

ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ПІДХОДИ ДО РОЗУМІННЯ ПОЯВИ ТА СУТІ ОРНАМЕНТУ

УДК 7.016.4

Наталія ЯНІШЕВСЬКА,

*аспірантка, Львівська національна академія мистецтв,
м. Львів, Україна*

Анотація. Статтю присвячено розгляду теоретико-мистецтвознавчих підходів до аналізу орнаментального мистецтва, починаючи із XVIII ст. і до сьогодні. Зокрема, проаналізовано орнамент у теоріях емпатії, співвідношення орнаменту з абстракцією, музикою, орнамент як метамову.

Ключові слова: орнамент, теорія орнаменту, естетика орнаменту, психологія орнаменту, філософія орнаменту, емпатія, абстракція.

Постановка проблеми. У період виникнення і формування теоретичного осмислення специфіки різних видів мистецтва орнамент як самостійний, автономний об'єкт теоретизування не виділявся. З другої половини XIX ст. орнаменталістика уклалася як дисципліна мистецтвознавства і культурології. В рамках нової науки розпочалося дослідження форм, композицій і семантики народного та класичного орнаменту. А згодом – ролі та місця орнаменту в системі мистецтв та культурній спадщині.

Системне дослідження орнаменту з необхідністю включає вивчення його історії (етнографія, стилістика), практики (морфологія, семантика та композиція орнаменту) та теорії орнаменту (естетики, психології та філософії орнаменту). І не дивно, що широкий діапазон дослідження феномену не однаково повно та глибоко висвітлює усі сторони вивчення орнаменту.

Аналіз досліджень із зазначеної проблеми. Серед численних досліджень орнаменту лише поодинокі зупиняються на темі власне теорій орнаменту. У статті «Ідея абстракції у німецьких теоріях орнаменту від Канта до Кандінського» [10] Девід Морган розглядає орнамент у теорії мистецтва XVIII-XX ст., його взаємозв'язок з ідеєю емпатії, чистого мистецтва, що мали місце у тогочасному мистецькому дискурсі. Зв'язок абстракції та феномену орнаменту проаналізовано на основі численних теорій та мистецтвознавчих шкіл. Ця та ряд інших праць автора висвітлюють широкий діапазон питань на порубіжжі орнаменту та абстрактних тенденції у мистецтві [22].

На особливу увагу заслуговує робота Ернеста Гомбріха «Значення порядку. Дослідження психології декоративного мистецтва» [17], у якій висвітлюється проблематика психології власне декоративного мистецтва, зокрема орнаменту. Окрім детального аналізу орнаментальної структури, автор досліджує орнамент в багатоманітті естетичних концепцій та поглядів на його виникнення і природу, а також вплив орнаменту на малярство у ХХ столітті.

Метою статті є проаналізувати теоретичні підходи до аналізу орнаменту, вказати на основні тенденції та особливості трактування специфіки орнаментального мистецтва та абстрактних форм, зокрема, а, отже, виділити основні напрямки аналізу орнаменту в мистецькому дискурсі.

Наприкінці ХІХ ст. орнамент став оригінальним предметом дискусій у колах мистецтвознавців та теоретиків мистецтва. Однак міркування про орнамент мали місце ще задовго до цього. На початку 1790-х рр. Карл-Філіп Моріц у своєму теоретичному дослідженні «Вступ до історії орнаменту» високо оцінює орнамент, наводячи на думку, що він не тільки має здатність покращувати смак і збуджувати душу, але складає «шляхетний порив душі» – такий же благодотворний, як потяг до науки чи високого мистецтва. Таким чином, Моріц зараховує орнамент і високе мистецтво до однієї категорії, яку він поетично називає «потяг до краси». Теза, що орнамент не може мати самостійної мети, оскільки служить цілі оздоблення іншого об'єкта, для Моріца є поверховою, оскільки вона не враховує шляхетної природи орнаменту [10, с. 246].

Позитивну оцінку феномену орнаменту давав німецький філософ Іммануїл Кант. Відомою є формула його естетики, що визначає чисту або вільну красу: «...прекрасним є те, що подобається незалежно від смислу». Кант пояснює свою думку саме на прикладі орнаменту. І це не випадково, адже останній найбільш наочно показує, що ми не зосереджуємося на понятійному змісті того, що представлено перед нами. Рух елементів орнаменту, просте поєднання барв та ліній – це і є чиста або «вільна» краса, вважає філософ.

Роздуми Канта про орнамент було піддано філософській критиці Гансом-Георгом Гадамером. Зокрема, він вважає недоцільним підносити рефлексії Канта про красу орнаменту до рівня естетики орнаменту. У цьому ж контексті він не розділяє частих спроб застосування естетики Канта до теорії не-

предметного живопису [3, с. 233-234]. Гадамер досить послідовно акцентує на тому, що твір мистецтва має власний смисл, який не може бути зведеним до сукупності переживань. Насправді ж у цій суперечці обидва філософи виходять із різних засновків та різної мотивації, які й зумовляють відмінне розуміння твору мистецтва і орнаменту, зокрема.

Увага, яку Моріц і Кант приділяють самотійному значенню форми в орнаменті, надихнула пізнішу формалістську естетику. Остання відкидала наслідування як основу мистецтва. Возвеличуючи думку Канта про те, що твір мистецтва в естетичному судженні виступає як «цільове без цілі», прихильники формалізму водночас розвивали погляд німецького психолога та філософа І. Ф. Гербарта, який зводив теоретичний аналіз мистецьких феноменів до дослідження формальних елементів мистецтва в їх естетичній функції.

Вплив теоретичних рефлексій про орнамент на формалізм є беззаперечним. Можна сказати, що теорії орнаменту, які були частиною як локальних, так і загальнофілософських дискусій, значною мірою надихнули розвиток естетики, що абсолютизує роль форми в естетичному та художньому освоєнні дійсності, висуває форми, тони, площини, просторові структури на перше місце в системі естетичного знання.

Наприкінці ХІХ ст. з'являються прихильники та «захисники» орнаменту, які відкинули його підпорядкування натуралістичному мистецтву та започаткували міцну в перспективі традицію інтерпретації орнаменту в контексті аналізу абстрактних форм.

Найбільш вартим уваги прикладом історика мистецтва, який переглянув дослідження орнаменту, був Алоїз Рігль. Цій проблематиці присвячена його велика праця «Питання стилю. Основи історії орнаментики» (1893), де вперше робиться спроба аналізу стилів орнаментики, розглядається їх психологічна та соціальна обумовленість. На думку Рігля, вищим проявом художніх здібностей людини є ті види образотворчого мистецтва, які нічого реального не зображають, – це архітектура та декоративне мистецтво. «Саме в цих родах мистецтва, – заявляє він, – людина є власне творчою. Тут вона абсолютно не має перед собою зразка, тут вона створює безпосередньо із самої себе... Внаслідок цього архітектура і художні ремесла у більшій мірі є мистецтвом, аніж будь-яке інше» [2, с. 147].

Засновник дизайну Г. Земпер [5] та його послідовники намагалися пояснити виникнення і сутність орнаменту, зокрема

геометричного, з техніки обробки матеріалу, передусім текстилю. Однак, на думку Рігль, ця концепція суперечить історичним фактам – геометричний стиль виник раніше текстильної техніки. Настільки ж помиляються ті, хто вважає, що сутність орнаменту у відтворенні природних форм – неорганічних, рослинних чи органічних. Закономірності, властиві орнаменту та його розвитку, не підкорюються закономірностям, що властиві реальним рослинам. Орнамент якісно відрізняється від природних мотивів, які відтворює, і, як доводить Рігль, диктує їм свої, чисто орнаментальні закони. Площинний характер орнаменту, що прикрашає поверхню, передбачає умовність зображення. Проте особливий характер образотворчості обумовлюють особливості художньої волі, яка проявляється через перетворення натуралістичного зображення в умовне.

Поширення орнаменту має загальні для всіх народів закони розвитку. У цьому проявляються об'єктивні орнаментальні закономірності, а, з іншого боку, художня воля проявляє суб'єктивність. Суть мистецтва – не у відображенні, а у вияві художніх здібностей. Історія одного з найдавніших видів мистецтва, орнаменту, доводить, що вони були властиві для примітивних (давніх) народів.

Рігль говорить про те, що в орнаменті здійснюється оживлення, освоєння людиною незалежних від неї геометричних закономірностей природи, від якої вона повністю залежить. Створюючи дещо принципово нове, наприклад, геометричний орнамент, художник підкреслює абсолютність закономірностей буття, їх авторитетність. Орнамент, іншими словами, є найбільш узагальненим зображенням гармонії свободи і необхідності, людини і природи, що було одним і найдавніших виявів суспільного ідеалу [2, с. 154].

Сутність орнаменту полягає у своєрідному синтезі абстрактних, математичних закономірностей природи (симетрія, ритм) і природних мотивів. Вільна гра людських сутнісних сил виявляється не в чому іншому, як в органічному поєднанні цих протилежностей. Цей синтез – прояв художньої волі і водночас – сила творчої уяви художника-орнаменталіста. Адже, не маючи відповідних знань про мистецтво, давні люди створювали те, що не могли зрозуміти розумом [2, с. 157]. Давній художник проявляє таку розвинуту здатність до створення орнаментальних мотивів, таку силу художньої фантазії, котра практично втрачена в сучасному суспільстві.

Дисертація психолога мистецтва, представника віденської школи мистецтвознавства та теоретика формалізму Вільгельма Воррінгера «Абстракція та емпатія» (1906) дає чимало цікавих відповідей як у дослідженні появи та суті орнаменту, так і витоків мистецтва авангарду. В основі потягу до абстракції, вважає Воррінгер, лежить почуття страху перед простором – це змушувало первісну людину в якості психологічного захисту створювати світ форм, які б підкорялися законам геометрії. Він здавався прекрасним тому, що в ньому не відчувалося життя, страху перед ним; воно було замінене деяким геометризмованим порядком форм. Отож, орнамент мав певну цілющу дію на людину, адже «бажання створити точки відпочинку перед лицем лякаючих та хвилюючих мутацій зовнішнього світу було приречене знайти своє перше задоволення в чистій геометричній абстракції» [8, с. 87]. Слабкій орієнтації давніх людей у хаосі життя протиставлявся своєрідний інстинкт візуально абстрагованої «речі в собі», що притупився з розвитком раціонального розуміння світу і віродився знову на більш високих ступенях цивілізації з бажання досягнути найвищих рівнів пізнання, недоступних раціональній свідомості. І шляхом до трансцендентності має стати абстрактне мистецтво.

Звичайно, ідеї, викладені в праці, деякою мірою застарілі для сучасного розуміння справи, проте революційний спосіб тлумачення психологічного впливу мистецтва та власне процесу творчості змушує нас щораз звертатися до особи Воррінгера, коли ми говоримо про мистецтво авангарду, особливо у його геометричних проявах. Адже геометризм, що наближається до орнаменту, і орнамент, що близький до безпредметного мистецтва, пояснюється автором в особливий спосіб. Він стверджує, що орнамент є найвищим мистецтвом, що у його формах творчість (художня воля) виявляє себе якнайчистіше, і у мистецтві ми повинні повернутися до простих геометричних форм, відмовитися від реалізму. «Процес полягає в тому, що чистий орнамент, тобто абстрактне утворення, згодом натуралізується. Мистецтво починається не з природних явищ, а з орнаментально-абстрактних», – каже Воррінгер. А потяг до абстракції є наслідком великого внутрішнього конфлікту між людиною та навколишнім світом, «дивовижною боязню простору».

В орнаменті художня воля знаходить своє найчистіше і незатемнене вираження, йдучи за Ріглем, говорить Воррінгер. Він навіть може набувати космічного значення. Коли людина заглядає у безодню космосу, коли перед нею розкриваються таїни її

власного внутрішнього ірраціонального світу, то їй стає страшно. Абстрактні тенденції в орнаменті – породження космічного страху, перетвореного у художню волю – масову динамічну силу, що створює абстрактну красу високої художньої цінності.

Отож Воррінгер, як і Рігль, найбільш досконалим і творчим видом образотворчого мистецтва вважає орнамент. Трансцендентальна абстрактна художня воля змушує людину порвати з оманливою реальністю і побачити світ таким, яким він є – таємничим, жорстоким, ірраціональним [2, с. 230]. Власне, відмова від відображення дійсності, що постулюється у роботі, є актуальною також і до наших днів.

Воррінгер робить висновок, що специфічні художні закони принципово не сумісні з естетичним розумінням прекрасного в природі, а, отже, і якість твору мистецтва на може визначатися якістю відтворювання об'єкта на полотні. Естетичне переживання та естетичну діяльність теоретик зводить до «об'єктивованої самонасолоди», визначає як внутрішню латентну потребу, що виникає сама по собі, не залежить ні від об'єкта, ні від творчих засобів, ні від явищ зовнішнього світу, ні від художніх здібностей. В основі мистецтва, за Воррінгером, лежить не взаємодія людини з оточуючим світом, а їх «розмежування», яке відбувається виключно всередині людини і є, по суті, не чим іншим, як розмежуванням інстинкту та розуму.

Дискусія, що розпочалася з публічного обговорення дисертації Воррінгера про природу абстракції та емпатії, залучила чимало науковців та теоретиків до вирішення питання про співвідношення орнаменту та абстракції. Воррінгер із відвертою категоричністю закликає відмовитися від реалістичного відображення дійсності та користуватися виключно геометричними орнаментальними формами.

Однак використання ним терміну «абстрактний» в жодному випадку не означає виключно не репрезентативну форму, а будь-яке лінійне трактування форми, репрезентативної або ні, чий геометричний, неорганічний характер зрікається будь-яких асоціацій з нашими життєвими відчуттями як органічно створених істот [10, с. 256-257].

Теорія Воррінгера набула особливого значення для естетики та художньої практики ХХ століття, зокрема, таких напрямів, як кубізм, абстракціонізм та експресіонізм, а також часом передувала полотнам Ж. Брака, П. Пікассо та В. Кандінського. Дослідниками вказується на унікальність такого ви-

падку, адже зазвичай теорія слідує мистецькій практиці, а не навпаки [8, с. 82].

Натомість головний теоретик абстракціонізму Василь Кандінський дистанціює абстрактне від орнаментального і тим самим відділяє нове образотворче мистецтво від декоративного. Щодо орнаменту Кандінський мав певні застереження. Художник стверджує, що орнамент в минулому не підкорявся внутрішньому духові, мав значення «примхливої гри форм», що не здатна виразити жодного внутрішнього мотиву. На його думку, очевидна близькість абстракції і орнаменту створює перед художником небезпеку декоративності картини. Адже використання геометричних форм з певною ритмічністю та повторенням веде до створення орнаменту. А це не відповідає тій великій місії мистецтва, яку приписує Кандінський новому абстрактному живопису.

Цікавою у контексті розгляду співвідношення орнаменту та абстракції є однойменна праця Маркуса Брудерліна [15], де на основі творчості В. Кандінського, П. Мондріана, А. Матіса та Френка Стелли автор ілюструє прояви глибокого впливу орнаменту як формального та методичного елемента на абстрактне мистецтво, а також причини зацікавлення художників початку ХХ ст. орнаментациєю та геометричними мотивами, характерними для давніх чи екзотичних культур, що криються, перш за все, у пошуку істинних мистецьких форм, простоти вираження та чистоти кольорів, що втратилися за ширмою натуралістичного живопису останніх століть.

Аналогія «музика-орнамент» є близькою до попереднього питання про співвідношення орнаменту та абстракції. Ще Кант оцінював музику та орнамент як найбільш виражені прояви «вільної» краси, – мистецтва, мета і користь яких, на його думку, недоступні для нас. Філософ відносить їх до «гри відчуттів» (гра тонів, кольорів, звуків, ритмів) і зараховує їх до рангу «приємних мистецтв», що народжуються з надлишкових творчих сил після задоволення усіх потреб.

«Для цілого покоління митців, які переймалися питанням мотивування та пояснення абстрактних композицій, музика стала парадигматичним зразком: на той час музика була єдиним радикальним абстрактним мистецтвом», – говорить Й. Мейнгардт [9].

Відомо, що авангардисти зверталися до музики для підтримки своїх теорій та напрямів. У праці «Точка і лінія на площині» Кандінський В. говорить: «Музика, яка не має практичного значення..., досі є єдиною придатною для створення абстрактного твору» [7, с. 68]. За його словами, митець прагне зна-

йти вираження свого внутрішнього світу нематеріальними засобами, подібно музиці. Звідси пошуки ритму, математичної, абстрактної конструкції, повторення кольорових тонів, пошук динаміки тощо [6, с. 19-20]. Сам художник наділяв прості геометричні форми кольоровими та музичними характеристиками, лінії за товщиною та формою мали певну силу звучання та мелодіку. Також до інтерпретації орнаменту через музику звертаються такі теоретики, як Р. Ворнум, В. Фаворський, А. Ендель [16], С. Рижакова [11], Б. Галєєв [4], Є. Синцов [14], В. Жирмунський та ін.

Принципова якість, за допомогою якої візуальні форми наближуються до музичної форми – це протяжність у часі. Візуальні форми, що є позачасовими, можуть отримати цю якість, якщо будуть особливим чином організовані у просторі, ритмічно укладені в ряді, послідовності, орнаменті. Така схожість також пов'язана з тим фактом, що два основні структурні принципи орнаментування – ритм та композиція – є у той же час основними і в музиці. Крім того, поняття «орнаментика» застосовується у музиці для означення мелодичних зворотів і звуків невеликої тривалості, що прикрашають основний мелодичний малюнок, а також посилюють його експресивність.

З появою специфічної галузі психології мистецтва з'являється зацікавлення теоретиків найпростішими формами у мистецтві, а саме формами орнаментальними. Процеси сприйняття та впливу простих орнаментальних (геометричних) форм стають предметом зацікавлення психології мистецтва.

Психолог і естетик Теодор Ліппс вносить значні зміни у дискусію про форму, стиль, емпатію і абстракцію. Зокрема, розуміючи стиль як «дистанціювання від простого відтворення того, що знаходять у природі», Ліппс сприяє високій оцінці орнаменту як самодостатньої естетичної форми [19, с. 261]. Він ігнорує традиційне розділення між змістом предмета і абстрактною формою. Він вважає, що геометрична форма і натуралістична форма підкоряються одному закону, який розкривається і робиться візуально пізнаваним у абстрактних формах та лініях. Теорія емпатії Ліппса передбачає проєкцію глядача на об'єкт і визначає індивідуальне сприйняття та переживання ліній, форм і кольорів [10, с. 250]. Таким чином, він слідує теорії емпатії Генріха Вольфліна, згідно з якою ми оживляємо кожну річ – це одвічний людський імпульс, і якщо він зникне – то це означатиме кінець мистецтва. Це оживлен-

ня зовнішнього світу є підпорядкуванням усіх зовнішніх образів нашому власному тілу [10, с. 252].

Також критик Карл Шеффлер у 1901 р. з ентузіазмом писав, що людський потяг до симетрії, виражений в орнаменті, є відчуттям «гармонії, яка пульсує крізь архітектуру людського тіла». Митець, створюючи орнаменти, переживає їх. Орнаментальний малюнок є прямим вираженням відчуттів і виникає у рушійних силах людської анатомії. Шеффлер вірив, що оскільки людське тіло і все органічне мають один і той самий закон формування, «наш організм є наче різновидом інструменту, чії струни натягнуті і чутливо вібрують» [29].

Натомість архітектор та теоретик Август Ендель заміняє тогочасні уявлення про «емпатію» як «одухотворення» чи «антропоморфізм» теорією експресії, запозиченою у фізіогноміки. Орнаментальні форми здатні зафіксувати тисячі настроїв, а можливо, і відобразити індивідуальні риси автора. Тому людина повинна вчитись бачити і заглиблюватись у форми, зафіксувати в душі кожен їх зміну, і це має бути особливо корисним для наших відчуттів [16, с. 76]. Як альтернативу до антропоморфізму емпатії фізіогноміку використовував у своєму вченні також Артур Рослер.

Образотворення у мистецтві орнаменту тісно пов'язане із психологією візуального сприйняття образів, форм, кольорів тощо. Візуальний аналіз цікавий для сучасної науки, у якій домінує тенденція до гіперболізації соціальних та психологічних факторів впливу на усі її галузі. Психологія мистецтва та соціологія мистецтва – порівняно нові ділянки мистецтвознавчої науки. Втім, якщо ми говоримо про орнамент, то слід згадати досвід гештальтпсихології у дослідженні візуальних форм і орнаменту (Р. Арнхейм, В. Келлер, К. Коффа).

Критика формалізму (як у мистецтві, так в естетиці) належить американському вченому Рудольфу Арнхейму [1]. Він пробує визначити орнамент, виходячи з його цілей чи функцій. Твердження, що твір мистецтва служить для зображення та інтерпретації сюжету, а орнамент не має такої мети, а лише робить побутові речі привабливішими, піддається спростуванню. Адже будь-яка форма та колір, стверджує Арнхейм, мають певні виражальні здатності: вони несуть певний настрій та, завдяки індивідуальному характеру, відображують певну універсальність. Отже, кожен орнамент повинен мати зміст, проте на останній впливає також функція цього орнаменту. Майже

завжди орнамент є частиною іншого предмета – він призначений для візуальної інтерпретації характеру поданого об'єкта, ситуації, події. Він створює настрій, допомагає визначити категорію і смисл інструменту, меблі, кімнати тощо.

Арнхейм розглядає орнамент як одну із сфер художньої творчості, що має справу з моделями, геометрично правильними формами. Точність геометричної форми безпосередньо виражає прихований механізм природи, який у більш реалістичних формах у матеріальних речах та феноменах виявлений опосередковано. Психолог висловлює гіпотезу, «що така форма з'являється тоді, коли в результаті віддалення від природної різноманітності виникає тенденція до простої структури», і цю властивість він називає необхідною рисою орнаменту. Саме ранні стадії мистецтва сприяли появі простої, правильної форми, яка виражала сувору дисципліну аскетичної віри, віддаленість від усього матеріального. А доведено, що гострота спостереження та правдивість пам'яті у первісної людини була значно вищою, ніж у людей більш розвинутих цивілізацій.

Дослідження у соціології мистецтва говорять про те, що виражальні форми мистецтва завжди соціально обумовлені. Смысл еволюції мистецтва бачили в тому, що існує два способи сприйняття світу: «геометричне», що робить композицію мистецтвом розуму, і «емоційне» – пасивне сприйняття світла, тіні, сферичності, що робить мистецтво чуттєвим та ірраціональним (В. Фріче).

Окремим напрямом, що розкриває глибину феномена орнаменту, є феноменологія – напрям у філософії, який зберігає платонівські інтенції, а, отже, особливо акцентує увагу на формах та сприйнятті людиною світу. У розумінні феноменології абстрактні форми – це не просто об'єкти. Вони відсилають до «світу, який не є об'єктом природи, але й не залежить від людини і її дій» [21, с. 303]. Перші абстрактні форми відносяться до первісних примітивних культур, і феноменологія, позбавлена наукових пересудів, є найбільш адекватним способом пізнання примітивного мистецтва і перших абстрактних форм. Адже раціональна наука не здатна відчутти феноменальне.

Феноменологічне пізнання відкривається і шукає істину (ейдос) на рівні абстракції. Художник творить згідно з внутрішнім переконанням, відчуттям гармонії. У цих постулатах феноменологія Едмунда Гуссерля виявляє близькість із «психологічною естетикою». Гуссерль вважав, що безпосередня даність споглядання – це даність нашого досвіду свідомості. Че-

рез теоретичне навантаження нашої свідомості лінія, наприклад, може сприйматися різними людьми у різних ситуаціях по-різному: або як геометрична фігура, або як художній орнамент. Досвід свідомості співвідноситься з конкретним життєвим світом і не може бути абсолютно нейтральним.

Безпосереднє відношення до цього має дуалізм форми та змісту, який Гуссерлем вкладено у поняття «морфе» та «гіле»: «Даність у якості «гіле» дане як колір, тон, запах, біль у чисто суб'єктивній перспективі» [18, с. 128]. Ця концепція була надзвичайно резонансною. Зокрема, гуссерлівське «гіле» лягло в основу концепції Моріса Мерло-Понті про безпосереднє як особливий топологічний простір, позбавлений глибини, який був відкинутий ренесансною перспективою [20, с. 270]. Абстрактні форми в мистецтві є виходом із «темноти» і поверненням до видимого безпосереднього. Якщо ж просторові утворення, що мають форму і локалізацію, кристалізуються в орнамент, то останній стає «морфе» – об'єктом, формою – і відрізняється від «гіле» тим, що потрапляє у сферу деякої об'єктивної темпоральності і зберігає свою ідентичність протягом довгого періоду часу. Чому так відбувається? Можливо, через те, що зміст є невидимим чи непоміченим, підлягає безкінечному числу інтерпретацій? Безумовно, відповідь на ці питання слід шукати не у психології, естетиці чи семіотиці орнаменту. Вони потребують поглибленого і більш фундаментального підходу, який може бути реалізований у філософії орнаменту.

Таким чином, значення орнаменту у феноменології актуалізується через особливий інтерес цього напрямку філософії до форми. З іншого боку, у світлі філософських інтерпретацій форми як такої і значення форм у сприйнятті мистецтва розуміння самого феномена орнаменту значно поглиблюється представниками феноменології. Орнамент набуває нових конотацій і стає філософсько значущою структурою.

Орнамент унікальний тим, що означає архаїчні, архетипові потенції художньо-пластичного мислення. Він втілює, означає способи освоєння, «присвоєння» людиною простору, перші спроби створити проникливі межі зовнішнього і внутрішнього світів. Орнамент був способом проектування людської активності на зовнішній світ, щоб пізнати себе через відчуження, побачити себе зі сторони через споглядання «ззовні». Це була перша «межа», що дозволила частково усунути розділення людини з оточуючим світом. Орнамент дозволив людині вибудувати свій творчий образ за подобою зовнішньої активності.

Одночасно він сприяв усвідомленню, що внутрішній світ «я» не зводиться до механічного поєднання двох «зовнішніх форм» активності. Їх нова третя якість, що існувала як можливість проникнути в таємницю «я», сформувала ореол таїни навколо внутрішнього світу людини.

Символіка давнього мистецтва забута, проте її глибинність не викликає жодного сумніву. Кожен елемент орнаменту ховає у собі зміст, інформацію, знання про світ. Світ філософічно осмислений та інтерпретований автором знаків орнаменту.

Як семіотична мова орнамент має відповідні рівні дослідження, на що вказує дослідниця мови орнаменту С. Рижакова: синтагматику, фразеологію (потяг певних знаків один до одного) та парадигматику (типи зовнішніх, світоглядних зв'язків різних сторін фізичного модусу й ідейного рівня орнаменту) [11, с. 133]. На структурному рівні аналізу орнаменту досліджуються окремі знаки-лексеми, а потім – тексти (граматику орнаменту), і насамкінець – смисл у всій культурі.

Текст – це організований за певними правилами семантичний простір. Орнаментальні одиниці – це знаки, деякою мірою двосторонні повідомлення, у яких «зовнішня» сторона дискретна (всякий знак має структуру побудови), а «внутрішня» – континуальна (всякий знак є візуальним символом, доступним в цілому тільки образному сприйняттю, і повністю не зводиться до вербального начала) [11, с. 128-129]. Синтаксис орнаменту – явище зв'язку одиниць і створення на основі цих одиниць зв'язків іншого, більш складного рівня. Він включає у себе закони побудови формул – орнаментальних блоків-композицій, правила їх поширення та функціонування, а також правила входження блоків у цілий орнаментальний текст. Це, інакше кажучи, композиція орнаменту, що складається із симетрії, пропорційності, поверхні, співвідношення однорідних елементів (нюанс, контраст, тотожність), ритм, ярусність, кольорова побудова [11, с. 133].

На думку Грегора Штабінського, теза, що геометричні форми мають конкретне значення і служать засобом комунікації в мистецтві, є безглуздою [24, с. 33]. Втім, чимало дослідників дотримуються думки про орнамент як метамову, засіб комунікації культур та епох.

Так, у статті «Орнамент як метамова хронотопічних уявлень культури» [12] Євген Синцов аналізує категорії композиції та ритму в орнаменті, співставляючи їх з поняттями простору та

часу відповідно. Таким чином, орнамент наділяється унікальною культурно-семантичною функцією, постає виразником хронотопічних уявлень та прамовою культур, яка має універсальний характер, не прив'язаний до конкретних епох, цивілізацій чи народів.

Синцов відзначає, що в основу орнаменту покладена деяка зміна простору, активна творча робота з його членування на дрібніші частини, їх комбінування, співвіднесення один з одним та з простором в цілому. Орнамент визначається ним як «символ» психологічного зв'язку простору-часу, деякою специфічною границею їх переходу одного в інший. Таким чином, поєднання ритмічної та композиційної структур наділило феномен орнаментування унікальною культурно-семантичною роллю – як носія хронотопічних уявлень.

На його думку, орнамент – це один із первинних способів проектування людини за свої межі, проектування мисленнєвої активності на зовнішній світ, щоб краще зрозуміти себе, свою жесто-мисленнєву активність через відчуження, погляд зі сторони [13]. Рух художньої думки, що найперше реалізувався в орнаменті, – це видиме втілення непоясненого у мистецтві, – вважає Синцов. Він приходить до висновку, що орнаментика в цілому – це одна з початкових стадій формування метамови мистецтва та культури.

Підстава для виокремлення філософії орнаменту криється у самому феномені орнаменту: через абстрактний характер він стає близьким до власне філософії, що характеризується абстрактністю мислення. Орнамент – це думка, розмірковування над власним буттям, а, отже, відповідає первинним філософським інтенціям і характеристикам.

Висновки і перспективи досліджень. Отож, ми розглянули основні теоретико-мистецтвознавчі підходи до розуміння появи та суті орнаменту, що беруть початок від естетики І. Канта та міркувань К.-Ф. Моріца. Активна дискусія про мистецтво орнаменту розпочалася у формалізмі, де була вплетена в широке коло питань про стиль, емпатію, репрезентацію та абстракцію. Теоретиками піднімалися засади психології, соціології, феноменології та філософії орнаментальних форм.

Складність і системність орнаменту відкриває широкі можливості для нових теоретичних розробок та філософських рефлексій, дає можливість розвитку космологічних, світоглядних, хронотопічних, антропологічних теорій.

Наукові розробки в галузі філософії орнаменту нададуть нові можливості інтерпретації і аналізу широкого пласту художньої спадщини, що матиме важливе значення в подальшому розвитку філософії та теорії мистецтва, тим паче, що до орнаменту в мистецтві звертаються і донині: простота геометричних форм отримала практичне втілення у функціоналізмі та мінімалізмі, принципи формотворення використовуються у нових медіа, а також у цифрових технологіях.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогрес, 1974 – 392 с.
2. *Арсланов В.* Западное искусствознание XX века / В. Арсланов. – М.: Академический проект; Традиция, 2005. – 864 с.
3. *Гадамер Г.-Г.* Актуальність прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
4. *Галеев Б.* Аналогия «музыка–орнамент»: от Канта до Ганслика, и далее – без остановок... / Б. Галеев; // Вестник Самарского гос. университета. – 1999. – № 3(13). – С. 30-32.
5. *Земпер Г.* Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970 – 320с.
6. *Кандінський В.* О духовном в искусстве. Л., 1990. – С.19-20.
7. *Кандинский В.* Текст художника. Ступени / В. Кандинский / Точка и линия на плоскости. – Спб.: Азбука-классика, 2006. – 236 с.
8. *Куликова И.* Философия и искусство модернизма / И. Куликова. – М.: Политиздат, 1980. – 272 с.
9. *Майнгардт Й.* Хистка абстракція /Й. Майнгардт; [пер. з нім. З. Мазурик] // На межі: Абстрактне versus реальне. Альманах. – Випуск 3. – ТАМ, Львів, 2010.
10. *Морган Д.* Ідея абстракції у німецьких теоріях орнаменту від Канта до Кандінського / Д. Морган; [пер. з англ. Н. Янішевська] // Мистецтвознавство'10. – 2010. – С. 242-262.
11. *Рыжакова С.* Язык орнамента в латышской культуре / С. Рыжакова. – М.: Индрик, 2002. – 408 с.
12. *Синцов Е.* Орнамент как метаязык хронотопических представлений культуры (к развитию одной идеи И. Канта) [электронный ресурс] / Е. Синцов // – режим доступа: <http://www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/1999web3/phyl/199930507.html>.
13. *Синцов Е.* Мыслежестовая природа бессознательного, явленная в орнаментальных формах искусства / Е. Синцов // Mixture verborum. – Самара, 2003. – С. 19-42.

14. Синцов Е. Структурно-пространственные соответствия музыки и орнамента / / Е. Синцов // Электроника. Музыка. Свет: Материалы междунар. науч.-практ. конф. к 100-летию Л. С. Термена. – Казань: ФЭН АН РТ, 1996. – С. 111-114.
15. Bruderlin M. Ornament and Abstraction / M. Bruderlin. – Dumont Buchverlag, 2002. – 256 с.
16. Endell A. Die Freude an der Form / A. Endell // Dekorative Kunst. – 1897. – № 1. – С. 75-77.
17. Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art / E. H. Gombrich. – NY: Cornell University Press, 1979. – 412 с.
18. Husserl E. Phenomenological Psychology / E. Husserl. – The Hague, Martinus Nijhoff, 1977.
19. Lipps Th. Aesthetik. Pyschologie des Schonen und der Kuns, Grundlegung der Aesthetik / Th. Lipps. – Hamburg and Leipzig: Leopold Voss, 1903.
20. Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible / M. Merleau-Ponty. – Evanston, Northwestern University Press, 1968.
21. Mikkel B. Tin. De Første formene. Folkekunstens abstrakte formspråk / B. Tin Mikkel. – Oslo, 2007. – 326 с.
22. Morgan D. Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism / D. Morgan; // Journal of the History of Ideas. – 1992. – Vol. 53. – № 4. – С. 669-685.
23. Scheffler K. Meditationen über das Ornament / K. Scheffler // Dekorative Kunst. – 1901. – № 8. – С. 347-414.
24. Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński. – Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. – 232 с.

THEORETICAL AND CRITICAL APPROACHES TO UNDERSTANDING OF THE SENSE OF ORNAMENT

Nataliya YANISHEVSKA,

*graduate student, Lviv National Academy of Arts,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *The article considers theoretical and art critical approaches in ornament studies from 18th century till present day. In particular ornament in the theory of empathy, ornament in relationship with abstraction and music, also ornament as metalanguage are analyzed.*

Keywords: *ornament, theory of ornament, esthetics of ornament, psychology of ornament, philosophy of ornament, empathy, abstraction.*