

17. Стус В. Листи до сина. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2001. – 192с.
18. Тарнавський Ю. Україна // Українське слово. – Кн.3. – К.: Рось, 1994. – 687с.
19. Хайдеггер М. Бытие и время. – СПб.: Наука, 2002. – 451с.

УДК 111.852.164.02

Астапова-Вязьміна О.І.

ДО ПИТАННЯ ПРО СЕМІОТИЧНУ СТРУКТУРУ БЕЗСЮЖЕТНИХ ТВОРІВ

***Анотація.** У статті розглядається естетично-семіотична концепція В.Кандінського, створена ним знакова система, що включає опис трьох першоелементів: крапки, лінії, площини. Ґрунтуючись на запропонованій художником символіці кольору, аналізується система відношень між графічним і хроматичним кодом.*

***Аннотация.** В статье рассматривается эстетико-семиотическая концепция В.Кандинского, созданная им знаковая система, включающая описание трех первоэлементов: точки, линии, плоскости. Опираясь на предложенную художником символику цвета, анализируется система отношений между графическим и хроматическим кодом.*

***Annotation.** The article deals with the V. Kandinsky's aesthetic-semiotic conception, his system of signs, which contains the description of three initial elements: a dot, a line, a plane. Having based on the colour symbols proposed by the artist, the system of relations between graphic and chromatic code is analyzed.*

Не можна, безумовно, заперечувати той факт, що переважна частина семіотичних досліджень присвячена мистецтву, естетиці. Однак неодноразово звучали зауваження щодо труднощів застосування семіотики до живопису. Так, наприклад, Е.Бенвеніст, порівнюючи мову і інші знакові системи, прийшов до висновку, що пластичні мистецтва слід віднести до „систем з незначущими одиницями”. На його думку, кольори живопису, якщо їх приймати за мінімальні одиниці, не є знаками, оскільки вони „ні до чого не відсилають” і принципова відмінність живопису від мови полягає в тому, що вона не має власної „абетки”, скінченного числа „букв-фонем”, а також скінченного числа „слів”, наділених загальноприйнятими значеннями.

В.Кандінський був першим, хто спробував застосувати семіотику до живопису. Не вдаючись до оцінки цієї спроби, поставимо завдання розглянути естетично-семіотичну концепцію художника, створену ним знакову систему, яка включає в себе опис реального значення її складових і реальну інтерпретацію елементарних зв'язків між знаками, що передбачені даною знаковою системою. У книзі „Крапка і лінія на площині” В.Кандінський писав, що „нова наука про мистецтво може виникнути тоді і тільки тоді, коли знаки стануть символами і коли відкрите око і вухо дозволять прокласти шлях від мовчання до мови” [3, 65].

У живописі найбільш складними для вирішення і розуміння є найбільш прості речі: крапка, лінія, число, світло, колір, час, простір тощо. Поряд з музикою живопис ставить найскладніші проблеми, головною з яких є створення нового світу, світу, в якому і яким

живе людина. В.Кандінський висуває концепцію, за якою все різноманіття живописного світу можливо звести до трьох першоелементів: крапки, лінії, площини, тим самим намагаючись створити живопис як універсальне мистецтво та аналітичну науку.

У статті „Про семіологічний характер мистецтва” Я.Мукаржовський писав, що є особлива група наук, яка більше за інші зацікавлена в проблемах знаків, це так звані науки про дух. Ці науки ведуть подвійне існування – в чуттєвому світі і в колективній свідомості. При об’єктивному розгляді такого факту як мистецтво, необхідно розглянути художній твір як знак, що складається із чуттєвого символу, створеного художником, із значення (=естетичного об’єкту), і із відношення до позначуваної речі, спрямованого до загального контексту суспільних явищ [4, 191]. Другий із названих елементів містить саму структуру твору.

Художній твір покликаний бути посередником між його творцем і глядачем. Мистецький твір відтворює для людини навколишню дійсність вдруге і тому є „мовою” даної системи переказу. Твір, на думку Я.Мукаржовського, – це ще й „річ”, що презентує його у чуттєвому світі і доступна до сприйняття усіх без будь-яких обмежень. Твір-„річ” функціонує лише як зовнішній символ, якому в колективній свідомості відповідає певне значення [4, 194]. Наголошує автор і на існуванні суб’єктивних психологічних елементів – „асоціативних факторах” естетичного сприйняття. Так, наприклад, суб’єктивний душевний стан у будь-якого індивіда при сприйнятті імпресіоністського живопису буде мати зовсім інший характер, ніж стан, викликаний класичним живописом. Щодо кількісних відмінностей, то сюрреалістичний поетичний твір розбудить більше суб’єктивних уявлень і почуттів, ніж класичний, сюрреалістичний вірш надасть право самому читачеві встановлювати майже усі зв’язки теми, тоді як класичний твір майже виключає свободу суб’єктивних асоціацій. І тому, суб’єктивні елементи психічного стану суб’єкта, який сприймає, набувають об’єктивно семіологічного характеру, подібно до того, яке мають „вторинні” значення слова [4, 196].

Художній твір одночасно є знаком, структурою, цінністю. Знак як чуттєва реальність, має відношення до іншої реальності, яку вона має викликати до життя. Знаком завжди дещо розуміється, оскільки знак повинен бути зрозумілим і тому, хто його посилає, і тому, хто його сприймає. Будь-який художній твір переказує щось через текст, але це щось не є присутнім в самому тексті. Так звану мораль твору потрактовує вже глядач. Таким чином, художній твір виконує комунікативну функцію, або функцію знака, що сповіщає, і тому твір функціонує не тільки як художній, але й як „слово”, що виражає стан душі, думки, почуття, тощо.

Існують види мистецтва, де комунікативна функція надзвичайно виражена, це – поезія, живопис, музика. Кожний компонент художнього твору має власну комунікативну функцію, незалежну від „сюжету”, зазначає Я.Мукаржовський. „Фарби і лінії картини дещо позначають навіть у випадку, коли відсутній будь-який сюжет – абстрактний живопис Кандінського. Саме в цьому віртуально-семіологічному характері „формальних” елементів міститься комунікативна сила безсюжетного мистецтва, яку ми називаємо „розкиданою” [4, 195].

В якості значення функціонує вся структура художнього твору. В. Кандінський був упевнений у можливості створення досконалого глядача, здатного відгукнутися на твір мистецтва „вібраціями душі” [2, 18]. Від глядача вимагалася здатність „внутрішньо пережити художню форму”, як писав сам митець. „Бажання викликати до життя цю радісну здатність” і було головною задачею його творів. У книзі „Про духовне в мистецтві” Кандінський вперше формулює основні положення своєї

естетики. Художник шукає загальні закономірності існування, які споріднюють живопис з іншими мистецтвами, в першу, чергу, з музикою і танцем. Останній цікавить Кандінського як „рух абстрактних форм” і суттєвим для художника виступає поєднання трьох мистецтв – живопису, музики, танцю.

В.Кандінський будував „граматику мистецтва”. Він був упевнений в тому, що мистецтво можливо не тільки розкласти на складові, але й що аналіз елементів художньої мови буде кроком для розуміння внутрішньої пульсації твору. Дія, яку здійснює знак, обумовлена інформацією, що міститься в ньому. Художник не просто створює картину як ізольовані сповіщення, а ставить питання про значення цього сповіщення. Він вибудовує свій власний семантичний синтаксис, який у формі інваріантів відображає сукупність синтаксичних дій, що розігруються у нескінченних варіантах на різних ієрархічних рівнях.

Кандінський намагався створити живопис як універсальне мистецтво і аналітичну науку. Експерименти з лінією привели його до впевненості, що вона єдина може слугувати достатнім матеріалом для графічного вираження і зображення будь-яких явищ і проявів життя (життя і смерть, любов і революція, весна і сон тощо). Такими ж універсальними і невичерпними він уважав „вільні площини”, які складають специфічну абстрактну мову живопису, що виражає „чистий зміст”. Особливо продуктивними були експерименти з кольором. Митець встановлює характеристики і якості кожного кольору – основних, похідних і змішаних, їх взаємозв’язок з часом і простором, з енергією, із глядачами, один з одним, проводить паралелі між звуком і кольором. За допомогою пензля стає очевидним те, що не є таким для сучасників.

Художній твір виступає складним синтезом пізнавальної і ціннісної структур. Кандінський здійснює розробку коду, мови живопису, оскільки досягнення результату, що планується, залежить не тільки від намірів того, хто несе інформацію, але й від очікувань слухача.

Органічним продовженням „Про духовне в мистецтві” є праця „Крапка і лінія на площині. До аналізу живописних елементів”. У ній В.Кандінський намагається окреслити лише деякі напрямки – аналітичний метод, що пам’ятає про синтетичні цінності. Будь-яке явище, зазначається в книзі, можна пережити двома способами, останні пов’язані з самими явищами, виходять із двох властивостей одно й того самого: Зовнішнього – Внутрішнього [3, 64]. Кандінський пропонує увійти в твір, діяти в ньому активно і переживати пульсацію в усій її повноті. Живопис потребує точної, чисто наукової оцінки його художніх засобів у відповідності до його художніх задачам. Виникає питання про художні елементи, які є будівним матеріалом твору і які, таким чином, в кожному із мистецтв повинні бути іншими.

Кандінський виокремлює основні елементи і вторинні. Першоелементом живопису для митця є крапка. Крапка і лінія були в свій час предметом роздумів о. Павла Флоренського, який працював над „Словником символів”, що мав умістити всі знаки усіх символічних форм. Геометричну крапку (до речі, так само як і лінію) В.Кандінський визначає як невидимий об’єкт. У матеріальному відношенні вона дорівнює нулю. Але крапка є єдиною у своєму роді зв’язком між мовчанням і мовою [4, 72].

Геометрична крапка знаходить форму матеріалізації в друкованому знаку, який відноситься до мови і позначає мовчання. Внутрішнім смислом крапки в письмовому тексті є символ розриву. Зовнішній знак набуває силу звички і приховує внутрішнє звучання символу. При збільшенні свободи простору і розмірів самої крапки послаблюється звучання письмового тексту і голос крапки набуває більшої виразності і сили.

Крапка як самостійний об'єкт починає жити в живописі і її система співвідпорядкування перетворюється на внутрішньо-цілеспрямовану [4, 91]. У зіткненні з художнім знаряддям крапка запліднюється. Зовнішню межу крапки визначає її межа. В реальності крапка здатна приймати нескінченну множину форм: може спрямовуватися до геометричних і довільних форм, може бути гостроконечною або наближуватися до трикутника. При умові відносної нерухомості крапка переходить у квадрат. Царина крапки не має меж.

У відповідності до основного звучання крапки, варіативними є її величина і форма. І ця варіативність повинна бути зрозумілою як відносна внутрішньому відтінку внутрішньої природи. Крапка є формою, що максимально стиснута. Вона звернена всередину себе. Позначену властивість вона ніколи не втрачає – навіть набуває зовнішньо кутову форму.

Поняття елемента може бути усвідомлене подвійно. По-перше, як внутрішнє і зовнішнє. Зовнішньо кожна окремо взята живописна форма є елементом. Внутрішнім елементом є не сама форма, а внутрішня напруга, яка у ній живе.

Елемент часу у крапці повністю виключається. Крапка є найбільш короткою часовою формою. В пластиці і архітектурі крапка є результатом перетину декількох площин: з одного боку, – завершення просторового кута, з іншої – вихідний пункт виникнення цих площин.

Відмінність „предметного „ і „абстрактного” мистецтва полягає в тому, що звучання елемента „як такого” приглушується. В абстрактному мистецтві воно приходить до повноцінного, звільненого звуку.

Геометрична лінія – невидимий об'єкт. Лінія – величина протилежна живописному першоелементу – крапці. І позначається як вторинний елемент.

Безумовно, суттєвим для концепції абстрактного мистецтва є питання щодо взаємозв'язку кольору і форми, на якому наголошує В.Кандінський, розглядаючи два засоби для композиції – колір і форму.

Форма, як зображення предмету (реального або нереального) або як чисто абстрактне обмеження простору, може існувати самостійно. Колір – ні [1, 46]. На особливостях кольорів зауважував ще Ван Гог. Основними він вважав – червоний, жовтий, синій, „складовими” кольорами – оранжевий, зелений і фіолетовий. Додаючи чорного і небагато білого, отримуєш нескінченні варіанти сірих: червоно-сірий, жовто-сірий, синє-сірий, зелено-сірий, оранжево-сірий, фіолетово-сірий.

Проникаючи в духовний світ людини, В.Кандінський вибудовує власний категоріальний апарат кольорової гами, позначаючи моральний і психологічний статус кольору. „Живопис, не маючи у своєму арсеналі часу, здатен миттєво довести до глядача увесь зміст твору” [1, 38]. Так, основними кольорами для художника є:

<u>жовтий</u>	<u>синій</u>
набуває руху до людини	віддаляється від людини
	+
	контраст світлого і темного
	=
дія жовтого зростає.	дія сильного збільшується
жовтий тяжіє до білого, і тому не може бути темного жовтого кольору	може межувати з чорним

Суттєвим стає моральна схожість, яка за внутрішньою цінністю розрізняє ці пари.

	тепло		холод
жовтий vs синій		жовтий →	= зеленуватий відтінок
		синій гальмує дію	жовтого

синій + жовтий = зелений
ототожнюється із спокоєм

білий + чорний = сірий
близько стоїть до зеленого, у
відношенні моральної
цінності
сірий беззвучний і нерухомий

Синій в зеленому паралізується.

Зелений має можливість життя, сірий – ні.

Зелений розташований між активними центрами і тому є їх похідною, а сірий являє собою безнадійну непорушність.

Сірий колір не має у своєму складі суто активної (рушійної) сили. Духовна дія фарб – спрямованість до людини, що може бути піднятою до рівня уїдливісті.

Жовтий у будь-якій геометричній фігурі турбує людину і виявляє характер насилля, що містить колір.

Порівнюючи дію кольорів на душевний стан людини, митець зауважує на синонімічному ряді, де обсяг і зміст у запропонованих поняттях співпадають: забарвлене зображення божевільного, випадок казку, сліпе безумство [1, 64].

Чим темніше синій, тим більше він кличе людину у нескінченність, пробуджує тугу за непорочним. Синій є кольором неба. Посилення в чорний надає синьому нелюдську печаль, а посилення у світле – байдужість, тому так манить людей чисте світле небо [3, 71].

Червона фарба є єдиною, що дає сильний контраст. Вона містить повноту внутрішніх можливостей. Подібний (білий + чорний) сірий колір виникає при оптичному змішуванні зеленого з червоним. Як наголошує Кандінський, сірий виникає в результаті духовного змішування самовдоволеної пасивності з сильним і дієвим внутрішнім запалом.

жовтий – типowo земний колір
легко стає гострим
не здатен до великого потемніння

синій – тип небесний
важко стає гострим,
не здатен до підйому

жовтий і синій в зеленому паралізуються

білий
діє на психіку як велика безмовність,
звучить як мовчання, яке може бути раптово
зрозумілим

чорний
звучить як вічна безмовність,
без майбутності і надії

білий
звучить як Ніщо, але Ніщо
до початку, до народження, суще

чорний
звучить як Ніщо без можливостей,
як мертве Ніщо

зовнішній прояв кольору:

на фоні білого майже усі фарби
втрачають чистоту звучання

найбільш беззвучна фарба,
на його фоні будь-яка інша фарба
звучить сильніше і точніше
найглибша печаль – чорні [1, 82].

чиста радість має білі одежі

Рівновагу білого і чорного забезпечує = сірий колір

В червоному наявна чоловіча зрілість, він горить, але всередині себе, позбавлений безумного характеру жовтого кольору.

Затемнення чорним = коричневий | тупий, жорсткий, мало здатен до руху.

Теплий червоний посилений жовтим = оранжевий, при цьому червоний зберігає для оранжевого відтінок серйозності.

Витіснення червоного синім = фіолетовий | має схильність віддалятися від людини.

Оранжевий і фіолетовий є кольорами малостійкої рівноваги, вони складають останній контраст в царині фарб [1, 84].

Жовтий і синій реалізують свою напругу на площині, не намагаючись відірватися від неї.

Чорний і білий, навпаки, залишаються кольорами, які мовчать. У білому і чорному окреслюються елементи висоти і глибини, що відкриває можливість для співставлення їх з вертикаллю і горизонталлю.

Отже, через дві моделі – колір і форму, художник створює правила побудови сукупності комбінацій, що дозволяє митцю тематизуватися у галузь моральних категорій через силу наявності предикативних характеристик.

В.Кандінський підкреслював, що духовність пов'язана з вираженням внутрішнього світу людини, що найбільш адекватно розкривається у безпредметних формах. Йдеться, безумовно, не про відмову від властивостей предметів, а про відмову від зображення предметів. Кандінський наполягав на тому, що картина, як матеріальний об'єкт, передає настрій художника і викликає настрій у глядача. Найбільш дієвими тут, на його думку, є абстрактні образи, оскільки вони є „внутрішньо найменш матеріальні”. Духовна дія картини неможлива поза її матеріальним буттям. І тому найвпливовішим фактором на людину є колір, але не менш впливовою є і форма. Коло, квадрат, трикутник у поєднанні з фарбою народжують повноту картини, яка звучить в залежності від збільшення або зменшення, спрямованості форми.

Прямий кут – найбільш холодний. Найбільш напруженим є гострий кут, він є і найбільш теплим. Прямий кут співставляється з червоним, а гострий – внутрішньо пофарбований жовтим. Тупий кут поступово позбавляється агресії, гостроти, тепла. Пасивне начало тупому куту надає легкий синій відтінок.

Пряма і крива лінії складають вихідну протилежну пару елементів, ломана – розглядається як проміжний елемент через опис стану становлення людини: народження – юність – зрілість. Пряма лінія є повним відображенням площини, а крива несе в собі ядро площини.

У книзі „Крапка і лінія на площині” В.Кандінський визначає основні живописні елементи:

пряма – крива; трикутник – коло; жовтий – синій ,

вказуючи на вихідну протилежність кожної пари елементів [3, 197]. Продовжуючи далі, художник зупиняється на понятті „основна площина”, яка розуміється ним як матеріальна поверхня, яка покликана сприйняти зміст твору [3, 201]. Основне звучання основної площини:

два елементи холодного спокою

два елементи теплого спокою

визначають спокійно-об'єктний тип основної площини. Тим самим Кандінський вказує на органічний взаємозв'язок між елементами живопису.

В контексті семантичної концепції виокремлюються автором і духовні сутності. „Самогубства, вбивства, насилля, низькі думки, ненависть, ворожість, егоїзм, заздрість, „патріотизм”, пристрасть – духовні образи, утворюючи атмосферу духовні сутності. Самопожертва, допомога, високі помисли, любов, альтруїзм, радіння щастю іншого, гуманість, справедливість – такі ж самі сутності, але, вбиваючи попередні, відтворюють чистоту атмосфери” [1, 112].

Проникнення кольорового тону, підсумовує Кандінський, поєднання двох сусідніх фарб є базою, на якій вибудовується гармонія кольорів. Гармонія позначається поєднанням протилежностей і суперечностей. Важливими є окремі частини. Усе інше має другорядне значення.

Автор зазначає, що елементарні почуття – страх, радість, печаль є мало привабливими для художника. Він буде намагатися розбудити більш тонкі, поки що непоіменовані почуття. Розуміння вирощує глядача до позиції художника [1, 14], і тому цікавим є зображення духовного життя, з якого починається книга „Про духовне в мистецтві”. Схематично це виглядає як великий гостроконечний трикутник, розділений на нерівні частини. Самою гострою і самою меншою верхівкою цей трикутник спрямований угору. Увесь трикутник, ледь помітно, рухається вперед і вгору, і те, що сьогодні зрозуміло тільки верхівці, а для усього трикутника залишається незрозумілими дурницями, завтра стане для іншої секції наповненим смислу і почуттів життям [2, 17].

Два результати отримуємо і від плинну погляду по вкритій фарбами палітрі: 1) чисто фізичну дію кольору; 2) психічну дію кольору. Зазначена психічна дія фарби викликає душевну вібрацію: „колір – це клавіш, око – молоточок, душа – багатострунний рояль [1, 40–42].

Колір для Кандінського є засобом, яким безпосередньо можна впливати на душу, гармонія фарб ґрунтується тільки на принципі доцільного витрачання людської душі [1, 53]. Головним недоліком сприйняття глядачем картини Кандінський вважає пошуки сюжету і несхильність до чистої дії фарб: „Людина, як правило, не любить занурюватися у великі глибини, вона охоче залишається на поверхні, оскільки остання потребує меншої напруги” [1, 32].

Внутрішня неоднорідність мистецького твору стверджує його як систему різнорідних семіотичних просторів, в яких циркулює деяке вихідне сповіщення. Виникає так звана смислова гра, яка надає твору великі смислові можливості. Прагматичне начало твору розкривається в його структурному смисловому полі так, що уведений текст трансформується, утворюючи нову інформацію. Адже твір цінується не тільки мірою зрозумілості, але й ступенем незрозумілості для інших.

Створена В.Кандінським знакова система, підтверджує, що знак у мистецтві визначається як пучок функцій. Твір мистецтва сповіщає людині знакову систему, яку вона застосовує для організації своїх емоцій. У книзі „Про духовне в мистецтві” В.Кандінський називає три неодмінні містичні необхідності, що є трьома неодмінними елементами художнього твору: 1) кожний художник, як творець, повинен виразити те, що йому властиво (індивідуальний елемент); 2) кожний художник, як дитя своєї епохи, повинен виразити те, що притаманне цій епосі (елемент стилю у внутрішньому значенні); 3) кожний художник, як служитель мистецтва, повинен давати те, що властиво мистецтву взагалі (елемент вічно художнього, ґрунтовний елемент мистецтва” [1, 58–57]. Отже, художник вводить суб’єктно-суб’єктну модель передачі інформації, а суб’єктно-суб’єктна взаємодія можлива за допомогою мови мистецтва. Естетична концепція В.Кандінського

передбачає вивчення суттєвого аспекту вивчення смислу – прагматику, яка дозволяє врахувати конотації смислу через відношення художник – твір.

Предметність для митця стає маскою, яка приховує істинний смисл. Від предмета залишаються лише абстрактні властивості – форма, колір, які комбінуються з аналогічними властивостями інших предметів. На зміну реальному предмету, існуючому в просторі, приходить комбінація ліній, форм і кольорових плям, які не відповідають жодному реальному об'єкту.

Зазначені семіологічні елементи утворюють одиниці прояву різних мірностей і забезпечують прояв самого значення як форми, так і фарби. Тому отримані значення стають не просто термінами, а термінами нового синтезу, поляризовані поняття знову стають проявами складних структур.

Література

1. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М, 1992.
2. Кандинский В. Ступени. – М., 1993.
3. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука – классика, 2005.
4. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994.
5. Эстетические исследования: методы и критерии. – М., 1996. – 348 с.

УДК 111.852.7.01

Пушонкова О. А.

ФЕНОМЕН ВІДСУТНОСТІ У МИСТЕЦТВІ МІНІМАЛІЗМУ

***Анотація.** Обґрунтована необхідність розкриття зв'язку феномену відсутності зі зрушеннями у способах візуалізації, що знаходять безпосередній прояв у мистецтві мінімалізму.*

***Аннотация.** Обоснована необходимость раскрытия связи феномена отсутствия с изменениями в способах визуализации, которые непосредственно проявляются в искусстве минимализма.*

***Annotation.** In the article the author substantiates the necessity to rural the connection between the phenomenon of absence and the changes in methods of visualization, expressed in the art of minimalism.*

Переосмислення предметності – одна з актуальних проблем сучасної філософії. Відбувається глобальна перебудова видимого світу і свідомості на усіх рівнях. Перетворення суспільства на промислове, а потім на інформаційне змінює докорінно стосунки людини з річчю, роблячи річ комунікаційним інструментом, знаком, фетишем. Нова візуальна гуманізація, що пов'язана з цифровими технологіями, опредметнює суб'єкт та візуалізує мислення. Комунікація змінюється і внутрішньо і зовнішньо. Текстуальне розуміння смислу заступає місце візуально активному його розумінню.

Жоден вид мистецтва не пристосований до такого різкого зміщення сприйняття буття. Потреба у новій мові інтерпретації мистецтва, більш гнучкій і універсальній, викликана по-перше, прагненням повернутися до ідеалів минулого і «реанімувати втрачені значення» (М. Готдінгер, Дж. Вард), по-друге, зміщенням з текстуальної