

М.Г. Аветісян

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна,
магістр філософського факультету

КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ЖИВОПИСУ Е. ХОППЕРА ТА Е. УАЙЕТА

З'ясовано особливості культурно-антропологічних та феноменологічних методологічних підходів до визначення художнього простору, його структур; в тому числі розглянуто подієвість картини (феноменологічний підхід) – картина не продукується нами як об'єкт, але здійснюється перед нашими очима як подія. Визначено еволюцію візуальних образів та поетики живопису Е. Хоппера та Е. Уайета: від формальних пошуків до екзистенціальних, від уяви – до уявлення (глибокого екзистенціального переживання істини та піднесеного), від експериментів з формою до вироблення національної традиції; від симулятивного образу до образу як «насиченого феномену».

Ключові слова: художній простір, подія, феномен, національна традиція, візуальний образ, уява, суб'єктивність

М.Г. Аветисян

КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ Э. ХОППЕРА И Э. УАЙЕТА

Выявлены особенности культурно-антропологических и феноменологических методологических подходов к определению художественного пространства, его структур; в тому числе рассмотрена событийность картины (феноменологический подход) – картина не производится нами как объект, но совершается перед нашим взглядом как событие. Определена эволюция визуальных образов и поэтики живописи Э. Хоппера и Э. Уайета: от формальных поисков к экзистенциальным, от воображения – к представлению (глубокому экзистенциальному переживанию истины и Возвышенного), от экспериментов с формой к созданию национальной традиции; от образа-симулякра к образу как «насыщенному феномену».

Ключевые слова: художественное пространство, событие, феномен, национальная традиция, визуальный образ, воображение, субъективность

M.G. Avyetisyan

THE CULTURAL-ANTHROPOLOGICAL DIMENSION OF THE ARTISTIC SPACE OF E. HOPPER AND E. WYETH

The features of cultural-anthropological and phenomenological methodological approaches to the definition of art space, its structures are revealed; in this regard, the eventuality of the picture (the phenomenological approach) is considered - the picture is not produced by us as an object, but carried out before our as an event. The evolution of visual images and art poetics of E. Hopper and E. Wyeth from formal search for existential, from imagination - to the idea (deep existential experience of truth and sublime), from experiments with form to develop a national tradition; from simulation image to the image as saturated phenomenon - has been determined.

Keywords: art space, event, phenomenon of national tradition, the visual image, imagination, subjectivity

Актуальність, постановка проблеми. Спроби досліджувати внутрішній простір відомі в філософії мистецтва з появи теоретичної рефлексії над формою твору. Феноменолого-екзистенціальний підхід до розгляду сутності мистецтва стає актуальним і перспективним в рамках сучасної культурфілософії. Наше дослідження охоплює такі питання, як перехід, зміна меж і бар'єрів, що становлять інтелектуальну протипагу примітивному та негативному погляду на порядок повсякденності.

Ступінь дослідження. Живописом Е. Хоппера та Е. Уайета з позиції питання художнього процесу та побудови мистецького образу «магічного реалізму» займалися такі дослідники як Барбара Хаскін [1], Річард Меримен [2]. Багато питань художнього осмислення внеску цих художників в американське національне мистецтво розглянуто у працях М. Єфімової [4], В. Юрьєвої [12], В. Смирнової [8]. Також це праці з питань культурно-антропологічного вивчення художнього простору живопису, його поетики та засобів візуальної виразності – методологічно важливі для нас праці Ж.Л. Маріона [5, 6] та О. Титар [10].

Ми розглядаємо крізь призму культурно-антропологічного виміру художній простір живопису Едварда Хоппера та Ендрю Уайета [3]. Ми використовуємо таке визначення художнього простору – кумулятивна характеристика твору мистецтва, яка задає йому певну внутрішню єдність, зовнішню відокремленість та належність до певного стилю мистецтва.

Мета статті – дослідити художній простір живопису Е. Хоппера та Е. Уайета, структури сприйняття та поетику художнього зображення в цьому живописі

Виклад основного матеріалу. Результати дослідження.

Картини Е. Хоппера і Е. Уайета викликають «відчуття зупиненого кадру, вихопленого з уявної секвенції, але сприймаються як рід руху, чие продовження разом відстрочено і ірреально» [1, р. 139]. Звідси характерний відчужуючий ефект. В нашому дослідженні ми не прагнемо відтворювати відсутні конкретні образи, пустоти, через те, що питання «позиції глядача», для нас є другорядним, ми збираємося розглядати ці образи як цілком феноменологічні для засвоєння глибинного змісту художнього простору картин цих художників.

Ми розглядаємо той ефект порожнечі, пустельності, який, кожен по-своєму, виявляють Хоппер і Уайет. Можливо, мова йде про візуалізації розриву, розриву самої суб'єктивності, який з такою виразністю передається. Тобто: суб'єктивність, впізнає себе в постійному самовідчуження. Світ художнього простору живопису цих митців - ці нескінчені жести персонажів, що підкреслюють атмосферу таємничого очікування найважливішої події, яка не відбувається.

Як «насичений феномен» (за Ж.Л. Маріоном) [6], картина перестає являти себе нашому погляду як об'єкт, що ми виробляємо. Насправді, події зображені на картинах відбудуться у реальності, але тільки як копія, тінь того, що трапилось в світі образів. Образ не відсилає до реальності, проте формує її таким чином.

Для нас важливе таке визначення суб'єктивності у художньому просторі: «суб'єктивність автора не лише стає основою ідентичності, але втілює суб'єкт-предикатні відношення, а репрезентація придбає онтичне значення: в суб'єктивність репрезентації включаються (repraesentare) суб'єкт-предикатні відношення (perceptio), слово і репрезентація стають медіатором між Богом і людиною, а автор є як медіатором, так і втіленням трансцендентного начала» [9, с. 139].

Аналіз художнього простору картин Е. Хоппера та Е. Уайета в культурно-антропологічному аспекті стає актуальним напрямком дослідження, оскільки результати його допоможуть створити низку інтенцій розуміння цілого ряду американських художників, які є послідовниками Хоппера та Уайета, допоможуть виявити та прослідити на перехрещенні взаємозв'язків цих інтенцій подальший розвиток мистецтва американського реалізму.

Хоча цей реалізм є неоднорідним (у кожного з художників свої особливості), однак і за формальними мірками близький до своєї ж протилежності: оголений геометризм хопперівських композицій та навмисне спрощення Уайетом речей. Картини цих митців, при їх несхожості, виражають естетику певної епохи, та зображуючи її, повідомляють про одночасне зникнення суб'єкта та об'єкта в художньому акті, тобто таку пустоту, відчуження, відсутність як умови можливості зображення.

Досягнення тривимірності сприйняття змісту картин можливо в момент конструювання суб'єктом повного образу, що відбувається в просторі картини, яке, по суті, є тимчасовим зануренням в представлену екзистенцію. Для визначення структури картини ми використали хайдеггерівській термін «нааявне». Це поняття у М. Хайдеггера служить способом визначення і виявлення навколишньої дійсності, яка сама по собі підручна: «Ми називаємо зустрічне у піклуванні суще засобом» [10, с. 152]. Чим, на наше переконання, якщо не «стурбованим сущим» є вся тематика живопису Е. Хоппера. Він створює цей антропологічно-онтологічний світ підручних засобів. Такі засоби зручні в розпорядженні, тому як є підручними за своєю суттю, але спочатку і як такі.

У рамці картини існує світ підручних засобів. Ці фарби не хаотичні, а впорядковані думкою і рукою художника, не вигадані або змальовані, а саме впорядковані думкою і рукою. Отже, детермінізм цих засобів виразності є функціональним, наявним. Така теза підвела нас до кордонів онтології і напрошується думка про структуру і взаємодію всіх цих місць в рамках спроби конструювання відповіді про справжнє суще.

Чи є зображена на картинах екзистенція справжньою? Чи потрібна сучасній людині відповідь на запитання про справжність екзистенції, поставлене художниками повсякденного реалізму середини минулого століття?

Зв'язуючим моментом суто предметного і внутрішньо смислового в картинах є порожнеча. Феномен порожнечі – ключовий механізм інтерпретації буття на просторі картин Е. Хоппера і Е. Уайета. Порожнеча присутня на картині, отже займає місце в її просторі. Важливо зробити акцент на існуванні порожнечі як присутності, щоб змінити звичне неправильне уявлення про порожнечу, як про брак чи відсутність наповненості простору.

Порожність простору на полотнах Е. Хоппера і Е. Уайета, то «спільне місце» двох художників, за ознакою якого ми аналізуємо їх в одному ключі. «Чому я говорю про порожнечу? Порожнеча – це найвища точка наповнення і проникнення. Межова глибина і лихоліття. Порожнеча – істина. А з істиною складно не рахуватися» [7, с. 35].

На прикладі творчості американських художників початку другої половини століття спостерігається зняття глибинних філософських функцій мистецтва. Саме в цей час американське мистецтво приходить до розуміння власних завдань як проявів завдань загальнокультурного характеру. Майстри тепер встановлюють правила естетичної гри, яким підкоряють життя персоналій.

Справжність екзистенції в живописі Едварда Хоппера: життєтворчість через художню алегорію

Ізольованість – основна сюжетна лінія живопису Едварда Хоппера. Однак, його високі технічні навички в поєднанні з глибиною його власної рефлексії дозволяють перетворити американське почуття самотності і відчуження в тему всесвітню та загальнолюдську. Фігуративний живопис Едварда Хоппера можна вважати підставою тенденцій постмодернізму. Він вніс в розуміння завдань сучасного мистецтва серйозні корективи і не змінив звичних уявлень про актуальність творчості, в якій, незважаючи і на настання ери технологій, завжди залишається місце людському розуму і почуттям.

Роботи Е. Хоппера втілюють стерильність, безнадійний відчай. Герої у Е. Хоппера завжди самотні, завжди дивляться в бік, вони позбавлені мови. На одній з найзнаменитіших картин «Опівнічники» Е. Хоппер зобразив нічне кафе в даунтауні Нью-Йорка, де сидять втомлені люди, безмовна парочка. Ми бачимо їх через вікно, але ось двері в кафе митець не зобразив, підкресливши тим самим безвихідність.

На фоні тематичних відмінностей живопису художників спостерігається похідні звідси відміни в їх стилістиці. Е. Хоппер запустив образ стандартної і безликої людини в мистецтво, тоді як Е. Уайету властива індивідуалізація, однак, зовсім не заради самого героя (портретний живопис), а заради повноти композиції та історії сюжету картини (найбільш відома картина – «Світ Христини» – тому приклад).

Свобода як екзистенційна та смислотворча константа в образах Ендрю Уайета

Говорячи про порожнечу і про «гру порожнечі» як методологічний живописний інструмент Е. Уайета – нам знадобляться його слова про полотно «Світ Христини»: «Я хотів би написати тільки поле без Христини і змусити відчути її присутність» [2, р. 56].

Сам Е. Уайет чітко визначає своє завдання – описати світ так, щоб присутність (Dasein) стала явна, навіть незалежно від наявності фізичного об'єкта в просторі полотна. Більш того, ця присутність – людини, способу, ідеї – завжди позитивний феномен, це підтверджене буття.

Чому ми говоримо про підтвердження, про якусь автентичність екзистенції? Наш підхід навіть не має на увазі якийсь реальний сюжет, який прагнув зобразити художник. Оскільки те, що об'єднує і Е. Уайета і Е. Хоппера – спроба винайти мову для передачі досвіду ідеацій, спроба зобразити акт чистої феноменологічної редукції.

Суб'єктивність сприйняття реальності і структури видимості у художньому просторі живопису Е. Хоппера і Е. Уайета: культурні впливи на перетині світу кінематографу і світу живопису

Реалізм не покликаний відобразити навколишнє середовище в позитивному або негативному світлі. Реалізм, за своїм принципом, служить ілюзією або дзеркалом перебільшення. Картини Е. Хоппера, як майстра, що вміє зобразити байдужість, як важливу характеристику суспільства, підсилюють відчуття цієї байдужості таким чином, що рефлексія над цим станом сприяє її посиленню.

Що ми бачимо в кіно, в зв'язку з цією рефлексією та співпричетністю глядача до події та світу живопису американського реалізму. Такі режисери як Девід Лінч, Вім Вендерс, Джим Джармуш, Теренс Малік використовують в своїх образах таку ж концепцію незначущості світу, і таким чином додають ще більшої незначущості художнім образам, проте не спростовують при цьому потенціал візуальної художності та співтворення з боку глядача.

Як засоби зображення реальності, кінематограф і живопис володіють власним світом можливих уявних в свідомості образів.

Молодий американський кінематограф періоду перших виставок Е. Хоппера рефлексував над сучасним йому мистецтвом в пошуку нових форм і засобів вираження. У 1930-1960-ті роки ми зустрічаємо безліч цитат в фільмах режисерів.

Популярність цитування Е. Хоппера в кінематографі і сучасних тиражованих зображеннях обумовлена багатьма в чому новаторством його техніки, він написав таку картину, яку сьогодні називають дигитальною (цифровою), він створив таку реальність, з якою прибрав негатив: «Якщо уподібнити цей ефект фотографії, можна сказати, що у Хоппера сама надмірність подібності говорила про те, що оригіналу і не було зовсім або що він з самого початку втрачений» [8, с. 24].

Саме такий ефект втрати реальності й одночасно її присутності і привертає послідовників та виражається в подібності образів. Режисерів цікавив момент скасування перспективи, що виникає через оптично точну, навіть неймовірну ясність погляду. Людина в такому поданні простору часто виключається зовсім або ж її існування передбачається на другорядних ролях, іноді на додаток пейзажу.

Метафоричне порівняння образу картини Е. Хоппера і кінокадру не випадкове. Художнику подобалася фотографія і він цікавився кіно. Місця і ситуації на його картині не багатоваріативні, проте більшу частину його робіт займають сцени в кінозалах, фойє, білетерки і часті промені світла кінопроектора. Його «зупинені миті» схожі на кольорові фотограми. Картини говорять про механічну природу спонтанності, анатомуючи час, перетворюють тривалість в механічну суму хвилин.

У своїх творах художник наділяє пейзаж виразом углядування, яке забирає у людини її душевність та виразність («олюднення пейзажу»), що в подальшому ми спостерігаємо в фільмах А. Хічкока. Ще одним фактором популярності його стилю є майстерна, з точки зору втілення, деконструкція видовища.

А. Хічкок першим запозичив хопперівський прийом надлишку реального. У 1960-х роках техніка дозволяла натурні зйомки, але режисер вирішив використовувати ріпроекції, домагаючись того, щоб фігури виступали з простору фону, домагаючись ефекту неприродності людини в пейзажі, який він представляє своєрідною ментальною конструкцією.

Здатність будувати структури і передавати їх суть – ще один загальний момент двох «майстрів кадру». Наприклад, у А. Хічкока мріє виключно камера, хоча нам здається, що мріють, задумуються герої. Так в фіналі фільму «Вікно у двір» кожен залишається в своїх звичних ситуаціях: вона з «Harper's Bazar'ом», він з фотоапаратом, масажистка з передчуттями, які обов'язково збудуться. У кадрі ми не бачимо кінцевий результат історії.

Ще одним шанувальником творчості Е. Хоппера можна вважати відомого кінематографіста Віма Вендерса. Часте звернення у знакових фільмах «Париж, Техас» і «Американський друг» до хопперівських мотивів та теми іманентності реального, де жанрові портрети персонажів буквально замасковані в просторі.

На відміну від А. Хічкока, для В. Вендерса найцікавішим у Е. Хоппера виявилось зникнення особи або включення його в світ ландшафту. Він зображує його настільки майстерно, що навіть не викликає дискомфорту при зоровому сприйнятті суб'єкта.

Не з точки зору уявлення творів сучасного мистецтва як симулякрів, а з точки зору можливості подання сюрреалістичної естетики повсякденності як поетики «магічного реалізму» ми порівнюємо творчість Е. Хоппера з ще одним американський класиком кінематографу – Девідом Лінчем. Прагнення режисера бачити повсякденне ексцентричним, а банальне – парадоксальним представляє інтерес для нашого дослідження. Примітивна гіпперреальність Е. Хоппера і повсякденна фантастика Д. Лінча сходяться в тому, що все це сконструйована реальність, де все природне є знаком, інтерпретувати цей знак – завдання і покликання глядача, цей місії глядач не має уникати. У роботах цих майстрів немає нічого справжнього: фотографічне не відображує природу, а природа сама перетворюється в індекс, знак на позначення певної інтерпретації.

Однак головною рисою запозичення поетики зображення ми виділяємо гру з сьогоденням. Особи Е. Хоппера йдуть в розріз з позами, блокуючи час, згортають його в петлю, такий маневр, який хвилює глядача, зачаровує погляд. Д. Лінч повторює цей хопперівський прийом перекручення і концентрації часу в окремому зображенні – він значно подовжує крупний план, народжуючи паузу, подібну порожнечі, в оповіданні, уповільнення створюють ефект нескінченного сьогодення. Д. Лінч, слідом за Хоппером, підриває природну реальність, його фотографічні образи народжують тріщину в об'єктивному даному, цьому, нібито теперішньому, моменті, світло Е. Хоппера і синтаксис Д. Лінча додають нереальності повсякденності.

Популярність творчості Е. Хоппера обумовлена її інтерактивністю, вона здатна запропонувати глядачеві створити індивідуальну версію світу, смислово і філософськи наповнену настільки ж глибоко, як пропонує сам автор; ця рівноцінність різних інтерпретацій і приваблює глядачів до мистецтва «магічного реалізму». Пустельні картини приховують автопортрети і пейзажі, виконуючи функцію дзеркала, легко відображають кожного, хто в них подивиться. Можливо саме цей ефект найбільш полюбився глядачам і поставив Е. Хоппера на місце одного з головних художників американської дійсності.

Висновки. Переходячи до висновків, потрібно сказати, що досліджуючи художній простір картин Едварда Хоппера та Ендрю Уайета ми зробили комплексний аналіз простору в контексті феноменологічної традиції філософії культури. Ми розібрали структурне розуміння поняття художнього простору, виявили належні до нього компоненти: у художньому просторі істина суцього стверджує себе у творінні через «насичені феномени» та присутність, художній простір картини може виступати як засобом «знеособлення» (Е. Левінас), ілюзії, так і засобом олюднення.

Використовуючи особливості культурно-антропологічних та феноменологічних методологічних підходів ми розглянули подієвість картини, як такої, яка не продукується нами як об'єкт, але здійснюється перед нашими очима як подія.

Культурно-антропологічне трактування художнього простору у нашому дослідженні виявило себе через такі концепції «структура видимості», «присутності», «подієвості», «гри порожнечами», «інверсії зображення» (коли картина своїми структурами видимості перевершує дійсність, витісняючи її структури зображення), «справжності екзистенції», «простору можливого».

Поняття «присутність», у контексті аналізу простору творів митців, розкривається у взаємодоповненості з поняттям «предметності», «об'єкт» та «суб'єкт». Центральним у нашій статті є визначення поняття «пустоти» як способу існування «простору можливого» (як способу впускання і відкритості), простору інтерпретації (глядача та автора) та безмежності, емоційної зворушливості.

На основі поетики зображення повсякденності живопису Е. Хоппера та Е. Уайета ми проаналізували подальші кінематографічні та живописні пошуки, візуальну образність американської культури та виділили її наступні риси: гра з часом у зображенні, суб'єктивація простору (особливо Е. Хоппер), олюднення пейзажу (особливо Е. Уайет). Живопису «американського реалізму» властиве психологізування та психологізація простору, що саме і запозичували американські режисери у митців-реалістів.

Художній простір наративізується – стає синтагмою-повідомленням, яку має заповнити глядач, у глядача виникає особливе відчуття «підключення про простір», залучення до піднесеного. Ефект відчуження, використаний митцями викликає ефект присутності, глядач буквально вживається в ті події, які зображає й виражає матерія художньої реальності.

ПЕРЕЛІК ПОСИЛАНЬ

1. Haskell B. *Modern Life : Edward Hopper and His Time* / Barbara Haskell. – Hardcover, 2011. – 240 p.
2. Meryman R. *Andrew Wyeth: A Secret Life* / Richard Meryman. – New York : HarperCollins, 1996. – 464 p.
3. Wyeth A. *Andrew Wyeth: Autobiography* / Andrew Wyeth. – Bulfinch, 1995. – 168 p.
4. Ефимова М. Мир художника Эндрю Уайета [Электронный ресурс] / М. Ефимова // Иностранная литература. – 2013. – №8. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/2013/8/10e.html>
5. Марион Ж.-Л. Метафизика и феноменология : на смену теологии / Жан-Люк Марион ; пер. с фр. С. Шолоховой // Логос. – 2011. – № 3 (82). – С. 124 – 143.
6. Марион Ж.-Л. *Перекрестья видимого* / Жан-Люк Марион. – Москва : Прогресс-Традиция, 2010. – 176 с.
7. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. В трех томах. – Том II. Революция романтизма в Америке / В.Л. Паррингтон. – Москва : Изд-во иностр. лит., 1962. – 150 с.
8. Смирнова В. Эдвард Хоппер. Эффект зеркала [Электронный ресурс] / В. Смирнова. – Режим доступа : http://www.artterritory.com/ru/teksti/statji/5115-jedvard_hopper_jeffekt_zerkala/
9. Титарь Е.В. Субъективность репрезентации в искусстве и проблема идентичности автора / Е.В. Титарь // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. – Санкт-Петербург, 2014. – Вып. 4. – С. 136-143. – Серия 17. Философия, конфликтология, культурология, религиоведение.
10. Хайдеггер М. *Время и бытие: Статьи и выступления* / М. Хайдеггер ; сост., пер. с нем. и комм. В.В. Библихина. – Москва : Республика, 1993. – 447 с.
11. Хайдеггер М. *Исток художественного творения* / Мартин Хайдеггер ; пер. с нем. Михайлова А.В. – Москва : Академический проект, 2008. – 528 с.
12. Юрьева Т.С. *Эндрю Уайет* / Т.С. Юрьева. – Москва : Изобразительное искусство, 1986. – 160 с.