

НЕЛИНЕЙНЫЕ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО КОНТИНУУМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, АРХИТЕКТУРЕ И МУЗЫКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Исследуются и систематизируются формы организации пространственно-временного континуума в изобразительном искусстве, архитектуре и музыке второй половины XX века, отражающие нелинейный характер мироощущения постмодернизма. Анализируется связь образов пространства и времени с современной системой художественного языка, принципами формообразования. В ходе компаративного анализа традиционно противопоставляемых видов искусства – пространственные (изобразительное искусство, архитектура) и временное (музыка) – выявлены аналогии в способах организации художественной среды в искусстве постмодернизма. Изучение пространственно-временного континуума в диалогическом контексте дает возможность наиболее ярко выявить целостный, взаимосвязанный характер пространственных и временных отношений. Нелинейные способы организации пространственно-временного континуума рассматриваются в неразрывной связи с философией постмодернизма.

Постмодернизм взрывает традиционные представления о целостности, линейности как общей архитектоники произведения искусства, реализуемой отныне в форме открытой процессуальности, так и системы художественного языка, направленной на свободное движение смыслов в условиях интертекстуальности, преодоление традиционных границ образно-выразительных средств различных видов искусства. Образ номадического мира, фиксирующий принципиально аструктурный и нелинейный способы организации художественной среды, – иницирующий момент в искусстве второй половины XX века. Современное художественное мироощущение, включающее образы пространства и времени, интерпретируется как особый синтез “времени-пространства”, многомерность которого становится источником формирования новой образности и нового языка в различных видах искусства. Живопись активно стремится к выявлению темпоральных свойств пространства, создавая иллюзию движения; архитектура включает временные параметры в процесс формообразования; в музыке, в свою очередь, актуализируется самодостаточность фактурно-тембровой пространственной организации. Взаимопереходность пространственных и временных измерений художественного целого в современном искусствоведении связана с терминами “пространственно-временной континуум”, “хронотоп” (термин, концептуально разработанный М.Бахтиным).

В культуре второй половины XX века в целом большое значение придается проблеме темпоральности, что связано с осмыслением феномена “переоткрытия времени” в философии постмодернизма и предложенной И.Пригожиным синергетической концепции времени как процессуальной конструкции. Однако интерес к передаче времени в искусстве постмодернизма не является самодостаточным. Феномен темпоральности неразрывно связан с движением, становлением в пространстве и одновременно с характерным для искусства второй половины XX века поворотом к нелинейному формообразованию “от существующего к возникающему”. Концепция нелинейности разрабатывалась в работах теоретиков постмодернизма Ж.Делеза, Ж.-Ф.Лиотара, Ж.Деррида, Ю.Кристевоу, Р.Барта, Ж.Бодрийяра, М.Фуко, Ф.Гваттари; становлению теории нелинейных динамик в культуре посвящены докторская диссертация и монография М.Можейко. В искусствоведении специфическая модель видения художественной реальности, связанная с постклассическим мышлением, находится в фокусе исследований Ч.Дженкса, П.Эйзенмана, И.Добрицыной, К.Милле, Д.Хокни и других – в архитектуре и изобразительном искусстве; композиторов П.Булеза, Ж.Гризе, К.Штокхаузена; белорусских искусствоведов И.Духана, М.Цыбульского, Т.Мдивани, Т.Щербо и др. Однако такие актуальные проблемы современного искусствоведения, как характерные особенности организации пространственно-временного континуума и степень их аналогии в изобразительном искусстве, архитектуре и музыке постмодернизма,

являются неразработанными. Важно отметить значимость компаративного метода изучения для разработки данных проблем, так как именно на стыке сопоставления пространственных и временных факторов, а также способности проявления пространства во временной форме и наоборот наиболее ярко проявляются отличительные особенности постмодернистского художественного мышления.

Цель данной статьи – выявить нелинейный характер пространственно-временного континуума в искусстве постмодернизма и систематизировать формы его организации в ходе компаративного анализа изобразительного искусства, архитектуры и музыки.

Постмодернистская модель формообразования в искусстве основана на активной интерпретационной причастности зрителя к художественному акту (позже – интерактивного соучастия в творческом процессе), так как реализуется в русле интертекстуальной игры, смысловой подвижности художественного языка. В характерной для постмодернизма коллажно-монтажной структуре художественный язык (система означающих) соотносится с культурно-временными смыслами (системой означаемых), предопределяя новый способ отношений между пространством (знаковой организацией языка любого вида искусства) и временем (смыслом). В постмодернистском произведении фрагменты объектов, цитат сохраняют свою обособленность и способны выполнять роль гиперссылки, что ведет к образованию нелинейной открытой формы в виде ризомы.

Важной синтаксической единицей, выступающей в качестве интертекстуальной отсылки, в искусстве постмодернизма становится стилевая цитата. В музыкальных “полистилистических структурах”, где несовместимые стилевые цитаты переносятся в чуждый им контекст, происходит не просто механическое соединение различных индивидуальных стилей – стиль становится языком, соединяющим историческое пространство-время культуры. Принцип сочетания или столкновения, контраста или конфликта различных стилевых языков лежит в основе многих произведений А.Шнитке (Первая симфония, Concerto grosso № 1 и др.), К.Пендерецкого (“Страсти”, “Космогония”, “Заутреня”), Д.Лигети (“Приключения”, “Lontano”) и др. Смысловое расщепление, возникающее в процессе семантических изменений в цитатах и аллюзиях, вызывает одновременно временное сжатие и расширение ассоциативного пространства. Такое же свободное отношение к интерпретации стиля можно наблюдать в архитектуре и изобразительном искусстве. Так, формулировка позиций архитектуры постмодернизма по Ч.Дженксу, теория трансавангарда, выдвинутая итальянским критиком Бонито Олива, направлены на поиск обновленного художественного языка: акцент ставится на архетипичность, культурные “коды”, “археологию” художественных мыслей и чувств, на свободное сочетание стилей прошлого. Произведение становится открытым для любого художественного языка в рамках эклектичного стилевого смешения, “старый” язык используется с логикой развития современности.

Разнородные и разновременные цитаты, выступающие в качестве синтаксических единиц в структуре произведения, останавливают и трансформируют линейное развитие пространства-времени, воспринимаемых взаимопереходно. Культурно-временные различия цитат не приводятся к гомогенному единству, просвечивая сквозь художественные конструкции, цитаты отделяются от самого произведения неким интервалом (*differance*), который, по Ж.Деррида, “есть то, что может быть определено как опространствливание, время-становящееся-пространственным или пространство-становящееся-временным” [2, с. 140]. Включение временного отстранения (запаздывание в использовании художественного материала из наследия прошлого и настоящего) и пространственного (совмещение / смещение в одно целое самых различных культурных вариантов) в свете понятия *differance* объясняет образование пространственно-временных переплетений в местах линейной деформации архитектоники художественного произведения, “швах” соединения различных культурно-исторических мотивов. Многослойность постмодернистского пространства-времени обусловлена механизмами памяти, ризоморфной логики мышления, выходом в интертекстуальную область.

Постмодернизм деконструирует традиционную структуру художественного произведения, его причинно-следственные связи, прибегает к дискретности и эклектичности, выдвигая на первый план процессуальное развертывание в пространственно-временных формах. К.Штокхаузен следующим образом характеризует

отличительные особенности современного художественного языка: “Эта техника трансформации, техника мутации совершенно нова. Раньше новое возникало на основе повторения – гармония создавала иное освещение либо контрапункт, теперь же все подчинено концепции процесса” [6, с. 62]. В музыке важным синтаксическим принципом художественного языка становится иррациональное комбинирование структурных единиц в рамках открытой формы, организация которой происходит непосредственно во время звучания и полностью зависит от воли исполнителей. Это связано с широким использованием алеаторики (“игры по жребию”), признанной одной из ведущих техник письма во второй половине XX века. Внедрение этой новой техники в музыкальную композицию связано с именем Дж.Кейджа.

Широко используется алеаторная форма в искусстве энвайронмента: композиции представляют собой сценические пространства, наполненные вещами и фигурами людей, и нередко допускают видоизменение конфигурации зрителем, что одновременно ведет к перестройке пространственной архитектоники и наложению нового смысла во времени. Примером “архитектурной игры в кости” (Ж.Деррида) может служить парк де ла Виллетт Б.Чуми, где содержание градостроительных структур является свободным и изменчивым. В художественных произведениях постмодернизма, в формообразовании которых используется принцип алеаторики, традиционное синтаксическое членение на “начало – середину – конец” перестает действовать, композиционные границы становятся неопределенными и двойственными, что находится в полном соответствии с характерной для постмодернизма ризоморфностью. По оценке Ж.Делеза и Ф.Гваттари, у ризомы в принципе нет и не может быть “ни начала, ни конца, только середина, из которой она растет и выходит за ее пределы” [цит. по: 5, с. 658]. Ризоморфная архитектура художественных произведений постмодернизма содержит в себе потенциальные возможности бесконечного числа новых композиционных трансформаций в рамках кажущегося организационного хаоса, что обеспечивает безграничную плюральность и нелинейность пространственно-временных взаимоотношений.

Переход к новому смыслу пространства-времени в искусстве постмодернизма происходит также через соотношение повторения и уникальности. По словам К.Штокхаузена, “...все, что непосредственно повторяется, что мы можем запомнить, скорее поддается осмыслению, чем то, что изменяется. Течение времени переживается нами в интервалах между изменениями: если ничего не изменяется, мы теряем ориентировку во времени” [7, с. 76]. Любое повторение при всей своей тождественности не может стать абсолютным, каждое воспроизведение обладает определенной долей индивидуальности, следовательно, может быть интерпретировано иначе. На вариативной подаче одной и той же структуры основаны репетитивная техника в музыке и прием тиражирования в искусстве поп-арта, где достаточно часто используется прием совмещения копий одного и того же объекта в рамках композиции. В такой пространственно-временной среде ритм повторения (иногда иной масштаб, цвет, деформации) создает временные модуляции.

Пространственно-временной континуум, в организации которого используются повторяющиеся структуры, соотносится с открытой в конце 70-х гг. XX века французским физиком Бенуа Мандельбротом неевклидовой геометрией природы (фрактальная геометрия). Фрактал как математический объект – модель бесконечного становления и повторения (итерации), главным свойством которого является самоподобие (инвариантность). Он хорошо моделирует процессы самоорганизации, саморазворачивания. Интересно, что оптическое искусство, многогранно использующее фрактальные множества в различных графических модификациях, дает пример как раз перцептуально воспринимаемой иллюзии движения внутри собственной среды. Пример создания аналогии фрактального движения в музыке – произведение Арво Пярта “*Perpetuum mobile*”, исходные структурные единицы которого – голоса-ритмы (тембритмы), каждый из них повторяет свой равномерный ритмический отрезок на одном звуке, воплощая, по мнению Л.Бергер, “принцип волновой интерференции, осуществляемой в разных масштабах одновременно” [1, с. 262]. А.Пярт достигает иллюзии непрерывного движения посредством саморазворачивания устойчивых ритмических структур. На идее самоорганизации художественной среды основаны

сериальная музыка, а также компьютерное моделирование в архитектуре, когда рационально заданные параметры (простые формы) нестабильно эволюционируют внутри сложносогласованной системы по принципу нелинейного детерминизма, создавая в итоге непредсказуемый системный эффект (концепция порождающей серии в музыке П.Булеза, саморастущая структура архитектора Макото Сеи Ватанабе – на станции метро “Иидабаси” в Токио, архитектурные проекты П.Эйзенмана, Дж.Кипниса, Г.Линна и др.).

Концепция фрактальной организации пространственно-временного континуума неразрывно связана с понятием “складки”. С освоением этого философского понятия, преломляемого метафорически, связано рождение в архитектуре 90-х гг. XX века нового метода нелинейной (дигитальной) архитектуры. Идея “складки”, основанная на соотношении прерывности (разломов, разрывов) и непрерывности, рассматривалась в работах М.Хайдеггера, М.Мерло-Понти, позднее Жилия Делёза, который связывает с данным феноменом способность к самоорганизации динамической материи. Новейшим приемом разомкнутости-сцепленности архитектурного формообразования становится морфинг – способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации, когда в результате трансформаций форма утрачивает определенность, становится текучей, оплазмированной (гибкой), неструктурированной. Момент “складывания” – всегда выражение события – момента бесшовного соединения структур (“плиссировка значений”), которые в то же время остаются гетерогенными. Музей Гуггенхайма в Бильбао (Испания, 1991–1997) архитектора Френка Гери – один из первых опытов создания нелинейной структуры, обладающей органической гибкостью. Здесь, по мнению И.Добрицыной, “грамматика строится на абсолютно бесшовной протяженности” [3, с. 212]. В целом развитие архитектурной теории “складки” ведется в направлении разработки концепций подвижных форм, например в теоретической статье Линна “Расширение представлений об архитектурной форме: форма-движение” (1997), а также его проекте Эмбриологического дома, который спроектирован как гибкая, способная в результате воздействий к изменениям оболочка, включающая матрицу для перенастройки дома.

Использование “складки” для создания нелинейного пространственно-временного континуума характерно и для музыки второй половины XX века. Так, творчество П.Булеза основано на идеях формирования открытой многослойной системы музыкального пространства-времени, координации между порядком и хаосом в ходе их нелинейной деформации / совмещения. В вокально-инструментальном цикле “Складка за складкой, портрет Малларме” (*Pli selon pli, portrait de Mallarmé*, 1957–1989) П.Булез обращается к образу складки и к технике “складки”, осуществленной посредством использования множественных слоев (серийных, гармонических, ритмических, сонорных). Н.Петрусева отмечает: «Очевидно, что основное качество техники “складки” – подвижная, “радужная” сонорика двух типов интервальных групп – развито из гибкого противоречия между монодией и “редуцированной” полифонией» [4, с. 160]. “Складки”, таким образом, образуются как результат гладкой, “скользящей” синтаксической трансформации структур различного типа.

Складчатая форма организации пространственно-временного континуума способна воспроизводить различные типы временной динамики, отражающие плюральность временного разветвления: от рассмотренных выше примеров движущегося универсума (пространственно-временного континуума) с активным включением темпоральности в процесс формообразования до снятия временной длительности, медитативности. Теоретическое осмысление нединамического времени, ставшего основой концепции “момент-форм”, дает К.Штокхаузен: «...мгновение не есть частица временной линии, момент не есть элемент измеренной длительности, но в котором концентрация на “теперь” – на каждом “теперь” – создает вертикальные срезы, поперек пронизывающие горизонтальное временное представление, вплоть до вневременности, которую я называю вечностью, наступающей не с концом времени, но достижимой в любой момент» [цит. по: 8, с. 34]. Примеры изъятия временной частицы и погружения во вневременность можно обнаружить и в изобразительном искусстве, например в безлюдных пейзажах Д.Хокни “Большой всплеск” и “Спринклер газонов”. Утрата ощущения времени одновременно является утратой ощущения пространства. В связи с этим происходит трансгрессивный

выход за пределы пространственно-временного континуума, чтобы, по мысли М.Фуко, “освободить существование от существования, которое его ограничивает, но также, чтобы подвести его к тем пределам, которые стирают это беспредельное существование” [цит. по: 5, с. 773].

Важным моментом трансгрессивного расширения пространственно-временного континуума в искусстве постмодернизма является выход в виртуальную реальность. Здесь иная реальность дает иные характеристики мироощущения, новый пространственно-временной опыт. Виртуальный мир – это новая форма коммуникации, новый способ действия, новое средство для экспрессии, выражения, новое понимание способа перемещения в пространстве. Одно из “мест” развития виртуального искусства – Интернет. Интерактивность и погружение зрителя в художественный объект с возможностью его трансформации являются важнейшими элементами освоения виртуальной реальности. Произведениями архитектуры становятся виртуальные инсталляции, особые виртуальные среды пещерного типа, криволинейные поверхности и объемы, представляющие собой целые “здания”, например один из первых проектов сооружения в сети Интернет – виртуальное здание музея Гуггенхайма. Наиболее ярким представителем концепции транслируемой архитектуры, электронного проектирования является Маркос Новак, греческий архитектор, работающий в США. Симптоматично также появление новейшего вида арт-практики – сетевого искусства Net art, представляющего художественные произведения, созданные непосредственно для Интернета. В графике Net арта широко используются форматы, поддерживающие анимацию. Это позволяет активно использовать временную координату (например, особый ритм циклических повторений в формате gif) для построения визуального объекта.

Виртуализация пространственно-временного континуума в музыке – это, в первую очередь, реализация средствами компьютерного программного обеспечения особых акустических свойств музыкального пространства, использование таких электронных преобразований звучания, как расщепление звука до невозможности логического вычленения точной, фиксированной звуковысотности ради создания суммарной тембровой краски (аналогия “бесшовного соединения”, морфинга в архитектуре). Используются также в качестве музыкального материала синусоиды – особые звуки, полностью освобожденные от обертонов и тембра, сочетание которых называется “белый шум”, а комбинации “белых шумов”, в свою очередь, образуют некое подобие глissандо. Один из крупнейших исследовательских центров в области электронной музыки и акустики – IRCAM (под управлением П.Булеза) – находится в Париже при Центре современного искусства Жоржа Помпиду. Эстетике виртуальной реальности соответствуют также музыкально-графические эксперименты, использующие звуковые абстрактные проекции на геометрическую плоскость, движущуюся непрерывно, а также графические партитуры для синтеза музыкальной композиции с помощью специализированного музыкального компьютера. Данные эксперименты проводились в студии Я.Ксенакиса в Париже, Институте музыкальной графики в Вене (1920–1980-е гг.), творческом объединении “Прометей” в Казани (1970–1990-е гг.).

Феномен виртуальной реальности представляет собой наиболее сложную форму нелинейной организации пространственно-временного континуума, конституирующую себя как трансгрессивную, так как преодолевает ограниченность физической реальности, давая возможность приобрести статус возможного для физически невозможных форм и процессов, формирует новую эстетическую картину видовой трансформации и синтеза искусств.

Таким образом, в ходе компаративного анализа изобразительного искусства, архитектуры и музыки постмодернизма выявлены аналогии в формах организации пространственно-временного континуума и их нелинейный характер. Так как художественный язык в искусстве постмодернизма имеет принципиально плюралный и децентрализованный характер, то целесообразно представить систематизацию нелинейных форм организации пространственно-временного континуума не в жестко структурированном виде, а как направленных на реализацию:

1) ризоморфного характера художественной среды – путем включения художественного языка в интертекстуальное пространство-время; использования в формообразовании алеаторики и вероятностных процессов;

2) поддержания процессов пространственно-временного становления и самоорганизации путем использования фрактальных структур; технологического осмысления феномена “складки”;

3) пространственно-временной трансгрессии, выраженной в виртуальной симуляции пространственно-временного мироощущения, разрушении видовых пространственно-временных границ искусства.

В заключение отметим, что в искусстве постмодернизма видение художественной реальности в качестве неунифицированной все же оставляет место для одухотворенного художественного выражения во вполне традиционных линейных формах времени-пространства.

1. Бергер, Л.Г. Эпистемология искусства: художественное творчество как познание. “Археология” искусствоведения. Познание и стили искусства исторических эпох / Л.Г.Бергер. – М.: Русский мир, 1997. – 402 с.

2. Гурко, Е. Тексты деконструкции / Е.Гурко, Ж.Деррида; пер. Е.Гурко. – Томск: Водолей, 1999. – С. 124–158.

3. Добрицына, И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии и науки / И.А.Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.

4. Петрусева, Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Н.А.Петрусева. – М., 2003. – 408 с.

5. Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. – Мн.: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

6. Штокхаузен, К. Дышать воздухом иных планет / К.Штокхаузен // Советская музыка. – 1990. – № 10. – С. 58–65.

7. Штокхаузен, К. Структура и время переживания / К.Штокхаузен // НОМО MUSICUS: альманах музыкальной психологии`95 / ред.-сост. М.С.Старчеус. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 1995. – С. 76–94.

8. Шутко, Д.В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов: теоретические основы музыкального языка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Д.В.Шутко. – СПб., 2004. – 181 с.