искусства, скульптура и архитектура строятся на ином основании, формируются посредством другой формы взаимосвязи пространства и времени, где на первое место выдвигается пространство (этот тип организации можно обозначить как топохронос). Хромотопичность художественного пространства связана и с тем, что оно переживается «здесь-теперь», а не просто «здесь», поскольку зритель находится в определенной точке. Она может быть физической (местоположение объекта или самого зрителя) или метафизической (внутреннее состояние зрителя).

Говоря о хронотопе художественного пространства в онтологическом смысле, можно выявить еще одно значение – «хронотоп рубежа». Данный термин предполагает, как и в случае с хронотопом, акцентирование внимания на времени или пространстве, что продуцирует различные типологические построения. Если в качестве критерия использовать **«хронологический рубеж»**, то это даст возможность выявить и проанализировать смену художественных стилей в истории художественной культуры. Если опираться на **«пространственный рубеж»**, это позволит установить специфические характеристики региональных художественных школ (древнерусские иконописные школы, венецианская живопись, «малые голландцы» и пр.), проследить разницу подходов к трактовке доминирующего в культуре данной эпохи этического и эстетического идеала на разных территориях (например, Ренессанс в Италии и Северное Возрождение). Схожий смысл содержится в «пространственной закреплённости» Г. Зиммеля, которую он рассматривает, с одной стороны, как необходимость пребывания группы людей в определенном месте (диаспора, государство), с другой стороны (и именно этот вариант близок к «хронотопу рубежа»), место как «точка вращения».

- темпоральность

Время всегда переживаемо человеком, поэтому можно его обозначить как «очеловеченное время», но этот процесс детерминирован представлениями, установками, универсалиями, присущими данному социокультурному моменту. Художественное пространство темпорально, ибо его структурным элементом выступает образ как продукт мыслительной деятельности автора, а

воспринимает его зритель, пропуская через свое сознание. В связи с этим важными факторами для восприятия художественного пространства становятся синхронно-диахронный (являются ли зритель и автор современниками), гендерный (известно, что мужчины и женщины на один и тот же предмет реагируют по-разному), геополитический (граждане одного государства или нет), интеллектуальный (уровень образования) и т.д. *Таким образом, художественное пространство, воспринимаемое его создателем и зрителем/слушателем как целостность, в смысловом отношении есть система темпомиров.*

Далее подчеркивается, что смысловое поле концепта «художественное пространство» детерминировано проблематикой, лежащей в основе того или иного научного направления. Однако с помощью междисциплинарного подхода возможно выявить схожие смыслы, вкладываемые в термин «художественное пространство» разными гуманитарными дисциплинами:

- *художественное пространство как пространство художественного произведения:* в связи с этим, особенно продуктивными выступают выводы искусствоведов о том, что пространство художественного произведения не равнозначно реально-объективному пространству, оно может рассматриваться как виртуальная реальность, как пространство, детерминированное знаково-символической структурой, основой которой выступают художественные образы;

- *художественное пространство как организация художественного процесса:* художественное пространство можно трактовать и как совокупность художественных практик и процессов, результатом которых выступает произведение искусства. Характер этих практик и процессов детерминирован установками и представлениями актуального социокультурного контекста. Так, ощущение неустойчивости и непрочности, свойственные мировосприятию начала XX в., накладывают отпечаток и на принципы работы творца. Это приводит к созданию нового вида художественного объекта, для которого перманентное становление выступает как одна из специфических характеристик;

- *художественное пространство как история искусств,* трактуемое в контексте культурологического подхода, дает возможность проследить становление и развитие не только художественных стилей, но и обозначить поворотные пункты в истории искусств, которые привели к становлению современного художественного пространства, выявив единую логику в ее развитии;

- *художественное пространство как текст:* при подобной трактовке к смыслообразующим элементам следует отнести образ, язык, коммуникацию, и, как следствие, интерпретацию. Художественный образ в контексте данного подхода есть особый инструмент, служащий для кодирования переживаний автора/зрителя. Художественное пространство как текст может возникать и в результате перерастания физического пространства в художественное и/или творческой авторской деятельности как текстовое пространство (пространство художественного текста). Подчеркивается, что после превращения физического

пространства в художественное, оно приобретает и вид текстового пространства. Детерминантами художественного пространства как текста выступают картина мира – мышление – язык.

В **заключение** делается вывод о том, что в каждом из гуманитарных направлений есть продуктивные идеи и положения, которые можно использовать при рассмотрении смыслового поля концепта «художественное пространство». Несмотря на разность научной проблематики, присущей различным областям гуманитарного знания, анализ подходов к рассмотрению концепта «художественное пространство», сформированный в их границах, свидетельствует о наличии в нем схожего содержания и структурных элементов (пространство, внутреннее – внешнее, автор, зритель, граница, хронотоп, язык/стиль и пр.).

Во второй главе **«Динамика смыслового поля и структуры концепта «художественное пространство» в европейской культуре 1860 – 1920-х гг.»** анализируется трансформация смыслового поля данного концепта и вызвавшие ее причины.

Параграф **2.1. «Граница как структурный элемент концепта «художественное пространство» и причины ее диффузности в европейской культуре 1860 – 1900 гг.»** посвящен рассмотрению функциональной значимости концепта «граница» в структуре концепта «художественное пространство». Поскольку элементами концепта «художественное пространство» выступают пространство, зритель, автор, темпоральность, простираемость, хронотоп, художественный стиль, то представлялось необходимым проанализировать их взаимоотношения через призму «границы», «пограничья», а уже на следующем этапе автор рассматривает причины подвижности смыслового пространства концепта «граница» в европейской культуре 1860 – 1900-х гг.

Среди структурных компонентов концепта «граница» анализируются:

1. Дихотомия «внутреннее – внешнее»:

- автор/зритель

Художественное пространство состоит из художественных образов, поэтому интерес представляет процесс их возникновения/формирования у автора (его мышление/сознание в данном случае выступает внутренним пространством) и переход их во внешнее, художественное пространство (живописное полотно, литературный или музыкальный текст, архитектурное сооружение). Далее автор обращается к **воображению как образному осмыслению** (именно в таком ракурсе воображение рассматривается Кантом, Фихте, Шеллингом), приходя к выводу, что одним из условий процесса познания становится способность человека преобразовывать/преображать познаваемый объект. Если опереться на точку зрения Гегеля, который в представлении выделял три уровня/ступени – припоминание, воображение, память, - то можно говорить и о темпоральности представлений. Философ подчеркивал, что качество познания зависит от продуктивности творческой силы воображения. Воображение, следовательно, есть такой акт созерцания/представления, благодаря которому факт/событие схватываются в целом, а значит, оно пространственно.

Интересным для проводимого исследования стало и *представление о внутреннем пространстве зрителя/автора как о доме*. При подобном подходе границы тела выступают чертой, отделяющей внутреннее, замкнутое пространство от внешнего мира. В этом случае образ дома есть совокупность всех представлений и устремлений человека, комплекс которых и составляет его сущность. Однако и *внешнее пространство может трактоваться как дом*: обживаемый человеком мир как дом. Особенную актуальность эта идея приобретет в конце XIX в., когда многие начинают ощущать функциональность и равнодушие возникающего индустриального пространства, когда обозначилась техницистская направленность в осмыслении реальности, что нашло отражение и в пластическом языке искусства (в частности, возникновение кубизма, футуризма). Присутствие границы всегда предполагает наличие пути, поэтому следует уточнить, что движение как специфическая характеристика присуща не только внутреннему пространству, но и внешнему. Для исследования важным виделось проанализировать механизм интерпретации зрителем (или процесс создания автором), как причину, обуславливающую возможность переноса внутреннего движения/пути во внешнее пространство, когда речь идет о произведении искусства. В этом случае *произведение предстает как «еще не пройденное» художественное пространство*, а его интерпретация/создание – путь связана для зрителя/автора с многочисленными трудностями и испытаниями.

- *пространство художественного произведения*

Образ мира как картины начал формироваться в Новое время, а просветители, давая характеристику Ренессансу, подчеркивали, что это была эпоха, «открывшая окно» (Д. Юм) в истинно человеческий мир. Образ окна чрезвычайно важен для анализа художественного пространства картины, поскольку до конца XIX в. европейская живопись как бы имитировала «взгляд из окна на людскую жизнь, природы, на черты знакомого или незнакомого лица»⁴. Некоторые подходы, сформировавшиеся в рамках искусствоведения, рассматривают живописное произведение как пространство, ограниченное рамой, которую можно трактовать как границу, детерминирующую место действия. Пространство картины в этом случае следует воспринимать как среду, вмещающую предметы/образы, и наделяющую их сущностными характеристиками, а рама – окно задавала ракурс рассмотрения, обусловленный оптическими законами восприятия.

Особое внимание уделяется и трансформации размеров картин. Во второй половине XIX в. в среде неакадемического искусства происходит уменьшение размеров полотен, что связано с желанием продемонстрировать несогласие с подходами к искусству, декларируемых Академиями художеств.

2. Дихотомия «свой – чужой»

Интерес для анализа представляют и возникающие на границах соседних стилей фронтирные зоны, отличающиеся специфическим набором

⁴ Стернин, Г.Ю. Изобразительное искусство [Текст] / Г.Ю. Стернин // Русская художественная культура второй половины XIX в.: Диалог с эпохой. – М.: Наука, 1996. С. 19.

характеристик. Пограничное положение способствует ускоренному развитию, поскольку возникающее и уже состоявшееся вступают в противоборство, отстаивая право на существование. Эта диалектичность усиливает или ослабляет специфические черты становящегося/существующего художественного стиля. Историю искусств, рассматриваемую в таком контексте, можно трактовать как динамическую систему, внутри которой происходит перераспределение местоположения того или иного стиля, оттеснение его к центру или на периферию, где он продолжает существовать лишь как фон, отголосок. Историю искусств при подобном подходе можно трактовать и как особый тип текста, который детерминирован разнообразными модусами диалога (или как еще определял М. Бахтин - «коридор голосов»).

Выявив и проанализировав содержание структурных компонентов концепта «граница», перечисляются факторы, которые способствовали возникновению диффузности/прозрачности границы:

1) *формирование человека абстрактного как центрального образа в художественном пространстве рубежа XIX – XX вв.*, которое происходило в контексте новой научной парадигмы и новой парадигмы понятия «свобода». Указывается, что результатом этих процессов становится превращение стиля в художественной культуре рубежа XIX – XX вв. во вторичный признак, он выступает лишь как отражение определенной ценностной системы;

2) *художественная деятельность как игра/пермутация*: отмечается, что игровое начало свойственно не только художественной культуре начала XX в., а всей культуре в целом. Однако игровой момент как один из основополагающих был актуализирован в модернистском искусстве (до этого столь же ярко он представлен в барочной культуре), концепция которого позволяла ему проявиться через комбинирование в композиции/сюжете многочисленных разнородных элементов;

3) *иерархическая трансформация художественного пространства*: расширение внутреннего пространства автора, приобретение творцом большей свободы было связано с трансформацией представлений о природе человека. Это привело к расширению возможностей видения, а, следовательно, и к увеличению выбора способов организации художественного пространства. Уже в конце первой половины XIX в. в западноевропейском искусстве происходит качественное преобразование устоявшейся жанрово-видовой системы, основу которой составляла конвенциональность ее форм. В следующие десятилетия этот процесс лишь ускорился.

В **заключение** указывается, что смысловое поле концепта «граница» как структурного элемента концепта «художественное пространство» включает такие компоненты как «дом», «фронтир», «путь», дихотомию «внутреннее – внешнее».

В параграфе **2.2. «Формирование новой модели художественного пространства в контексте социокультурной ситуации 1900 – 1920-х гг.»** анализируются причины и результаты эстетической революции, охватившей мировое художественное пространство в первые десятилетия XX в.:

1) философско-эстетические основы

Два доминирующих образа эпохи – человек абстрактный и Творец – формировались в контексте философско-эстетических течений начала XX в., среди которых выделяются те, что выступили с критикой позитивизма, но главное – занимались анализом проблемы взаимосвязи мира внутреннего и внешнего. Одним из центральных предметов рефлексии этих направлений (феноменология, интуитивизм, спиритуализм) становится выявление и дальнейшее осмысление специфичности человека, проявляющейся в наличии у него чувства свободы, сознания и способности к рефлексии, что отличает его от остального природного мира. Активность человека заключается, прежде всего, в его духовности, благодаря наличию которой он и может называться человеком. Интерес представляли выводы об интенциональности сознания (Э. Гуссерль), которому присуще несовпадение субъекта (Я, способный воображать, ощущать и пр.) и объекта (продукт этих процессов – образ, мысль и пр.). Другими словами, внутренние, психические процессы коррелируют с неким предметом/явлением. Эти выводы философа интересны, прежде всего, как один из возможных путей понимания механизма интерпретации, в том числе и художественного произведения. Ни одно авангардное течение не избежало и влияния философии А. Бергсона, в которой, помимо обоснования пространственности времени и времени как длительности, что подрывало основы нововременной механики с ее идеей обратимости, жизнь трактовалась как «жизненный порыв», характеризующийся свободой и необратимостью. Стремление жизни к умножению ее в пространстве и наполнению его временем было воспринято многими авангардистами, ставившими перед собой цель преобразования окружающей действительности.

2) социокультурный контекст

На рубеже XIX – XX вв. происходит крушение прежней парадигмы, на смену которой приходит парадигма авангарда. Однако в этот период возникают и течения, не относящиеся к авангарду (например, чуть раньше обозначившийся модерн), следовательно, необходимо определить критерии, позволяющие художественное направление отнести к авангарду:

1) интертекстуальность как характеристика художественного пространства, проявление которой можно увидеть в нескольких вариантах:

- как характеристика пространства художественного произведения (в частности, различные приемы стилизации);
- как характеристика творческой деятельности автора (например, момент «смены маски», когда в новом произведении автор демонстрирует новое «я»; процесс создания произведения предполагает «погружение» в персонажа, автор должен понять его экзистенцию, его внутренний мир);
- как характеристика художественного пространства как пространства культуры (то, что обычно обозначают термином «полифонизм»);

2) слияние мира внутреннего/ментального и внешнего/реального: эта характеристика проявлялась в отношении автора к создаваемому им произведению. Одним из самых ярких ее примеров может стать присущая авангарду **полинимия, или наличие у автора нескольких псевдонимов**. Псевдоним в данном случае следует трактовать как маску, скрывающую автора,

как внешнее, детерминированное внутренним. *Наличие псевдонима дает мастеру возможность вариантного творческого проявления и продуцирует авторский мегатекст, в пространстве которого сосуществуют созданные им произведения под разными именами.* В данной ситуации можно говорить и о смещении границ в оппозиции «свой – чужой» текст, поскольку в сознании автора текст, созданный под псевдонимом, не является как бы в полной мере его собственным;

3) *абсурд как обратная сторона смысла:* художественное пространство авангарда детерминировано игрой смыслов, характеризуется диффузностью границы между смыслом и абсурдом, который может представать в разных вариантах (основа сюжета, художественный прием, смыслообразующий элемент). Оборачиваемость смысла и абсурда/нонсенса продуцирует специфический по своим характеристикам текст, сущность которого предстает как континуум хаоса и космоса, серия парадоксов, благодаря которым рождается новый смысл. Диффузность границы объясняется особыми отношениями смысла как несуществующей сущности и нонсенса;

4) *новый способ коммуникации «автор – зритель»:* авторский индивидуализм и стилистическое размывание, присущие авангарду, требовали от зрителя, привыкшего к четко очерченной границе стиля, позволявшей ему производить идентификацию произведения, нового видения и восприятия. Зритель, поскольку ему была предоставлена свобода в интерпретационном процессе, становился соавтором работы, что вновь приводило к нивелированию границы в паре «автор – зритель». Особенно широко интерпретационные возможности проявлялись в абстракционизме, идеалом которого становится абсолютно инвариантное произведение, освобожденное от любой предметности, благодаря которой возможна его ориентация и идентификация (пусть иногда и слабо выраженная).

В **заключение** делается вывод, что новую модель художественного пространства, формирование которой относится к началу XX в., следует обозначить как авангардную. Авангардизм представляет целостную художественную систему, одним из смыслообразующих элементов которой выступает взаимообусловленность внутреннего и внешнего, которая может проявляться в различных видах и модификациях (автор/зритель, автор/автор, автор/персонаж, зритель/зритель, автор/стиль и т.д.). Художественное пространство авангарда детерминировано, с одной стороны, оппозицией «Я – Чужой», но при этом присутствует и дуальность «Я – Другой», где Другим может выступать и сам автор, и зритель, и стиль и пр. Диффузность границы между внутренним и внешним, наметившаяся еще в конце XIX в., лишь расширилась, продуцируя многочисленные фронтирные зоны, способствуя формированию пространства авангардной парадигмы.

В **Заключение** делаются выводы и подводятся итоги исследования, отмечается, что поставленные во Введении задачи решены, а цель достигнута. Кроме того, автор намечает контуры дальнейшего исследования данной проблематики.

Основные положения диссертационной работы отражены в следующих публикациях автора:

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК для публикации результатов исследований:

1. Смысловое поле и структура концепта «художественное пространство» в гуманитарных науках // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2020. № 4. С. 32 – 39.
2. Художественное пространство в контексте культурфилософского дискурса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2020. № 2. С. 74 – 82 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
3. Концепт «граница» в контексте садово-парковой культуры Запада и Востока (Китай, Япония): сравнительный анализ // Педагогика искусства. 2019. № 1. С. 55 – 63. <http://www.art-education.ru/electronic-journal> (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
4. Художественные процессы в социокультурном пространстве России и Китая начала XX в. // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2019. № 3. С. 63 – 73 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
5. Актуализация концепта «граница» в современной российской действительности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 2 (82). С. 34 – 42 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
6. Концепт как культурфилософская категория // Педагогика искусства. 2018. № 4. С. 150 – 156. <http://www.art-education.ru/electronic-journal> (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
7. Квазирелигия: основные подходы к определению понятия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 10 – 17 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
8. Модификация реалистического идеала в художественной культуре России 1860 – 1930-х гг. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 5. С. 62 – 72 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)

Монография

9. Концепт «граница» и его трактовка в культуре Запада и Востока (Китай, Япония) // Садово-парковое искусство Востока и Запада. Диалог и формы идентичности: коллективная научная монография. Материалы Международной научно-практической конференции XXIX Алпатовские чтения / Сост. Д.О. Швидковский и Е.О. Романова. 2019. С. 55 – 61 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)

Статьи и тезисы в других научных изданиях

10. Когерентность авангарда и соцреализма в контексте советской культуры 1920-х гг. // Первый российский эстетический конгресс, 17 – 19 октября 2018, Санкт-Петербург. Тезисы докладов. – СПб., Российское эстетическое общество, 2018. С. 283 – 285 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
11. Национальная концептосфера в контексте дискурса идентичности // Диалог культур и цивилизаций : материалы Международной научно-практической конференции. 15–16 марта 2019 г. / под общ. ред. Ч. Б. Далецкого, А. Ю. Платко. – М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2019. С. 173 – 178 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
12. Концепт «Петербург» в контексте русской культуре XVIII века // География искусства: новые ракурсы. Сборник статей / Отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. С. 61 – 67 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)
13. Особенности бытования центрального образа в культуре Серебряного века // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. ИНИОН РАН. 2021. № 1. – С. 108 – 116. DOI: 10.31249/chel/2021.01.00 (в соавторстве с Н.В. Синявиной)

