

УДК 130.2

Б. В. Сковронський
старший викладач кафедри дизайну і реклами
Інституту філософської освіти і науки
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

ОРНАМЕНТ ЯК СЕМАНТИКО-КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН

Комунікація, за визначенням Г. Почепцова, є процесом перекодування інформації різних типів. Таке перекодування полягає у трансформації змісту, що відбувається як перетворення вербальної інформації у візуальну, кінетичну, звукову тощо, але може відбуватися і як трансформація плану змісту у план виразності, а також як трансформація самого змісту, наприклад, із сюжетної форми в безсюжетну [6]. У цьому стосунку мистецтво є складною семантико-комунікативною системою, у якій наявні всі описані вище типи трансформації змісту. Так, зображувальні мистецтва (живопис, графіка, література) трансформують реальну річ у зображення шляхом перетворення змісту цієї речі на її вид, а незображувальні (архітектура, орнамент, нефігуративний живопис, музика) – реальний простір і масу або час і звук у різного роду ритми та інтонації. При цьому всі описані типи трансформації відбуваються в межах дискурсу одного типу – зображувального (сюжетного) або незображувального (несюжетного).

Із цих позицій заслуговує на увагу інший випадок трансформації: коли зображувальний дискурс використовує як «знаряддя» для трансформації візуальний зміст, дискурс іншого типу – незображувальний. Таким, зокрема, є випадок, коли зображувальний сюжет інтерпретується як орнамент, тобто коли зміст речі, даної в зображенні, презентується у вигляді певних типів ритмічного повторення. Орнамент у цій ситуації занурюється в непритаманне йому зображувальне середовище й починає виконувати комунікативну функцію як семантико-комунікативний феномен. Цей випадок набуває особливої актуальності в контексті дослідження сучасних арт-феноменів (таких як кліп-культура, реклама, «діджейська» музика, боді-арт), реальністю яких є постійний рух, що відбувається як зміна сцен, видовищ і мізансцен, подій, звуків та інтонацій, рухів, фарб, ліній і плям тощо, що характеризує сучасний арт-простір як тотальну орнаментальність, як нескінченне повторення, що може набувати різних форм.

З огляду на зазначене метою статті є з'ясувати функціональне значення орнаменту як засобу візуальної комунікації. Завданням, зумовленим цією метою, є виявити можливості трансформації змісту, які надають засоби виразності орнаменту: ритм, симетрія й інші типи повторення.

Значення різноманітних типів повторюваності при здійсненні комунікації, зокрема значення ритму як комунікативного феномена, описано в роботах таких учених, як Р. Якобсон, Ч. Пірс, Ч. Морріс, М. Бахтін, В. Шкловський, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, К. Ясперс, К. Апель, Ж. Дельоз, Дж. Ділі, серед вітчизняних досліджень останніх років у роботах Г. Почепцова, Ю. Легенького. Проте комунікативне значення орнаменту в контексті описаної вище ситуації є малодослідженим.

Ритм, як правило, пов'язують із регулярним повторенням. Таким є розуміння ритму, притаманне, наприклад, теорії архітектури. Повторенню при цьому відводиться роль ключового чинника, необхідного для виникнення ритму й у мистецтві. Так, триразове повторення елемента вважається достатнім, для того щоб сформувалася ритмічність. Похідним від повторення, але не менш важливим чинником є симетрія, оскільки

вона утворює «рапорт» – те поєднання елементів, яке власне і становить основу регулярності. Побудова ритмів, основаних на симетричних комбінаціях різноманітних елементів, є основним (або одним із основних) засобом виразності таких видів мистецтва, як архітектура й орнамент, які вважаються незображувальними, саме з тієї причини, що сама абстрактна комбінаторика форм презентується в цих мистецтвах як образність. Проте в зображувальних мистецтвах теж можливе застосування ритму як основного виразного засобу з метою стилізації, коли сам презентований зображенням вигляд інтерпретується як певний ритм.

Чудовий приклад такої інтерпретації можна побачити в рельєфних зображеннях так званого «звіриного» стилю, довершеними взірцями якого є золоті прикраси, знайдені у скіфських похованнях (див. додатки 1–4). Неважко побачити, що стилізація цих зображень, побудована на основі елементів, що повторюються. Точніше, самі засоби зображення доведені до такого лаконізму, що зводяться до повторення кількох типів поєднання ліній і кількох типів вигинів, якими утворено зовнішні контури фігури. Проте ритміка цих повторів не зовсім уписується у стандартне визначення ритму, наведене вище. Зокрема, це стосується регулярності повторень елементів, яка далеко не всюди витримуюється, а також симетрії, яка є неповною або взагалі відсутня. У зв'язку з цим виникає питання: як саме кваліфікувати подібний тип ритму, чи можна взагалі вважати ритмом повторення елементів, яке не є регулярним, чи, можливо, тут має місце певна прихована регулярність?

На поставлені питання можна відповісти так. По-перше, параметри ритмічного повторення необхідно поділити на постійні або константні й змінні або модифікаційні. Так, згідно з В. Козловим [3], ритмічний лад визначається співвідношенням трьох показників: розміром елементів, відстанню між елементами, поворотом елемента. Залежно від того, який показник є константним, а який модифікується, композиція буде більш чи менш динамічною, більш чи менш напруженою, більш чи менш регулярною. Наприклад, елементи композиції та їхнє положення можуть мати змінні значення лише за одним із указаних показників, інші два матимуть постійні значення (мал. 1); або, навпаки, модифікуватися будуть значення всіх трьох показників (мал. 4), тобто жоден із них не буде константним. Залежно від того, скільки показників матимуть перемінні значення (розмір, відстань чи поворот), повторення елементів композиції ставатиме більш нерегулярним:

Отже, найбільш нерегулярною є остання композиція, у якій усі три показники стають змінними. На перший погляд ця композиція справляє враження повної відсутності будь-якої регулярності. Але, тим не менше, регулярність є й полягає вона в самій наявності повторення елемента, форма якого лише по-різному модифікується при кожному повторенні.

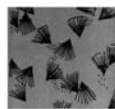
По-друге, ритм не обов'язково повинен складатися із дискретних елементів, які відділяються один від одного, його елементи можуть утворювати континуум, «перетікаючи» один в одного. Зокрема, ритмом такого типу є каліграфічна в'язь і скорописи різного типу, елементи яких можуть справляти враження суцільного



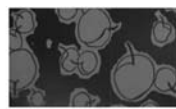
Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4

ритмічного « потоку », навіть не повною мірою регулярно повторюючись: достатньо наявності фіксованого набору елементів.

Так, за словами І. Іттена, ритм може виявлятися при невпорядкованому, безперервно триваючому русі, який вільно протікає. І. Іттен стверджує, що в основі ритму лежить динаміка, яка виникає в результаті переживання плавного руху. «Відмічаючи, що відчуття ритму може виникати не лише в результаті механічного повторення, а й безперервного руху, – пише І. Іттен, – я диктував фразу. Я просив написати цю фразу, але вдвічі швидше, потім утричі й, нарешті, настільки швидше, наскільки можливо. Студенти із подивом помічали, що процес письма вже не контролюється мисленням, у них виходили букви дивної форми, у них відбивався рух самого написання, і він вищою мірою був пов'язаний із ритмічністю» [2, с. 102]. Останні слова є надзвичайно важливими, оскільки свідчать про те, що сама ритмічна форма може ставати відбитком руху, тобто виступати як його інверсія, а лінія, яка утворює цю форму, фіксуватиме в собі інвертовану динаміку. «Якщо відразу за подібним скорописом почати настільки ж швидко безперервно зображувати прості форми, – продовжує далі І. Іттен, – у їхніх обрисах виявляться та сама індивідуальна ритміка почерку. Форма виявляється спорідненою зі шрифтом. Подібне спостереження допомогло глибше зрозуміти природу ритмічного образу» [2, с. 102]. Отже, мова йде вже не про дискретний ритм, який може утворювати певне динамічне співвідношення елементів, а про безпосереднє відтворення самої динаміки. «Навіть дві різні лінії можуть бути поєднані спільним ритмом, якщо вони утворені одним безперервним рухом», – стверджує І. Іттен [2, с. 102]. Динаміка такого руху фіксується лінією, яка, отже, перетворюється на свого роду застиглий рух.

Варто зазначити, що подібний підхід не є суто інтуїтивним. Так, фрактальна геометрія аналогічно інтерпретує берегову лінію як інверсію ритмів припливу й результат ритмічної дії морських хвиль. Ритм берегової лінії, що утворюється при цьому, позбавлений чіткої регулярності: ритмічність такої лінії формується у процесі фіксації динаміки силового впливу води на прибережну смугу суші. Результатом такого впливу стає безперервне чергування вгинів і вигинів (т. зв. «масштабно-інваріантних фігур» [5, с. 358]), модифікація яких полягає в повторенні в різних масштабах і з різною інтенсивністю, відповідно до наростання та спадання тиску води. Проте така лінія залишається ритмічною завдяки наявності повторення двох показників – вгину й вигину, тобто саме повторення є параметром, який залишається константним.

Якщо подібно розглянути зображення «звірино» стилю, то можна зазначити, що лінія їхніх зовнішніх контурів утворює саме континуальний ритм, описаний вище. Навряд чи можна сказати, що в цьому ритмі повністю відсутні повторення. Скоріше вони є нерегулярними: нерегулярність полягає в різноманітті вигинів лінії, котрі повторюються, як було вказано вище, щоразу із певною модифікацією. Константним при цьому залишається саме повторення. Можна побачити, що існують певні інваріанти вигинів, переламів ліній, завдяки яким контури цих зображень справляють враження ритмічності. Разом із тим саме нерегулярність повто-

рення є тим чинником, який не дає змоги перетворитися стилізованим зображенням на чистий орнамент: у їхній структурі підтримується певний паритет ритмічності й зображувальності.

Ритмічність і зображувальність у цьому випадку функціонують як дві мови, що, згідно з Ю. Лотманом, опинившись у спільному просторі (тексті, яким у цьому випадку є рельєфне зображення), але не перекладаючись одна на одну, створюють семантичне напруження, необхідне для утворення художнього образу. Подібну ситуацію можна побачити й на рівні лише самої ритміки. Цю ситуацію (неоднозначності або неможливості перекладу) утворюють, з одного боку, ритм регулярний і дискретний, а з іншого – ритм, охарактеризований вище як континуальний і нерегулярний. У зображеннях можна побачити наявність обох зазначених типів. Перший тип ритму задає темп, тоді як другий здійснює його модифікацію, перетворюючи регулярність у вільну гру. За Ю. Лотманом, у результаті зіставлення завідомо незіставних елементів виникає ситуація, у якій вони заміщуються третім: цим третім стає семантичний троп, що дає змогу «виразити такий зміст, передати таку інформацію, яка іншим способом передана бути не може» [4, с. 54]. Не вдаючись занадто глибоко в теорію тропів, можна сказати, що в будь-якому випадку троп – це вже образ. Якщо задатися питанням, що являє собою образ у нашому випадку, то передусім необхідно замислитися, у чому полягає в цьому випадку той зміст, який «неможливо виразити іншим способом», і чим зумовлюється неможливість вираження іншими засобами. З одного боку, перед нами досить реалістичне зображення, тобто іконічний знак, з іншого – плетиво ритмів. У першому випадку зміст вичерпується достовірним виглядом тварини, у другому – попри всю красу і граціозність ритміки, її зміст можна пояснити лише декоративними функціями (саме таким є пряме призначення цих рельєфів – це ювелірні прикраси). Отже, і зображення, і ритміка, узяті по окремо, не потребують ніякого третього елемента, який їх пояснював би, оскільки їхній зміст очевидний і зрозумілий. Проте якщо це так, тоді з якою метою невідомим майстрам знадобилося поєднувати зображення із ритмікою?

Відповідь можна побачити в тому, що при такому поєднанні виникає принципово нова ситуація, відмінна від обох складових, які її утворюють. Відбувається оновлення сприйняття, а тим самим і змісту. Зображення перестає бути лише іконічним знаком – видом тварини, а ритміка перестає бути простою декорацією, розвагою. Перше вводиться в незвичний для іконічного знака ритмічний контекст аналогічно, як і остання вводиться в контекст зображення й починає виконувати репрезентативну функцію, зокрема стає способом, за допомогою якого здійснюється презентація змісту – вигляду, презентованого зображенням.

Якщо використовувати термінологію американської школи семіотики, то знак, узятий щодо означуваного, це, за словами Дж. Ділі, «грубий факт на рівні двосутності» або «динамічна взаємодія», в основі якої знаходиться причинно-наслідковий зв'язок. Таким є, наприклад, зв'язок «дим-вогонь» або «блискавка-грім», що може здійснюватися й незалежно від свідомості. Аналогічним буде й випадок зображення, узятого щодо презентованого ним вигляду, за принципом дзеркального відображення (тобто достовірного копіювання побаченого або, у всякому випадку, прагнення до такого), граничним випадком якого є фотографія – автоматична фіксація побаченого, коли має місце лише зв'язок зображення та зображуваного. Такий стан речей триває до тих пір, поки у двійстві відношення причини й наслідку як третьої компонент не включається свідомість, що нама-

гається пояснити для себе це явище, а отже, зрозуміти його, тобто інтерпретувати. Свідомість, згідно зі Дж. Ділі, здійснює інтерпретацію за посередництвом певної ідеї, яка надає тому чи іншому фактові певний вигляд. Такий вигляд стає інтерпретантом – «сигніфікативним результатом» інтерпретації. Інтерпретант є ключовим поняттям в американській школі семіотики, оскільки саме він об'єктивує знак для свідомості: завдяки інтерпретанту, «двоїста», «динамічна взаємодія» між речами перетворюється на знакову дію, тобто відбувається усвідомлення того факту, що знак не просто вказує на деякий інший об'єкт, а сам є об'єктом, здатним впливати на свідомість. Знак стає самостійною реальністю, пов'язаною із дійсністю, яку він позначає, але відмінною від неї [1, с. 58–81].

Це твердження є надзвичайно важливим для нашого міркування. Ідею в нашому випадку можна охарактеризувати як бачення, оскільки візуальний образ – це не просто зображення і презентований ним вигляд, а зображення й вигляд, інтерпретовані, а отже, побачені певним чином. Якщо це так, то способом цього бачення є сама презентація як певна ідея, у якій бачення реалізується. Виникає тріадична взаємодія за схемою «зображення-презентація-зображуване», де зображення – це виразні засоби, презентація – спосіб їх організації, а зображуване – це вигляд, який відтворюється. В останньому й полягає ситуація, описана Ю. Лотманом, у якій зіставлення двох завідомо незіставних елементів в одному середовищі заміщується третім елементом, у результаті чого виникає новий зміст, який не виводиться ні з першого, ні з другого. Таке заміщення відбувається шляхом висування презентації на перший план, коли важливим стає не зображення й те, що в ньому зображено, а те як саме це зображено. При цьому схема «зображення-презентація-зображений вигляд» зберігається, але змінюється ціннісний акцент: середній чинник стає ключовим, саме це й викликає оновлення сприйняття, про яке йшлося вище. У випадку рельєфів «звіриного» стилю, що розглядаються в статті, це означає, що рельєф із зображенням уже не сприймається лише як вигляд тварини, але й не сприймається лише як декоративна орнаментальна прикраса. У ньому вбачається щось принципово нове, новий зміст, відмінний як від першого, так і від останнього.

Виходячи з цих міркувань, можна сказати, що зміст, про який іде мова, зумовлюється саме презентацією, а точніше, її способом, тобто ідеєю, що покладається в її основу. Ідея презентації полягає в цьому випадку в наділенні ритміки зображувальними функціями та разом із тим у використанні декоративних можливостей орнаменту як виразних засобів зображення. Таке перенесення якостей і викликає ефект семантичного тропу, про який говорить Ю. Лотман. При цьому, по суті, відбувається перехід на якісно вищий рівень, коли зображення вже не підпорядковується безпосередньо ні документально-репрезентативним, ні декоративним функціям (хоча й не перестає їх виконувати), а набуває значення самостійного й самодостатнього об'єкта, здатного викликати «незацікавлене задоволення», згідно з І. Кантом. Зміст семантичного тропу не вичерпується ні зображеним виглядом як таким, ні ритмікою як такою, а полягає у способі їх зіставлення. Останній і стає предметом «незацікавленого задоволення». Саме це й означає «виразити такий зміст, передати таку інформацію, яка іншим способом передана бути не може». Презентація – це не що інше як спосіб передавання змісту, але разом із тим це й спосіб його оформлення, а тому зміст не може бути виражений іншим способом, оскільки це вже буде інший зміст, хоча означуване може залишатися незмінним.

Отже, функціональне значення орнаменту як засобу візуальної комунікації можна вважати встановленим: воно полягає в реалізації бачення, на основі якого здійснюється презентація. Орнамент стає інтерпретантом побаченого, а його засоби – ритм і повторення – стають способами презентації зображуваного, за допомогою яких бачення реалізується. У нашому випадку, як це з'ясується зі здійсненого вище аналізу, бачення є ритмічним. Це означає, що зображення та зображений у ньому вигляд інтерпретуються як ритм, зокрема приймають образ певного ритму, про що йшлося вище. Але ритм, у свою чергу, теж є лише засобом вираження. Об'єктом вираження є рух, динаміка якого відтворюється у формі рельєфу: у його контурах, у пластиці ліній, зрештою, у самому положенні зображеної фігури (оскільки воно зумовлюється напрямком руху по горизонталі).

Рельєфи «звіриного» стилю, як це можна побачити, ніяким чином не обмежуються ззовні: рельєф вільно розташовується у просторі, хоча й має певну доміную (в усіх наведених у статті рельєфах це переважно горизонталь). Динаміка руху цих фігур зумовлюється ритмікою, покладеною в основу пластики самого рельєфу, зокрема співвідношенням двох типів ритму, що були визначені вище як регулярний дискретний і нерегулярний континуальний. Отже, ритмічним стає сам спосіб зображення. Останнє при цьому наповнюється ритмом ніби зсередини, тобто на ритм перетворюється саме зображення, воно ніби вібрає у грі блисків і світлотіньових перепадів, у вигинах контурів, які переходять одні в одних. Усе це створює образ динаміки, який відображає рух, але в інвертованому вигляді, оскільки сам рух не зображується, його необхідно, згідно з В. Фаворським, «утілити у форму» через переживання її динаміки [7]. Проте ця динаміка не задається ззовні, з навколишнього простору, навпаки, форма створює власний простір, у якому вона вільно рухається, керуючись лише напрямком. Звичайно, мова йде про метафору – образ руху, який потрібно відтворити в уяві, але поштовхом до цього уявлення є переживання динаміки самої форми, побаченої як ритм. В останньому й полягає ритмічне бачення невідомих скіфських майстрів, котрі створили ці рельєфи, адже лише фантазія кочівників, для яких постійний рух у необмеженому просторі є повсякденною реальністю, могла зробити цей рух предметом зображення.

Додатки



1



2



3



4

Ілюстрації 1–4 є матеріалами виставки «Воїн у золотій одежі. Скарби сакських курганів», що проходила в Музеї українського народного декоративного мистецтва (м. Київ) з 2 по 15 лютого 2007 р.

Література

1. Ділі Дж. Основи семіотики / Дж. Ділі ; перекл. з англ. та наук. ред. А. Карась. – Львів : Арсенал, 2000. – 232 с.
2. Иттен И. Искусство формы / И. Иттен. – М. : Издатель Д. Аронов, 2001. – 136 с.
3. Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В.Н. Козлов. – М. : Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 250 с.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
5. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. – М. : Институт компьютерных исследований, 2002. – 656 с.
6. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации / Г.Г. Почепцов. – К. : Ваклер ; М. : Рефл-бук, 2001. – 656 с.
7. Фаворский В.А. Теория композиции / В.А. Фаворский // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский. – М. : Советский художник, 1998. – С. 71–195.

Анотація

Сковронський Б. В. Орнамент як семантико-комунікативний феномен. – Стаття.

У статті висвітлюється значення орнаменту як засобу візуальної комунікації. Досліджується ситуація, у якій орнамент, виконуючи функцію засобу виразності в зображенні, презентує вигляд зображеного предмета за допомогою певних орнаментальних засобів. Отже, орнамент є посередником при трансформації змісту реальної речі (яка зображується) на образний зміст зображення. Ситуація досліджується на матеріалі скіфських рельєфних прикрас «звіриноного» стилю, які являють собою випадок «двоного» зображення. Це зображення, з одного боку, є іконічним знаком, а з іншого – являє собою орнамент, оснований на регулярному або відкритому й нерегулярному або прихованому повторенні. З'ясовано, що орнамент виконує інтерпретативну функцію, тобто є інтерпретантом іконічного знака, а його засоби – ритм і повторення – стають способами презентації зображуваного.

Ключові слова: зміст, трансформація, повторення, інтерпретант, знак.

Аннотация

Сковронский Б. В. Орнамент как семантико-коммуникативный феномен. – Статья.

В статье освещается значение орнамента как средства визуальной коммуникации. Исследуется ситуация, в которой орнамент, выполняя функцию средства выразительности в изображении, представляет вид изображенного предмета с помощью определенных орнаментальных средств. Таким образом, орнамент выступает в качестве посредника при трансформации содержания реальной вещи в образное содержание изображения. Ситуация исследуется на материале скифских рельефных украшений «звериного» стиля, что представляют собой случай «двоного» изображения, которое, с одной стороны, является иконическим знаком, а с другой – представляет собой орнамент, основанный на повторении с открытым и скрытым типами регулярности. Выяснено, что орнамент выполняет интерпретативную функцию, то есть является интерпретантом иконического знака, а его средства – ритм и повторение – становятся способами презентации изображаемого.

Ключевые слова: содержание, трансформация, повторение, интерпретант, знак.

Summary

Skovronskij B. V. Ornament as semantic-communicative phenomenon. – Article.

The article highlights the significance of the ornament as a means of the visual communication. Carried out a study of the situation in which ornament, performs the function of expressive means in the image that presents a view of the subject depicted through certain ornamental means. Thus, the ornament serves as an intermediary in the semantic transformation of the actual content of the real thing on the figurative content of the image. The situation analyzed on the material of the Scythian relief decorations “animal” style, which represent a case of “dual” image, which is an iconic mark, and, along with it, is the pattern-based recurrence with overt and covert types of regularity. During the research, it appears that the ornament performs interpretive function, that is, functions as interpretant of the iconic sign, and his means – rhythm and recurrence, acts as the ways of the presentation of the subject.

Key words: semantic, transformation, recurrence, interpretant, sign.