

## ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ РАКУРСІ

*Простежується еволюція поняття художнього простору в історико-культурному ракурсі, а також аналізуються відмінності між поняттями художнього простору та міським середовищем.*

**Ключові слова:** антропологічний вимір, міське середовище, семиотичний вимір простору, художній простір, хронотоп.

*Исследуется эволюция понятия художественное пространство в историко-культурном ракурсе, а также анализируются отличия между понятиями художественное пространство и городская среда.*

**Ключевые слова:** антропологическое измерение, городская среда, семиотическое измерение пространства, художественное пространство, хронотоп.

*The article traces the evolution of the concept art space in historical and cultural perspective, and realized the difference between concept art space and urban environment.*

**Key words:** anthropological dimension, urban environment, semiotic dimension of space, art space, chronotope.

Проблема простору є надзвичайно актуальною в контексті формування та проектування міського середовища. Для з'ясування цієї центральної категорії слід розглянути сутність простору в загальнофілософському сенсі, різні концепції художнього простору, антропологічні та семиотичні виміри простору. Аналіз цих концепцій є надзвичайно важливим для усвідомлення відмінностей між поняттям художнього простору та міського середовища.

Поняття художнього простору здавна згадують і розглядають багато вчених з різних галузей науки. Але спроби усвідомити та співвіднести дослідження з поняття простору у філософії, мистецтвознавстві, культурології, архітектурі, естетиці відбулися порівняно нещодавно. Ми також робимо спробу дослідити еволюцію поняття художнього простору в історико-культурному ракурсі та визначити відмінності між цим поняттям і поняттям міського середовища.

Наукова література пов'язує поняття часопросторовості з найбільш досліджуваними питаннями. Увага науковців звернена до понятійного осмислення простору, його еволюційних особливостей і перспектив розвитку. Найважливішим аспектом цього дослідження є поняття художнього простору, виокремлене із загального простору.

Спроби понятійного осмислення художнього простору на початку минулого століття, здійснені Т. Адорно, М. Бахтінім, М. Бердяєвим, А. Крьюбером, О. Лосєвим, Ю. Лотманом, М. Мерло-Понті, Х. Ортега-і-Гассетом, С. Соловйовим, П. Флоренським, М. Хайдегером, О. Шпенглером, гідно продовжили сучасні дослідники: Д. Замятін, С. Кримський, О. Лосєв, І. Нікітіна, М. Парнюк.

Мета: простежити еволюцію поняття художнього простору в історії культури та визначити різницю між поняттям художній простір та міське середовище. Для досягнення цієї мети необхідно вирішити такі завдання:

1) усвідомити еволюцію художнього простору в концепціях О. Шпенглера, Х. Ортега-і-Гасет, М. Хайдегера, П. А. Флоренського; 2) розглянути антропологічний вимір простору в конвенції М. Понті; 3) проаналізувати сутність семіологічного простору в конвенціях Ю. Лотмана; 4) з'ясувати різницю між поняттям художнього простору та міським середовищем.

На філософському рівні поняття «простір» стосується тих фундаментальних уявлень, за якими немає спільної думки.

Для Іммануїла Канта простір — апріорна форма нашої чуттєвості; він не є визначенням, яке належало б до самих предметів і залишалося б навіть, якщо відволіктися від усіх суб'єктивних умов споглядання» [4, с. 132–133].

Простір Канта антропоцентричний «Лише з точки зору людини, — стверджує він, — можемо ми говорити про простір, про довжину і т.п. Якщо відволіктися від суб'єктивних умов ... то уявлення про простір не означає нічого» [4, с. 133].

Першу концепцію художнього простору О. Шпенглер висунув і розвинув у книзі «Занепад Європи» (1918 р.). Він підкреслив важливість простору не лише для індивідуального сприйняття, а й для культури в цілому, а також для всіх видів мистецтва, що існують у межах конкретної культури. О. Шпенглер пов'язує проблему простору та художнього простору із сенсом життя і смертю, а глибину простору — із часом і долею. Головна ознака простору — його глибина. «Життя, кероване долею, сприймається, поки ми не спимо, як відчута глибина ... Тільки глибина є справжній вимір ...» [17, с. 327].

Поняття художнього простору О. Шпенглер поширює не лише на образотворче мистецтво, а й на всі види мистецтва і говорить про простір музики, літератури, садового мистецтва тощо. З ім'ям О. Шпенглера пов'язують початок систематичного філософського дослідження простору мистецтва.

Аналіз глибин художнього простору серйозно вплинув на філософів, які розмірковували над проблемою простору в мистецтві.

Розмірковуючи над проблемою простору в живописі (XIV — XIX ст.), слідом за О. Шпенглером, Х. Ортега-і-Гасет різко

протиставляє геометричну глибину простору, що досягається за допомогою системи прямої перспективи, й інтуїтивну, або змістовну його глибину. Геометрична глибина дотримувала в мистецтві нового часу й була породженням чистого розуму. Вона взагалі не може розглядатися як художній початок. Ортега вважав, що живопис нового часу наполегливо все більше заглиблювався в художній простір. Це проявилось в тому, що спочатку зображувалися предмети, потім відчуття і, нарешті, самі ідеї. Увага художника зосереджувалася спочатку на зовнішній реальності, потім — на суб'єктивному і врешті-решт переміщувалася на інтерсуб'єктивне. Ці три етапи є точками однієї прямої.

Х. Ортега-і-Гасет один із перших спробував проаналізувати еволюцію художнього простору. Він дійшов висновку, що постійні, іноді радикальні, зміни, які відбуваються в мистецтві — перш за все зміни його художнього простору, і це виокремлює твір мистецтва з-поміж багатьох об'єктів, які не стосуються мистецтва і не мають ознак естетичних об'єктів. Основою змін художнього простору є глибинні зміни в культурі епохи, що визначає відповідне їй мистецтво й необхідний для нього художній простір. Не існує в майбутньому якогось єдиного досконалого зразка художнього бачення світу, до якого поступово наближалось б у своєму розвитку мистецтво. І не існує того досконалого художнього простору, послідовним наближенням до якого були б трактування художнього простору, що домінували в різні епохи. Крім того, художній простір не залишається незмінним протягом однієї епохи. Питання про простір докладно розглядає М. Хайдегер у книзі «Буття і час», проблемі художнього простору присвячена його праця «Мистецтво і простір» (1969 р.). Він розрізняє кілька типів просторовості, серед яких: простір науки й пов'язаної з нею техніки, простір поведінки й спілкування, простір мистецтва та ін. М. Хайдегер висловив безліч ідей. Перш за все, просторовість різноманітна, і художній простір — один із важливих її видів.

Він автономний і не є складовою якогось іншого виду простору як чогось фундаментальнішого. Він не є простором науки й техніки і пов'язаний із поняттями простору, місця й сфери як сукупності речей у їх відкритості та взаємоналежності. Художній простір постає способом, в який художній твір пронизується простором. Як естетичне поняття художній простір не є підкоренням або подоланням якогось іншого простору, це — самостійна сутність. Він утілює щось внутрішнє, протиставляючи його зовнішньому, залучені до нього об'єкти шукають місць і самі є місцями.

Тема простору розглядалася в працях М. Мерло-Понті «Феноменологія сприйняття» (1945 р.) та «Око і дух» (1961 р.). Він пов'язує сприйняття простору з баченням і рухом, тобто з людським тілом. «Художник перетворює світ у живопис, відаючи

йому натомість своє тіло. Щоб зрозуміти ці транссубстантивациї, потрібно відновити діюче і справжнє тіло — не частину простору, не набір функцій, а поєднання бачення й руху» [10, с. 13]. Геометрична перспектива, на думку М. Мерло-Понті, не діє в сприйнятті ні реального простору, ні простору творів мистецтва. Глибина простору зумовлюється не перспективою, а «глибина народжується в моєму погляді, оскільки він прагне щось побачити» [10, с. 338]. Вона є тільки моментом перцептивної віри в єдину річ. Предмети, зображення на картині прагнуть до глибини, як кинутий камінь завжди падає вниз. Вертикаль і горизонталь також визначаються найзручнішим положенням нашого тіла в просторі. Близьке і далеке — не більш ніж абстрактне позначення «буття-в-ситуації», і вони припускають, що суб'єкт і світ перебувають «віч-на-віч». На основі аналізу М. Мерло-Понті екзистенціального характеру вимірів простору мажна дійти важливого для опису художнього простору висновку щодо необхідності розрізняти глибину як відношення між речами чи навіть площинами і якусь «первинну» глибину.

М. Мерло-Понті використовує термін «простір» у досить широкому сенсі й говорить про «антропологічний простір», «простір новодіння», «міфічний простір», «шизофренічний простір» та ін. Водночас він виходить за рамки тлумачення простору як якогось глобального розміщення речей і не вважає за можливе поширювати поняття простору на музику (простір як розміщення звуків), на літературу (простір як розміщення характерів і подій) тощо. Глибину художнього простору він тісно пов'язує з часом: вона не є виміром, як висота й ширина, а є особливим і притому єдиним просторово-часовим виміром. Таке твердження висував О. Шпенглер, але М. Мерло-Понті сприймає глибину як своєрідний часовий квазісинтез. Це нове розуміння глибини художнього простору було назване «інтуїтивним», або «змістовним».

У російській філософії мистецтва найцікавіші ідеї про мистецький простір висловили П. А. Флоренський і М. М. Бахтін. Основні положення концепції П. А. Флоренського викладені в працях «Зворотня перспектива» (1919 р.) та «Аналіз просторовості в художньо-образотворчих творах» (1982 р.). Художній простір, за П. А. Флоренським, «не одне тільки рівномірне, безструктурне місце, не проста графа, а саме — своєрідна реальність, наскрізь організована, що має внутрішню впорядкованість і будову» [16, с. 94]. П. А. Флоренський виділяє два «досвіди світу», два типи культури: споглядально-творчий і хижачко-механічний. Ці два типи чергуються в історії. Стародавність і середньовіччя вважають справжньою реальністю духовну реальність і сповідують внутрішнє ставлення до життя. Для нового часу реальність — це зовнішній, предметний світ, в якому практикується суто зовнішнє ставлення

до життя. Релігійна культура тяжіє до неілюзійного мистецтва, її мета — не схожість із зовнішнім світом, а символ вищої реальності. Нерелігійна культура породжує ілюзійне мистецтво, спрямоване на те, щоб зобразити в символах матеріальний, предметний світ. Послідовно обстоюючи ідею про визначеність художнього простору культурою епохи, П. А. Флоренський тлумачить культуру епохи, зосереджуючи увагу насамперед на релігійності чи нерелігійності культури. Але навіть у так звані «релігійні епохи» культура зовсім не зводиться лише до релігії.

Цікаву концепцію простору запропонував М. Бахтін [1]. Він увів поняття хронотопу, що характеризує зв'язок простору з часом. Хронотоп — це тісний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі. Хронотопом визначається цілісність літературного твору щодо реальної дійсності. З огляду на це хронотоп завжди містить ціннісний елемент, виокремити який можна, однак, лише під час абстрактного аналізу. Хронотопічний аналіз не обмежується мистецтвом і літературою. У будь-якій сфері мислення, зокрема в науці, ми маємо справу зі змістовними елементами, і, щоб увійти в нашу дійсність, досвід, вони повинні набути будь-якого просторово-часового вираження, тобто знакової форми, яку можемо чути і бачити.

В архітектурі просторові уявлення впродовж тривалого часу не були предметом спеціального осмислення, не було спроб усвідомити вплив на архітектуру уявлень про простір. До середини XVIII ст. саме слово «простір» не згадувалося в жодному трактаті про архітектуру. Лише наприкінці XX ст. воно зрідка траплялося у творах про композицію ландшафту та кілька разів побіжно використовувалося в курсі лекцій Ж.-Ф. Блонделя (1771-1777 рр.). З культурологічної точки зору, на нашу думку, цікавим є комплекс ідей Ю. М. Лотмана щодо проблем символічного художнього простору як найважливішої ланки семіотичного простору, або семіосфери. Просторова семіотика як особлива наукова дисципліна особливо цікавила Ю. Лотмана. Він пов'язував її з розвитком математичних і природничих знань, з ідеями релятивності простору, множинності просторів, їх асиметричності та взаємодоповнюваності. Причому вчений чітко розрізняв дві іпостасі просторової організації: а) просторова структура картини світу; б) просторові моделі як мова опису типу культури. У першому разі це об'єктна мова, у другому — метамова опису.

Ю. Лотман розмежовує простір: лінійний, площинний і об'ємний. Лінійний і площинний мають горизонтальну й вертикальну спрямованості. Образом лінійного простору в мистецтві є дорога.

Також учений виділяє побутовий і казковий простори, які можуть локалізуватися в різних місцях, перетинатися та за певних

умов переходити з одного в інший, набуваючи вигляду звичайного простору. Внутрішній простір близько, зовнішній — віддалений, перший — свій, другий — чужий. Простір поміщиків — Дім.

Символ, за Ю. Лотманом, має просторове середовище, просторову багатолічність, підсилену тим, що по ньому «біжить» час, історія, а простори, культурні та художні, концентрують свої смислові аспекти в символічних «вершинах», трикутниках, багатокутниках. Цей перехід простору і символу уможливлений завдяки введеному Ю. Лотманом поняттю семіосфери — семіотичного континууму, що оточує людину і суспільство. За зразком біосфери В. Вернадського (але не за аналогою з ноосферою) Лотман пропонує поняття семіосфери. Для семіосфери характерні відмежованість і семіотична нерівномірність. Перша ознака тягне за собою однорідність і індивідуальність семіосфери. Друга — 1) наявність центру (ядра) і периферії; 2) змішування рівнів; 3) різну швидкість розвитку різних ділянок; 4) діахронну глибину, що зумовлена з пам'яттю культури.

Символ і символічний простір, вважає Лотман, занурені в семіосферу, значною мірою визначають її й одночасно є результатом процесів, які в ній відбуваються.

У працях Ю. Лотмана трапляється побутовий, сакральний, профанний простір, простір життя, смерті, природи, культури, простір сенсу. Що стосується символічного простору, то це особливий вид художнього простору, де є текст, специфічні знаки, умовні й іконічні.

Будь-яка культура починається з поділу світу на простір «внутрішній» і «зовнішній».

Вивченню архітектурного простору присвячено безліч праць Ю. Іконнікова. Відповідно до пріоритетів, які визначаються провідними тенденціями розвитку архітектури кінця ХХ ст., у центрі досліджень архітектурної форми постають проблеми її морфології й художньої мови. Для цих проблем ключовим поняттям є простір. «У першому наближенні архітектурний простір — частина просторової безперервності світу, виділена і сформована матеріальними елементами, яку, сприймає людина й забезпечує умови життєдіяльності ...» [3, с. 41].

Ю. Іконніков вважає, що для функціонування та емоційного сприйняття архітектурного простору первинними є відносини якісно виділеного внутрішнього і зовнішнього простору. Учений вважає, що «простір конкретизується в понятті місце, пов'язаному з певною локалізацією якогось діяства, в якісному тотальному феномені, який не можна описати засобами аналітичних наукових понять. Місце має особливу ідентичність — «дух» [3, с. 55]. Він вважає, що зміст поняття «архітектурного простору» залежить від уявлень на тому рівні світорозуміння, на якому

формується цінності, символічні образи, значення й синтаксичні структури специфічної мови, концепції діяльності і малюнок поведінки. Специфічність уявлень про простір на цьому рівні входить у ментальність культури й може бути серед ознак ідентифікації стадій її історичного розвитку або національного характеру. Такі уявлення, на думку Ю. Іконнікова, координують спрямування тих видів діяльності, які визначають просторове облаштування життя і таким чином морфологію архітектурного простору [3, с. 43].

Дві принципові позиції у формуванні концепцій архітектурного простору виділяє Ю. Іконніков: об'єктивістські, основані «ноюв архітектурою», і суб'єктно-об'єктні, на яких ґрунтуються контекстуалізм (середовищний підхід) і різні версії постмодернізму. Він визначає переваги кожної концепції: першої — однозначність вихідних установок, що дозволяє використовувати математичне моделювання, другої — широке охоплення факторів формування, що взаємодіють. Перша — екстравертна й відповідає техніцистській ментальності, друга — інтровертна й передбачає відповідність гуманістичним цінностям. «Настанова на безумовність утопічних ідеалів зникає; відповідно операційним полем стає не абстрагованна від людського сприйняття і ставлення ідеальна математична тривимірність, а суперечлива складність конкретного простору буття, місця або системи місць» [3, с. 57]. Під час вивчення та аналізу властивостей реального «фізичного» простору чітко, за Ю. Іконніковим, розрізняють моделі простору.

Перцептивний простір — модель, що поєднує відображення реального простору органами відчуттів, відповідно до інтегрального сприйняття, в якому чуттєва інформація впорядковується на основі досвіду суспільства й особистості. Встановлення співвідношень між перцептивним простором образу і концептуальним простором математичної моделі — одне з критичних питань архітектурної майстерності, воно зумовлює точність передачі задуманого образу в природі. Екзистенціальний простір — стабільний образ оточення, оснований на сприйнятті простору як поля діяльності, який надає характерних якісних характеристик.

Художній простір — простір як художній образ, структурована просторова система художніх цінностей та образно-символічних значень, яка пов'язує архітектурний простір і просторові образи введених у нього творів інших видів мистецтв [3, с. 57-59].

Середина 1920-х рр. стала ключовим критичним моментом для розвитку концепцій архітектурного простору. Виникає так званий «середовищний підхід», міське середовище. При безсумнівній його плідності, середовищний підхід немовби всередині має багато обмежень. Ключове поняття — «середовище» — передбачає взаємодію певної системи об'єктів, предметно просторового

оточення й суб'єкта, який аналізує таку систему. Суб'єктом при цьому може бути, наприклад, міське співтовариство. Поняття «середовище» саме по собі складне й неоднозначне, воно потребує аналітичного дослідження.

Отже, простежено різні конотації поняття простору в загально-філософському контексті, антропологічні та семіотичні виміри цього поняття, що дозволило усвідомити різницю між поняттям простору та середовища, що є надзвичайно важливим для формування і проектування міського середовища.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вирішенням проблем формування та проектування міського середовища.

### Список літератури

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. : Сб. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234–407.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М. : Худож. лит., 1990. — 543 с.
3. Волкова Е. В. Пространство символа и символ пространства в работах Ю. М. Лотман / Е. В. Волкова // Вопросы философии. — 2002. — № 11. — С. 192.
4. Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве : монография / А. В. Иконников. Российская академия архитектуры и строительных наук, НИИ теории архитектуры и градостроительства. — М. : КомКнига, 2006. — 349 с.
5. Кант И. Соч.: в 6 т. Т. №. 3. / И. Кант // (Философское наследие т. 5) — М., 1964. — 799 с.
6. Лотман Ю. М. О семиосфере / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в трех томах. — Т. 1 — Таллин : «Александра», 1992. — С. 11–12.
7. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам Петербурга XVIII / Ю. М. Лотман. — Тарту, 1984. — 139 с.
8. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург: «Искусство — СПб», 1998. — 704 с., ISBN 5-210-01523-8.
9. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера - история / Ю. М. Лотман. Тартуский ун-т. — М. : Языки рус. культуры, 1996. — 464 с. (Язык. Семиотика. Культура).
10. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. — Таллинн : Александра, 1992. — 479 с.
11. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман. // Избранные статьи в трех томах. — Т. 1 — Таллинн : Александра, 1992. — 479 с.
12. Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» / Ю. М. Лотман. // Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М. : Языки русской культуры, 1996. — 464 с. (Язык. Семиотика. Культура).



13. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. — М. : Искусство, 1992. — 63 с.
14. Никитина И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства : Автореферат / И. П. Никитина. — М., 2003. — С. 24.

*Надійшла до редакції 30.04.2012 р.*