

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА**

На правах рукопису

**УДК 130.2:141.333:81'22 (043.3)**

**Сковронський Богдан Володимирович**

**СЕМІОТИЧНІ ВИМІРИ КОМУНІКАЦІЇ  
В СУЧАСНІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ**

09. 00. 04 – філософська антропологія, філософія культури

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філософських наук

**Науковий керівник:**

доктор філософських наук, професор

**Легенький Юрій Григорович**

Київ – 2016

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>	<b>12</b>
1.1. Архітектоніка композиції в образотворчому мистецтві, архітектурі, дизайні.....	12
1.2. Архітектоніка композиції в музиці.....	46
1.3. Композиція художнього твору як семіотична структура .....	76
Висновки до першого розділу.....	102
<b>РОЗДІЛ ІІ. СЕМІОТИЧНА ТА КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА КОМПОЗИЦІЇ В МИСТЕЦТВІ.....</b>	<b>106</b>
2.1. Семіотика художнього образу як комунікативний універсум .....	106
2.2. Комунікація і автокомунікація як чинники семіозу художнього тексту.....	123
2.3. Орнамент як семантико-комунікативний феномен .....	136
Висновки до другого розділу.....	150
<b>РОЗДІЛ ІІІ. РИТМ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА МУЗИЦІ ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН.....</b>	<b>151</b>
3.1. Ритм у мелодії та орнаменті .....	151
3.2. Метр у мелодії та орнаменті .....	171
3.3. Симетрія як комунікативно-стабілізуючий фактор темпо-ритму в мистецтві.....	188
Висновки до третього розділу.....	197
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>199</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>204</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>226</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** На межі тисячоліть радикально змінилися культурні виміри людського буття. Зокрема, комунікативні ознаки взаємодії людини і світу, людини та іншої людини, людини і універсуму в просторі медіа-культури набувають значних антропологічних трансформацій. Візуальний поворот, що здійснився наприкінці ХХ століття, характеризує новітню ситуацію, в якій людина в контексті глобалізаційних проблем сучасності, що пов'язані з геополітичними, культурними, соціокультурними та іншими чинниками, визначає той феномен комунікативних спільнот, які утворюються щоденно як певні соціальні організми, певні віртуальні спільноти, що стають акторами не лише глобалізаційних процесів, а й процесів культуротворення.

Величезну роль тут грає сучасне мистецтво, зокрема, музика, весь комплекс медіа-культури, зображувальної культури, і зокрема, культури, що пов'язана з новітніми мистецтвами, такими як дизайн, реклама, мода. Весь цей комплекс проблем описується в рамках антропологічного, семіологічного, візуального поворотів, потребує свого особливого дослідження, що орієнтоване на семіотичний простір знаково-комунікативних відносин як простір гармонізації сучасних глобальних проблем.

Мистецтво стає сучасним гармонізуючим принципом, який допомагає визначити такі феномени, як «Моцарт на бігу», класична музика в мобільних телефонах, популярна культура, масова культура, що в контексті всіх інших художніх практик, зокрема, постмодерністських практик культури, мають свої константні і антроповимірні характеристики. Людина межі тисячоліть – це людина медіа, людина інтеракції, підвищеної комунікації, людина, що стає актором багатьох комунікативних процесів у мережі Інтернет, активним споживачем і активним продуцентом інформації. Отже, людина сьогодення – це людина новітньої культурної ситуації, новітньої культурної медіа-генерації, яка потребує самогармонізації, що пов'язана з такими фундаментальними

категоріями мистецтва, як ритм, метр, композиція, гармонія, мімезис, катарсис та ін.

Феномен артизації масової культури потребує визначення його соціопрагматики, що, в свою чергу, актуалізує семіотичні складові образної експлікації інформації. Поняття семіотичної системи було сформульовано на початку ХХ ст. в семіології Ф. де Соссюра, а також, у семіотиці Ч. Пірса та Ч. Морріса. У семіологічному русі, розвиненому на базі двох згаданих напрямків, сформувалася алгоритмічна естетика, що стає поетикою новітньої культури. Процес алгоритмізації інформації водночас стає засадничим для розуміння культури як гармонійної цілості, що формується в стилі модерн, авангарді, постмодернізмі, у контексті сучасної «нелінійної» архітектури, нелінійного тексту як епіфеномену культури третього тисячоліття.

Розуміння культури як тексту було визначено в філософській рефлексії французького постструктуралізму, у працях Р. Барта, Ю. Крістевої, Ж. Дерріда, У. Еко, а також у середовищі тартусько-московської школи: у роботах Ю. Лотмана, М. Мамардашвілі, О. П'ятигорського. У сучасній американській школі семіотики існує власне розуміння тексту, сформульоване в роботах Дж. Ділі. Спільною рисою всіх названих теорій, можна назвати розуміння тексту як певного генеративного механізму, принципу генерування змісту.

В архітектурі, дизайні відомі роботи П. Ейзенмана, І. Азізян, І. Добріциної, Г. Лебедевої, Ю. Легенького та ін. У музичному просторі феномен композиції осмислюється в рамках пошуків традиційної та новітньої гармонії – у роботах Ю. Холопова, М. Скорик та ін. Це теоретики, які намагаються осмислити феномен алгоритмічної музики, зокрема, музики яка утворюється в інших інструментальних тезаурусах, таких, як «електронна музика» та ін.

Широкий медіальний, рефлексивний шлях, що сформувався в сучасному музикуванні, знайшов узагальнення в добірці робіт, зокрема у монографіях О.Соколова, який намагається визначити феномен сучасної музичної композиції на межі «першого авангарду», творчості А. Шенберга, а також «другого авангарду», який пов'язується з П. Бульозом, К. Штокгаузенем та ін. Віденська і

Дармштадтська школа стають висхідними і структуротворчими константами, які дають можливість осмислити сьгоднішні принципи формування темпоритму культури як комунікативного феномену, орієнтованого на мікроінтервали гармонії, на простір звучної і незвучної матерії, сингулярності та фрактальності як один із сучасних поетичних засобів осмислення музичного процесу.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертаційне дослідження виконано в межах тематичного плану науково-дослідної роботи НПУ ім. М.П. Драгоманова «Дослідження проблем гуманітарних наук», затвердженого вченою радою університету (протокол № 5 від 29 січня 2009 року) та згідно з науковою темою кафедри дизайну та реклами Інституту філософської освіти і науки «Актуальні проблеми дизайну, реклами, моди та архітектури в контексті культурологічних та антропологічних досліджень» (затверджена вченою радою НПУ ім. М.П. Драгоманова, протокол № 9 від 12 лютого 2015 року). Тему дисертаційного дослідження затверджено вченою радою НПУ ім. М.П. Драгоманова (протокол № 12 від 29 травня 2014 року).

**Мета дослідження** – визначення художніх механізмів та принципів артизації масової культури.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання наступних **дослідницьких завдань:**

- здійснити аналіз історіографії проблеми, уточнити категоріальний статус понять «артизація», «композиція», «поетика», «архітектоніка»;
- визначити формотворчі настанови композиційної цілісності мистецького твору в контексті його функціонування в масовій культурі;
- охарактеризувати модельний простір композиції мистецького твору як семіотичну структуру та комунікативний феномен;
- визначити семіотику художнього образу як комунікативний універсум;
- розкрити особливості здійснення комунікації в арт-просторі культури;
- реконструювати принципи орнаменталізації сучасних композитних артефактів культури як семантико-комунікативний феномен;

- сформулювати принципи гармонізації арт-простору культури повсякдення як ритмічний континуум;
- визначити образно-семіотичну специфіку арт-феноменів сучасної культури як гомогенізацію та метризацію культури;
- охарактеризувати симетрію як комунікативно-стабілізуючий фактор масової культури.

**Об'єкт дослідження** – сучасний арт-простір масової комунікації.

**Предмет дослідження** – семіотичні означувані мистецтва як засіб артизації масової культури.

**Теоретико-методологічні засади дослідження.** В дисертаційному дослідженні були використані такі філософські методи, як трансцендентальний, феноменологічний, діалектичний. Трансцендентальний метод походить від кантівського питання: як можлива реальність буття? Ця можливість інтерпретується в просторі сучасних культуротворчих процесів. Феноменологічний метод визначає поле виявлення можливостей самоздійснення культури та орієнтований на встановлення меж формоутворення, інтерпретації, а також меж антропологічних характеристик культуротворення. Діалектичний метод розкриває межі і засоби трансформації протиріч, тобто визначає, як здійснюється перехід феноменів мистецьких в культурні, динаміку артизації сучасного простору культури та ін.

В роботі також використовується компартивістський та системний підходи, зокрема, системний підхід інтерпретується як полісистемний, де феномен комунікації визначається в декількох вимірах: як художній образ, ейдос, ноєма, композиція і як те, що протистоїть цим конфігураціям у просторі перманентної візуалізації, трансформації мистецтва в арт-феноменах медіа-культури. Також використовуються методи, які характерні для соціологічних, психологічних, естетичних, мистецьких та інших адекватій арт-феноменів. Це порівняльний, синхронний, діахронний методи, а також, методи, пов'язані з певною орієнтацією на самовизначення категорій мистецьких трансформацій тексту в культурі як чинників гармонізації.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що вперше охарактеризовано філософсько-антропологічні виміри масової комунікації як художнього феномену в його семіотичному визначенні. Артизація масової культури експлікована на підставі таких констант, як сингулярність, фрактальність, алгоритмічність сучасної композиції в просторових і часових видах мистецтв.

Наукова новизна дослідження конкретизується в наступних положеннях, які виносяться на захист:

*Вперше:*

- визначено концепт нелінійного тексту як певної інтегративної парадигми. Категорії гармонізації образної цілісності в мистецтві («compositio», «dispositio», «transpositive») застосовуються для характеристики простору артизації культури, зокрема, культури побутової, культури повсякдення. Артизація визначається в рамках медіа-простору, реклами, дизайну, архітектури. Визначені принципи гармонізації арт-феноменів культури, що походять від ритмізації, регулярної метрики, пошуків наскрізних артефактів, які можна позначити як певні атрактори (змістові епіцентри здійсненої та бажаної гармонії, що розгортається в динаміці культуротворення);

- розкрито зв'язок концептів «композиція», «ритм», «метр», «мелодія», «конструкція», «архітектоніка» з семіотичним універсумом. Так, поняття «знак» експліковано як у рамках семіологічної конструкції Ф. де Соссюра і Ч. Пірса, так і в широкій перспективі генеалогії знакових систем, у рамках риторичних конструкцій, що походять від поезики Давньої Греції, давньоримської естетики. Композиційні системи в мистецтві визначено як певний знаковий універсум. Композиція презентується як єднання різних систем формотворення, знаковий універсум, де чуттєве і поняттєве, означуване і означальне, предметний денотат і сегмент ідеального (сигніфікат) структурують образну цілісність культури. Ритм як відмінювання, трансформація, перехід меж і, водночас, гармонію презентовано як регулярну, надрегулярну або дорегулярну структуру, що

визначається в рамках класицистських, авангардних і постмодерністських систем;

- на підставі аналізу архітектоніки композиційних, образотворчих, формотворчих, а також музичних реалій артизації повсякденної дійсності визначені детермінанти трансформації семантично-комунікативного універсуму сучасного мистецтва та художньої культури в цілому;

- композиція охарактеризована як дієвий, конструктивно-значущий, семантичний простір самоздійснення художнього образу в рамках поетики художнього твору, що визначається стильовими адекватностями мистецтва. Так, у рамках авангардних систем має місце досистемний простір, де система є бажаною, універсальною та семантично визначається у маніфестах теоретиків авангарду. В рамках антикізуючого простору, що пов'язано з ар-деко, феноменом неокласики або тоталітарних культур, художній образ формується в композиції, яка тяжіє до усталених норм гармонізації, пов'язаних з симетрією, орнаментизацією, з геральдичним баченням комунікації, де кожен знак набуває ознак символічно означеного простору;

- розкрито зв'язок композиційних принципів з їх семіотико-художніми, феноменологічними реаліями самовизначення в системних і надсистемних реаліях культуротворення. Зокрема, це простір культури постмодернізму, де принцип уніфікації, гомогенізації, орнаменталізації створює своєрідний хронотоп непередбаченого часу, неупередженого мімезису. Так виникає стохастичний універсум, де людина перебуває в стані вибору різних можливостей художнього, сценічного, культурного буття;

*Уточнені положення про те, що:*

- поняття «модерн», «постмодерн» у контексті різних філософських імплікацій мають різні композиційні, стильові, образні конотації. Так, постмодерн як заперечення доби модерну в широкому розумінні і постмодернізм як розмаїття стильових і композиційних реалій артизації реальності – це абсолютно різні комунікативні, семантичні і поліморфічні образні контексти, що потребують свого особливого аналізу. Семантику художнього образу визначено



як комунікативний універсум просторових і часових мистецтв у контексті формування комунікативних артефактів орнаменталізації музики і мелодії;

- композиція тяжіє до транспозиції, тоді як диспозиція – до розшарування художнього простору, яке визначається фрактальністю, сингулярністю, орієнтацією на мікропростір сучасної культури, який стає одним із головних, визначних принципів поетики нелінійного тексту;

- поняття «деконструкція» як один із основних принципів постмодерністської поетики і естетики в її семантично-комунікативних нарративах має ознаки композиційності, де домінує транспозиція, тобто єднання різних позицій, що відбувається як трансформація, руйнування конструкції бінарних опозицій;

*Набули подальшого розвитку:*

- визначення ритму як структурно-утворюючого принципу, що у мелодії і у орнаменті виступає гармонізуючим комунікативним феноменом. Особливо гостро це визначено в музиці як алеаторика та сонорика, а в живописному, графічному і віртуальному просторі – як алгоритм (ритм в якості програмуючого та формуючого елементу). Ритм може згортатися до квантів, одиниць, які розгортаються в просторі формотворення візуальних, віртуальних і предметних артефактів;

- положення, що комунікативні реалії мистецтва пов'язані із артизацією сучасної культури, з широким входженням мистецтва у всі ареали діяльності людини. Артизація застосовує систему атракторів, що гармонізує хаосогенне середовище музичних, візуальних, предметних артефактів, допомагає розшукати зони спокою, тиші, утворює арт-рекреації («recreation» – «відтворення», «відновлення», «творення»);

- положення, що проектна регенерація як модельний принцип, образний симбіоз сучасної культури тяжіє до розшуку зон гармонії, свободи і волі. Проблематизація гармонії семантичного комунікативного універсуму відбувається як у мікроінтервалах буття, що пов'язано з творчістю П. Булеза та К. Штокгаузена, так і на макрорівні. Так, утворюються такі епіфеномени, як

«мильні опери», «ситкоми», які можуть втягувати глядача у свій простір на декілька років. Це й урбанізоване середовище мегаполісу з його рекреаціями: торгово-розважальними, клубними, ігровими та ландшафтними зонами. Все це створює композитність, поліфункціональну реальність сучасної культури, в якій мистецтво стає не просто компонентом, а моделюючим принципом гармонізації середовища комунікації.

**Теоретичне значення дослідження** полягає в тому, що в ньому визначаються ключові поняття, які характеризують художню комунікацію в культурі як культурні практики, принципи, модельні механізми, що стають засадою артизації реальності в сучасній культурі. Вони можуть бути використані для подальшої розробки проблем артизації культури, а також для вивчення самих принципів художнього моделювання культури, в контексті арт-практик культури постмодернізму, які ще не мають усталених номінацій жанру. Мистецькі практики охарактеризовано в контексті їх поетичного (композиційного) інструментарію, формування сучасного мистецтва, зокрема, дизайну, моди та архітектури.

**Практичне значення** дослідження полягає в тому, що воно може бути корисним для всіх, хто працює в сфері художнього маркетингу, арт-бізнесу, а також дизайну середовища, реклами, графіки, бере участь у розробці дизайн-проектів сучасної культури. Матеріали дослідження можуть бути залучені для створення новітніх навчальних курсів та програм щодо сучасної культури, зокрема, масової культури, реклами, а також для трансформації корпусу педагогічних курсів у сфері дизайну, моди, теорії та історії культури, естетики, культурно-історичної антропології.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є оригінальною роботою, всі висновки та положення наукової новизни отримані її автором самостійно.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати дисертаційного дослідження оприлюднювалися та обговорювалися на методичних семінарах і на засіданнях кафедри дизайну та реклами Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова, а також на

наступних наукових конференціях: Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Актуальність ідейно-естетичних взаємозв'язків у культурному та мистецькому просторах ХХ – початку ХХІ століття» (Київ, 2010); Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Українська культура ХХІ століття: стан, проблеми, тенденції» (Київ, 2010), Науково-теоретична конференція «Діалог культур: пріоритети сучасного розвитку України» (Київ, 2010); Міжнародна науково-творча конференція студентів, магістрантів, аспірантів та молодих вчених «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2011); Звітно-наукова конференція викладачів НПУ ім. М.П. Драгоманова «Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету» (Київ, 2013); Науково-практична конференція «Тенденції розвитку дизайну в контексті інновацій ХХІ століття» (Київ, 2013); Всеукраїнська науково-практична конференція «Людина. Культура. Дизайн. Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі» (Київ, 2014); Всеукраїнська науково-практична конференція «Людина у просторі сучасної культури» (Київ, 2015); Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні тенденції розвитку суспільних наук в Україні» (Київ, 2015).

**Публікації.** Основні положення і результати дисертаційного дослідження викладені у чотирнадцяти одноосібних наукових публікаціях, у тому числі вісім – у фахових періодичних виданнях, затверджених МОН України для філософських наук (з них дві – у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз), а також шість – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

**Структура і обсяг дисертаційного дослідження** зумовлені логікою розкриття теми і послідовністю виконання дослідницьких завдань. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, що включають у себе дев'ять підрозділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи становить 231 сторінку, з них 203 сторінки основного тексту. Список використаних джерел складає 22 сторінки і налічує 307 найменувань, з них 3 – іноземними мовами. Кількість додатків – 11, вони розташовані на 6 сторінках.

## РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Архітектоніка композиції в образотворчому мистецтві, архітектурі, дизайні

Важливо з самого початку відмітити, що архітектоніка – це найбільш усталений образ, який несе в собі феноменологічні ознаки, тобто наявність цінності у формах, які сприймаються, а також, ознаки конструктивні (архітектон – це головний архітектор, а архітектоніка – це вже чинник, який походить від якостей головного архітектора). Буквально, – це прояв інтенцій головного архітектора в його творі. Пізніше цей концепт сформувався в певну категорію, яка характеризує прояв в зовнішніх формах внутрішньої будови – конструкції, тобто – структури, яку пов'язують з архітектурою.

Так, О. Габричевський розглядав архітектуру досить широко – це побудова рослин, побудова тіла людини, тварини, побудова предметів декоративно-прикладного мистецтва, меблів, і зокрема, архітектури як виду мистецтва [61]. Отже, архітектоніка – це та композитна, синтетична категорія, яка свідчить про те, що композиція як спосіб єднання в ціле має свої конструктивні прояви у чуттєво-сприйнятних формах. Йдеться про ту тотальну, феноменологічну реальність, яка свідчить про тоталогію образності: «compositio» – лат. – означає: «com» – єднання, «positio» – позицій, тобто мова йде про єднання позицій. Єднання позицій можливо тоді, коли воно розгортається в двох зонах – просторовій і часовій. «Transpositive» – перехід з однієї позиції на іншу – це часовий вимір, і «dispositio» – протиставлення позицій – це просторовий вимір. Тобто хронотоп – «просторо-час» композиції – це транспозитив і диспозитив одночасно, бо композиція визначається як гармонізовані, структуровані просторові і часові артефакти твору, що несуть в собі домінанту або просторовості, або часовості.

Так склалося, що з часів Лессінга визначають просторові мистецтва де домінує просторова ознака, і часові де домінує часова ознака [151]. Проте

давньогрецький термін «хорея» свідчить про більш широкий контекст. Так, зокрема В. Татаркевич свідчить про «хорею» як певний виток, який лежить в основі будь-яких синкрез, синтезу і взагалі будь-яких єднань просторових і часових мистецтв, а також просторовості і часовості як такої. Філософ пише: «Про первинний характер і організацію мистецтв у Древній Греції маються лише опосередковані і гіпотетичні уявлення. Однак необхідно вважати, що вони були іншими, ніж у більш пізні епохи. Різні види мистецтв були в більшій мірі пов'язаними між собою, не настільки розділеними, як згодом. Греки, власне, почали лише з двох видів мистецтва: одне з них було експресивним, а інше – конструктивним. При цьому кожне з них включало багато складових частин. До експресивних мистецтв входили поезія, музика і танок, а до конструктивних – архітектура, скульптура і живопис. Засадою конструктивного мистецтва є архітектура, з котрою в процесі створення храму поєдналися скульптура і живопис.

Основою конструктивного мистецтва була архітектура, з якою в процесі створення храму з'єднувалися скульптура і живопис. Основою експресивного мистецтва був танок, якому вторили музичні звуки і слова. Танок разом з музикою і поезією поєдналися в єдине ціле, що являло собою єдине мистецтво, «триєдину хорею», як назвав її Т. Зеліньський. Це мистецтво виражало почуття людини як з допомогою звуків, так і рухів, як з допомогою слів, так і мелодій та ритмів. Слово «хорея» підкреслює суттєву роль танцю, оскільки походить від «choros», хор, що первинно означало колективний танок, перед тим як почало означати колективний спів» [250, с. 13-14].

Отже, хореїчність, тобто єднання експресивного і конструктивного несе в собі ті головні ознаки, які пов'язують з ритмом і метром. Метр – це статичний розподіл на однакові просторові одиниці, а ритм – це перехід. Фактично метр репрезентує диспозитив, а ритм – транспозитив як просторовочасові фактори гармонії, що стала усталеною в просторі і часі. Цього достатньо щоб зрозуміти, що архітектоніка в композиції у просторових та часових мистецтвах може розгортатися як в мікроінтервалах, так і в макроінтервалах свого буття як у

широкому просторі урбанізованого регулярного міста, так як це було в класицизмі, так і у вузьких рамках інтер'єру, рамках камерного середовища, що є тим необхідним і достатнім простором в якому формується буття людини.

Втім у ХХ столітті формуються новітні види мистецтва, тобто відносно новітні, їх новизна полягає в тому, що вони презентують культурно-історичний потенціал в контексті індустріальної цивілізації. Це передусім дизайн, мода і реклама. Фактично ця нова «хорея» несе в собі симбіотичний простір мистецтв, які важко розділити на просторові і часові. Так, мода – це простір адекватій на подіумі жестів і конфігурацій, і водночас, – це стихія. Аналогічним чином і дизайн: дизайн предметний, дизайн середовища, дизайн реклами – все це одночасно просторове і часове мистецтво. Тут поєднані вербальний і просторовий тезаурус, зображувальний та артикулятивний простір. Найбільше це виявляється у жанрі рекламного відеороліку, де застосовується віртуальний дизайн.

Все говорить про те, що новітня хорея ХХ-ХХІ століть – це вже симбіотичні комплекси, які потребують своїх комунікативно-семантичних інтерпретацій. Але тут композиція, диспозиція і транспозиція мають свої особливості. Для того, щоб адекватно визначити ці особливості необхідно детально звернутися до історії формування цих елементів поетики в контексті зображувальних і незображувальних, просторових і часових, синтетичних видів мистецтва. Це підштовхує до визначення того, що відбувається в рамках постмодерної культури і культури вже пост-постмодерної, тобто культури третього тисячоліття, яка пов'язана із тотальною артизацією реальності (від слова «арт» – мистецтво). Артизація – це переутворення реальності під кутом зору здійснення художньої поетики, тобто всіх засобів гармонізації мистецького твору до яких відносяться ритм, метр, симетрія, рівновага, дисиметрія та ін., що в тій чи іншій мірі стають гармонізуючими принципами поведінки людини у візуальному універсумі, екранному світі, в світі телебачення, естради, в світі всього того, що несе на собі вплив культурно-історичного потенціалу, який належить мистецтву в цілому.

Поняття «композиція» є актуальним для всіх різновидів мистецтва, оскільки результатом будь-якої художньої творчості незалежно від того пов'язана вона із зображенням чи звуком є художній твір. Останній, як відомо, є чуттєво-матеріальною формою втілення певного змістового задуму, а також основним носієм інформації в сфері художньої культури і мистецтва зокрема. У мистецтві поняття «композиція» та «художній твір» завжди пов'язані між собою. В деяких випадках вони вживаються як синоніми, інколи як окремо взяті явища, але завжди при вживанні одного з цих понять друге мається на увазі, або входить у нього як складова частина.

В загальноприйнятому значенні, яке відображено у визначенні тлумачного словника, поняття композиції має декілька значень:

- як будова, структура та взаємний зв'язок складових частин художнього твору;
- як художній твір, який має певну будову;
- як процес створення художнього твору, а також як теорія створення художнього твору – сукупність норм та настанов [50, с. 561].

Естетичний словник дає більш розгорнуте визначення композиції як закону побудови різноманітних рівнів та прошарків художнього твору, що дозволяє сприймаючому художній твір суб'єкту йти від частини до цілого, від одного прошарку художньої форми до іншого, від первинних значень до узагальненого змісту твору, і навпаки, – від цілого до частин, від загального змісту до окремих значень [298, с. 154-155]. Із наведеного визначення зрозуміло, що: по-перше, поняття «композиція» пов'язане із поняттям художньої форми, а саме, із її будовою; по друге, композиція пов'язана зі змістом художнього твору – за її допомогою форма набуває змістовості (композиція завжди має змістове значення); по-третє, композиція є чинником, який об'єднує окремі складові частини твору та забезпечує сприйняття художнього твору як цілісності.

Етимологія поняття «композиція» пов'язана із латинським «compositio», що перекладається як «співставлення, поєднання». Проте в латинській мові

значення слова *compositio* як поєднання чи складання було далеко не єдиним, крім того, воно не було професійним чи науковим терміном, однак широко використовувалося у повсякденній лексиці. Саме з повсякденного вжитку це поняття прийшло у мистецтво в якості терміну давньоримської риторики де було відоме як позначення однієї із риторичних фігур. Поняття «композиція» використовується також у трактаті Вітрувія «Десять книг про архітектуру». Зокрема, у даному трактаті поняття «*compositio*» вперше вживається при описанні творчої методики архітектора.

Вичерпний аналіз поняття композиції в трактаті Вітрувія здійснений Г. Лебедевою у колективній монографії «Теорія композиції як поетика архітектури». Як показує дослідниця для Вітрувія «*compositio*» завжди означає складеність протидіючих одна одній частин, які складаються навмисно, тобто всупереч природному становищу речей. З чинниками навмисності і протидії античний теоретик пов'язує поняття «*dispositio*» – організацію протидії, тобто протиставлення. За Г. Лебедевою, «*dispositio*» є поняттям, що доповнює «*compositio*» і становить невід'ємну частину його змістового поля. Разом з тим, в трактаті Вітрувія існує також таке поняття як «*conlocatio*», що означає природне поєднання частин в значенні поєднання частин людського тіла або рослин, пір року тощо. Природне «поєднання» – «*conlocatio*», Вітрувій протиставляє навмисному «складанню» – «*compositio*» як протистояння двох творчих начал – природного і людського.

Г. Лебедева пише: «Слово *compositio* є для Вітрувія, як і для будь-якого латиномовного читача, зовсім не терміном, а звичайним словом повсякденної лексики, використовується ним в самих різних контекстах, однак несе в собі надзвичайно важливий зміст людської дії, спрямованої на “поєднування непоєднуваного”, тобто, за суттю, зміст ефективної протидії людини природі». Отже, «*compositio*» взяте окремо, не пов'язується безпосередньо із художнім твором. «Власне архітектурну композицію при цьому відрізняє побудова вертикалі», що пов'язано із «подоланням стихії природи» [3, с. 40]. Зі сказаного зрозуміло, що «художнім» твір архітектури робить саме протидія і подолання



людським творчим началом природного, тобто протидія і взаємодія двох різновидів поєднання – даного в природі і створеного навмисно. Прикладом такої взаємодії є процес проектування, який, за Вітрувієм, включає в себе *dispositio* – розподіл будови на частини, *conlocatio* – виявлення природної взаємодії функцій в будові і *compositio* – пошук найкращого способу поєднання між собою частин, тобто пошук форм в яких необхідно відобразити функції [3, с. 32]. Отже, природне приймає вигляд штучно створеної форми через поділ на частини і їх поєднання в новій якості.

Природні прототипи Вітрувій бачить також в основі конструкції стіни праобразом якої, на думку теоретика, є запозичений людиною будівельний принцип пташиного гнізда – плетення і заповнення пустот. Колонада протиставляється стіні (плетенню) як простір – масивності, вертикаль – горизонталі, складеність з частин – суцільності. Отже, знову відбувається протиставлення двох начал – природного і людського, а головним інструментом цього протиставлення виступає у Вітрувія специфічна проектна дія – композиція основою якої є співрозмірність заснована, в свою чергу, на числових відношеннях – симетрії та пропорціях «еталоном» яких є співвідношення між частинами людського тіла [3, с. 42].

В результаті наведених міркувань, Г. Лебедева робить наступний висновок: «Вітрувій уявляє ідеальний твір природи – людину і одночасно вказує шлях її власної творчої діяльності – адже, застосовуючи ідеальну пропорцію, вона здатна “поєднати непоєднуване” в композиції будови» [3, с. 43], тобто уподібнити людський твір твору природи. Зі сказаного стає зрозуміло, що композиція є не стільки «інструментом протиставлення», скільки переосмислення природного, тобто неосмисленого творіння. Отже, для Вітрувія художній твір – це особлива якість композиції, особливий тип поєднання, який передбачає перетворення, тобто введення природного в контекст людської творчості.

В подальшому, вищенаведене бачення художнього твору знаходить своє відображення в психології художньої творчості.

За Л. Виготським, художній твір складається з двох основних елементів, які є головними складовими частинами його будови. Ці елементи вчений відображує у поняттях матеріалу і форми. Під першим, на думку вченого, слід розуміти все, що взято з дійсності, тобто все те, що може існувати поза художнім твором і незалежно від нього. Під другим, мається на увазі розміщення життєвого матеріалу «за законами художньої побудови», тобто «перескладання» того, що взято з життя з метою створення нової побудови здатної існувати незалежно від дійсності, але ніби паралельно з нею [60, с. 186]. Неважко побачити, що ці елементи є протинаправленими, в зв'язку з чим вчений уточнює, що йдеться не про пасивне співіснування видимої форми і прихованого змісту, а про активне співвідношення при якому форму слід розуміти як «активне начало переробки і подолання матеріалу» [60, с. 186].

На прикладі літературного твору вчений конкретизує поняття матеріалу і форми як фабулу і сюжет пояснюючи це наступним чином: «Фабула <...> це те саме, що слова для вірша, гамма для музики, фарби для живописця, лінії для графіка. Сюжет <...> це те саме, що для поезії вірш, для музики мелодія, для живопису картина, для графіки рисунок». Під поняттям сюжету розуміється «співвідношення окремих частин матеріалу» – «спосіб яким знайомить поет читача зі своєю фабулою», а отже, мова йде про композицію твору [60, с.188]. Вчений вказує, що «матеріал в звичних обставинах його розгортання» можна порівняти із прямою лінією по відношенню до якої будь-яка видозміна буде порушенням, відхиленням від встановленого порядку. Але, саме ця видозміна, яка перетворює пряму лінію на складну криву, наприклад, «штучне розміщення звуків, яке перетворює їх із звукового ряду в мелодію і змінює порядок їх послідовності», і становить суть художньої форми, оскільки «для мелодії ці відхилення – все» [60, с. 190].

Виходячи з наведених міркувань Л. Виготський стверджує, що художній твір має «свою особливу структуру, що відрізняється від структури матеріалу, який лежить в його основі». Проте ці дві структури співіснують і утворюють два плани художнього твору один з яких (матеріал) вчений називає статичною

схемою або конструкцією, а інший (форму) – динамічною схемою або композицією [60, с. 191].

Протиставлення природного і творчого начал, матеріалу і форми як основних складових твору мистецтва є також основною проблемою в дослідженнях Ю. Лотмана, зокрема в монографії «Структура художнього тексту» де вчений досліджує дану проблему на матеріалі літературного поетичного твору. За Ю. Лотманом, художній твір поєднує в своїй структурі матеріал двох типів: системний і несистемний. Перший відповідає структурі розмовної мови, конструктивним принципом якої є гранична впорядкованість відношень між її елементами. Другий виникає внаслідок видозміни розмовної мови під дією художніх конструктивних принципів. Останні (в поезії) засновані на двох типах відношень: «повторення спів-протиставлених еквівалентних елементів і повторення спів-протиставлених нееквівалентних (але поєднаних) елементів» [162, с.88]. Першим відношенням є принцип ритму, який виявляє еквівалентні елементи (фонема, склади, синтаксичні положення, що повторюються) у різних за значенням словах (фразах, реченнях) і встановлює між ними подібність за структурним положенням. Другим є принцип метафори, який знімає обмеження (граматичні, семантичні, стилістичні і т.п.) на поєднання слів між собою, тобто поєднує те, що не поєднується в розмовній мові. В першому випадку виникає система розподілу, а в другому – поєднання. Обидві системи вступають в конфлікт із структурою розмовної мови змінюючи її. В результаті виникають нові «семантичні конструкції» [162, с.116] або «вторинні значення» слів [162, с.124,155] притаманні лише структурі конкретного твору. Такі конструкції з точки зору розмовної мови є «несистемними», тобто такими, що суперечать формальній і змістовій логіці відношень між її елементами. Таким чином, художня структура по відношенню до структури розмовної мови виступає як дестабілізуючий фактор який виявляє тенденцію до її «розхитування».

Відповідно до сказаного, «в структурі художнього тексту одночасно діють два протилежних механізми: один намагається всі елементи

підпорядкувати системі, перетворити їх в автоматизовану граматику, <...> другий – зруйнувати цю автоматизацію» [162, с.82]. Один і той же елемент тексту при цьому взаємодіятиме одночасно із цими двома «механізмами» – художніми «кодами» повторення (ритмом і метафорою) та розмовною мовою на всіх її структурних рівнях (фонологічному, граматичному, синтаксичному та ін.). В кожному з останніх елемент набуватиме різних функціональних значень, які в сукупності «не відміняють одне одного, а взаємо-співвідносяться» [162, с. 75]. Так, слова розмовної мови зберігаючи свою власну будову і функцію в загальній структурі мови, в той же час можуть розбиватися (під дією повторень) на більш мілкі одиниці (фонеми, склади) та об'єднуватися під дією метафори в утворення більші ніж слово (вірш, строфу і т.д.). В результаті утворюється цілий ряд структур елементом яких є один і той же матеріал мови – слово. В одному елементі тексту, таким чином, перетинаються декілька структур, в кожній з яких елемент видозмінюється функціонально: стає «нерівним самому собі» за функцією, але залишається незмінним за своєю формою.

Композиція художнього тексту, при такому підході, визначається як «послідовність функціонально різнорідних елементів, як послідовність структурних доміант різних рівнів» [162, с.264]. Дане положення Ю. Лотман поширює також на інші різновиди мистецтва. Мистецтво для Ю. Лотмана є завжди організованою системою на відміну від дійсності, яка є неорганізованою (або ненавмисно організованою). Проте твір мистецтва організовується таким чином, щоб із свого «системного за самою суттю» матеріалу створити модель несистемності – випадковості [162, с.69]. Цим обумовлена вся складність художньої структури.

Дію двох описаних вище протилежних механізмів можна побачити і в творах зображувального мистецтва.

Так, А. Гільдебранд вперше звернув увагу на те, що форма художнього твору виконує двояку функцію. На думку дослідника, зображення в живописному творі не тільки відтворює зовнішню по відношенню до твору

дійсність, а його елементи є не лише носіями сюжету – певної візуальної розповіді, але також елементами з яких складається внутрішній, тобто власний простір картини. А. Гільдебранд стверджує, що «окремі предмети працюють над зображенням загального простору своїм положенням і застосуванням», тобто утворюють структуру в якій «вони <...> як окремі предмети сильніше виявляють себе, так як саме в цілому вони виконують певну просторову функцію» [77, с. 37].

Простір про який говорить А. Гільдебранд – це не фізична реальність, а враження. Такий простір побудований предметами, що утворюють у своєму взаємозв'язку систему протиставлень, яку дослідник називає «комплексом контрастів, які всі взаємно, а потім і в цілому обумовлюють збудження нашого пластичного і просторового уявлення» [77, с. 38]. Це специфічний простір художнього твору заснований на взаємодії цілого і частин (в чому і полягає його відмінність від природного простору, який може існувати самостійно, незалежно від предметів та зв'язків між ними). Спільне між природним і художнім простором «не в тотожності їх фізичного явища, але в тому, що їм обом притаманна однакова здатність викликати просторове уявлення» [77, с. 39]. Художня форма, на думку дослідника, є насамперед відтворенням в матеріалі уявлення узагальненого в певному типі образу (на відміну від форми нехудожньої, напр.: фотографії, яка є копією). Тип образу, за А. Гільдебрандом, залежить від способів уявлення – «зорового», «рухового», «пластичного», «просторового», які дослідник виводить із «корінної відмінності між зоровими образами предмету на далекій і близькій відстані» [77, с. 79]. В першому випадку точка зору спостерігача віддалена настільки, що частини предмету зливаються в одне ціле, а третій вимір стискається, тобто відбувається ніби «компресія» тривимірного об'єкту у площинний, двовимірний «дальовий образ». В такому образі суттєве значення має єдність явища у двох вимірах, яка «дає нам чисто зорове враження» і в якій «все розташоване поряд, сприймається одночасно» [77, с. 23]. В другому випадку значне наближення не дозволяє охопити всього предмету одним поглядом, тому сприймаються лише

окремі частини, що пов'язуються в ціле рухами ока. Таке явище «є продукт складання, яке відбувається в нашій голові» [77, с. 80] і «дає можливість пізнавати форму через послідовність рухів у часі. <...> Тут зір перетворюється повністю на дотик і на акт руху, і уявлення, що витікають звідси, не будуть вже уявленнями зорових вражень, але руховими уявленнями» [77, с. 23]. Таким чином, сприймаючий суб'єкт в процесі уявлення «складає собі предмет частково із зорових, частково із рухових уявлень, тобто створює собі образ» [77, с. 25].

Оскільки предмет входить до художнього простору як його невід'ємна частина (художній простір створюється предметом), специфіка художнього зображення полягає в тому, щоб надати образ (тобто цілісну форму) простору і зробити його доступним для просторового уявлення. Цього можливо досягнути через об'єднання всіх предметів у зображенні в єдиний площинний прошарок у якому є передня поверхня і фон (задня поверхня). А. Гільдебранд ілюструє такий спосіб зображення прикладом зі скульптурою розміщеною між двома скляними пластинами, де перша утворює фронтальну поверхню, а друга – фонову. Простір між поверхнями створює враження глибини перетворюючи об'єм (масу) на певним чином організований простір. Перетворення яке відбувається в даному випадку полягає в тому, щоб зобразити предмет як форму простору, тобто показати предмет таким чином, щоб він сприймався як простір, що набув певної форми. Як негативний приклад А. Гільдебранд наводить твори (скульптури), які не створюють художнього простору (не перетворюються на форми простору), а відтак, знаходяться в реальному просторі і являють собою не художній твір, а фрагменти реальності, її копії.

Отже, внутрішній простір твору протиставляється зовнішньому – простору дійсності. Це протиставлення цілком аналогічне антитезам природного і штучного, форми і матеріалу, а також системного і несистемного в творі мистецтва, наведеним вище.

П. Флоренський абстрагує поняття простору від матеріальних якостей елементів, розміщених в ньому, а відповідно і від способу сприйняття.

Визначальною якістю і основною характеристикою простору вчений вважає здатність вмщати, тобто ємкість. Простором при такому підході може бути будь-яка множина елементів, які знаходяться окремо один від одного – «образів відокремленості» і можуть бути пов'язані між собою потенційно. Вже сама наявність таких «образів» передбачає, на думку вченого, наявність умови за якої між ними може виникати взаємозв'язок. Цією умовою є той простір, який ці елементи утворюють у своїй сукупності, і який вмщуватиме всі ці елементи в разі їх об'єднання (і який буде, в такому разі, утворений самими елементами) [268, с. 51]. Виходячи із наведених міркувань, П. Флоренський приходить до висновку про те, що кожний різновид мистецтва – це специфічний спосіб організації простору. Вчений вважає, що класифікацію творів мистецтва необхідно будувати не на зовнішніх чинниках художньої форми (таких як матеріал і засоби творчості), а на художній сутності твору мистецтва, яка на думку вченого, полягає у особливостях будови простору твору. У відповідності до сказаного, твори мистецтва «різняються між собою своїми підходами до організації простору», різниця при цьому «коріниться у першопочатковому діленні на суттєво різні напрямки» [268, с. 73].

Так, різниця між способом організації просторової форми у живописі та графіці полягає в тому, що зображення останньої будується лініями основою яких є рух. Таким чином, графіка «засновується на відчуттях руху і організує простір руху», а отже, її художня суть «у побудові простору, і відповідно, всіх речей у ньому – рухами» [268, с.77]. Натомість в живописі побудова зображення здійснюється за допомогою крапок або плям основою яких є дотик, а отже, її простір будується дотиком і організує простір дотику. Перший спосіб побудови простору символізує активність і втручання у площину, тоді як другий – пасивність, оскільки пляма є самоцінним фрагментом площини [268, с. 79]. Аналогічним чином вчений інтерпретує скульптуру і пластичне ліплення, наближаючи першу до графіки (скульптура «це відбиток широких рухів ріжучого або відбиваючого знаряддя»), а друге до живопису («ліпка посередництвом дотиків, дає систему плям, крапок, малих

просторів») [268, с. 83]. Таким чином, П. Флоренський узагальнює принципи побудови простору в зображувальних творах до двох «першоздібностей» – руху і дотику, які в зовнішній формі твору виявляють себе через лінію і крапку.

Можна сказати, що принцип просторової будови живопису полягає у розростанні простору «з середини», тобто з предмету, і заповненні ним зовнішнього оточуючого предмети простору. В графіці діє зворотній принцип: простір графіки існує насамперед для руху в ньому, але разом з тим і сам простір (і предмети в ньому) утворений рухом. Остання обставина є причиною того, що такий простір «тисне» на предмети ніби проникаючи в них ззовні намагаючись «наповнити собою» предмет. Прикладом цього є звичайне для рисунку в олівці намагання «перетнути» межі предмету при штрихуванні, прорисовуванні світлотіней або падаючих тіней, зумовлене занадто сильним розмахом руки.

Таким чином, побудова простору рухом обумовлює домінування простору над предметом, тоді як побудова дотиком – домінування предмету над простором: «ліпиться» насамперед предмет, який потім оточується середовищем. Як можна побачити, застосування першого способу обумовлює таку взаємодію простору і предмету при якій відбувається перехід від цілого до частини, тоді як при застосуванні другого – перехід від частини до цілого. Таким, за П. Флоренським, є внутрішній аспект просторової будови твору формулювання якого вчений дає у визначенні: «художній твір є <...> організована єдність його виразних засобів, зокрема, організована єдність кольорів, ліній, крапок і взагалі геометричних форм» [268, с. 114]. Таку «внутрішню» єдність обумовлену «корінними діяльностями даного мистецтва» (рухом або дотиком, як було показано вище) вчений називає *композицією* художнього твору [268, с. 112]. Отже, композиція є підхід до твору «зі сторони наявних в ньому зображувальних засобів і плану їх єдності». Зображення, з даної точки зору, розглядається як «єдність в собі, як єдина в собі сукупність виразних засобів» безвідносно до зображуваного [268, с.115]. Тобто, мова йде про будову зображення на рівні «безпосередньо даних нам зорових вражень»



[268, с. 117]: як системи штрихів або плям і «плану» їх розподілу в межах утворюваного ними простору.

Проте існує також зовнішній аспект в контексті якого художній твір розглядається з точки зору зображуваного, тобто предмету зображення. Останній, за словами П. Флоренського, не тільки не міститься у самому зображенні, а знаходиться поза зображувальними засобами і безпосередньо ніяк не пов'язаний із ними. Більш того, предмет зображення має власну схему єдності, свій план, який об'єднує зображуваний предмет в певну цілісність. Такий «план художнього твору зі сторони його змісту», вчений називає *конструкцією* [268, с.115]. Зображувальні засоби і зображення як їх єдність існують, на думку вченого, незалежно від зображення як змістової єдності. Це дві системи, які існують окремо одна від одної. Так, система плям або штрихів сама по-собі не вказує ні на який зміст, оскільки останній існує поза цією системою (хоча й доводиться до свідомості нею). Отже, змістова єдність залишається невиявленою поки знаходиться в рамках «безпосередньо даних нам зорових вражень», оскільки просто не сприймається. Необхідною умовою для того, щоб зміст виявився, за П. Флоренським, є «вихід за межі зображувальних засобів» [268, с. 117]. Це означає, що зображення повинно перестати сприйматися тільки як нашарування штрихів або плям (навіть розміщених за певною схемою і організованих у єдине ціле), і повинно ототожнитися із явищем дійсності, яке зображується: в ньому повинен виявитися певний сюжет. Таким сюжетом, в творах зображувального мистецтва незалежно від їх різновиду вчений вважає конструкцію зображуваного предмету. Остання може проявляти себе в зображенні по-різному: через ототожнення із силами важкості, тиску, вираженими за допомогою відповідного кольору в живописі і відповідного розміщення мас в архітектурі і скульптурі; через характерні риси обличчя в портреті чи взагалі характерні риси зображуваного предмету – форму контурів, особливості будови (напр.: симетричність, діагональність), фактуру і т.п.

Отже, для концепції художнього твору П. Флоренського, є характерним дуалізм, що виявляється у розподілі на два плани, до одного з яких належить все те, що взято з життя, а до іншого – все те, за допомогою чого це відображено у творі, тобто виразні засоби, закономірності і принципи. Особливість даного підходу полягає у тому, що конструкція розглядається як репрезентація зображуваного – як те, що привнесено у зображення від зображуваного, а композиція – як спосіб побудови самого зображення. По-суті, два плани твору виступають тут як два типи образності: образ речі, що зображується, і образ самого способу зображення. Ці плани можуть існувати самостійно, але пов'язуються ніби переходячи один в одного – образ речі (конструкція) асоціюється лише із зображувальними елементами розміщеними відповідним чином (композиція). Останні, в свою чергу, набувають значення тільки коли відтворюють ту будову (конструкцію) яку має зображувана річ в дійсності. Таким чином, вибудовується наступна послідовність: художній твір (зображення) – відповідна (зображувальна) структура в творі (композиція і конструкція) – відповідний образ (способу побудови зображення і способу побудови зображуваного).

Ідею двох планів твору взятих в якості композиції і конструкції розвиває В. Фаворський, пов'язуючи кожний з цих планів (і відповідних їм структур в зображенні), із типом сприйняття, відповідним йому механізмом асоціації і типом образу та способом зображення, через який втілюється цей образ.

Конструкція, за В. Фаворським, полягає у поступовому вибудовуванні цілого з елементів, коли уявлення про форму опосередковано розумовою операцією «склеювання» окремих вражень, отриманих за допомогою органів чуття. Цілісність отриманого таким чином образу «не буде наділена зоровою реальністю в нашій душі, тобто ми не можемо сказати, що ми це бачили, а тільки уявляємо це, як рух, що об'єднує окремі моменти». Закономірно, що враження такого руху буде реальним не для зору, а для дотику чи м'язового відчуття. Зображення, здійснене таким способом, «буде доступно для зору, але

зір його сприйматиме не для себе, а ніби наділяючи очима дотик або м'язове відчуття» [265, с. 80].

Композиція, при цьому, полягає у одночасному і безпосередньому доступі для відчуття зору всієї форми. Враження про форму предмета, отримане таким способом, виникатиме теж внаслідок руху, але руху організованого в певних окреслених межах, наприклад – в межах замкнутого контуру певної речі. Факт руху при цьому не усвідомлюватиметься, натомість усвідомлюється обмежена площина, внаслідок чого виникає враження цілісного зорового образу [265, с. 75].

Очевидно, що таке розуміння запозичено із теорії А. Гільдебранда, але важливим при цьому є те, що В. Фаворський ототожнює конструкцію з рухом («...будь-яка конструкція має своєю головною основою рух» [265, с. 82]), тоді як композицію – з обмеженням або оволодінням цим рухом («приведенням руху або часу до зорового образу» [265, с. 78]). Необхідно зауважити, що мова йде не про сам рух, а про його відбиток, слід руху, закріплений у засобах зображення, аналогічно як і в теорії П. Флоренського. Рух, за В. Фаворським, опосередковується реальним або уявним дотиком до поверхні зображення. Так виникає, наприклад, рельєфне зображення. Зупинка або оволодіння таким чином здійснюваного руху означає трансформацію: перетворення поступового руху в одномоментний акт, коли вся поверхня зображення стає доступною для сприйняття зором і перетворюється, таким чином, на площину. Отже, мається на увазі певна синестезія, тобто взаємодія і взаємоперетворення різного роду відчуттів.

В останньому і полягає приведення руху до зорового образу, з яким пов'язує композицію В. Фаворський. Це має один суттєвий наслідок, а саме: перетворення поверхні (усвідомлюваної через дотик), на площину (усвідомлювану зором) передбачає функціональну неоднорідність горизонталі і вертикалі. Горизонталь, за В. Фаворським, репрезентує рух, оскільки вона є в принципі безмежною, тоді як вертикаль є принципово обмеженою і передбачає одночасне охоплення зором, а отже, має властивість замикати рух, змінювати

його напрямок або спрямовувати його навколо себе чи від себе (в глибину). В даному відношенні, взаємодія горизонталі і вертикалі стає визначальною для архітектоніки зображення.

Так, в древньоєгипетському зображенні (рельєфі), домінує горизонталь, але вертикаль закріплює на ній позицію спостерігача, утворюючи вісь симетрії таким чином, що «ми в якій-небудь фігурі маємо профільний рух по горизонтальному виміру і вісь, від якої цей рух відбувається» [265, с.93-94]. В давньогрецькому рельєфному зображенні вертикаль повторюється, дублюючись у декількох місцях таким чином, що вже сама вертикаль рухається в горизонтальному напрямку і «весь цей шлях є для нас зорovo цілісним», внаслідок чого утворюється зображувальна площина, що «проникнута наскрізь вертикаллю і має принципові межі» [265, с.98]. Так виникає ритм, який стає основою архітектоніки грецьких рельєфів і архітектури, для яких є характерним взаємоврівноважене співвідношення вертикалі та горизонталі. Натомість у візантійському зображенні повторення вертикалі набуває такої щільності, що вся зображувальна поверхня стає ніби «просякнута цілком вертикаллю, а за шириною може бути розтягнута і може мислитися як одна вертикаль» [265, с.133]. Вертикаль в такому зображенні домінує, підпорядковуючи собі горизонталь. Проте це призводить до розшаровування вертикалей на центральну і периферичні, які тяжіють до центральної: «в іконі, по великому рахунку скільки фігур, стільки і зорових вертикалей, але всі вони підпорядковуються одній, тематично важливій» [265, с.136]. Так виникає специфічний іконний напівоберт та композиція деісусного чину в іконостасі.

Отже, можна побачити, що В. Фаворський бачить основу взаємодії горизонталі і вертикалі у диспозиції – співвідношенні вертикалей, яке обумовлює композицію зображення. Принципом такої диспозиції, як впливає зі сказаного вище, є той чи інший різновид повторення вертикалі, яким обумовлюється архітектоніка художнього простору – особливого простору зображення, в якому розміщується зображуваний предмет. Це твердження видається надзвичайно важливим в контексті того, що предмет на думку В.

Фаворського, може отримати зображення лише у просторі відповідної будови, «який створює художній образ ще до моменту зображення» [265, с.144].

М. Волков розглядає художній твір живопису в трьох аспектах: як фізичну реальність – обмежений шматок площини з розподіленими на ній плямами фарби; як реальність об'єктів зображення – предметів, їх пластики, простору і площин в просторі, дій і часу; як образ, втілений посередництвом плям і ліній на площині. Останній є зв'язком – третьою ланкою між першими двома аспектами [58, с.73].

Вчений вважає, що відношення між дійсністю, її образом і матеріальним носієм образу, подібне (попри суттєву особливість: зв'язок між образом і його матеріальним носієм – незначковий) до відношення між компонентами знаку в семіотиці: річчю, поняттям, яким вона позначається, і словом, за допомогою якого виражається це поняття. Відношення природного (матеріалу) і штучного (форми) в творі мистецтва, при цьому, стає аналогічним відношенню між планом змісту і планом виразності, які співвідносяться за допомогою посередника – зображення, в даному випадку.

Завдання композиції, при такому підході, дослідник бачить насамперед у побудові образу, а точніше, образного простору твору. На думку М.Волкова, побудова простору художнього твору, полягає у синтезі всіх зображувальних елементів, оскільки «простір в картині це водночас середовище, в яке занурені предмети, і суттєвий компонент їх характеристики». Отже, «простір на зображенні будується предметами <...>, і завжди будується для предметів» [58, с.74-75]. Зі сказаного випливає, що «просторова будова картини» включає в себе два плани: функціональний, який передбачає внутрішні зв'язки між предметами, «їх розміщенням, їх формами, і характером подачі форми» та змістовий, якому підпорядковується функціональний, і який передбачає зовнішні зв'язки предметів, тобто їх подібність із об'єктами зображення (із реальністю). Два вказані плани, утворюють два типи структур в просторовій будові зображення, назву яких М. Волков формулює за допомогою термінів, запозичених у В. Фаворського: «конструкція» і «композиція».

Конструкція – це тип структури, зв'язок між елементами якої визначається функцією елемента у цілому. Елементи конструкції функціонально пов'язані між собою, і в той же час із цілим, яке вони створюють у сукупності. Конструкція може бути як замкнутою, так і відкритою, тобто її елементи можуть бути замінені, а їх кількість – збільшеною, без шкоди для цілого, якщо зберігається їх функція. Композиція, за М. Волковим, – це такий різновид структури, у якому зв'язок між елементами утворюється змістом. При цьому конструктивні, тобто функціональні зв'язки між елементами композиції теж існують, але слугують засобами передачі змісту. Отже, «композиція художнього твору є замкнута структура з фіксованими елементами, пов'язана єдністю змісту, жодний елемент якої не може бути зміненим без шкоди для цілого» [58, с. 25-27].

На аналогічному розподіленні на два плани, але стосовно архітектури, будує свою концепцію також О. Габричевський.

За О. Габричевським, є два основних елементи форми: динамічний простір і статичний – маса, а основною проблемою формоутворення є їх органічний синтез. Останній полягає в обмеженні корисного для людини простору за допомогою матеріальної (різного ступеню масивності) оболонки. При цьому відбувається «співставлення або протиставлення простору і маси, просторового ядра і матеріальної оболонки», тобто рівновага між елементами або домінування одного з них. Маса і простір дослідник пов'язує із двома способами осмислення дійсності. Останнє має, за О. Габричевським, дві форми: (1) протиставлення суб'єкта і об'єкта – «себе» і «зовнішнього світу», і подолання зовнішнього, шляхом пристосування його для своїх потреб; (2) зняття самої необхідності подолання, тобто, антитези «я» і «не я», шляхом наділення зовнішнього властивостями суб'єкта – переживання об'єкту як тотожного собі – наділеного почуттями [62, с. 9]. Творчість, як вид діяльності, може йти двома цими шляхами: перший – логічний, він передбачає доцільність, другий – чуттєвий, він передбачає «вживання» в створений об'єкт. З цих двох

позицій маса може розумітися як об'єкт для використання, у відповідності з доцільністю, або як об'єкт для одухотворення – вираження певних почуттів.

З масою, за О. Габричевським, пов'язані статичні властивості людського тіла, такі як об'ємність, щільність, замкнутість поверхні, доступність для дотику, які втілюються в специфічному відчутті – пластичності. Це відчуття, при створенні нових матеріальних одиниць знаходить вираження у їх зовнішній формі. Простір дослідник протиставляє масі як феномен динаміки, оскільки це «простір в якому ми рухаємося», і який є «атрибутом будь-якого руху». Сприйняття простору, за О. Габричевським, опосередковано динамікою руху, а отже, усвідомлюється він через властивості руху, такі як дистанція, відстань, довжина і динаміка. В даному аспекті простір не відрізняється від часу: як і час, він характеризується протяжністю, яка може сприйматися безпосередньо тільки через м'язове відчуття і дотик, а через зір – тільки опосередковано [62, с.16]. Простір в даному значенні, є формотворчо активним: форму творить рух («жест» [62, с.16]), а маса виступає закріплюючим матеріалом: рух «закарбовується» в масі, при зустрічі з нею, або як позитив (скульптура) або як негатив – «оболонка», що відгороджує простір необхідний для подальшого відтворення певного типу руху (архітектура).

Виходячи з двох елементів форми, існує два типи або механізми художнього формотворення (синтезу маси і простору) – пластичний і тектонічний. В першому випадку форма трактується як самоцінна і замкнута в собі річ (маса наділяється змістом, простір не виявляє себе), в другому, форма вказує на певний цінний зміст за її межами (наділяється змістом простір як носій певної життєвої функції, маса стає виразником простору та інформує про його функцію) [62, с.3].

Пластичною є форма яка оформлюється ззовні. Так, пластикою в чистому вигляді є скульптура як «замкнуте в собі масивне ціле, яке ввібрало в себе всю творчу динаміку, що призвело до її утворення, оточене нейтралізованою пустотою, яка не бере участі в виразних функціях» [62, с. 21]. До пластичного типу належать також деякі різновиди архітектури, такі як

піраміда, зіккурат, мавзолей або тріумфальна арка, які є замкнутими. Такі форми ніяк не виявляють свій внутрішній простір, або не містять його зовсім, доцільність їх форми цілком обумовлена зовнішнім простором: вони організують і спрямовують рух навкруг себе або передбачають протистояння зовнішнім силам (напр.: гребля). Тектонічною є форма, що оформлюється зсередини: це оболонка, яка містить внутрішній простір цінний своїм функціональним призначенням (що полягає у відтворенні певного типу руху). Це призначення визначає, насамперед, конструкцію – внутрішній аспект форми – будову, в плані способу організації простору. Тектонічними мистецтвами О. Габричевський називає прикладні мистецтва і архітектуру. Остання, на думку дослідника, є тектонікою в найбільш характерному вигляді.

Художнє значення архітектурної форми, за О. Габричевським, не в самоцінності тільки маси (як в скульптурі) чи тільки динамічного простору, а в їх взаємодії. Остання здійснюється через категорію структурності – складеності із окремих елементів. Завдяки структурності, зовнішня – доступна для чуттєвого сприйняття форма, набуває здатності відображувати свій внутрішній аспект – логіку організації простору. Маса, при цьому, не перестаючи бути суцільною ніби «розпадається» на елементи – складові частини. Це змінює сприйняття: форма демонструє процес і спосіб її побудови: співвідношення складових частин, їх властивості, функції в структурі цілого. Виникає відчуття «складання» і «розкладання» оболонки, в процесі переживання якого, внутрішня динаміка простору стає відчутною – вона ніби проникає в пластику масивної оболонки і відображується в ній.

Відображення внутрішнього в зовнішньому може бути як правдивим, так і вводити в оману: зовнішня структура може не відповідати конструкції, навмисно приховуючи її (маскування стінової конструкції під ордерну систему, в давньоримській і класичній архітектурі), а може навпаки, повністю співпадати з конструкцією (приклад: відкриті конструкції такі як Ейфелева вежа). Відповідно до цього в формі може домінувати пластичний або тектонічний спосіб формотворення, може переважати масивне або просторове



начало. Важливим є сам спосіб, через який в архітектурі здійснюється взаємодія двох планів художнього твору – пластичного (зовнішнього) і тектонічного (внутрішнього) способів формотворення. Структура стає чуттєво активним засобом художньої виразності, як естетичний аналог механічної динаміки: рівноваги, навантаження, розміру і способу зчеплення окремих елементів, характеру самого матеріалу. Фізичні і механічні відношення стають таким чином, доступними для чуттєвого сприйняття, оскільки виявляють у пластичній формі «внутрішню організацію живого ядра», і наділяють оболонку «пластично автономною організацією» [62, с. 48].

Таким чином, форма розкриває своє призначення на чуттєвому рівні: просторова динаміка долає масу, але «не шляхом антропоморфізації, як в скульптурі», а через перетворення, «оскільки динаміка ця реалізує себе в символах <...> шляхом потенціювання фізико-механічних закономірностей матерії в закономірності естетичні, і органічного тлумачення її механічних властивостей в акті вживання у відчуття» [62, с. 48]. Закріплюючи рух, форма тим самим робить його чуттєво виразним «знаком художнього змісту» і навпаки, конструкція, що продиктована доцільним призначенням форми, виявляється у зовнішній чуттєвій формі, в якості відбитка функції [62, с. 24]. Тектоніка, «доцільна форма», як її називає О. Габричевський, є межею між функцією, що шукає собі вираження і матерією, яка виразно оформлюється у відповідності з функцією.

Дуалізм пластики і тектоніки, не можна ототожнювати із традиційним для мистецтвознавства дуалізмом форми і змісту, де перше є виразником другого. Підхід О. Габричевського принципово інший, і полягає у діалектичній взаємодії цих двох начал як зовнішнього і внутрішнього планів одного цілого – художньої форми в архітектурі. В кожному з планів, при такому підході, форма і зміст набуватимуть різного значення. Так, пластика виявляє взаємодію маси і простору в зовнішньому аспекті – як форму оболонки, що огортає простір. Змістом, в даному випадку, буде об'ємно-просторова структура – розподіл масивних і просторових одиниць, об'ємів і пустот, а формою вираження буде

пластика. Тектоніка – виявляє внутрішній аспект взаємодії маси і простору, – той розподіл фізичних сил в матеріалі (оболонці), який утворюється в залежності від способу огортання простору (масою), тобто тектоніка виявляє принцип конструкції. Разом з тим можна сказати, що тектоніка є чуттєвим аналогом конструкції, фізичні властивості якої виявляє наочно, тоді як пластика є чуттєвим аналогом структури як логічного розподілу елементів маси у просторі.

Категорії «структура» та «тектоніка», що з'являються у працях О. Габричевського, отримали розвиток в подальшому у теорії архітектурної композиції, в ряді монографій, а також навчальних посібників, у яких було відображено безпосередній творчий досвід архітекторів-практиків.

В теорії архітектурної композиції радянського періоду, виробилося розуміння об'ємно-просторової структури як сукупності засобів композиції, придатних як для описання характеристик будови об'ємної форми та її розміщення в просторі, так і для створення нових форм.

Так, у роботі В. Криносського, І. Ламцова та М. Туркуса, виданій у 1934 році, об'ємно-просторова форма характеризується такими властивостями, як: геометричний вигляд, величина, положення у просторі, маса, фактура, колір, світлотінь. Композиція розуміється авторами, як певний «набір» закономірностей для гармонізації форми. Загальний принцип гармонізації це «співрозмірність і взаємне погодження елементів форми» між собою та з цілим, «завдяки чому створюється цілісне її сприйняття». Така цілісність досягається за допомогою поділу форми на частини, але в певних закономірних (композиційних) відношеннях [139, с.18].

Автори поділяють всі закономірності композиції на дві загальні групи – пропорційні відношення і ритм.

До першої групи входять: тотожність, нюанс і контраст (характеристика співставлення рівних, приблизно рівних і нерівних величин), які мають властивість органічно переходити одне в одне, в залежності від ступеня нерівності величин [139, с. 9, 22]; динаміка і статика, як характеристика ступеня

нерівності величин, що співставляються: тотожність – статична, контраст – динамічний, створює «зоровий рух» у напрямку переважаючої величини [139, с. 9, 23]; масштабність – відношення величини окремої частини до форми вцілому або величин однієї форми до іншої (може розглядатися як варіант контрастного чи нюансного відношення); супідрядність – виявлення головного і підпорядкованого елементів (виникає при нерівності величин) – включає в себе попередні закономірності. Вказані відношення можуть бути виражені як в точній, числовій формі, так і приблизно. В точній формі, вони набувають вигляду пропорцій – числових відношень, в основі яких лежать різновиди прогресій або інші математичні закономірності. До другої групи належать ритм і метр, спільними ознаками яких є: повторення та чітко виражена закономірність у повторенні елементів та інтервалів між ними. До різновидів ритму автори відносять: ритмічне повторення (елементів, нерівних за величиною та (або) інтервалами) та метричне повторення (елементів, рівних за двома вказаними ознаками, або однією з них). Зі сказаного стає зрозумілим, що в основі цих двох різновидів повтору лежать закономірності контрасту або нюансу (ритм) і тотожності (метр), на що й вказують самі автори [139, с.34].

Слід звернути увагу на те, що простий метричний ряд (повторення одного елементу) може ускладнюватись приймаючи вигляду поєднання декількох варіацій простого ряду, і перетворюватися на складний ряд, у якому відбуватиметься групування – повторюватимуться вже не окремі елементи, а групи елементів, з різними величинами та інтервалами. Такий ряд включатиме в себе метричну закономірність як принцип забезпечення регулярності, але наблизатиметься до ритму, оскільки міститиме повторення нерівних величин. Таким чином, два різновиди повтору виявляють тенденцію до взаємного переходу. Додамо до сказаного, що моделювання ритмічних і метричних послідовностей може відбуватися, і в більшості випадків відбувається, на основі пропорційних відношень та прогресій. Все сказане говорить про те, що як ритм, так і метр можуть бути представлені у вигляді різновидів чи окремих випадків пропорційних закономірностей або інших композиційних відношень,

про які йшлося вище. Останні, в свою чергу, при застосуванні до них повторення (в залежності від різновиду) набуватимуть вигляду метру або ритму. Слід додати, що присутність симетрії у будові ритмічних та метричних рядів є настільки очевидною, і водночас органічною, що автори не виокремлюють цю закономірність у окрему композиційну категорію.

Отже поділ закономірностей композиції на дві групи, застосований авторами, є не абсолютним, а до певної міри умовним. Натомість, всі вказані закономірності можна звести до однієї спільної функції: це поділ цілого на частини (і, відповідно, приведення поділених частин до цілісності).

Розвиток концепції Кринського, Ламцова і Туркуса, можна прослідкувати в таких роботах, як «Об'ємно-просторова композиція в архітектурі» (видана у 1975 році, за редакцією А. Степанова та М. Туркуса) та «Об'ємно-просторова композиція» (видана у 1993 році, остання редакція – 2007 рік), за співавторством та під керівництвом А.В. Степанова [246]. В даних працях, висхідна концепція залишається незмінною у своєму основоположному принципі – досягнення цілісності форми, визначається через її закономірний поділ на частини (елементи). Незмінними залишаються також властивості об'ємно-просторової форми. Принципи і поняття, вироблені та об'єднані в систему В. Кринським, І. Ламцовим та М. Туркусом, сформували те чітке і досить однозначне розуміння композиції в архітектурі, яке відрізняє останню від інших видів зображувального мистецтва. Загальним призначенням цієї системи є розподіл об'ємно-просторової форми на частини та гармонійне поєднання цих частин у цілісність – художній твір.

Підхід до композиції відображений у працях інших авторів даного періоду є цілком аналогічним, вони лише по-різному групують закономірності композиції, узагальнюють або деталізують їх.

Так, автори «Нарисів теорії архітектурної композиції» [6] – колективної монографії, що вийшла у 1960 році, розуміють композицію як єдність трьох компонентів: об'ємно-просторової структури, тектоніки і засобів гармонізації, які є пов'язуючою ланкою між першими двома. Останні включають в себе

симетрію та асиметрію, контраст і нюанс, метр і ритм, пропорції, тобто практично всі названі вище засоби побудови об'ємної форми. Засоби гармонізації, на думку авторів, – це насамперед засоби створення співвимірності – тобто організація «співіснування» об'ємів у просторі, що в композиції виглядає як узгодженість між частинами і цілим.

Категорію об'ємно-просторової структури автори пояснюють як «єдність простору і об'єму», де «різне розміщення об'ємів створює різні за тектонікою якості композиції» – врівноваженість або неуврівноваженість, контрастність або нюансність, виявляє супідрядність, ритмічний і пропорційний устрій і т.п. [6, с. 32]. Отже, мається на увазі порядок розміщення об'ємів у просторі, який і утворює структуру. Тектоніку автори називають основним засобом вираження змісту, який застосовується «для створення того чи іншого архітектурного образу» [6, с.79]: «зміст виявляється через тектоніку у специфічній і узагальненій формі <...> в різноманітних методах взаємозв'язку конструкції і архітектурних форм <...> в особливостях їх пластичної обробки» [6, с. 80]. Це симетрія та асиметрія, ритм, метр, статика і динаміка, контраст і нюанс, пропорції. Отже знову йдеться про об'єднання шляхом поділу та різні методи такого поділу.

А. Іконников у роботі «Основи архітектурної композиції» (1970 р.) [114], формулює поняття композиції відштовхуючись від понять «простору» та «формуючої його оболонки» і ставить, таким чином, акцент на взаємодії між категоріями простору та об'єму – двома основними «композиційними засобами художньої виразності». Об'єм, за А. Іконниковим, це не що інше як простір, обмежений матеріальними структурами, і, таким чином, організований – зафіксований у певній формі [114, с. 7]. Засобами, за допомогою яких здійснюється взаємодія між простором і об'ємом автор називає симетрію, асиметрію та дисиметрію, статичність та динаміку, групу засобів під назвою «ритм», до яких автор включає метр та інші різновиди повторень, нюанс, контраст, супідрядність, пропорції і т.ін. Пропорції автор виносить в окрему групу, включаючи до неї практично всі названі вище закономірності, але

виражені у формі точних числових відношень. До окремої групи автор відносить також масштабність, пов'язуючи її з образністю і тектонікою.

Таким чином, основними категоріями композиції, за Іконниковим, є: простір, тектонічна (матеріальна) структура, яка формує простір (обмежуючи його) і засоби формування або організації простору. Важливо, що невід'ємною рисою структури, яка «формує простір» є саме тектонічність [114].

В колективній праці «Основи архітектурної композиції та проектування», під редакцією А. Тица, поняття об'ємно-просторової структури описується як чуттєво-наочне відображення: об'єктивних властивостей форми (тотожність, нюанс і контраст, з якими пов'язуються динаміка, статика та метричний і ритмічний повтор), функціональна організація (доцільність розташування об'ємів у просторі), тектонічна організація (візуальне виявлення специфіки конструкції, властивостей матеріалу, розподілу навантажень і т.п.), естетична організація (виявлення емоційних характеристик цілісності, співвимірності, рівноваги, впорядкованості, засобами досягнення яких є симетрія, метричне і ритмічне повторення, супідрядність, масштабність, пропорції), пропорціонування (прийоми супідрядності частин і цілого). Хоча пропорціонування і виноситься в окрему групу, ця закономірність включена як складова частина до основних властивостей форми, а також до засобів естетичної організації [253].

Зі сказаного стає зрозуміло, що чіткої межі між засобами композиції не існує, оскільки всі вони є взаємодоповнюючими і тісно пов'язаними між собою про що й говорять самі автори. Всі вищеназвані засоби композиції є способами організації об'ємно-просторової структури, яка утворює зовнішній – візуальний план твору архітектури. Разом з тим, у працях всіх згаданих авторів можна побачити досить однозначне трактування поняття тектоніки як засобу вираження внутрішніх якостей твору, якими в архітектурі є прояви конструкції, властивості будівельного матеріалу, а також функціонального призначення у зовнішніх формах. В кінцевому результаті, основну думку кожного з авторів,

можна звести до наступного: архітектурна форма трактується як єдність двох названих вище планів, які взаємообумовлюють один одного.

Подібної точки зору дотримується теоретик дизайну Ю. Сомов, на думку якого, тектоніка і об'ємно-просторова структура нерозривно пов'язані між собою як «зорове відображення у формі виробу, роботи конструкції та організації матеріалу», і «характеру взаємодії простору та об'єму» [240].

На думку дослідника, тектоніка – це композиція взята в її матеріальному і конструктивному аспекті, тобто візуально відображені фізичні сили важкості і напруги, технологічна логіка способу з'єднання частин між собою, порядок поєднання елементів, що створюють і витримують навантаження, і т.п., а також в інформативному аспекті, – як візуально відображене призначення форми, її функція. Неважко побачити, що мова, в даному випадку, йде про чинники, привнесені у художній твір із життя. Відповідно до сказаного, поняття об'ємно-просторової структури, дослідник пояснює як композицію, абстраговану від конкретної матеріальної даності і функції, взяту в аспекті співвідношення частин і цілого, абстраговану від конструктивної логіки і побачену з точки зору організації простору – розміщення матеріальних елементів у просторі та наявності зв'язку між ними. Закономірність, покладена в основу зв'язку між елементами визначає характер структури, тобто взаємодію між простором і об'ємом. Зі сказаного стає зрозуміло, що мова йде про чинники обумовлені потребами, що привнесені в твір чисто зовнішньої – візуальної виразності навмисно, незалежно від естетичних умов.

Взаємозв'язок між аспектами композиції Ю. Сомов формулює наступним чином: «відносини матеріал-простір несуть в собі тектонічні характеристики, а відносини об'єм-простір дають уявлення про характер об'ємно-просторової структури» [240, с.64]. Отже, саме чинник простору набуває вирішального значення для композиції, оскільки два вказані аспекти останньої, можна зрозуміти як два альтернативні підходи до організації простору результатом синтезу яких є форма виробу – художнього твору в дизайні. В якості зв'язків між елементами простору і об'єму, Ю. Сомов

застосовує ті засоби гармонізації форми, які використовуються у архітектурній композиції, і які були вказані вище. Варто додати, що засоби, які організують елементи простору і об'єму, стають одночасно і якостями організованої ними структури. Так, можлива структура симетрична, організована метричним, ритмічним повторенням, контрастом і т.п.

Ю. Божко розглядає будову художньої форми як знакову систему, або «художню мову предметної форми», яку дослідник називає архітектонікою художньої форми. Елементами архітектоніки є візуальні образи-знаки, що поєднують у собі план виразності і змістовий план. План виразності складається із внутрішнього аспекту – структури і зовнішнього аспекту – пластичної оболонки. Зміст являє собою принципи структурної будови форми та конструкцію – спосіб матеріалізації структури та функціональне призначення. Образ-знаком, за Ю. Божко, є композиційно оформлений матеріальний елемент, художньо-виразний засіб і відповідна йому об'єктивно обумовлена асоціація, здатна викликати певну емоційну реакцію, тобто враження. Так, образами-знаками є: колір, фактура, тип композиційної будови (обмеженість або необмеженість, розчленованість або суцільність, якості композиції: статичність, динамічність і т.п.), пластична характеристика (криволінійність, вигнутість), розміщення в просторі (горизонталь, вертикаль), характеристики геометричних фігур (піраміди, конуса, округлість, сферичність і т.п.). Образи-знаки мають властивість об'єднуватися в «тексти» – завершені художні форми [40, с.44,47]. Роль «граматики» – правил при поєднанні образів-знаків у тексти, відіграють чотири виведені автором залежності архітектоніки: складність геометрії і стійкість конструкції та естетична виразність, ступінь замкнутості об'ємно-просторової структури і жорсткість конструкції та цілісність композиції, ступінь геометричної впорядкованості і економія матеріалу та пластична виразність, а також, зміна розміру і зміна міцності матеріалу.

Архітектоніка як знакова система, за Ю. Божко, використовує прийнятий в семіотиці принциповий розподіл на дві структури – мову і текст.



Перша є абстрактною і складається з лексики – сукупності знаків та граматики – правил поєднання цих знаків, друга є конкретним, втіленим у матеріалі варіантом застосування лексики та правил граматики. З цим пов'язана принципова різниця між композицією в класичному розумінні і архітектонікою.

Композиція, в формально-аналітичному розумінні, притаманному попередньо описаним концепціям, оперує безпосередньо матеріалом – масою (об'ємом) і простором, які розкладає на елементи, для того щоб поєднати їх в новій якості – художньої форми. Композиція в якості знакової системи, оперує насамперед знаками – готовими об'ємно-просторовими структурами, тобто має справу не з самим матеріалом, а з його інтерпретацією. При такому підході, не тільки всі композиційні засоби, прийоми, і т.п., а й самі основоположні принципи композиції, такі як цілісність і супідрядність, – перетворюються на засоби інтерпретації. Характерним прикладом описаного підходу є визначення архітектури Ч. Дженксом: «Архітектура – це використання денотатом елементів (матеріалів, оболонок), щоб артикулювати означувані (спосіб життя, цінності, функції), використовуючи певні доладні засоби (структурні, економічні, технічні, механічні...)» [101].

Звернення до теорії знакових систем, знаменує перехід до нового етапу в розвитку композиції – «ери інтерпретаційного мислення» [3, с.327] або доби постмодернізму. Якщо попередньо розглянуті концепції намагалися описати мову композиції, тобто створити певну універсальну граматику, то постмодернізм описує мовлення, тобто аналізує не принципи побудови художнього твору, а існуючі художні твори, в усій їх множині.

На думку авторів колективної монографії «Теорія композиції як поетика архітектури», основною цінністю для класичної композиції та композиції модернізму, є органічна цілісність, тобто наслідування природних принципів гармонійної будови людського тіла або рослин. Будова природної форми, при цьому, виступає в якості єдино можливого способу, за допомогою якого інтерпретується будь-яка штучна форма. Так, для архітектури древності та класичного періоду, є характерною трансформація принципів будови

природних форм, у певну еталонну формулу – канон. Останній є системою співвідношень між елементами будови, які стають «знаками» гармонії, вираженими в матеріалах (масі та просторі) за допомогою закономірностей композиції – незмінних «засобів виявлення і поділу форми на основі симетрії і асиметрії, контрасту і нюансу, метру і ритму, пропорцій і масштабу» [3, с.267]. Цим пояснюється довговічність ордерної системи, яка переживаючи тільки зовнішні – стильові зміни, застосовується до початку ХХ століття.

В архітектурі модернізму, не дивлячись на принципову відмову від незмінних канонів, основною цінністю залишається гармонійна цілісність, ідеалом якої продовжує бути природна форма. Модернізм переймає також основні засоби класичної композиції, названі вище (характерна їх назва «засоби гармонізації форми»). Органічність не відкидається, а переосмислюється як «внутрішня» природоподібність та виявлення природи конструкції і матеріалу, в архітектурі Ф.Л. Райта, або «людинорозмірність» у Ле Корбюзьє. Характерним прикладом є також напрямок архітектурної біоніки – наслідування конструктивних принципів будови рослин. В результаті, замість одного незмінного канону виробляється ряд «типологічно характерних» композиційних ознак, таких як функціональність, відкрита форма, структурність. Отже, змінюються лише «знаки», але означуване ними залишається незмінним – це гармонійне співвідношення елементів композиції.

Для композиції в архітектурі кінця ХХ ст. органічна форма перестає бути єдиним взірцем для наслідування, а відповідно, цілісність і гармонія перестають бути основними цінностями. Така зміна світосприйняття набуває суттєвого значення для композиції: співвідношення елементів маси і простору, тепер не інтерпретується як обов'язково гармонійне. Більше того, форма може взагалі не мислитися в категоріях співвідношення елементів саме об'єму і простору. Так, поняття «твору мистецтва як структура, функціонування якої необхідно пояснити», замінюється поняттям тексту як сукупності запозичень із інших текстів (творів), які необхідно виявити. Ці запозичення можуть приймати різний вигляд: як прямих цитат, так і символів, асоціацій, натяків на інші

тексти. В даному контексті, самі принципи побудови, норми формоутворення, засоби виразності (спільні для багатьох текстів), розглядаються як запозичення. При такому підході, змінюється сам спосіб творчості: це вже не акт творення, а акт інтерпретації або навіть критики, оскільки створення нового стає процесом переосмислення прототипів [3, с. 346, 347].

Змінюється і саме розуміння об'єкту творчої діяльності: поняття «твору мистецтва, що розглядається як структура, функціонування якої необхідно пояснити», замінюється поняттям тексту як сукупності запозичень із інших текстів (творів), які необхідно виявити. Ці запозичення можуть приймати різний вигляд: як прямих цитат, так і символів, асоціацій, натяків на інші тексти. В даному контексті, самі принципи побудови, норми формоутворення, засоби виразності (спільні для багатьох текстів), розглядаються як запозичення. При такому підході, змінюється сам спосіб творчості: це вже не акт створення, а акт інтерпретації або навіть критики, оскільки створення нового стає процесом переосмислення прототипів. Таким чином, акт творчого синтезу перетворюється на акт аналізу [3, с. 346, 347].

Текст, на відміну від твору, не розглядається як унікальний, він є інтерпретацією інших текстів, і, в даному значенні, є частиною інтертексту – сукупності всіх існуючих текстів. Суб'єкт творчості, по відношенню до тексту, виступає як інтерпретатор, який тільки досягає ефекту створення нового, а насправді, аналізує існуючі тексти та по-новому комбінує їх елементи. Текст, по відношенню до твору, є дезорганізуючим чинником, оскільки демаскує єдність твору як структури: руйнує її межі, перерозподіляє існуючий розподіл на елементи, нівелює супідрядність [3, с.348]. В результаті, процес формотворення набуває ознак гри, в якій кожен автор творить свої власні «разові» правила, які застосовує для конкретного твору, над яким працює в даний момент. І. Добріцина з цього приводу пише: «Постмодернізм зруйнував межі естетик, норми і заборони. Персональний почерк виробляється при відсутності обмежуючої доктрини (в мистецтві модернізму такою «доктриною» була теорія композиції, що не виходила за межі естетики чистих геометричних

форм), а це означає, що властивості мов, що виробляються, непередбачувані» [3, с.357].

Завданням автора-інтерпретатора стає створення не цілісності, а протистояння у поєднанні елементів композиції. Це обумовлено необхідністю виявлення елементів тих текстів, які інтерпретуються. Композиція, як було показано вище, завжди була заснована на протистоянні, але якщо завданням класичної та модерністської композиції було узгодження протидіючих елементів, їх приведення до гармонійного співіснування, то композиція постмодернізму не тільки намагається виявити неузгодженість, але й навмисно створює її. Отже, характерним для композиції постмодернізму стає відмова від класичного апарату архітектурної логіки (наприклад, від прямого використання класичних і модерністських закономірностей композиції) і перехід переважно до інтуїтивного мислення, з його підвищеною асоціативністю та метафоричністю. Характерними стають засоби роботи з формою, обумовлені ставленням до архітектурного твору, не як до об'єкту просторової композиції, а як до мовного феномену (цитація, палімпсест, пастиш, інтертекст, катахреза і т.д.). Новий набір засобів породжений із нового творчого методу, призначення якого не збирати цілісність, а розкласти її.

Проте така зміна підходу є чисто зовнішньою: змінюється лише назва засобів, структурних елементів, та трактування форми. Суть твору мистецтва та його структури залишається незмінною. І. Добріцина з цього приводу пише: «Художній твір – це особливий феномен. Твір архітектури, якщо він наділений художніми якостями, може лише зображувати ідею дискретності, закінчений твір, при цьому, завжди подібний до вимовленої фрази. Заклик до процесуальності, незавершеності, залишається лише слідом у готовому творі. В даному сенсі, ми маємо справу з ненормативним композиційним мисленням. Архітектура – це практика репрезентації твору як цілісного феномену. При цьому, інтелектуальна рефлексія може лише ліпити фрагментарну образність, але в процесі руху до завершення твору, неминуче виникає феномен

самопородження специфічної цілісності закінченої речі (ефект гештальта)» [3, с. 374].

Зі сказаного стає зрозуміло, що композиція як архітектонічна структура художнього твору може видозмінюватися, зовнішньо набуваючи різних образів, серед яких можуть бути і образи безструктурності, невпорядкованості, незакінченості. Внутрішньо, при цьому, художній твір залишається цілісністю як в змістовому, так і в структурному плані.

В даному відношенні, Ю. Легенький [149] розвиває ідею композиції архітектурного твору як антроповимірної цілісності. На думку автора, в архітектурі існує два типи композиційних структур – константна і модифікаційна, тобто постійна і змінна. Так, підлога і стеля, наприклад, є константними структурами, а стіни – модифікаційними, оскільки вони виконують функцію «зв'язки» між двома першими, і можуть змінюватися, модифікуючи внутрішній простір будівлі. Саме простір, оскільки він є середовищем життєдіяльності людини, Ю. Легенький наділяє антроповимірними ознаками. В даному значенні автор інтерпретує простір як «неорганічне тіло людини» і стверджує, що при такому підході, «архітектурному об'єкту інкарнується все, що співмасштабно тілу людини» [149, с.56].

Важливим є те, що антропоморфний простір є метричним, тобто він співвідноситься з певною системою вимірювання в основі якої лежить певна пропорційність. В даному випадку, це пропорційність людського тіла, «тілесна метрика», яка проектується на всі виміри, а відповідно, і на всі типи членування архітектурного простору по горизонталі і вертикалі. Так, принцип вертикального членування Ю. Легенький вбачає у інтенсивній метриці, тоді як горизонтального – в екстенсивній. Аналогічно і в людському тілі, по вертикалі відбувається інтенсивне зростання, а по горизонталі – екстенсивне наростання ступеней свободи. Цей антроповимірний код знаходить своє відображення у різних засобах міри, таких як «лікоть», «сажень», «коса сажень», «модульор» та інших модулях мірності. Так виникає та співвимірність, яка відтворюється в

найрізноманітніших ритмах і пропорціях архітектрних будівель, а також у скульптурі та пластиці форм архітектурних деталей, утилітарних виробів тощо.

Отже, можна побачити, що реальна архітектонічна цілісність в тих різновидах мистецтва, середовищем здійснення яких є простір, – будь то зображувальна площина в живописі чи графіці або тривимірний простір архітектури, – завжди досягається принципами співвимірності. Дані принципи, в свою чергу, можуть інтерпретуватися надзвичайно по різному, як це показує здійснений вище огляд, проте основу співвимірності слід вбачати не в самих способах міри, які можуть бути надзвичайно різними, а в диспозиції і композиції, тобто в способах протиставлення і поєднання елементів розміщуваних у просторі того чи іншого твору мистецтва. Ці способи, як можна побачити, практично у всіх проаналізованих вище концепціях зводяться до екстенсивного та інтенсивного освоєння навколишнього простору, і реалізуються як метр, ритм, симетрія, пропорціонування та інші композиційні засоби.

## **1.2. Архітектоніка композиції в музиці**

Відомо, що архітектор музики – це композитор, адже архітектоніка музики – це та передусталена гармонія, за Лейбніцем, яка через кожного композитора в тій чи іншій мірі визначає лише долю свого потенціалу. Так можна визначити в платонівському сенсі архітектоніку композиції в музиці, взагалі. Можна сказати, що такий композитор, як Ігор Стравинський ніс в собі величезний потенціал визначення танцю в музичному універсумі, більше того, цей танок, перетворюється на симфонію (на ту ж «Симфонію псалмів»), він створює вже анти-танок, коли ми бачимо, що тут живе лише слово, і навіть не лише монодії або композиції монодій. Антифон звучить як та бінарна диспозиція «compositio», яка належить лише слову, що розуміється як християнський універсум.

Ігор Стравинський написав книгу «Музична поетика». Втім є свідки, що її писали тіньові автори, але навіть якщо так, вони писали на підставі його

конспекту, в якому визначається феномен музики, визначається комунікативна суть музичного універсуму, поезис музики як роблення, тобто поетика не як набір засобів, а як сама справа, дія, як те, в чому живе музична матерія. Все це дає можливість стверджувати, що архітектоніка композиції в музиці – це та поетика, яка здійснюється тут і зараз, здійснюється в цьому просторі, в цьому часі. Саме в творі виникає той комунікативний феномен, який єднає ритм, мелодію і матерію звуку в просторі комунікації, він має назву «алеаторика».

Сучасний аналог новітньої поетики в музиці визначають як алеаторику і як сонорику. Алеаторика – це зсув композиції звучної матерії в простір комунікації, як це відбувається у Дж. Кейджа, наприклад, коли він п'ять хвилин сидить мовчки біля роялю і лише розхитується та інтонує вигуки публіки. Сонорика – це утворення того поля комбінаторної музичної прагматики, де поєднуються шуми, натуральні епіфеноменальні реалії урбанізованого міста, а також, музика, що створена як в електронних інструментальних образах, так і в традиційних. Весь даний контекст, саме і визначається як архітектоніка семантико-комунікативних зв'язків людини в просторі сучасної культури, які орієнтовані на мистецтво, на арт-культуру і артизацію реальності як таку.

Все це знаходить своє визначення, зокрема, у медіа-культурі, де весь простір медіа визначається як арт-простір. Арт-практики – це такі практики постмодернізму, як енвайронмент, перформанс, боді-арт, ленд-арт, які в більшій мірі моделюють і трансформують досвід мистецтва. Отже, цей простір потребує свого антропологічного самовизначення в рамках універсальних регулятивів мистецької гармонії, яка визначається як композиція, ритм, метр, мелодія, все те, що можна визначити як певне інтонування послідовності субструктур, що в постмодернізмі набуває форми семантичних тропів: іронії, цитування, метафори, орнаментальності як глибинної основи самої структури архітектурної форми. Орнамент як класичний, так і некласичний, постнекласичний стає моделюючим принципом, що дає можливість виявити структуротворчі, формотворчі і модельні засади сучасної культури в контексті механізмів, які можна пов'язувати з феноменологією художнього образу,

архітектонікою як виявленням внутрішньої структури у зовнішній формі – візуальній або звуковій, комунікативним універсумом в аспекті самовизначення алеаторики з орнаменталізацією реальності, що є своєрідною її артизацією, де художній образ відразу стає певним хронотопом, певним алгоритмом сучасного буття.

Так, за В. Вільчеком, сучасний телепростір нагадує традиційний ритуалізований простір фольклору або медіакультури як культури гуртового бачення світу [56]. Поняття «гурт» походить від поетики О. Потебні, але сама масовість культури пов'язується з публічністю, з публічним простором, який і дає можливість відчутти і відзначити культуру як своєрідний тип мистецького універсуму.

Ю. Холопов пише: «Метод музичної композиції з незакріпленим знаковим текстом як самостійний спосіб створення музики оформився в ХХ столітті. Алеаторика означає повну або часткову відмову композитора від жорсткого контролю над музичним текстом або навіть усунення самої категорії композитора-автора в традиційному сенсі. Новаторство алеаторики полягає у співвіднесенні стабільно-усталених компонентів музичного тексту з свідомо непередбаченою випадковістю, випадковою мобільністю музичної матерії. Поняття алеаторики може відноситись до загальної компоновки частин твору, до форми і до побудови її тканини. За Е. Денисовим, взаємодія між стабільністю і мобільністю тканини і форми дає чотири основних типи поєднання, три з котрих – другий, третій і четвертий, є алеаторичними. 1. Стабільна тканина, стабільна форма (звичайна традиційна композиція, *opus perfectum ed absolutum*; як, наприклад, шоста симфонія Чайковського); 2. Стабільна тканина, мобільна форма, за В. Лютославським, «алеаторика форми» (П. Бульоз, Третя соната для фортепіано, 1957); 3. Мобільна тканина, стабільна форма, або, за Лютославським, «алеаторика фактури» (Лютославський, Струнний квартет, 1964, *Main Movement*); 4. Мобільна тканина – мобільна форма, або «алеаторика Д. Кейджа» (при колективній імпровізації декількох виконавців). Це вузлові точки метода алеаторики,



навколо яких розташовується багато різних і конкретних видів і випадків структур, котрі за ступінню заглиблення в алеаторику є неоднаковими; окрім цього, природніми є метаболі, модуляції – перехід від одного виду або типу до іншого, тобто до стабільного тексту або без нього» [150, с. 31].

Тобто важливо зазначити, що алеаторика як генеративний принцип композиції усталеного і неусталеного, передбаченого і непередбаченого комунікативного простору, а також, сам вихід у комунікативний простір свідчить про те, що сама архітектоніка – композиція в музиці – в певній мірі тяжіє до входження в неусталений простір. Це все ХХ століття – це «перший авангард», «авангард другий», і передусім, це всі ті принципи, які пов'язують мистецтво і немистецтво. Це ті принципи артизації реальності, артизації простору як середовища архітектурного, так і комунікативно-візуального, що пов'язуються із звуковим універсумом, із стохастичністю звуків – природних, музичних, неприродних, штучних, технічних та ін. Все це потім трансформується у ще один принцип комунікативної трансформації мистецтва у немистецтво. Тут важливим є метод сонорики.

Ю. Холопов пише про сонорику: «Музика звучності незвичайного, нетрадиційного звуку. Сонорика – власивість певного роду музики ХХ століття, де заперечується роль кантиленної мелодії і гармонії (в традиційному сенсі – акордових послідовностей, а також – поліфонії) завдяки висуванню на перший план сприйняття явища звучності як такої (безпосереднього чуттєвого звукового афекта), оперування нетрадиційним звуком. Наприклад: ніжне шипіння суміші декількох струнних і ударних, або неясне мерехтіння маси оркестрових голосів, що дихають, або темброве перефарбування одного звуку і т.п. Сонорика може бути в рамках традиційної тонової музики, зрештою, сцена «Півночі» із балету С.Прокоф'єва «Попелюшка» або антракт для одних лише ударних інструментів, без визначеної висоти звучання в опері Д. Шостаковича «Ніс». Проте найбільший розвиток в якості нового антикласичного за своєю естетикою мистецтва сонорика отримала у музиці «Авангард-2», другої половини ХХ століття – у К. Штокгаузена, П. Бульоза, Л. Ноно, Д. Кейджа, К.

Пендерецького, Д. Лігетті, В. Лютославського, Я. Ксенакіса, Х. Лахенмана; з російської музики – у Е. Денисова, А. Шнітке раннього періоду, С. Губайдуліної і багатьох ін. В мистецтві звуку саме сонорика більше всього підходить під визначення музики некласичної, навіть антикласичної, якщо розуміти під музичною класикою естетичні принципи віденського класичного мистецтва (Моцарт, Бетховен) або навіть ширше, все мистецтво минулого яке розуміється як еталон, включаючи Баха, Шопена, Монтеверді, Вагнера, Палестрину, Чайковського, Рахманінова, Жоскена і Гільйома де Машо. Хоча сонорика поширюється в звичайній музиці досить повільно, притому, в різних пропорціях змішування, в різний час (лише в цілому вона розповсюджується в другій половині ХХ ст.), сутність сонорного мислення найрадикальнішим чином пориває з попередніми формами музики» [150, с.413].

Важливо, що сонорика – це саме екстенсивний принцип визначення звучності, модуляція якого знаходиться під сумнівом. Це той принцип комунікації, де екстенсивна метрика, тобто те, що можна назвати хаосогенним середовищем, в якому лише темпоральності та інтенсивні силові збуджувачі рухають його формотворення, стає домінантною. Тобто композитна суміш цілісностей виникає на підставі рекреації, на підставі атракторів, всього того, що визначається як зони спокою і зони гармонії.

Отже, можна сказати, що і образотворче мистецтво, і архітектура, і дизайн як синкрези, реклама і мода, музика, тяжіють до алеаторичного і до соноричного принципів формотворення. Алеаторичний принцип дає можливість деконструкції, декомпозиції, зсуву звучності, образності, переходу в комунікативний простір, від самого твору до глядача, а сонорика орієнтується на інтенсивності звучності або колористості, презентативності, і всіх інших артефактів культури. Таким чином, можна сказати, що алеаторика і сонорика, які розуміються у широкому сенсі, стають тими архітектонічними константами, що свідчать про транспозитив і диспозитив як засоби єднання в ціле, тобто «compositio», яке потребує ще одного засобу формотворення, який би міг пов'язувати з атракторами.

Якщо «атракціон», за С. Ейзенштейном, – це завершений патерн, що являє собою візуальну і артикулятивну форму, яку вже не можна змінити (як, зокрема, це визначено у німому кінематографі) [4], то «атрактор», згідно з теорією хаосу [80], – це відкрита форма, яка є комунікативним арт-феноменом, який у сучасному арт-просторі має свої композиційні особливості – алеаторичні і соноричні.

Д. Уїллок пише: «Розглядаючи будь-який дискурс, ми в свій час, зустрічаємося з явищем, яке в теорії хаосу називається «атракторами». Атрактори являють собою пункти можливих станів, і, по суті справи, точки спокою або комфорту. Як маятник, що розхитується, рухається від одного положення до іншого, так хід розвитку подій, тяжіє до атрактору. В межах дискурсу атрактори дозволяють нам знайти звичні відсилки і точки комфорту, дають можливість знайти свій голос» [260, с.21].

Отже, ми бачимо аналогію, де явно виражений ритм і метр, темпоральність, розхитування маятника, майже хронотоп, майже те, що Станіславський визначав як артикуляцію з допомогою метроному (він ставив метроном і потім примушував під цей метроном, артикулювати) [245]. Тобто, ми бачимо, що діє певний всезагальний «метроном культури», який має свою амплітуду розхитування гармонії, де є зони спокою – середня частина – і є зони напруги – ліва і права частини. Все це свідчить про те, що хронотоп як передусталена гармонія є та незвучна тканина, музична тканина, яка існує за будь-якою звучністю, інтенсивністю, модальністю змінювання, тобто ритмом і метром. Все це створює ту передусталену гармонію, яку М. Аркадьєв визначає як тишу [12]. Це означає, що за будь-якою музикою, за будь-яким хаосом, існує космос, тиша, тобто та музика, що не звучить.

Можна стверджувати, що ця ідея має своє глибинне коріння у суфізмі, в християнському паламітському русі як дискурс мовчання, але самі дискурсивні практики сучасної культури – це практики, які тяжіють до атракторів, до рекреації, до розшуку зон тиші, гармонії і спокою, що завжди є проблематичним, завжди орієнтовано на культурно-історичний потенціал

мистецтва, на весь поезис, тобто на всі механізми самоздійснення гармонії, які визначаються засобами гармонізації. Традиційно їх пов'язують з композицією.

Д. Уїллок пише: «Стиль і новий метод створення дискурсу, засобами кінематографу, з його візуальною присутністю показують безпосередній вплив на те, що нові версії історії викладаються і сприймаються в якості істини. Конвенція атракторів, їх вплив на нелінійну динаміку таких систем як історія – це головний компонент теорії хаосу. Він важливий для розуміння того, як кінематограф переглядає і перевизначає історію. Згідно теорії хаосу, атрактор – це сфера фазового простору, яка чинить магнітичний вплив на систему, начебто притягуючи цю систему до себе. Атрактори підсилюють вплив джерел, кризи в середині системи. Кожна динамічна система, тяжіє до атрактору для створення і підтримки стабільності. Деякі автори стверджують, що в хаосі мається найбільш проста система, котра має протилежні назві хаосу – «стабільність» і «передбаченість». Хоча ця дискусія заслуговує на увагу, ми не будемо заглиблюватися в неї. Предмет обговорення тут, швидше, динамічна система, з котрою пов'язане питання про те, в чому може виявлятися вирішальна роль комунікації.» [260, с.23-24].

Отже, цей автор свідчить, що сучасний простір культури – це динамічна система, адже атрактор – це своєрідний модулятор. Артизація як модуляція мистецтвом навколишнього середовища – це і є та відкрита семіотична система, яку можна визначити як самоздійснення атракторів. «Динамічна система, – пише Д. Уїллок, – це така нелінійна система, для котрої суттєве значення має не стільки причинність, скільки петля зворотного зв'язку. Згідно Бріггсу і Піту, вивчаючи динаміку системи дослідники намагалися визначити письмові і ментальні концепти, котрі використовують люди в організації для виконання своєї роботи, зрозуміти правила і політику організації, вивчити реальну поведінку людей, що в неї входять, визначити її структуру і призначення. Мета дослідника здійснити моделювання, побачити, якого роду петлі зворотного зв'язку оформлюються елементами всередині системи. Зворотний зв'язок може здійснювати реальний вплив на процес комунікації і вносити в нього зміни.

Вивчення таких петель, зворотного зв'язку, в теорії хаосу, дозволяє скласти опис принципів системи. Згідно з Бріггсом і Пітом, до них належать наступні: а) для того, щоб внести в систему зміни з довгочасовими наслідками, необхідно змінити цю структуру; б) будь-яка система має певну невелику кількість чуттєвих точок, в котрих значні зміни можуть вплинути на поведінку системи, і чим складніше система, тим далі знаходяться причини і наслідки, що відстоять одні від одних» [260, с. 23-24].

Французький дослідник Е. Морен, який займається теорією великих систем, теж говорить про ентропію, негентропію, про холізм, антихолізм, а також, про те, що він називає «сібернетика», тобто теорію зворотного зв'язку, де діє не лише зворотний зв'язок, а петля рекурсії [188]. Тобто будь-яка система, завжди не просто контролює вхід і вихід, на яких знаходить параметри свого самоздійснення, а для того, щоб прийняти будь-яке рішення, система звертається до своїх витоків. Це і є найголовніша передумова, яка є важливою для того, щоб зрозуміти ті інтегративні процеси в глобалізаційному колі сучасної культури, які відбуваються шляхом петлі рекурсії.

Будь-яка система артизації, що утворюється шляхом сценування, створення певних сценічних планів, видовищ, чи шляхом тотальної екранізації, тобто перетворення площ і масових дійств, які на них відбуваються, на тотальний екран, більше того, кінематографізація, де кінема – рушійний, динамічний простір ритмізації, кінематики – створює свої жестуальні норми поведінки, свої кліше невербальної риторики стає комунікативним феноменом.

Все це свідчить про те, що необхідно визначити шляхи відсилки до джерела, до метафізичних глибинних засад існування системи, тобто соціуму, культури, всіх тих реалій, які ми розуміємо як семіотичні системи. Тобто, композиція художнього твору як велика система в її метакультурному, метахудожньому, і, більше того, мультикультурному, поліреальному просторі, де реальностей багато, адже артизація є залучанням всього культурно-історичного потенціалу для будь-якого середовища – архітектурного, візуального, музичного, комунікативного, буденного простору, навіть до

включання найрізніших традиційних практик та новітніх арт-практик – стає фундаментальним виміром культуротворчості.

У артизації немає меж, не має етичних і естетичних вимірів, поки вони є полівалентними, полімодальними, неусталеними, адже за нею (артизацією) існує та усталена гармонія, яка тяжіє до зон спокою, тобто атракторів, які так чи інакше спираються на гармонію того культурно-історичного потенціалу, в якому існує це середовище.

Д. Уїллок констатує: «При дослідженні такої складної динамічної системи як культура, всі принципи, які були викладені, являють собою дещо більше, ніж теорію. Самі-по собі, вони можуть здатися принципами спрощення, проте атрактори, з якими ми стикаємося в теорії хаосу, взаємодіють, виходячи з того ж самого принципу, і в свою чергу, самі знаходяться під його впливом. Комплексний характер цього впливу, знаходиться в залежності від множини змін, що відбуваються в середині динамічної системи, в котрій є два однаково привабливі атрактори. Ці атрактори мають на поверхневому рівні ознаки схожості, не дивлячись на те, що займають дві різні конкуруючі між собою позиції. Таким чином ці атрактори змінюють свою поведінку, і зрештою, концепцію реальності в такій динамічній системі, як культура» [260, с. 24].

Можна і далі заглиблюватися у проблему гармонізації на підставі атракторів, але нам головне лише засвідчити, яким чином механізми артизації корелюють із поетичними засобами мистецтва, які виникають новітні концептуальні схеми (такі, як атракціон, атрактор), що визначають зони зустрічі мистецтва і немистецтва, що можна назвати культурними або мистецькими практиками, які ще не можна охарактеризувати з точки зору жанрових або стильових ознак мистецтва як такого.

Композиція – це напередусім ритмотворення, формотворення, конструкція, і водночас орнамент, які розглядаються не як механізм самоздійснення культури (візуальної, художньої чи іншої), а як модельний принцип артизації в цілому. Саме це і обумовлює її актуальну антропологічну природовимірність і вимірність риторичну, яка закладена в мистецтві як

мімезис, уподібнення, що має походження від триєдиної хореї, де експресивні мистецтва – танок, музика і спів – поєднуються із мистецтвами статичними – архітектурою, живописом, скульптурою.

Звичайно, ця дихотомія в наш час розхитується, виникає простір медіа, віртуальних мистецтв, які стають перехідною зоною артизації як запозичення всього інструментарію хореїчного простору давньогрецької культури, але не варто забувати, що хорея походить від слова «хор», яке з самого початку мало визначення як «танок». Танець є ритмічне мистецтво у чистому вигляді, і тому, так важливо зазначити ритм як первинну фундаментальну категорію, яка і створює сьгоднішні ритми артизації культури.

Тобто ритм як основна інтонація більшості напрямків музики кінця ХХ – початку ХХІ століття, від ритм-енд-блюзу, рок-музики, «важкого металу» до фанку, диско, хіп-хопу, драм-н-бейсу, рейву і широкого діапазону напрямків «діджейської» та електронної музики, ритм як ностальгійні рекреації урбанізованої культури, ритм як свого роду метроном, який вбудований у рекламу, у телебаченні, у простір fm-радіостанцій, девальвує сам принцип хронотопу, принцип часопростору культури. Ритм як тотальна гармонія природного універсуму, що пов'язаний з циклами, з поверненням в минуле, з передбачанням майбутнього – це все те, що пов'язано з композитію, з єднанням минулого і майбутнього, з хронотопізацією сучасної культури, яка має цілий набір хронотопів – на мікрорівні, на макрорівні, на рівні того, що можна назвати симбіотичними рекреаціями культури. Втім точки відліку комунікативного універсуму пов'язуються із знаковим контекстом, із симбіозом знаку і художнього образу, знаку і вербального образу, знаку і віртуального образу, знаку і комуніканта. Все це в певній мірі свідчить про те, що артизація як феномен сучасної культури має модульні ознаки всієї попередньої генеалогії художнього та культурного універсуму, який традиційно пов'язується з поетикою, з композиційністю, ритмом, гармонією, художнім образом.

Даний розділ має на меті наступні завдання: визначити, в чому полягають особливості музичної композиції, пов'язані із часовою природою музики; якими є основні принципи композиції в музиці, в чому їх спільність і відмінність від принципів композиції у візуальних мистецтвах. Завданням розділу також є з'ясувати, чи існують підстави для виникнення спільних принципів композиції у музиці та зображувальних мистецтвах.

Перед тим, як перейти до розгляду концепцій музичної композиції, необхідно звернути увагу на те, що саме поняття композиції в музиці має дещо інше значення, ніж у зображувальних різновидах мистецтва.

Поняття композиції в музиці має декілька значень. Так, Є. Назайкінський вказує наступні: по-перше, – це процес створення музичного твору; по-друге, сам твір; по-третє, один із аспектів будови твору, пов'язаний із будовою в часі – часовою структурою [195, с. 13]. Останнє визначає зміст композиції у широкому значенні цього поняття, воно ж визначається Є. Назайкінським, як основне. Зі сказаного зрозуміло, що існує ряд істотних ознак композиції як поняття музикознавства.

Композицію в даному значенні пов'язують лише із тією музикою, яка оформлюється як музичний твір – замкнута часова цілісність, в якій поєднання частин твору (йдеться про часові частини) у одне ціле обумовлено лише музичними факторами, які, в свою чергу, визначаються авторським (композиторським) задумом. Композицією в даному сенсі не вважають будь-яку неавторську музику, наприклад народну, в якій: по-перше, організація музики в часі підпорядкована немусичним факторам – певній діяльності, обрядовості, словесному змісту і т.п.; по-друге, відсутня авторська робота – (навмисне) компонування певних звукових послідовностей в часі; по-третє така музика часто будується як принципово розімкнута (варіаційна, імпровізаційна і т.п.) структура, яка не передбачає завершеності у вигляді певного замкнутого утворення, а часто існує у варіантах виконання і не кристалізується в інваріант.

З останнім пов'язана ще одна дефініція: в музиці принципово розрізняють композицію та імпровізацію, які будучи тотожними за суттю, як



два різновиди музичної творчості, є нетотожними за способом утворення. Перша завжди планується заздалегідь, не передбачає змін після завершення, а також вписується у фіксовані часові межі. Друга завжди здійснюється як інтерпретація певного музичного матеріалу (наприклад, тієї ж композиції), різного ступеню довільності: від підготованого заздалегідь переосмислення, до спонтанної, непідготованої музичної побудови. Як правило для імпровізації характерна принципова незамкнутість структури.

Є. Назайкінський також вважає, що поняття будови музичного твору та композиції не є ідентичними. Композиція, на думку вченого, виступає не як твір вцілому (що є характерним для зображувальних мистецтв), а як твір, взятий лише в певному аспекті. Як зазначалося вище, цим аспектом є твір як «часове ціле, впорядковане у відповідності з принципами музичної компоновки» [195, с.19], тобто послідовність мотивів, фраз, тем і т.п.

Існує також вузьке значення композиції – в якості характеристики різних типів будови музичного твору, наприклад: композиція фуги, композиція сонатного циклу, рондо, циклічна композиція і т.п. В даному відношенні говорять також про дво- або трьохчастинну композицію, характеризуючи тип часового розгортання, а також про композицію вступу, експозиції або коди, маючи на увазі будову певної частини твору. Поняття композиції, в даному значенні, Є. Назайкінський називає синонімом поняття форми [195, с. 16, 47], а І. Способін вживає поняття «типи форм» та «композиційні схеми», як ідентичні [244, с.9]. Виходячи зі сказаного, композицією у вузькому значенні можна називати «зв'язки між музичними побудовами» будь-яких масштабів: від поєднання окремих тонів до великих розділів та твору вцілому [195, с. 46].

В даному дослідженні ми будемо притримуватися поняття музичної композиції, в його вузькому значенні, в якості терміну, тотожного із поняттям музичної форми та з будовою музичного твору. Таке трактування обумовлене пошуком найбільш близького значення понять композиції в зображувальних різновидах мистецтва та в музиці.

За І. Спосібним, музичною формою «називається будова музичного твору», що «визначається змістом кожного окремого твору <...> і характеризується взаємодією окремих звукових елементів, що розподілені в часі» [244, с.9]. Дослідник вказує на те, що форма притаманна творам усіх різновидів мистецтва, різниця між якими полягає у неоднаковості законів сприйняття: твори просторових мистецтв можуть бути сприйнятими як в цілісності (завдяки одночасному охопленню зором), так і в деталях, тоді як музика розгортається «деталь за деталлю», в часі, а її цілісність опосередкована пам'яттю. Музична форма, таким чином, за своєю суттю, завжди є процесом, тобто розвитком із різним ступенем інтенсивності [244, с.10].

Музичні форми утворюються в результаті взаємодії трьох основних компонентів, пов'язаних між собою – мелодії, гармонії та ритму. Ці компоненти являють собою різновиди способів поєднання звуків за висотою та тривалістю: мелодія – послідовне поєднання за висотою, гармонія – одночасне поєднання за висотою, ритм – поєднання звуків за тривалістю (або розподілення тривалостей звуків у часі). Звичайно, такий розподіл є умовністю, так як в реальній музиці всі три компоненти співіснують (включають одне одного). Так, навіть одноголосна мелодія включає в себе приховану гармонійну послідовність, а верхні звуки будь-якої послідовності акордів, утворюватимуть мелодію.

Ритм є універсальним організуючим засобом і основою будь-якого осмисленого поєднання звуків взагалі [144]. Ритмічне оформлення часу, в свою чергу, стає можливим лише завдяки групуванню звуків здійснюваному метром [181]. Метр у музиці, як і в зображувальному мистецтві, заснований на повторі однакових елементів, але часова специфіка призводить до неоднорідності: повтор відбувається як чергування (відлік) опорних та неопорних долей часу. Крім того, метр і ритм завжди існують одночасно (метро-ритм), але присутність метричного повтору не виявляється явно, а існує умовно, накладаючись на ритмічну пульсацію і протиставляючись їй, як регулярність нерегулярності.

Мелодія і гармонія можуть розглядатися в якості самостійного феномену музики (а також композиції), що відображено у дослідницьких роботах [300, 164, 10]. Зокрема, в композиторській практиці існує три способи складання музики: мелодичний, гармонічний та комплексний [181, с.11].

Найпростішим складовим елементом музичної форми є побудова – будь яке послідовне поєднання звуків, незалежно від масштабу. Побудова характеризується наявністю меж – цезур, які відділяють одну побудову від іншої. Цезурою може бути пауза, зупинка чи будь яке виділення звуку за висотою чи тривалістю [244]. Супідрядність, тобто співпідпорядкованість є, за І. Спосібним, основним принципом поєднання музичних побудов у цілісність, і може утворюватися різними композиційними засобами – ритмом, звуковисотними відношеннями і т.п. Принципи супідрядності при утворенні побудов різного типу та масштабності належать до сфери музичного синтаксису. Поєднуючись, побудови утворюють стійку ієрархію рівнів, за масштабом. Так, найменш тривалою побудовою є мотив (від поєднання декількох нот до двох тактів), який лежить також в основі ритмічного повтору. Поєднання двох чи декількох мотивів утворює фразу. Об'єднуючись, фрази утворюють речення, поєднання яких, в свою чергу, утворює період. Останні бувають простими і складними та в результаті поєднання, утворюють завершену цілісність – форму або композицію.

Будову музичної форми можна проілюструвати, розглянувши на прикладі деяких посібників з музичної композиції, оскільки такі посібники не тільки відображують власну творчу концепцію певного композитора, але є також прикладом композиційного синтезу, створення форми, на відміну від аналізу, здійснюваного в наукових працях.

Так, згідно з концепцією форми А. Шенберга, головними умовами для створення зрозумілої форми, є логіка і узгодженість. На думку композитора, зрозумілим може бути лише те, що може бути утримано свідомістю, а останній притаманні природні обмеження, які не допускають утримання занадто великих утворень [307]. Це означає, що для закріплення у свідомості утворення

розподіляється на складові частини, які одночасно пов'язуються між собою. Принципи розподілу та зв'язку, і є тією формою, в якій утворення може бути сприйнятим. Отже, розподіленість на частини витікає із самого способу сприйняття, а зв'язок між ними є умовою, необхідною для усвідомлення форми і її адекватного розуміння. Описаний підхід А.Шенберг застосовує і для композиційного синтезу, тобто створення форми, але йде від зворотного: композитор пропонує «складати» музичну форму із «блоків», починаючи від найменшого за тривалістю – мотиву, який «розростається» у фразу, розростання якої утворює речення, подальше зростання якого утворює просту тему (період). Мотив композитор вважає «зерном» форми, утворення якого обумовлюється закріпленням музичної побудови у свідомості, тобто запам'ятовуванням: це «комбінація звуковисотних інтервалів, сполучена з певним ритмом, зміст якої у створенні незабутнього мелодичного обрису або контуру» [307, с.8]. Кожна наступна музична побудова «виростає» із цього «зерна», шляхом включення базового мотиву (притаманного йому «незабутнього» обрису) у свою структуру в прямому чи видозміненому вигляді. Так, фраза компонується «із мотивних форм, отриманих з базового мотиву» [307, с. 16]. Речення є розвитком і урізноманітненням фраз, на основі тих же мотивних форм. Період, за Шенбергом, відрізняється від речення лише відношенням до другої фрази, і визначається характером подальшої видозміни останньої.

Аналогічним чином В. Руссо пропонує починати створення мелодії із чотирьох тонів, які вільно комбінуються між собою у межах інтервалу квінти з певним ритмом, але без прив'язки до певної тональності та гармонії. Основним принципом такої комбінації є «використання виразних можливостей кожного тону у відношенні до іншого тону» [305, с.5]. Поєднання чотирьох тонів, на думку композитора, достатньо для виникнення певної системи відношень, на основі яких, шляхом трансформації і повторення висхідної комбінації може бути складена найпростіша мелодія.

Взаємовідношення між тонами, про які говорить автор, полягають у «звуківисотній лімітації тону», під якою мається на увазі той чи інший спосіб поєднання звуків за висотою [305, с.6]. Процедура такої «лімітації», полягає у комбінації звуків у певну послідовність та її подальшій трансформації: транспозиції на заданий інтервал або октаву, проведенні послідовності у зворотному порядку, її «дзеркальне відображення», одночасне проведення прямої і «дзеркально відображеної» послідовностей, додаванні і відніманні тонів, і т.п. Всі ці та інші способи звуківисотної лімітації, спрямовані на створення певної неповторної гри інтервалів, які в цілісності, повинні утворювати «обрис» мелодії.

З мотиву, «який є серією тонів, що утворюють виразний обрис» за В.Руссо, починається утворення мелодії, найменшою завершеною формою якої є «мала тема» (від чотирьох до восьми тактів) [305, с. 43]. Остання складається з мотивів, шляхом їх повторення «у різному аранжуванні». «Аранжування» кожного з мотивів, при цьому, наділяється функціональним значенням. Так, у елементарному повторенні мотивів за схемою «ааба», функції розподіляються наступним чином: (а)-вступ, (а)-перехід (підготовка b), (b)-кульмінація, (а)-закінчення [305, с. 45]. Велика тема, в свою чергу, складається з повторень малих тем, за принципом, аналогічним утворенню малої теми. Різниця полягає лише в ступені завершеності останнього повторення малої теми.

Виразний обрис мелодії В.Руссо зображує у візуальній схемі, на якій по-вертикалі розміщені звуки за висотою, а по-горизонталі – за тривалістю. Мелодичний контур на такій схемі отримує вигляд хвилястої лінії [305, с. 52].

Ієрархічність, таким чином, є основою і однією із характерних рис музичної форми, оскільки «лежить в основі співвіднесення побудов всередині одного й того ж твору: мотив може бути складовою частиною фрази, але не навпаки», таким же чином «фраза входить до речення, речення до періоду, період до простої форми». В цьому виявляється ще одна характерна риса музичної композиції – незворотність процесів, що відбуваються в часі [305, с.50].

Сказане вище можна узагальнити наступним чином: основним механізмом музичної композиції (утворення цілісності в часі) є поступовий закономірний перехід однієї частини в іншу, на відміну від композиції в зображувальних мистецтвах, основним механізмом якої є закономірний поділ на частини з їх наступним поєднанням у цілісність. При цьому, кожна побудова вищого рівня включає в себе всі побудови нижчих рівнів. Це стосується і компонентів музичної форми взагалі (ритм включає в себе метр, а мелодія – гармонію, і навпаки). В цьому виявляється специфіка музичної форми як часового процесу.

Отже, для того, щоб виявити принцип формоутворення в музиці, доцільно виявити спочатку найдрібніший елемент музичної композиції, а далі, прослідкувати процес зростання масштабу музичної побудови з'ясувати, яким чином відбувається приєднання до нього інших елементів, і формування рівнів звукової структури в часі.

Так, Е. Курт висуває ідею мелодії як лінії, що рухається через тони і об'єднує їх. Лінія, на думку вченого, є первинною формою єдності мелодії. Проте Е. Курт розрізняє енергію руху, яка на його думку, «лежить у сфері підсвідомості» і звучання, яке сприймається конкретно. Мелодична лінія, на думку вченого, є не результатом відношень між тонами, а психологічним феноменом [144, с. 43,44].

Першим, хто пов'язав рух мелодичної лінії саме з відношеннями між тонами, був Б. Асаф'єв.

Поняття інтонації, основоположне для концепції Б. Асаф'єва, розвивається із поняття тону. Тон – це звук, взятий в аспекті відношення його висоти до висоти інших звуків, «закономірно поєднаних, через відчуття їх висотності» [18, с. 195]. Звук, за Асаф'євим, стає тоном тоді, коли вступає у відношення звуків за висотою (співвідношення висотності звуків), а отже, тон є функцією, яку виконує висота звуку в системі, що утворена звуковисотними відношеннями. Б. Асаф'єв називає тон елементом такої системи, або «звукоелементом».

Інтонація – це осмислене відношення звуків, але осмислення якого може відбутися лише у процесі (закономірного) співставлення звуків. Отже, виникнення інтонації обумовлюється двома чинниками: нерівністю елементів що співставляються, і осмисленням їх співвідношення [18, с.198]. Так, інтервал, утворений послідовним поєднанням двох звуків, який закріпився у пам'яті і «окристалізувався» (а отже, осмислився), за Б. Асаф'євим, вже є музичною формою, оскільки «це – відношення двох елементів певної системи, нехай найпростішої, двочленної», але в якій «кожен звук мислиться не сам по собі, а як відношення» до попереднього чи наступного елемента [18, с. 200]. Для закріплення в пам'яті необхідно усвідомлення інтонації, а для цього, «будь-яка інтонація потребує її повернення». Так виникає повторення, в якому Асаф'єв бачить «першооснову музичної форми» [18, с. 199]. Суттєвим, при цьому є те, яким чином відбувається «повернення» інтонації. Так, суттєвою характеристикою співвідношення звуків, є «перехід кількості (співвідношення висотностей як суми n-ного числа коливань) в якість (зміни звукосполучення або стану інтенсивності звукового тону)» [18, с. 198]. Це означає, що в результаті (послідовного) сполучення двох звуків виникає стан нерівноваги, який і вимагає подальшої зміни звукосполучення: або через повернення до «відправної точки», або через перехід до нового тону і встановлення нового відношення звуків. В обох випадках відбувається повернення інтонації: в першому – тотожне, в другому – нетотожне. Дану фазу інтонаційного розвитку, Асаф'єв називає «поштовхом» або «initio».

В наступній фазі музичного розвитку інтонація, виведена із рівноваги «поштовхом», повторюється з видозміною або без неї. Абсолютно тотожне повторення не буде тривалим, оскільки інтонація «повторюючись занадто довго, викличе враження монотонності і в кінці кінців, нерухомості» [18, с.39]. Тому, для відновлення рівноваги, інтонація з кожним новим повторенням намагається залучити нові тони та «втягнути» їх у інтонаційні відношення. Таким чином стимулюються нові видозміни інтонації, а відповідно, і музичний рух. Процес повторення може тривати до тих пір, поки не будуть виявлені

(проінтоновані) «межові» звуки вибраного звукового діапазону (напр.: октави), і розподіл стійких тонів, характерний для даної інтонаційної системи (напр.: «зчеплених квінт», в межах октави), здатних врівноважити звукосполучення [18, с. 202, 203]. Дану фазу інтонаційного руху Б. Асаф'єв називає «просуванням» або «*movege*».

В заключній фазі музичного розвитку відбувається «гальмування» руху, яке полягає у концентрації в одній групі основних, виявлених у попередній стадії, найбільш характерних і стійких тонів [18, с.63]. При цьому, співвідношення звуків урівноважується. Дану фазу, вчений називає «межею» або «*terminus*».

Отже, музична форма виявляє себе через рух, в процесі якого інтонація проходить три стадії: виведення з рівноваги, пошук тонів здатних її відновити, і відновлення рівноваги. Такою є музична форма в її іманентно-звуковому аспекті. Рух, за Асаф'євим, є «конкретною даністю» музичної композиції, іманентною останній як «комплексу рухомих звукосполучень» [18, с. 51]. Саме чинник необхідності зміни інтонаційного відношення, що виникає внаслідок сполучення звуків різної висоти і спричинений цим інтонаційний рух, визначає домінування в музиці часового виміру, оскільки всі видозміни звучання відбуваються в часі.

Іншим є аспект музичної форми, пов'язаний із її відображенням у свідомості людини, а також запам'ятовуванням. Музика, в об'єктивно притаманному їй стані постійної видозміни інтонацій, не може бути безпосередньо відображеною у свідомості людини. Тому свідомість вимушена розподіляти об'єктивно-суцільний звуковий потік, на послідовність окремих моментів, придатних для побудови замкнутої цілісності, якою є музичний твір. За Б. Асаф'євим, «процес сприйняття музики є порівнянням і розрізненням тотожних і контрастних моментів. <...> Інтонація, що викликала іншу, порівнюється з нею у відношенні схожості та відмінності» [18, с. 199], при цьому, «слухання музики – <...> процес найінтенсивнішого порівняння кожного попереднього моменту, що інтонується, з наступним» [18, с.49]. Ці



моменти або «інтонації, що окристалізувалися», фіксуються у свідомості як «форми-схеми», тобто форми в нерухомості [18, с. 51].

Фактором, що найактивніше впливає на конструкцію форм-схем, на думку вченого, є пам'ять, оскільки «увага сприймаючого суб'єкта спрямовується на знаходження точок опори у музиці, що протікає, тобто на інтонаційні моменти, що повторюються, і ці моменти кристалізуються у свідомості» [18, с. 117]. Відповідно до сказаного, конструктивну будову форми-схеми вчений визначає способами запам'ятовування, які зводяться до двох основних: «тотожності, тобто періодичного повторення подібних або однакових звукосполучень, і контрасту, тобто послідовності інтонацій, що протиставляються попередньому комплексу звучань» [18, с. 104]. Згідно з цим, всі музичні форми Б. Асаф'єв розподіляє на «групу з переважанням тотожних, і групу з переважанням контрастних звукокомплексів» [18, с. 118].

Отже, перетворення рухомої форми-процесу на статичну форму-схему, обумовлюється необхідністю «утримувати в свідомості текучий звукоматеріал», протікання якого, є незворотним процесом [18, с. 104, 117]. Пам'ять, не маючи змоги утримати інтонаційний рух, але маючи змогу утримати звучання як функцію відношення певних тонів, вимушена абстрагувати відношення, що утворюють звукові комплекси, від іманентного їм руху, і організувати їх за статичним принципом. Це передбачає фіксацію звуковисотного і тривалісного «положення» звуку і утворення псевдо-просторової системи, в якій кожному тону відводиться «місце», що визначається функцією даного тону в системі.

Таким є аспект форми, який Б. Асаф'єв називає «архітектонічним», оскільки між інтонаціями, що окристалізовуються в пам'яті, встановлюються відношення, які визначаються не стільки звуковою даністю музики, скільки зоровою проекцією на музичний рух. Внаслідок цього виникають різноманітні асоціації просторово-зорового характеру, такі як «музична горизонталь (вертикаль)» або «мелодична лінія», яка наділяється «пластикою», «рисунком» тощо.

Відношення між формою-рухом і формою-схемою Б. Асаф'єв найчіткіше формулює у наступному визначенні: «форма виявляється і пізнається лише в самому русі музики, в процесі свого утворення, але мислиться нашою свідомістю або фіксується в ній як єдність відношень вже *post factum* як охоплення прослуханого» [18, с. 199, примітка]. Отже, «єдність відношень» між звуками, може бути зафіксованою у свідомості і охопленою лише як цілісність просторового типу («схема» або «конструкція» як її неодноразово називає Б. Асаф'єв).

Аналогічну думку висловлюють також Л. Мазель та В. Цуккерман, за твердженням яких, «музична форма завжди має дві сторони: процесуально-динамічну, обумовлену часовою природою музики, процесом розгортання твору в часі, і архітектонічну, «кристалічну», пов'язану із підсумковим сприйняттям форми як закінченого і цільного результату розвитку». Відмінність між цими двома «сторонами», визначає і суттєву відмінність у способі поєднання елементів форми. Так, «чітка розчленованість твору і виникаюча на її основі пропорційність легко відокремлюваних одна від одної частин, є вираженням переважно кристалічної сторони форми, а неперервність розвитку, затушованість внутрішніх граней, текучість форми» є характерними для процесуально-динамічної «сторони». При цьому, «обидві сторони, невідворотно присутні в кожному творі і в кожній його частині» [163, с. 38].

Відмінністю у способі поєднання елементів форми, обумовлюється різний підхід до організації самої структури форми тобто композиції.

Так, наявність чіткого поділу на частини, обумовлює виникнення пропорційних відношень між цими частинами як «художньо виправданих співвідношень їх розмірів або масштабів» [163, с. 393]. Так виникають масштабно-тематичні структури у музиці, закономірність розвитку яких «полягає в динаміці і логіці пропорцій, зменшеною подібністю яких, є ритм, а в широкому плані – пропорційна будова цілого твору» [163, с. 394].

Зі сказаного зрозуміло, що пропорційність в музиці виявляється насамперед у часовій організації, засобами якої є метр та ритм. Метричність обумовлює регулярну повторюваність і періодичність, а також, групування звуків (завдяки дольності) і тактовість. Ритм, в свою чергу, забезпечує співвідношення тривалостей звуків. Таким чином, «загальні принципи часової організації ведуть до встановлення найпростіших пропорцій, а саме – взаємної врівноваженості частин», яка досягається, головним чином «за рахунок “квадратних величин”, тобто при числі тактів, кратних 2 (4, 8, 16, 32 такта)» [163, с. 504]. Так утворюється період як найтиповіший різновид музичної форми, і періодичність як принцип структурної організації.

З цих позицій, в музиці можливі також симетричні побудови – як повторення звуків у прямій і зворотній послідовності або розподілення музичних побудов у часі, відносно певного центру [163, с.43]. Такі побудови можливі на всіх масштабних рівнях музичної форми і, в ряді випадків визначають її будову (найрозповсюдженіші «квадратні» 32-х тактові форми). Детальному дослідженню симетричних утворень в музиці присвячені роботи Л. Александрової [5], М.Ломанова [154], В.Марутаєва [173], І. Сусідко [249].

Періодичність також є найпростішою масштабно-тематичною структурою, яка виникає на основі точної чи видозміненої повторюваності певної побудови. Мазель і Цуккерман класифікують структури за такими ознаками як тотожність і нетотожність повторення, а також ступінь суцільності. Так, за першими двома ознаками, розрізняють періодичні (складені із тотожних частин) та неперіодичні (будова яких поєднує тотожно повторювані частини з нетотожними) структури. За другою ознакою, розрізняють структури із чітким поділом на (в різній мірі тотожні) частини, і структури, в яких побудови з чітким поділом, супроводжуються побудовами, в яких поділ менш виявлений (такими є структури сумування, дроблення, дроблення з замиканням).

Інший тип структурної організації виникає, коли в якості критерію поділу на частини, виступає змістовий чинник. Звукова структура музичного твору, в такому випадку, уподібнюється будові мовного повідомлення, в якому

виражена певна думка. Визначальною ознакою такої структури, стає завершеність і здатність нести певний зміст. Останній розуміється двояко: як музична образність, виражена через сполучення звуків, а також як внутрішньо-структурна, конструктивна логіка поєднання звуків, закономірність їх накопичення і об'єднання в побудови, а також, логіка розподілу побудов на складові частини різного масштабу. Найвищим масштабним рівнем такого поділу, є тема – «музична думка (викладена в певній побудові)» [163, с.493]. Будова музичної думки та її складових частин належить до сфери музичного синтаксису, а формами (побудовами), з яких складається тема, є синтаксичні структури [10, с. 498].

Важливо підкреслити, що тема є двояким утворенням: з одного боку (внутрішньо), це матеріальна структура (іманентно-звукова та архітектонічно-конструктивна), з іншого (зовнішньо) – це образ, здатний викликати асоціації з поза-музичними явищами.

За Мазелем і Цуккерманом, синтаксичною структурою, у якій викладається музична думка в найбільш цілісній і завершеній формі, є період. Одним із основних принципів структурної організації періоду вважається квадратність. На основі даного принципу, здійснюється також поділ періоду на частини. За класичною традицією, що йде з праць Рімана і Бусслера, період складається з двох речень, що поділяються на фрази (двотакти), які, в свою чергу, складаються з мотивів.

Мотив, таким чином, є найменшою неподільною структурною одиницею музичної думки. Це означає, що «мотивом можна вважати лише ту структуру, при розподілі якої ми виходимо на рівень окремих звуків» [163, с. 48]. Отже, визначальним для мотиву буде той принцип зв'язку між звуками, який об'єднує їх у мінімальну групу. Очевидно, що принцип такого зв'язку, визначатиме і межі більших за масштабом структур. Пошук такого принципу, став найбільшим предметом суперечностей в музично-теоретичній науці.

Так, Ріман кладе в основу визначення мотиву метричний критерій, пов'язуючи зв'язок між звуками, з групуванням навколо однієї сильної долі.

При такому підході (який отримав назву «тактометричного»), мотив ототожнюється з тактом. Інші автори, намагаючись розширити тактометричний підхід, вводять додаткові критерії. Л. Мазель додає критерій впізнаваності, і визначає мотив як невеликий ритмічний оборот, що містить одну ритмічну долю, і впізнається при повторенні [163]. І. Способін додає змістовий критерій: мотивом називається ритмічна група звуків, об'єднаних одним головним акцентом, що являє собою найменшу змістовну одиницю [244]. В. Холопова, ще більше посилює змістовий критерій, безпосередньо пов'язуючи мотив з темою, і відводячи метричному критерію другорядне значення: мотив є найменшою тематичною одиницею, що містить, як правило, одну сильну долю [284]. Нарешті, Л. Мазель та В. Цуккерман взагалі не беруть до уваги метричний критерій, а виходять із функціонального значення мотиву як найменшої завершеної частини теми: мотивом є найменша частина музичної думки, що має значення змістової (виразної) і конструктивної (будівельної) одиниці. При цьому наголошується, що тотожність мотиву і такту не є обов'язковою, а такі чинники як метр та ритм обумовлюються додатково [163].

Наведені визначення різних дослідників можна узагальнити у наступних тезах: мотив є такт; мотив є ритмічна група; мотивом є ритмічна група, наділена змістом; мотив є сегментом змістового цілого (теми), що виділяється метром (сильною долею); мотив є найменшим змістовим (наділеним самостійним значенням, а отже, індивідуальністю) сегментом змістового цілого (думки), що виконує функцію конструктивного елемента в будові (формі) даного цілого.

Можна побачити, що зростання ролі змістового критерію, у визначеннях мотиву, супроводжується зниженням конкретності у визначенні способу зв'язку між звуками, з яких мотив складається. Якщо автори перших визначень ще пояснюють механізм зв'язку конкретним способом (метром або ритмом), то в наступних визначеннях ці пояснення стають розпливчатыми, а потім зовсім зникають. Натомість, визначальними стають ознаки завершеності, цільності, а головне – індивідуальності мотиву як змістового утворення.

Так, за Ю. Тюліним, існування тем, представлених лише одним мотивом, свідчить, насамперед, про інформативну цінність мотиву, тобто здатність бути повноцінним носієм образного змісту. По-суті йдеться, якщо не про ототожнення мотиву і теми, то про здатність мотиву «виступати в якості представника теми, жити самостійно, тобто вичленятися з теми, не втрачаючи з нею змістового зв'язку» [259, с.14]. Таку властивість, вчений пояснює наявністю індивідуальних рис, завдяки яким, навіть при видозміні мотиву, зберігається його характерний «обрис». Індивідуальна виразність, в свою чергу, обумовлюється інтонацією, а саме, інтонаційними зворотами, що мають «особливе виразне значення» [259, с. 14], і, в цій якості, здатні наділяти мотив неповторністю.

Водночас, мотив наділений також структурним значенням, яке, за Ю. Тюліним, полягає в тому, що мотив є «зерном», з якого розростається тема (а не в тому, «що мотиви є розчленованими будівельними одиницями, із поєднання яких у суцільний ряд нібито складається музична форма, як із цеглин складається будівля» [259, с. 15]). В даному значенні, величина мотиву «визначається його інтонаційно-змістовим значенням, а не метричною структурою» [259, с. 18]. Зі сказаного зрозуміло, що можливий як чіткий поділ, так і «зчеплення мотивів», а іноді, «перехід одного мотиву в інший навіть без визначеної “точки зчеплення”, що утворює злиття мотивів. <...> В таких випадках, встановити чіткі межі мотиву неможливо» [259, с. 18].

Можна побачити, що ознаки величини мотиву визначаються, виходячи із ситуації, а не із закономірності. В подальшому, при визначенні величини фрази, речення і періоду, дослідник вимушений керуватися тактометричним підходом, для того, щоб надати характеристикам цих побудов конкретності [259, с.29,30].

Отже, змістова виразність мотиву однозначно пов'язується з інтонацією, але його структурне значення виявляється досить невизначеним. Ю. Тюлін цілком обґрунтовано відмовляється від тактометричного підходу з огляду на його однобічність, але разом з тим, і критерії визначення мотиву дослідник

описує лише в загальних, а не в конкретних рисах. Залишається незрозумілим, в чому полягає «особливе виразне значення» тих інтонаційних зворотів, що утворюють мотив, а також, в чому структурна різниця між мотивом і більшими побудовами (фразою і реченням), якщо величина мотиву визначається лише ситуаційно, в залежності від випадку, а в ряді випадків мотив «безпосередньо переростає у вищі структурні форми – фрази і періоди, без їх чіткого розподілу» [259, с.18]. Чи можливо, в такому випадку, взагалі, говорити про структуру (тоді як мова йде саме про синтаксичні структури, які, за термінологією Асаф'єва, належать до категорії форм-схем, а за Мазелем і Цуккерманом, до сфери музичної архітектоніки)?

До вказаного питання повертається М. Арановський у дослідженні «Синтаксична структура мелодії» [10]. Дослідник виходить із чіткого розподілу на дві сфери: музичної мови і мовлення. До першої, належать «музичні граматики» – правила, що визначають конструкцію музичного повідомлення, тобто твору, друга є сукупністю «повідомлень» – творів музичного мистецтва. Відповідно, до сфери мови належать гармонія, лади і гамми, а також метр, тоді як до сфери мовлення – мелодія та ритм. Синтаксичні структури та інтонація, на думку дослідника, належать обом сферам, тобто включають в себе як структуру, що складається ситуаційно, в залежності від контексту і, відповідно, щоразу по-різному, так і структурний «рівень, що відноситься до мови, тобто до фундаментальних законів побудови музичних “слів”» [10, с.69].

Виходячи з вказаних положень, дослідник підходить і до визначення специфіки мотиву. За словами М. Арановського, «метр не визначає специфіки мотиву, оскільки однаково діє на всі складові елементи твору, а отже, прирівнює їх, і має ще занадто високий ступінь спільності, для того, щоб утворити таку індивідуальну в своїй конкретності структуру як мотив. Ритм вже визначає конкретну, але лише часову будову мотиву, яка, крім того, частіше всього, зводиться до обмеженого набору певних типів – ритмічних фігур. Напрошується висновок, про те, що індивідуальність, а отже, і специфіка мотиву полягає в його звуковисотній (інтонаційній) формі» [10, с. 66].

Специфіка мотиву як звуковисотної структури, на думку дослідника, полягає у диференціації лінійних функцій звуків. Остання притаманна також структурі ладу, але, на відміну від ладової «не апріорна і складається в залежності від контексту, по мірі розгортання звуків на лінійній вісі» мелодії. При цьому, «лінійні звуки співробітничать з граматами – ладом, гармонією і метром, але не підпорядковуються їм» [10, с. 69]. Сказаним пояснюється належність синтаксичної структури одночасно двом системам – мові і мовленню.

Диференціація лінійних функцій, полягає у виборі певного звуку, і його виділенні, з-поміж інших (тривалістю, сильною долею, висотністю тощо). Виділений звук, набуває функції «опорного тону», тоді як інші звуки стають «неопорними тонами». Так виникає «бінарна опозиція: опорний – неопорний, а відповідно, два типи функціональних значень», які набувають характеру конструктивної основи мелодики будь-якого типу. Відмінність між цими значеннями, за Арановським, «лише у способах диференціації опорних та неопорних тонів, сама ж диференціація залишається обов'язковим і універсальним законом утворення мелодії будь-якого стилю і епохи» [10, с. 70].

Так, мелізми та різноманітні типи музичної орнаментики, є найпростішими структурами, які виникають на основі опорності тону: як звуковий рух від нього, навкруг нього, шляхом його повторення, розподілення на ряд мілких за тривалістю звуків тощо. Таким чином, неопорні тони групуються навколо опорного, формуючи на його базі, багатозвучні мелодичні утворення. Дослідник розглядає подібне групування як «розповсюдження звукового поля тону на більш широку просторову ділянку мелодії», викликане стремлінням опорного тону «зайняти домінуюче положення». Останнє, означає «організувати навкруг себе звукове середовище, здатне продовжити сам тон», утвердити його в якості центру. Тон, при цьому, «утверджує себе не сам, а через інші тони, підпорядковуючи їх собі і утворюючи, тим самим, конструктивну одиницю, фазу мелодичного руху» [10, с. 76].



Така, сформована навколо одного тонального центру (опорного тону), конструктивна одиниця, що відповідає одній фазі звукового руху, за М.Г. Арановським, є основою синтаксичної структури мелодії. Принцип опорності, або «акцентпринцип», дослідник, цитуючи роботу Р.Лаха, називає «універсальною архітектонічною категорією мистецтва», а в музиці, «... коренем ритмічної і тональної диференціації», який «з однієї сторони, веде до музичної архітектоники, а з другої, – до мелодії» [10, с. 77].

Диференціація лінійних функцій звуків, веде ще до одного наслідку. Опорні тони утворюють в рамках мелодії особливий структурний рівень: вибудовуючись в ряд, вони стають «вузловими точками» звукового руху, тобто утворюють схему звуковисотного рельєфу мелодії, встановлюють її діапазон, межі і контури звуковисотного рисунку. Неопорні тони, при цьому, виконують зв'язкову функцію: розташовуючись між опорними, вони, через підхід, перехід (одного тону в інший), центрацію (оспівування тону), рух («від» і «до» тону), пов'язують між собою опорні тони. У сукупності, вони утворюють інший структурний рівень – тональний «фон», у відношенні якого опорні тони виокремлюються, і займають структурно «сильну» позицію.

Таким чином, виникає розшарування внутрішньої будови мелодії на два структурних рівня, які Арановський називає рівнем основи і рівнем орнаменталізації. Перший складається із «центрального тону, до якого спрямовується інтонаційний рух», другий складається із «центруючих тонів, які здійснюють цей рух» [10, с.82]. Зі сказаного стає зрозуміло, що різниця між двома вказаними структурами полягає, насамперед, у їх функціональній відмінності.

Слід зауважити, що варто відрізнити опорні тони від стійких ступенів ладу (опорним тоном може виявитися будь-яка нестійка ступінь), так же, як і ладову логіку від «лінійної»: перша «нав'язується мелодії ззовні» як «апріорна система в якій заздалегідь визначені місця для устоїв і неустоїв», друга є внутрішньою ладовою структурою мелодії, оскільки складається ситуативно, «в зв'язку з виділенням того чи іншого тону в якості опорного» [10, с. 80]. Ладова

і лінійна структури можуть конкурувати між собою: «опорний тон може як підтвердити, так і заперечити функцію устою, висунувши альтернативу». Отже, опорні тони, створюють певний внутрішній лад мелодії («лінію прихованого ладу», за В. Заком [10, с. 78]), названий М. Арановським «лінією опор», яка «може співпадати з базовою тональністю» мелодії, а може «формувати поверх неї іншу, хоча й пов'язану з нею» тональність [10, с. 80].

Зі сказаним пов'язана функціональна відмінність двох структурних рівнів, яка, на думку дослідника, обумовлюється тим, що включені до кожного рівня тони, виконують в композиції мелодії, різні завдання. Так, центральні (опорні) тони «об'єднують мелодію як конструктивне ціле і не дають їй розпастися на окремі сегменти», а також несуть ладо-інтонаційну енергію. Проте центруючі (неопорні) тони, реалізують цю енергію, «саме вони створюють рисунок звуковисотного руху, і саме в них розкривається неповторність інтонаційної пластики» [10, с.82]. Тони рівня основи, таким чином, виконують архітектонічну функцію – створюють ладовий «каркас», виражений системою цільових доміант, а тони рівня орнаменталії – виконують зв'язкову функцію, поєднуючи ці доміанти в одне ціле. Обидва рівня утворюють лінійні структури: перший – «пунктирну» дискретну структуру окремих мелодичних пунктів, другий – суцільну континуальну мелодичну лінію з притаманною їй пластикою.

В даному значенні, поняття музичної «архітектоніки» і «пластики», вживані Б. Асаф'євим, Л. Мазелем і В. Цуккерманом та іншими дослідниками метафорично, набувають конкретності, оскільки ними позначаються цілком конкретні функції в синтаксичній структурі мелодії. Виходячи зі сказаного, цілком можливо ототожнити структурний рівень основи з інтонаційною архітектонікою, а рівень орнаменталії, з інтонаційною пластикою. Таке ототожнення буде доречним, якщо в його основі буде не метафорично-асоціативна, а функціональна аналогія із тим значенням, яке мають ці поняття в просторових мистецтвах.

Проте подібний чіткий розподіл можливий лише в якості дослідницької абстракції. В реальності, ситуація ускладнюється тим, що обидва структурних рівні складаються з одних і тих самих звуків (семиступеневого звукоряду). Це означає, що тони змінюють свої функції, переходячи з рівня основи в рівень орнаменталізації і навпаки. Можливі також випадки «зсувів» опорного тону на слабку долю, коли неопорний, але розташований на сильній долі тон, починає конкурувати з опорним. В такому випадку виникає «зростання»: всі звуки, розташовані між двома конкуруючими тонами, зливаються в одне ціле і функціонують як один опорний тон. Подібними причинами пояснюються випадки, коли неможливо відділити один мотив від іншого, або мотив, від більшої за масштабом побудови. Але, не дивлячись на ці ускладнення, «в основі мелодичної виразності, організації і семантики <...> лежить логіка центрування тону», оскільки, лише цією логікою визначаються функції тонів в лінійній структурі мелодії [10, с. 99].

Виходячи зі сказаного, визначаються і ознаки синтаксичних побудов: головна ознака мотиву, за Арановським, «полягає в тому, що він утворюється навколо і у зв'язку з опорним тоном» [10, с. 112]. Зв'язок між тонами, при цьому, виникає внаслідок розширення звукового поля опорного тону, і його утвердження як локального інтонаційного центру або «тонцентру».

Аналогічним чином, головною ознакою наступної ієрархічної одиниці – синтагми (цим терміном дослідник замінює традиційну «фразу»), є відношення двох мотивів, а відповідно, двох тонцентрів. Другий з них, «переважає над тонцентром першого і виступає як кульмінант, до якого спрямовано звуковисотний рух усієї синтагми» [10, с.139]. Така функціональна нерівність, ускладнює зв'язок між тонами, оскільки між двома тонцентрами «... виникають вузлові пункти: тони, які ніби передають естафету зв'язку тонцентрів. Це тони-транслятори» [10, с. 144]. Серед останніх, формуються проміжні опорні тони, які нерідко конфліктують з основними, вносячи додаткові чинники поділу, але інтонаційна динаміка долає їх, оскільки завжди спрямована до кульмінуючого опорного тону, що підпорядковує собі всі інші. Так виникає «внутрішній

змістовий зв'язок» двох мотивів, який, з однієї сторони, засновується на ієрархії опорних тонів, що забезпечує єдність синтагми як цілості, а з іншої сторони, «утворюється динамікою руху до фінального компоненту синтагми», внаслідок чого «кожна з синтагм приймає форму інтонаційної хвилі» [10, с. 152,153].

Речення, є наступною ієрархічною одиницею, після мотиву і синтагми. М. Арановський визначає речення як «структуру, в якій здійснюється однократний виклад мелодії і яка поділяється на синтагми», і яка також «може виконувати функції окремого твору, теми або її частини» [10, с. 180].

Принцип структурної будови речення, полягає у звуковисотній ієрархії синтагм, відношення між мотивами і тонцентрами яких переходять на якісно більш високий рівень: тонцентри вибудовуються таким чином, що їх функціональне значення поступово посилюється до кінця речення. Кінцевим результатом цього процесу виступає загальна кульмінація усієї побудови. Таким чином, ієрархія двох тонцентрів, характерна для синтагми, змінюється множинними відношеннями між тонцентрами [10, с. 181].

### **1.3. Композиція художнього твору як семіотична структура**

Проблема комунікації стає однією з найактуальніших проблем у ХХ столітті, у зв'язку із загостренням протиріч на особистому та міжособистісному рівнях спілкування. У зв'язку з цим, виникає різноманіття комунікативних ситуацій в суспільстві, які охоплюють великий масив явищ культури і стосуються чи не всіх сфер життєдіяльності людини. В даному відношенні, М. Бубер розглядає комунікацію в релігійно-антропологічній сфері, коли комунікація є прагненням до абсолюту, К. Ясперс – у екзистенційній сфері, коли комунікація є засобом висвітлення екзистенції, Дж. Мід – у сфері символічного інтеракціонізму, де комунікація являє собою соціальний акт закодований у символах. Існує також багато інших теорій комунікації, пов'язаних з іменами таких дослідників як П. Бурдьє, С. Гантінгтон, Е. Муньє, Н. Луман, Г. Тард, П. Ульріх, Х. Котхофф, Ф. Хіннекамп, В. Кеніг. Серед

вітчизняних дослідників широковідомими є дослідження Г. Почепцова, А. Єрмоленка, О. Берегової.

Проте в даному дослідженні мова йде про суто антропологічний аспект комунікації, а саме, про вплив на свідомість людини здійснюваний засобами художньої культури. В даному відношенні, найбільш близькою видається практична комунікативна філософія Ю. Габермаса, К.-О. Апеля та П. Рікера, в якій комунікація нерозривно пов'язана із поняттями життєвого світу, комунікативної дії та дискурсу. Так, життєвий світ, за Ю. Габермасом, це насамперед сфера досвіду, а саме, певна сукупність можливих комунікативних ситуацій, тобто сфера в яку першопочатково занурені учасники комунікації, і виходячи з якої вони власне здійснюють комунікацію. Важливо, що ця сфера можливої, потенційної комунікації пов'язана з одного боку з мовою, а з іншого – із культурою, оскільки «життєвий світ утворює тотальність з центром всередині і невизначеними, пористими, водночас нетрансцендуючими межами», де «центр утворює спільна мовленнєва ситуація» [105, с. 314], а культура є «сукупність знання, на основі якого учасники комунікації, завдяки тому, що вони знаходять один з одним порозуміння, забезпечуються засобами тлумачень» [105, с. 318]. Отже, через мову життєвий світ актуалізується, а через культуру – тематизується.

Проте для виникнення реальної комунікативної ситуації недостатньо лише співіснування в одному життєвому просторі. Наявність спільної мови і спільної культури сама по собі не передбачає протиріччя, тоді як комунікація виникає там де є протиріччя і необхідність його вирішення. Протиріччя, в свою чергу, виникає там, де існує різниця інтерпретацій: зіткнення бачень спільного життєвого світу кожним індивідом. Відстоювання свого бачення спільної для всіх індивідів життєвої ситуації, зіткнення інтересів і необхідність їх узгодження, – саме в цьому і полягає передумова реальної комунікації. Поняття комунікативної дії, за Ю. Габермасом, віддзеркалює пошук взаєморозуміння як узгодження інтересів дієвих осіб («акторів») комунікації. Дискурс, в даному відношенні, є саме безпосереднім процесом такого узгодження –

комунікативною дією в здійсненні. Інструментом комунікативної дії, при цьому, виступає мовленнєвий акт, який становить сенс комунікації – її зміст. Мовленнєвий акт, по-суті, є аналогічним поняттю інтенції у трансцендентальній феноменології Е.Гуссерля, тобто є прагненням донести (або віднайти) певний зміст, з тією різницею, що ця інтенція в комунікативній дії детрансценденталізується: вона спрямовується суб'єктом не на об'єкт, а на інший суб'єкт, оскільки комунікація, за Ю. Габермасом, є явищем суб'єкт-суб'єктним (інтерсуб'єктивним). Отже, дискурс в даному сенсі, є простором в якому різноспрямовані мовленнєві акти зустрічаються і взаємодіють утворюючи ту чи іншу форму змісту – фразу, повідомлення і т.п., – яка комунікується від адресанта до адресата.

Важливо зазначити, що дискурс як форма змісту є формою конкретного мовного сплукання, яку слід принципово відрізнити від мови як абстрактної системи форм. Так, П. Рікер у роботі «Конфлікт інтерпретацій» окреслює поняття дискурсу, виходячи з п'яти ознак: по-перше, дискурс здійснюється в часі як акт, *подія*, на відміну від мови як системи, що існує поза часом; по-друге, дискурс є послідовність вільного *вибору* одних значень і відкидання інших, тоді як мовна система має примусовий характер; по-третє, дискурс є *комбінація* вибраних елементів, здійснювана в кожному дискурсі *по-новому*, тоді як мова є кінцевим і закритим описом знаків; по-четверте, лише в інстанції дискурсу мова набуває *референції*, тобто мовлення починає співвідноситися з певним предметом, оскільки «лише на рівні фрази знак щось повідомляє, поза фразою він ні про що не говорить»; п'ятою і найважливішою ознакою, за П. Рікером, є те, що дискурс завжди передбачає *суб'єкта* – мовця і слухача на відміну від мови, яка є анонімною [229, с.145-146].

Виходячи зі сказаного, ключовий чинник дискурсу можна побачити у прагненні до означування, тобто в інтенції до наділення змістом, а точніше – в утворенні форми змісту, яким наділяється предмет дискурсу. Саме мислення людини, в даному сенсі, є дискурсивним, як про це говорить Г. Щедровицький. Комунікація, на думку вченого, є мислекомунікацією в системі

миследіяльності. Разом з тим, мислекомунікація є за своєю формою діалогом, який є безпосередньою сферою утворення і визначення змісту [295, с. 133, 287]. Тобто суб'єктом дискурсу першопочатково є сама особа, яка продукує цей дискурс в процесі внутрішнього діалогу, формулюючи таким чином зміст.

М. Бахтін наголошує на принциповій різниці між функціонуванням змісту в рамках мови і спілкування. Вчений вважає, що спілкування належить не до компетенції мови, а до особливої сфери змістових відношень, які він називає «діалогічними». Діалог, в даному значенні, – це особливий спосіб утворення змісту. Ключовим змістовим елементом при цьому виступає не слово, а висловлювання. Слово (і мова в цілому), на думку М. Бахтіна є лише засобом спілкування, але не самим спілкуванням. Цю останню функцію бере на себе діалог, який вчений називає «композиційною формою мовлення». «Будь-які два висловлювання, якщо ми їх співставляємо у площині змісту (не як речі, і не як лінгвістичні приклади), виявляються в діалогічному відношенні» – пише вчений [27, с. 313]. Із сказаного стає зрозуміло, що принцип діалогу є принципом співставлення, тобто протиставлення і водночас поєднання елементів змісту. В результаті такого співставлення мовний змістовий матеріал трансформується: мова отримує образ – «своєрідного автора, мовленнєвого суб'єкта» [27, с. 315]. Це означає, що в процесі співставлення виникає новий, раніше не існуючий зміст, який є неповторним, оскільки притаманний лише для даного і лише певним чином здійсненого співставлення висловлювань в рамках даного діалогу.

Аналогічним чином О. Розеншток-Хюссі говорить про те, що в процесі діалогу відбувається перетворення дійсності в дискурс, коли свідомість «виговорює» себе в повідомленні, тексті, створюючи стійкі диспозиції змісту, в яких відображена дійсність [230]. Таку позицію можна охарактеризувати як надзвичайно близьку до мистецької комунікації, яка з одного боку полягає у перетворенні дійсності в художній образ, а з іншого – у вираженні в даному образі свідомості, як індивідуальної, так і колективної.

Отже, можна побачити, що функції діалогу є цілком аналогічними функціям композиції, описаним в попередніх підрозділах: протиставлення окремих частин та їх об'єднання в новій якості – гармонійного співіснування в рамках цілісності, наділеної змістом. Не даремно О. Берегова формулює поняття діалогу, виходячи саме з композиційних ознак: «Діалог є комунікативною технікою чергування голосів, комбінування різних композиційних принципів» [34, с. 27]. Таким чином, композицію в мистецтві з точки зору комунікації, можна охарактеризувати як дискурс, в якому відбуваються діалогічні відношення, тобто співставлення висловлювань, і в якому суб'єкт комунікативної дії реалізує інтенцію до означування, отримуючи можливість донести зміст до співрозмовника і бути почутим.

Ключового значення, при цьому, набуває проблема сигніфікації – означування, тобто проблема самої форми, в якій зміст комунікується від адресанта до адресата. Такою формою вочевидь є знак як комбінація змістової одиниці і чуттєво доступного елемента, посередництвом якого власне здійснюється комунікація. Знак, в даному відношенні виступає в якості провідника комунікативної дії, а отже вирішення проблеми сигніфікації видається неможливим без поняття знакової системи як безпосереднього засобу донесення змісту до свідомості суб'єкта комунікації.

Поняття знакової системи було сформульовано в лінгвістиці Ф. де Соссюром, щодо відокремлення явища мови від більш загального явища мовленнєвої діяльності. Вчений вважає «можливість утворювати мову, тобто систему роздільних знаків, які відповідають роздільним поняттям» – «природною для людини» [242, с.35]. Ф. де Соссюр чітко розрізняє мову як соціальне явище та мовлення як індивідуальне явище, пов'язане із реалізацією можливості мовлення індивідом. Якщо мова є продуцентом дискурсів і реєструється автоматично, тобто пасивно, то мовлення – процес, який залежить від прояву індивідуальної волі та розуміння.

Мова реалізується у мовному акті, тобто у мовленні, що стає можливим за участі щонайменше двох сторін: передаючої і приймаючої (вони можуть



поєднуватися в одній особі). Тобто мовний акт є актом комунікації, обміну чи передавання інформації. Мозок людини пов'язує (асоціює) певне поняття із певним акустичним образом та передає його як акустичні хвилі через органи мовлення. Далі відбувається процес сприйняття: акустичний образ сприймається через органи слуху і відбувається його асоціювання із певним поняттям у мозку іншої людини.

Знак, за Ф. де Соссюром – це поєднання акустичного образу та поняття, яке реалізується в певному матеріальному утворенні. У розмовній мові таким утворенням є акустичні хвилі форму яких приймає образ, а мова, в такому випадку – «це система знаків, в якій визначальним явищем є об'єднання змісту (поняття) та акустичного образу» [242, с.39].

Виходячи із сказаного, промова (дискурс) здійснюється як відображення особистих думок у відповідних акустичних образах. При цьому, оскільки кожне поняття є в певній мірі ідеєю, то «мова є системою знаків, що відображують ідеї, а відповідно її можна порівняти з письмом, <...> символічними обрядами, формами ввічливості, військовими сигналами та ін.» [242, с.40]. Таким чином, зі сказаного стає зрозуміло, що знаковою системою може бути не тільки мова, але і будь-яка система «того ж порядку» – тобто система, організована за знаковим принципом [242, с.41]. Ідею не обов'язково повинен передавати саме акустичний образ, його можуть замінити рухи, жести, звуки чи їх сполучення за тривалістю та висотою, графічні зображення, кольори та ін. На думку Ф. де Соссюра, наука, що досліджує знакові системи покликана «відкрити нам, в чому полягають знаки та якими законами вони впорядковуються», тобто виявити істинну природу речей. Для цього не тільки можливо, але й необхідно розглядати в якості знакових не тільки мову, а й інші системи, необхідно згрупувати ці системи в семіології та роз'яснити їх законами цієї науки [242, с.41].

Уточнюючи поняття «мова», слід вказати на те, що обидві частини мовного знаку, – поняття і акустичний образ, в однаковій мірі мають психічний характер, тобто існують у свідомості людини і поєднуються між собою засобом

асоціації. Акустичний образ не є матеріальним об'єктом, а є уявленням про цей об'єкт, отримуваним за допомогою органів чуття – чуттєвим образом, «психічним відбитком звуку». Тобто йдеться про елементарну одиницю мови, де образ може складатися із декількох слів і більше. В мові – це акустичний чуттєвий образ, а сама мова є сукупністю таких образів – психічних відбитків, що існують у всіх носіїв цієї мови одночасно. З цього випливає, що мова є системою, що «потенційно існує у свідомості кожної людини, а краще сказати, у свідомостях цілої сукупності індивідів. Дотримуючись термінології Ф. де Соссюра, слід уточнити поняття знаку як цілого, що складається із означуваного та означального. Під означуваним слід розуміти поняття, а під означальним – акустичний образ. Знак є їх поєднанням. Слід ще раз підкреслити, що обидві складові знаку є явищем психічним, а сам знак має подвійну природу як психічного відбитку у свідомості людини, так і в матеріальній формі (звук, зображення, рух і т.д.) [242, с.78].

Такими, в загальних рисах, є основні положення про спільні закони формування та функціонування знаків та знакових систем Ф. де Соссюра. В подальшому ця концепція отримала назву «семіології». Коротко резюмувати її принципи можна за допомогою наступної схеми:

- мовна діяльність – загальне поняття, яке включає в себе всі явища, пов'язані з реалізацією мовної здібності людиною.
- мова – колективний продукт, який у вигляді однакових для всіх членів колективу психічних відбитків (чуттєвих образів) існує потенційно у свідомості кожного члена соціального колективу. Тобто мова – це система можливостей, які існують потенційно, не реалізовано.
- мовлення (дискурс) – індивідуальна реалізація мовної можливості, що являє собою впорядковану комбінацію елементів мовної системи.
- знак – асоціація (поєднання) поняття та відповідного чуттєвого образу.
- означуване – поняття наділене певним змістом.
- означальне – чуттєвий образ, що відповідає поняттю.

Ч. Морріс пропонує дещо іншу модель комунікативного процесу в якому «дещо функціонує як знак», тобто такого процесу, який він називає семіозом (дією знаків). В цьому процесі беруть участь три компоненти: знаковий засіб – те, що виступає як знак; десигнат (який іноді називають референтом) – те, на що вказує знак; інтерпретант – зміст (того, на що вказує знак), який враховується інтерпретатором за посередництвом знаку. Вчений включає в процес семіозу також доповнюючий чинник – інтерпретатора, яким є особа (особи), що сприймає знак та інтерпретує його зміст [191].

Кожен знак повинен мати десигнат, але не кожен знак вказує на об'єкт, що реально існує. Тому поняття десигнату має загальне значення – це клас об'єктів до яких застосовується знак. Для тих же випадків, коли об'єкт, на який вказує знак існує реально, застосовується поняття денотату. З цього випливає, що знак може вказувати не тільки на певний матеріальний об'єкт, а також на закономірність, процес, стан, відношення чи будь-яке абстрактне поняття. Семіоз, або дію знаків Ч. Морріс визначає як засіб, що дозволяє одному явищу враховувати інше, за допомогою третього, посередницького класу явищ. Інтерпретант не входить безпосередньо до поняття знаку, а виступає як засіб, за допомогою якого знак здійснює свою функцію [191].

В теорії Ч. Морріса зустрічаються два терміни: «знак» та «знаковий засіб», які він ототожнює [191, с.47], але не до кінця уточнює їх значення. Різницю між ними можна побачити тільки дивлячись на ці два терміни з точки зору функціонування знаку в процесі семіозу та з точки зору знаку, як носія змісту. В першому випадку, інтерпретант реалізує функцію знаку – предикації, в другому – тлумачить його зміст. Отже йдеться про застосування одного й того ж терміну у різних ситуаціях. На практиці ці два аспекти об'єднуються.

Можна побачити, що наведене трактування терміну знаку, дещо відрізняється від трактування, яке має цей термін у теорії Ф. де Соссюра. Знак тут не є нероздільною сукупністю поняття та образу. Поняття інтерпретанта, яке можна було б прирівняти до терміну «означуваного», Ч. Морріс виносить за межі знаку і вкладає в нього значення «засобу» або «дії» самого знаку, яка в

свою чергу, полягає у тому, що несе в собі зміст знаку інтерпретаторові – особі, що сприймає знак. Крім того, існує поняття десигнату, яке є двояким – може включати як існуючі реально, так і неіснуючі об'єкти. Таким чином, знак викликає уявлення про десигнат, що виникає у свідомості інтерпретатора, за допомогою інтерпретанта, який одночасно є тією чи іншою психічною формою цього уявлення.

Мова, за Ч. Моррісом є особливим різновидом знакової системи, яка складається із трьох вимірів: синтактики, семантики і прагматики. На думку вченого, поняття мови набуватиме різних ознак в залежності від того, в термінах якого з вимірів це поняття сформульовано. Так, можливе самостійне існування деяких вимірів в якості окремої мови, а можливе їх поєднання в рамках однієї мови.

З точки зору синтактики це буде поєднання знаків, організоване за певними правилами, у формі певної системи, незалежно від того, чи означає ця система будь-які об'єкти, і чи використовує її будь-яка група інтерпретаторів. Важливим є сам факт організованого поєднання знаків: цього достатньо для виникнення системи знаків, тобто мови. З точки зору семантики, знаки, крім організованого поєднання за певними правилами, повинні мати також зв'язок з об'єктами, які вони означають і властивості яких конституюють. Не виключено, що зв'язок з об'єктами певним чином впливатиме на характер зв'язку між знаками, обумовлюючи форму їх поєднання. При цьому, чинник використання такої системи тією чи іншою групою індивідів – неважливий. З точки зору прагматики, крім поєднання знаків між собою за правилами синтактики і наявності зв'язку знаків із певними об'єктами, обов'язковим є соціальний фактор, тобто використання системи знаків у суспільстві для обміну інформацією між індивідами. Іншими словами, на перший план виходить процес комунікації, який відбувається за посередництвом тієї чи іншої системи знаків. Важливим в даному випадку є факт системної організації знаків та факт їх застосування певною групою індивідів [191].

Можна побачити, що обидві наведені концепції – Ф. де Соссюра і Ч. Морріса – описують феномен комунікації між індивідами при опосередкуванні знаків, але функція і функціонування знаку в кожній концепції є різною. В першому випадку знак є іманентним свідомості людини, у якій він власне знаходиться як єдність означуваного і означального, тоді як в другому – знак є трансцендентним свідомості і впливає на неї ззовні, в процесі семіозу – дії знаку. Проте положення, в якому обидві теорії сходяться, можна побачити в посередницькій функції знаку, тобто в тому, що знак виступає *замість* певної речі, заміщує цю річ, а тим самим презентує її зміст для свідомості.

Знак, в даному відношенні, виступає в якості інваріантної одиниці змісту. Будь-який зміст, з даної точки зору, полягає в способі артикуляції – типі протиставлення і поєднання інваріантів, тобто співвідношення змісту і форми. Саме пошук таких універсальних принципів артикуляції змісту ставить за мету класична семіотика ХХ століття. Так, Р. Якобсон визначає принцип бінарних опозицій в мові, який на думку вченого, є іманентним самому мисленню людини [301, с. 270–300]. Ключовим стає поняття паралелізму – співвимірності різнорідних явищ і підведення їх під спільний інваріант. За Р. Якобсоном, двома основними принципами співвимірності є метонімія як послідовна комбінація змісторозрізнавальних ознак, і метафора як заміщення однієї ознаки іншою [248, с. 193–230]. Даний підхід лягає в основу структуралізму як методу дослідження і стає основною визначальною категорією семіотики.

Так, зокрема в етнології та фольклористиці К. Леві-Стросс знаходить інваріанти родинних зв'язків та інваріанти міфічних сюжетів, що дає вченому змогу описати соціальну організацію та уявлення про світ різних народів як знакові системи. В. Пропп знаходить інваріанти структури чарівної казки, А.-Ж. Греймас розробляє метод аналізу літературних нарративів на основі актантів – інваріантних символічних функцій розповіді. Ж. Лакан знаходить співвимірність між різними рівнями психіки. М. Фуко виявляє спорідненість структур мислення в ту чи іншу історичну епоху. Структурний метод ефективно спрацьовує всюди, де можна виявити «подвійне членування», тобто

в тих явищах, де можна вибудувати вісь селекції і вісь комбінації, за Р. Якобсоном. Подвійне членування передбачає існування двох ієрархічно підпорядкованих рівнів: досемантичного, де відбувається селекція і комбінація елементів та утворюється інваріант змісту як одиниця позначення (в розмовній мові це фонемі, які утворюють форму слова), і семантичного, де відбувається селекція і комбінація одиниць змісту (слова складаються у речення, фрази і т.п.). Принцип «подвійного членування», при цьому, зводиться до двох операцій: протиставлення (тобто виділення ознак схожості і розрізнення) елементів, набір яких утворює вісь селекції, і поєднання елементів у синтагму – просторову єдність комунікантів. Саме синтагма стає безпосереднім носієм змісту.

Два вказані виміри – парадигматика і синтагматика – визначають універсальні способи членування будь-якої субстанції дискурсу (звукової, графічної, соціальної і т.п.). Так, парадигматика концентрує в собі зміст, фіксує його у формальних ознаках і встановлює тим самим певну диспозицію знаків. Синтагматичний вимір, при цьому, реалізує інтенцію позначення як цілеспрямовану дію.

Ю. Крістева у роботі «Руйнування поетики» [140] показує, що російську формальну школу, гештальт-теорію і структуралізм об'єднує спільний предмет дослідження: означування як таке, тоді як практика означування залишається поза увагою. Це означає, що досліджуване явище (яким саме і є та чи інша практика – літературна, живописна, архітектурна і т.п.), підмінюється абстрактною системою категорій, які є іманентними дослідницькому методу, але не мають нічого спільного із самим предметом. Натомість поняття «письмо» (або «читання») передбачає діяльність, взяту в якості способу означування [140, с.10]. В даному відношенні, поняття «письмо» у Р. Барта, Ю. Крістєвої і Ж. Дерріди, – це практика створення дискурсу, що виводиться із розмовної мови, але не підпорядковується їй, і є незалежним від неї явищем. Більше того, Ж. Дерріда заперечує тезу Ф. де Соссюра про «акустичність» означального, а тим самим, першорядне значення фонії, тобто звуку як носія

змісту. Як стверджує Ж. Дерріда, в якості письма може виступати будь-який прийом – живопису, музики, науки і навіть спорту [98, с.122].

Поняття «письмо» нероздільно пов'язане з семіотикою постструктуралістського напрямку. «Текст» тут являє собою змістову цілісність, що дає змогу розглядати його в якості сформованої змістовності утворення будь-якого масштабу. Історичні епохи, стилі, окремі твори стають при цьому релевантними семіотичними об'єктами. Семіотичне розуміння тексту в даному відношенні співпадає із поняттям знаку, але модель співвідношення означального із означуваним, стає дещо іншою, ніж аналогічна модель Ф. де Соссюра. Розуміння тексту як знаку, що прийняте в постструктуралізмі, слід виводити не з класичної лінгвістичної моделі Ф. де Соссюра, що передбачає однозначне відношення означуваного до означального, а із конотативної моделі Р. Барта, розробленої ним щодо визначення міфа, згідно з якою, «міф є особливою системою і особливість ця полягає в тому, що він створюється на основі певної послідовності знаків», тобто синтагматичної побудови, «яка існує до нього і є вторинною семіотичною системою. Знак першої системи стає лише означальним у другій системі» [21, с.78]. Тобто означуване знаку залишається незмінним, зберігаючи єдність із означальним, а означальне змінюється, в залежності від контексту.

В даному відношенні, необхідно звернути увагу на антитезу «твору» і «тексту» у Р. Барта [20] та «фенотексту» і «генотексту» у Ю. Крістєвої [140, с. 293-386]. В першому випадку твір виступає як сугестивний чинник, що здійснює вплив на свідомість навіюючи їй певний готовий зміст, тобто означуване, а текст як генеративне начало долає даний зміст пропонуючи свідомості певну множину означальних («кодів»), які взаємодіють між собою. Ці означальні, в свою чергу, є цілком самостійними знаками, які мають своє означуване, а отже, вливаючись в ціле, вони набувають нового змісту (означальними якого стають), не втрачаючи попереднього змісту який лише редукується, але не зникає.

Таким чином виникає певний невисловлений зміст, що продовжує існувати і діяти (але неявно) на рівні вторинної семіотичної системи. Дія такого феноменологічно редукованого змісту відповідає поняттю «слід» у Ж. Дерріда [98]. «Слід» – це артикуляція, яка не артикулюється, тобто зміст, що не висловлюється, а вірніше, це певна потенційна можливість артикуляції – те, що читається «між рядків». Отже, виникає ніби два рівні сигніфікації, на кожному з яких відбувається артикуляція змісту означуваного за звичним семіотичним принципом протиставлення і співставлення елементів. Проте взаємодія між рівнями не вичерпується лише двома названими операціями, оскільки знаки нижчого рівня (конотативного, рівня «тексту», за Бартом) функціонують на вищому рівні (денотативному, рівні «твору») в якості означальних. На нижчому рівні, з точки зору вищого рівня, немає знаків, а є лише означальні. Це означає, що знак нижчого рівня не може бути прямо співвіднесеним з означуваним вищого рівня, він повинен зазнати трансформації, замаскувати своє означуване, приховати свій зміст для того, щоб перейти на вищий рівень і зайняти своє місце у синтагматичній структурі повідомлення. Так виникає характерне для постструктуралізму і філософії постмодернізму взагалі поняття *транспозиції* – операції перенесення змісту із неявного стану в наявний.

Ю. Крістева вводить поняття «транспозиції» у наукову термінологію семіотики, протиставляючи «фенотекст» як певну сталу змістову структуру і «генотекст» як становлення даної структури. «Генотекст – це нескінченне означальне, – пише Ю. Крістева, – це множина означальних, всередині яких може бути розміщено означуване (фенотексту). <...> Перебуваючи у позиції структури, генотекст проходить скрізь неї, зміщує її і розміщує її у множині означувальної діяльності» [140, с. 296]. Генотекст таким чином стає структурою можливого означування, можливого змісту.

Для того, щоб змодельовати принцип транспозиції Крістева звертається до концепції діалогу М. Бахтіна. Згідно з концепцією Бахтіна, дослідниця розглядає означувальну діяльність, тобто письмо, як суб'єктну діяльність: «ми повинні зрозуміти психічний механізм письма як слід його діалогу із самим



собою (з іншим)» [270, с. 175]. Тобто суб'єкт письма (оповіди, у літературному тексті), перебуває у стані діалогу з «іншим» – суб'єктом читання або «отримувачем». Такий підхід передбачає постійну спрямованість, вплив на суб'єкта письма, на «іншого», в результаті чого формується текст. Проте діалогічний зв'язок передбачає і зворотню дію. Суб'єкт письма у процесі діалогу з «іншим» видозмінюється, переходить в позицію «іншого» (отримувача), стаючи, таким чином, іншим по відношенню до позиції «Я-Я». Важливо підкреслити, що така зміна позиції полягає, як це показує Крістева, у подоланні суб'єкта письма, який у процесі діалогу «розщеплюється» на «суб'єкт висловлювання-дії» і «суб'єкт висловлювання-результату». Два останніх «поперемінно виявляються одне для одного то означуваними, то означальними, хоча насправді являють собою лише пермутативну гру двох означальних» [270, с.177]. В результаті, автор як суб'єкт письма перетворюється на суб'єкт дискурсу, уподібнюючись актору, що презентує певний образ у виставі, але при тому, що розігрує цю виставу не сам актор, а текст.

Сказане спонукає в черговий раз звернутися до праці Ж. Дерріда «Про граматику», яка стала свого роду маніфестом філософії постмодернізму. Утворення тексту, як можна зрозуміти зі сказаного вище, потрібно розуміти не як позначення в традиційному структуралістському сенсі наявності сутнього, а навпаки, як відсутність наперед заданої структури. Це свідчить не про відсутність змісту, але про зміну принципу позначення останнього. Зміст вичитується не з того, що позначено, а з того, що не позначено: не наявність, а відсутність, при цьому, стає змісторозрізнавальною ознакою. Слід, в даному відношенні, – це не лише символ відсутності, це відбиток, суть якого в доповненні неявного. Він не лише заміщує відсутнє, він не мислиться, а домислюється: «це означувальна структура, яку повинно виробити саме критичне читання» [98, с.313]. В даному сенсі Дерріда підкреслює значення наслідування, тобто мімезису в мистецтві як одного із видів доповнення,

прийоми якого дозволяють за допомогою наявного (фарб, звуків, зображення, мелодії) позначити ненаявне [98, с. 368–369].

В аналогічному сенсі У. Еко говорить про «логіку Іншого», в яку із необхідністю потрапляє суб'єкт для того, щоб мати можливість самоідентифікуватися. Логіка Іншого є передусім «зчепленням означальних», так як «Інший в якості зчеплення означальних говорить в нас про себе» [296, с. 425], тобто «Іншим», в даному відношенні, є будь-яка річ зовнішнього світу, будь-який зміст, в тій мірі, в якій він виявляє себе у свідомості. Виявити «комбінаторику означальних», за У. Еко, можливо лише через певну «метамову», якою може бути мова «не визначень, а навіювань, мова, яка не стільки говорить про «Іншого», скільки на нього натякає», «мова, якою говоримо не ми, а яка розмовляє нами» [296, с. 428]. Отже, стає зрозуміло, що мова йде про вплив на свідомість людини, вплив, що здійснюється не змістом, а процесом артикуляції означальних як метамови, що генерує цей зміст. Прикладом такої «метамови» людської свідомості, за У. Еко, є твір мистецтва.

Неважко побачити, що така постановка питання є цілком гайдеггерівською. Тобто «відсутність структури», про яку веде мову У. Еко, є «саме буття як розрізнення» [296, с. 432]. У. Еко говорить про те, що «ланцюг означальних» складається як те, що Г. Гадамер називає «самопрезентацією», суть якої полягає не в комунікації готового змісту і не в постулюванні певної структури змісторозрізнявальних ознак, а у спонуканні свідомості до розрізнявальної роботи, до інтерпретації і тлумачення означальних. Тобто мова, знакова система, комунікація змісту, – це ті чинники, за допомогою яких здійснюється мислення в просторі «маніфестування» Буття.

Фактично, У. Еко говорить про роботу підсвідомості і «осідання» результатів цієї роботи в якості змісту, що фіксується в тексті як структурі означальних. В цьому полягає аналогія з транспозицією генотексту у фенотекст Ю. Крістєвої та «позитивною» негативністю сліду Ж. Дерріда.

Виходячи з контексту сказаного, ще одну аналогію можна провести із теорією тексту, розробленою Ю. Лотманом. Вчений навмисно протиставляє

текст розмовної мови, «який організується лінійно і є дискретним за своєю природою» та риторичний текст-троп, «інтегрований у змістовому відношенні» [160, с.56]. Якщо текст лінійного типу організації підпорядкований чисто комунікативним функціям, то текст риторичного типу має когнітивну функцію, і його завдання полягає у структуруванні свідомості і організації мислення. Зміст окремого знаку як такого для риторичного тексту не є важливим, важливим для нього є те загальне враження, яке утворюється грою знаків, і той ефект, який ця гра справляє на свідомість, навіюючи їй той чи інший образ сприйняття або бачення дійсності.

У працях Ю. Лотмана можна побачити зв'язок між двома вказаними типами організації тексту і двома системами комунікації змісту, здійснюваними за напрямками «Я-Інший» та «Я-Я». Якщо перший напрямок «забезпечує лише передачу певного константного об'єму інформації, то в каналі «Я-Я» відбувається її якісна трансформація, яка призводить до перебудови самого цього «Я»» [160, с. 26]. Текст, при цьому, постійно здійснює перехід із одного каналу комунікації в інший перетворюючись із семантичного повідомлення в асемантичну, синтагматичну структуру: зміст окремих знаків редукується, знаки перетворюються у мнемонічні індекси послідовність яких тяжіє до ритмічної структури типу орнаменту. Таким чином «текст в каналі «Я-Я» має тенденцію набувати індивідуальних значень і отримує функцію організатора невпорядкованих асоціацій, що накопичуються у свідомості особистості» [160, с.35]. Так виникає феномен охарактеризований Ю. Лотманом як «автокомунікація», коли «один і той же текст може грати роль і повідомлення і коду, або, осцілюючи між цими полюсами, того і іншого одночасно» [160, с. 37].

В даному відношенні функцію знаку в процесі автокомунікації можна порівняти із функцією «сліду» у Ж. Дерріда, а функціонування тексту в каналі «Я-Я», із функцією «генотексту» у Ю. Крістєвої. В обох випадках мова йде про виявлення підсвідомого (того, що Ю. Лотман називає «невпорядкованими

асоціаціями свідомості»), і виведенням його на рівень свідомого, що ототожнюється із комунікацією в диспозиції «Я-Інший».

Схожу концепцію автокомунікації розвивають М. Мамардашвілі та О. П'ятигорський. Автори принципово відрізняють свідомість від мислення. Це означає, що поняття «свідомість», на відміну від «змісту», не може бути визначено позитивно. Різницю між змістом і свідомістю автори бачать в тому, що зміст комунікується, тобто передається як повідомлення від адресанта до адресата, тоді як свідомість не комунікується, не передається, а може лише виникати [168, с. 67]. Тобто виникнення свідомості, з даної точки зору, є свого роду реакцією на зміст, вона формується в процесі сприйняття змісту. Проте оскільки носієм змісту є текст, формування свідомості, на думку авторів, відбувається в процесі читання тексту. Свідомість, з даної точки зору, є «такий текст, який виникає актом читання цього тексту» [168, с. 77]. У зв'язку зі сказаним виникають поняття «стан свідомості» і «структура свідомості». Так, стан свідомості – це якість читання тексту, що відображує вплив змісту на свідомість, а структура свідомості – це характеристика усвідомлення свідомістю самої себе в якості тексту як певної структури змісту.

Очевидно, що текст, виходячи зі сказаного, слід розуміти як певний «алгоритм», що формує свідомість. Очевидно також, що текст як змістова структура може функціонувати в якості семіотичного «дзеркала», в якому свідомість має самовідображення. Саме в даному значенні М. Мамардашвілі та О. П'ятигорський приходять до розуміння тексту як «символу свідомості». Символ, за словами Ю. Лотмана, «визначає множину можливих сюжетних ходів, але не передбачає який з них буде вибраний» [160, с.107]. Отже, свідомість створює той образ, який бажає побачити в символі, але сама вона при цьому не зводиться ані до тексту ані до будь-якої іншої змістової структури. Її можна лише зафіксувати в певній структурі – сприйняття, бачення, позначення, проєкції, презентації, і т.п. Проте в кожному випадку це буде інша свідомість, тоді як зміст залишатиметься тотожним.

З даної точки зору автокомунікацію можна порівняти також із «відсутньою структурою» (У. Еко), оскільки автокомунікація є тим процесом самопрезентації, виявлення того «Іншого», який «в якості зчеплення означальних говорить в нас про себе» [296, с. 425]. Тобто свідомість в диспозитиві «Я-Я» стає іншою по відношенню до самої себе, знаходячи інобуття в тексті.

Сказане дозволяє також побачити аналогічні міркування у філософії імені О. Лосева. Автокомунікацію, в даному сенсі можна розглядати як взаємовідношення позитивної відсутності – «меону» і смислу як «сутності», або чистої наявності. Меон, за словами О. Лосева, є «не просто запереченням факту наявності, а утвердженням факту оформлення предмету» [159, с. 647]. Тобто меон є тим ірраціональним началом, «чистим розрізненням» (за Ж. Дерріда), що протиставляється свідомості як раціональному (змістовому) началу, «без якого сам зміст втрачає визначеність і обрис» [157, с. 647]. Формами взаємовизначення цих двох начал, стають не лише форми відображення змісту у свідомості, але й сама свідомість як «енергема» – структура переходу смислу в меон. Енергема, у даному відношенні, є семіотичною категорією в тій мірі, в якій вона відображає відповідні принципи осмислення дійсності.

Отже, можна побачити, що свідомість є третім чинником у бінарній ланці «означальне-означуване», чинником, який у постсоссюрівській семіології постійно редукується. Недаремно загальний докір, який Г. Косиков робить як структуралізму, так і постструктуралізму, полягає в усуненні суб'єкта і підміні його в першому випадку – структурою, а в другому випадку – грою означальних в тексті [132, с. 47,48]. Причину цього слід шукати в тому, що сам Ф. де Соссюр першопочатково помістив обидві складові знаку (поняття і акустичний образ) в середину свідомості, зробивши їх в однаковій мірі ментальними.

Проте оскільки будь-яке існування поза свідомістю неможливо, стала виникати постійна потреба в конституюванні певного середовища існування знаку, яке видавалося за свідомість або заміщувало її. Таку функцію виконує

мова як універсальна структура в структуралізмі. Таким є «відсутня структура» Іншого, за У. Еко, в постструктуралізмі. В обох випадках виникає певна опосередковуюча сфера, вдало названа Р. Бартом «міфогенним пристроєм» [22].

Цей момент надзвичайно зближує семіологію сосюрівського зразка із герменевтичною феноменологією М. Гайдеггера, але з тією різницею, що у концепції Гайдеггера «тут-буття» конститується через артикуляцію «внутрішньосвітової сутності» [277], а в семіології навпаки, артикуляція стає екзистенційним середовищем знаку, що було влучно підмічено У. Еко. Такий підхід створює широкі можливості для розгляду означувальної діяльності в якості екзистенціалу, що дозволяє змодельовати не лише певні принципи артикуляції змісту, але і саму свідомість, яка здійснює артикуляцію.

В американській школі семіотики можна побачити принципово інший підхід до знаку. Центральним поняттям цього варіанту семіотики є поняття «інтерпретант», що уособлює відношення сигніфікату до позначуваного об'єкту. Спільним для праць Ч. Пірса, Ч. Морріса, Т. Сібока та Дж. Ділі, є розуміння інтерпретанта як способу бачення дійсності за допомогою якого свідомість наділяє змістом все, що сприймає. Знакова дійсність в даному відношенні є специфічною дійсністю, що заміщує реальність і впливає на свідомість спонукаючи її до продукування інтенціонального поля інтерпретанта, що стає для останньої «об'єктно поданою» картиною дійсності. Так виникає «петля» семіозу: дія знаків як процес постійного продукування змісту ставиться в залежить від самих знаків, які є субститутами денотату [103, с.58-67].

Отже, можна сказати, що створення фактичної картини дійсності або те, що Дж. Ділі називає «репрезентативністю», є основною функцією семіозу. Сама репрезентована реальність при цьому стає неважливою. «Семіоз є процесом одкровення, – стверджує Дж. Ділі, – а кожен процес одкровення передбачає можливість обману чи зради» [103, с.47]. Будь-який предмет в даному сенсі може функціонувати як знак в тій мірі, в якій відношення до іншого предмету,

яке він викликає, стає досвідом свідомості. Отже, знак *показує* в тій мірі, в якій свідомість *бачить*. Знаки не існують самі по собі, вони формуються в досвіді виникаючи із інших знаків. «Ми мислимо лише в знаках», стверджує Ч. Пірс [207, с. 217]. «Знак є Пізнання, яке, з одного боку, встановлюється дечим іншим від нього, тим, що називається його Об'єктом, а з іншого боку, воно таким чином визначає Розум, – це визначення я називаю Інтерпретантом, створеним знаком, – що цей Інтерпретуючий Розум тепер опосередковано є Об'єктом» [207, с. 226].

Отже, не сам об'єкт дійсності, а конституювання даного об'єкту в розумі в якості інтерпретанта, виходячи із наведеного визначення Ч. Пірса, є завдання семіозу. Сказане дозволяє провести недвозначні паралелі із феноменологією Е. Гуссерля. Так, можна сказати, що феноменологічна редукція, яку Е. Гуссерль здійснює по-відношенню до реальної дійсності, є цілком аналогічною трансформації причинно-наслідкового відношення двосутності у семіотичну трисутність, оскільки в обох випадках відбувається заміщення реальності певним корелятом свідомості: інтенційним предметом у першому випадку та інтерпретантом у другому. Різниця полягає лише в тому, що в першому випадку, цей корелят є безпосереднім, тоді як в другому – опосередковується відношенням до знаку. Проте саме ця різниця може бути корисною для дослідження художнього образу, оскільки дозволяє виявити дві якості останнього: знаково-репрезентативну, яка полягає у опосередкованій презентації змісту і образну, яка дає безпосередню, а отже надзмістову присутність зображуваного предмету у свідомості.

На завершення даного підрозділу видається доцільним навести полеміку, яка точилася в середині ХХ століття, з одного боку, щодо розуміння поняття «знак» в мистецтві, і з іншого боку, щодо семіотично-комунікативної функції твору мистецтва.

Так, американський дослідник Г. Епперсон вбачає спільний чинник мистецтва взагалі і зокрема музики різних стилів у символічності. Подібний семіотичний підхід вкорінений у філософії символічних форм Е. Кассіра і

полягає у широкому семантично-інтерпретативному трактуванні твору мистецтва як символу [266, с. 176].

Французький лінгвіст та композитор Франсуа-Бернар Маш проводить аналогію між музикознавством та лінгвістикою. Вчений іде по шляху виокремлення в музиці дискретних складових елементів – музичних фонем та говорить про можливість існування окремої науки, яка б займалася їх вивченням – музичної фонології. Можна побачити, що точка зору дослідника є близькою до концепції Ф. де Соссюра, тобто музика розглядається як специфічний різновид мови. Аналогічною наведеної є позиція Жака Шайє, ще одного французького вченого, яка полягає у баченні музики як різновиду мови, зрозумілої усім без винятку членам соціального колективу. Музикознавство, на думку Ж. Шайє, повинно в такому випадку стати «музичною філологією» [266, с. 179].

Інший французький дослідник – естетик Мікель Дюфренн, навпаки, висловлюється проти ототожнення музики та мови. Вчений підкреслює, що відсутність всезагального обов'язкового алфавіту музики свідчить про неможливість співвіднесення окремих музичних знаків з іншими, більш загальними знаками, а також наголошує на важливій ролі виконавської та слухацької інтерпретації музики, що призводить до постійного оновлення та видозміни музичного твору в процесі його сприйняття. Вчений приходить до своєрідного висновку, що для адекватного розуміння мистецтва потрібна не інтерпретація мистецтва як мови, а навпаки, необхідно спробувати зрозуміти мову, інтерпретуючи її за допомогою мистецтва [266, с. 179-180].

Сумніви з приводу ототожнення музики з мовою висловлює ще один представник французької естетики – Етьєн Суріо. Критикуючи зокрема погляди Жака Шайє, дослідник стверджує, що «філологічне» або «лінгвістичне» бачення музики насправді нерідко призводить до віддалення від змісту художнього твору та заглиблення у вивчення лише формальних зв'язків. Не заперечуючи, однак, що деякі музичні твори виконують роль «повідомлень», Е. Суріо робить висновок про те, що прирівнювання музики до мови є до певної



міри поверхневим. Найбільше, що може дати таке прирівнювання, на думку дослідника – це встановлення так званих «музичних симптомів» певного соціального середовища. Мовою музики можна вважати такий дискурс лише постільки, оскільки вона може охарактеризувати певні факти і явища дійсності. Але це, за словами Е. Суріо, буде саме симптомом, а не символом [266, с. 180].

Можна побачити, що поняття «музичної мови» належить до головних питань, що розглядає семіотика мистецтва. Потрібно відмітити, що дане поняття існує також поза семіотикою, зокрема, є одним із важливих понять естетики. В несеміотичному тлумаченні під цим поняттям зазвичай мають на увазі сукупність виразних засобів музики і відносять його до більш широкої категорії «мови мистецтва». Таке розуміння музичної мови вживається у переносному або ж образно-метафоричному сенсі. В семіотичному ж трактуванні поняття «музична мова», як і «мова мистецтва», означає властивість передавати інформацію. Поняття мови, в даному відношенні, має у значній мірі зміст інформаційно-комунікативного явища.

Німецький мистецтвознавець Гюнтер Майер звертає увагу на ще одну важливу проблему семіотики мистецтва – проблему естетичної специфіки поняття знаку в мистецтві. Дослідник цілком справедливо зауважує, що суттєва відмінність музичного знаку від знаку природної або штучної мови, полягає у значенні його матеріальної форми. При цьому мова йде про естетичне значення знаку. Так, у природній мові та штучних мовах науки значення матеріальної субстанції знаку зведено до мінімуму. Зовсім іншу картину можна спостерігати в мистецтві. За словами Г. Майера, в музиці ми насолоджуємося не стільки змістом, який сприймаємо за допомогою музичних знаків, скільки самим процесом сприйняття музичної матерії, інтерпретацією знаків. Таким чином, посередницька роль знаків у музиці є не стільки засобом досягнення мети, отримання інформації, скільки самоціллю. Відповідно до цього і «музична мова» є не стільки засобом отримання інформації, скільки засобом долучення до самого процесу сприйняття [224, с. 84].

Польський дослідник Л. Білявський звертається до проблеми пошуку в музиці елементарної одиниці, яку можна було би вважати знаком. Дослідник задається питанням: чи можливо вважати знаком мотив, інтонаційно-гармонічний комплекс чи інший звуковий об'єкт, тобто групу елементів, що звучать одночасно? Потрібно відмітити вирішальне значення відповіді на це питання для музичної семіотики. Адже від того, що розуміти під поняттям «знак» в музиці, залежатиме сама можливість семіотичного бачення музики [224, с. 85].

Так, відома чеська дослідниця З. Лісса, однією із перших робить висновок про «асемантичність» музики. За словами дослідниці, з трьох можливих видів презентації (зображення, вираження та позначення) музика володіє двома першими. Тобто музика не позначає зовнішні по відношенню до неї об'єкти, як це робить природна мова, а виражає їх, більше того навіть володіє здатністю викликати їх уявне зображення. З. Лісса дотримується позиції, згідно з якою музична семантика тісно пов'язана із зображувальним началом [266, с.182].

Польський дослідник, естетик С. Моравський теж звертається до поняття «асемантичний знак». До мистецтв, які вживають знаки даного типу дослідник відносить музику [266, с. 185]. Ще один польський естетик М. Валліс, відносить музику до мистецтв, що використовують «асемантичні знаки», але серед таких мистецтв він також називає архітектуру, орнамент та абстрактні різновиди мистецтва. М. Валліс стверджує, що «вілла Корбюзьє або прелюдія Шопена не є знаками, так, як вони нічого не зображують, не викликають ніяких певних думок про предмети інші, ніж вони самі» [Цит за: 224, с.88].

Здійснений огляд концепцій зарубіжних авторів охоплює період від початку до середини 70-х років ХХ століття і має на меті окреслити основні напрямки семіотичних досліджень музики та виявити питання, викликані мистецькою інтерпретацією основних понять семіотики. Поставлені зарубіжними дослідниками питання викликали всебічний інтерес також у

радянських вчених того часу, що обумовило виникнення багатьох концепцій семіотичної інтерпретації мистецтва, зокрема музики.

Так, за В. Медушевським, в якості знаку може виступати практично будь-який структурний елемент музичного твору. Відповідно до цього, дослідник поділяє знаки на багато різних категорій, серед яких: знаки музичної граматики, аналітичні знаки, знаки інтонації, комплексні знаки. Автор називає знаками виразні засоби звуковисотної організації, метр, ритм, фактуру, динаміку, форму-композицію, засоби жанрової виразності. Знаком, на думку вченого, може бути навіть одиничний звук, взятий у сукупності своїх найголовніших якостей, таких як: висота, тривалість, тембр, гучність та артикуляція. В той же час, знаком може бути і якась окрема якість, наприклад, тембр звуку, якщо він, взятий у певному контексті, виступає індикатором певного емоційного стану. Існують також знаки стилю, жанру та інші [177].

Залежність значення знаку від контексту, в якому він знаходиться, «модельовання» значення контекстом твору, є ще однією відмінністю, яка характеризує різницю музичної мови та мови природної, а семіотичне бачення музики відрізняє від суто лінгвістичного. В цьому виявляється особлива роль твору – роль мовлення в музиці, як і в семіотиці мистецтва взагалі, на відміну від лінгвістичної семіотики. По суті, знак у В. Медушевського, не стає тим основним носієм значення, яким він є у мові, а виступає лише як «будівельний елемент» твору – продукту музичної мови, що стає повноцінним носієм змісту тільки у сукупності значень знаків різного роду, якими він утворений.

Дещо інший підхід можна побачити у М. Арановського. Дослідник не висловлює сумніву у системності музичної мови стверджуючи, що саме з її елементів та їх зв'язків складається тканина музичних творів. Схожість з вербальною мовою полягає, на думку автора, в тому, що музична мова теж є засобом комунікації, теж виникла природно-історичним шляхом, а також функціонує схожим способом – як соціальне явище [192, с.11-43]. Проте найсуттєвішу відмінність музичної мови від вербальної вчений пов'язує із питанням знаковості цієї мови – питанням характеру, значення та

функціонування знаку, і відношення між знаками та їх значеннями. На думку М. Арановського, музична мова є незнаковою семіотичною системою, тобто системою, яка здійснює свої семантичні завдання без застосування для цього знаків [224, с.104].

С. Раппопорт звертає увагу на винятковість мистецтва, як суспільної практики, яку дослідник бачить у здатності втручатися глибоко у особистісний світ людини, діючи при цьому ненав'язливо та викликаючи особливе художнє хвилювання. Ця здатність виявляється, за словами дослідника, лише у процесі сприйняття творів мистецтва, а отже, мистецтво є організованою суспільною комунікативною системою, яка виробляє особливі матеріальні засоби комунікації – мови мистецтва, здатні забезпечити «глибинне», внутрішнє присвоєння змісту художнього твору в якості особистого, індивідуального досвіду [228].

В якості художніх знаків, за С. Раппопортом, виступають стійкі та виокремлені елементи художніх предметів, а також стійкі структури та засоби в рамках цих предметів. Серед таких дослідник називає ритм, композиційні прийоми та структури, колір та світло в живописі, ладо-тональні засоби в музиці. Такі знаки є специфічними для кожного різновиду мистецтва і не можуть використовуватися за його межами. Сугестивне значення таких знаків полягає у тому впливі на адресата художнього повідомлення, який вони здійснюють. Кольори, поєднання звуків, ритмічні та композиційні побудови – всі вони наділені або відомою силою впливу на свідомість людини, поодинці чи в сукупності, або здатністю організовувати сприйняття (композиційні побудови). С. Раппопорт характеризує значення таких знаків, як функціональне на протигагу предметному значенню повідомляючих знаків [228, с. 145].

Існують також семіотичні концепції архітектурного твору. Одну з таких розвиває У. Еко в праці «Відсутня структура». Автор вважає, що архітектура як і музика кидає виклик семіології, оскільки «архітектурні будівлі як здається нічого не повідомляють», а отже не виконують комунікативної функції [296, с.

258]. Але така думка видається досліднику поверхневою, оскільки архітектурний об'єкт повідомляє про певний спосіб свого використання, позначаючи тим самим власну функцію, що в свою чергу спонукає до певної поведінки обумовленої культурним контекстом. Це дозволяє «побачити в архітектурному знаку означальне, означуваним якого є його власне функціональне призначення» [296, с. 267]. Тобто по-суті мова йде про один із випадків автокомунікації: адже посередництвом знаку архітектури свідомість відправляє собі повідомлення про те як використовувати даний об'єкт. Аналогічною є і естетична функція архітектурного знаку. Будучи асемантичною формою за визначенням архітектурне «повідомлення» спонукає свідомість до його семантизації, тобто повідомляє останню про те значення, яке вона сама вкладає в архітектурний твір.

Іншої точки зору притримується Ч. Дженкс, який проводить аналогію між мовою і архітектурою, що дозволяє автору говорити про архітектурні «слова», «фрази», «синтаксис» і «семантику», які можуть використовуватися в якості засобів комунікації [101, с.42]. Так, до комунікативних засобів архітектури належить метафора, яка функціонує посередництвом зовнішнього вигляду будівлі. Натомість, архітектурні «слова» Ч. Дженкс пов'язує із складовими елементами будівлі як змістової єдності. Такими є: «двері, вікна, простінки і т.д.» [101, с.54]. Відповідно до сказаного, існує і архітектурний синтаксис, який полягає у способах поєднання «слів». Проте такий синтаксис може набувати і самостійного значення, наприклад, в архітектурі постмодернізму, коли синтаксичні вузли виходять на перший план і визначають вигляд будівлі [101, с. 36]. Закономірно, що і сам архітектурний об'єкт Ч. Дженкс не вважає асемантичним: він говорить про створення «семантичного простору», в якому відбувається семантизація елементів архітектури. Дана концепція має недолік, аналогічний недоліку, притаманному прямим аналогіям музики і розмовної мови: всі елементи є нестійкими і залежними від контексту, оскільки чітко визначення межі між знаком, фразою, синтаксичною одиницею архітектурної «мови» і т.п. елементами, – не видається можливим.

Різницю між наведеними підходами до архітектурного знаку можна побачити в наступному. Якщо У. Еко визначає семіотику архітектури виходячи суто із функції, то Ч. Дженкс говорить про образність. Всі аналогії архітектури і мови в значній мірі визначаються не функцією, а образністю, а отже, було би помилкою приписувати їм значення суворих наукових дефініцій. Проте це не заважає архітекторам постмодернізму визначати не лише зовнішню, але і внутрішню форму будівлі, керуючись образними рішеннями навіяними філософськими теоріями деконструкції Ж. Дерріда, «ризومي» або «складки» Ж. Дельоза, генетичного алгоритму тощо.

### **Висновки до першого розділу**

У всіх описаних концепціях композиційної будови художнього твору спостерігається присутність двох чинників, відношення між якими можна охарактеризувати, як напружену взаємодію. Це внутрішній і зовнішній аспекти художньої форми, які в різному трактуванні, приймають вигляд двох структур в цілісній будові художнього твору: «compositio» і «conlocatio» у Вітрувія, форма і матеріал у Л. Виготського, структура слова і поетична структура у Ю. Лотмана, «дальовий» і «руховий образ» у А. Гільдебранда; композиція і конструкція у П. Флоренського, В. Фаворського, а також М. Волкова; пластика і тектоніка у О. Габричевського; об'ємно-просторова структура і тектоніка у В. Кринського, І. Ламцова та М. Туркуса, а також А. Степанова, А. Іконникова, та Ю. Сомова. У Ю. Божко зовнішнім аспектом форми є структура і пластика, а внутрішнім – конструкція і функція. В архітектурі постмодернізму зовнішній аспект форми полягає у трактуванні об'ємно-просторової форми як тексту та засобах роботи з ним, запозичених із літературної критики. Внутрішнім аспектом форми є авторська композиційна структура, що базується на індивідуальних засобах організації форми.

Загальним принципом композиції в творах зображувального мистецтва, можна назвати поєднання шляхом поділу. При цьому, кожний із названих вище аспектів форми передбачає власну структуру поділу на елементи та зв'язку між

ними. Так, конструкція передбачає функціональний зв'язок між елементами, а композиція – змістовий, пластика – форму організації маси, а тектоніка – простору.

Художній твір просторових видів мистецтва (живопису, графіки, архітектури) утворює свій власний простір – простір художнього твору, який визначається типом композиційної організації та її засобами.

Формотворчим матеріалом музики є інтонація, а не звукоряд. Саме на основі інтонації виникають музичні композиційні структури, які є наслідком організації інтонаційного матеріалу, його «подолання» конструкцією музичної форми.

Музична форма має два аспекти: іманентно-звуковий (обумовлений сполученням звуків та інтонаційним рухом, що виникає внаслідок такого сполучення) та аспект обумовлений запам'ятовуванням, який передбачає фіксацію інтонаційного руху в пам'яті. Перший є динамічним, а другий – архітектонічним аспектом музичної форми.

Динамічний аспект музичної форми відноситься до архітектонічного як рух до форми, в якій він відображується. Кожну музичну форму, таким чином, можна розглядати як «відбиток» певного інтонаційного руху.

Лише другий – архітектонічний аспект музичної форми створює передумови для спільних із просторовими видами мистецтва принципів композиційної організації художньої форми. Спільні принципи полягають в наступному:

- композиційна структура музики утворюється за рахунок поділу цілого на частини з їх подальшим поєднанням;
- симетричні структури утворюються метром і ритмом;
- мелодична лінія може бути відображена візуально, і в її будові може бути присутня симетрія;
- головний спільний принцип полягає у диференціації лінійних функцій звуків мелодії, завдяки якому виникає функціональна подібність опорних тонів

мелодії з інтонаційною архітектонікою, а зв'язуючих тонів – з інтонаційною пластикою.

Відмінність принципів композиційної організації полягає у наступному:

- внаслідок інтонаційної природи музики, між частинами її композиційної структури відсутній чіткий поділ: хоча поділ існує, принцип як поділу, так і поєднання відрізняється тим, що композиційна структура в музиці, утворюється із інтонаційного «зерна» – мотиву, перехід якого у вищі ієрархічні рівні відбувається не шляхом повторення з чітким поділом, а шляхом включення, часто у видозміненому вигляді.

Семіотичну функцію композиції можна побачити у здійсненні інтенції свідомості до означування, тобто у реалізації прагнення до наділення змістом через зображення побаченого (у живописі та графіці), через облаштування навколишнього простору (в архітектурі), через інтонування (в музиці). Наслідком реалізації такої інтенції є утворення архітектонічної структури художнього твору.

Спираючись на висновки підрозділів 1.1 та 1.2 можна сказати, що архітектонічні структури художнього твору зводяться до різного роду ритмічних структур, що виконують функцію семіотичних означальних засобів, за опосередкуванням яких, артикуляція змісту відбувається як зображення побаченого (у живописі та графіці), як облаштування навколишнього простору (в архітектурі) та інтонування (в музиці).

Аналіз семіотичних концепцій художнього твору показав, що семіотика ХХ століття концентрується виключно на проблемі змісту – його артикуляції та комунікації, фактично ігноруючи свідомість яка здійснює як артикуляцію так і комунікацію. Це призводить до того, що в питаннях мистецтва, багато аспектів якого не вичерпуються виходячи лише із однозначного артикулювання змісту та його комунікації від адресанта до адресата, семіотика структуралістського напрямку практично заходить у глухий кут. Зокрема, не вдається однозначно визначити категорію знака в мистецтві (як стає зрозуміло із дискусії щодо



цього питання, що наводиться в кінці підрозділу 1.3). Лише постструктуралізм (зокрема апофатична семіотика) вказує деякі шляхи вирішення даної проблеми.

Для того, щоб намітити шляхи вирішення проблеми семіозу в сфері мистецтва і мистецької комунікації зокрема, видається доцільним ввести в процес семіозу чинник свідомості як суб'єкта здійснення артикуляції. Проте оскільки із зазначених вище причин, це не видається можливим здійснити засобами самої лише семіотики, виникає необхідність підключення аналітичного апарату феноменології як науки, яка дозволяє виявляти і досліджувати даності та структури свідомості.

## РОЗДІЛ II. СЕМІОТИЧНА ТА КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА КОМПОЗИЦІЇ В МИСТЕЦТВІ

### 2.1. Семіотика художнього образу як комунікативний універсум

Важливо визначити, що «semeion» – знак як єдність означуваного і означального, як єдність чуттєвого і поняттєвого, в тій чи іншій мірі, несе в собі такі конструктивні ознаки як «ноема», тобто суто смисловий епіцентр та «енергема» – сугестивний епіцентр, що свідчить про модальність впливу, про синестезію впливу образу на людину, перекодування екстероцепції, інтроцепції, пропріоцепції, тобто чуттєвих даних різних модальностей сприйняття. Екстероцепція є сприйняттям явищ зовнішнього світу через дистантрецептори, інтероцепція – зондуванням підсвідомого, а пропріоцепція визначає гравітаційний локус місцезнаходження людини в світі. У зв'язку зі сказаним виникає питання: як модальності художнього образу перетворюються в «semeion», тобто в знакову конструкцію, де структуруються такі чинники як означувальне-означальне, за Ф. де Соссюром, а також денотат-сигніфікат-інтерпретант, за Ч. Пірсом?

Дані конфігурації не варто розглядати як абсолютно статичні та релевантні, оскільки протягом всього періоду існування семіотики як наукової дисципліни вони по-різному інтерпретувалися в різних семіотичних школах та напрямках, а також, в концепціях окремих вчених. З огляду на сказане, завданням даного розділу є довести, що художній образ може інтерпретуватися як комунікативний універсум, коли він визначається в рамках полімодального симбіозу, тобто синестезій і коли він визначається як полівалентна реальність, тобто реальність різних систем зчитування інформації, які є комунікативними реаліями. Образ, в такому випадку, стає універсумом: проекцією на свою реальність всіх можливих реальностей або проекцією свого життєвого світу на всі можливі світи.

Таким чином, петля рекурсії (про що йшла мова у підрозділі 1.2.) може інтерпретуватися як інтероцепція, коли вона знаходить метафізичні засади в

собі, і як екстероцепція, коли вона знаходить їх поза собою. Принципом гармонізації і узгодження двох вказаних граничних позицій стає місцезнаходження людини в світі, що інтерпретується як пропріоцепція. Весь описаний контекст так чи інакше має свою феноменологію, тобто виявлення культурно-історичного потенціалу в художній формі, яка визначається художнім образом. Даний контекст потребує особливої уваги, оскільки в ньому розкриваються комунікативні реалії семіозу: адже знак фактично є композицією – чуттєвих і поняттєвих, предметних і вербальних ознак, денотату, тобто того, що є засадою інтерпретації, і сигніфікату, тобто того позначника, сліду або письма, за Ж. Дерріда, що виступає в якості фіксуючого чинника, який закріплює подію в тексті.

«Образ» є категорією, що традиційно пов'язується із відображенням дійсності у свідомості людини. В даному сенсі існує значна кількість визначень поняття образу в рамках філософії, естетики та психології. Зокрема, образ визначається як «суб'єктивна картина світу» [51], «знакова система» [243], «універсальний носій інформації» [44]. Проте мистецькі феномени, що існують в контексті сучасної культури (серед яких мультимедіа синтез, сценічний синтез, кліп-культура та реклама) засновані на взаємодії і взаємовпливах різних видів мистецтва, а отже, і різних типів образу, спонукають до переосмислення уявлень про образ, які склалися в рамках окремо взятих наукових дисциплін. Виникає необхідність осмислення образу як метахудожнього і метакультурного феномену. Основною проблемою, що актуалізується у зв'язку зі сказаним є проблема трансформування інформації, переструктурування одного типу інформації в інший. Дана проблема є актуальною як з точки зору перекодування між різними типами модальностей сприйняття в плані дослідження синтетичного, полімодального образу, так і в рамках окремо взятої модальності і окремого різновиду мистецтва в плані трансформації, яка відбувається зі змістом при створенні образу та його сприйнятті. Зокрема, це проблема трансформації реальної дійсності в умовну дійсність образу і проблема заміщення першої останньою.

З даних позицій, потребують переосмислення традиційні феномени, насамперед образ в реалістичному живописі і його буттєва основа – зображення. Стосовно зображення, проблема трансформації змісту постає у всій безпосередності, оскільки в зображенні (як при створенні, так і при сприйнятті) перетворення реальної дійсності на образну відбувається як перенесення ознак реальної речі на систему ліній або колірних плям. Останні, при цьому, зображують і тим самим заміщують для свідомості реальну річ не маючи з нею ніякої фактичної спільності. Таким чином, виникає дійсність образу, яку можна назвати «автономною» реальністю свідомості, і яку сама свідомість створює для себе за допомогою зображення. Трансформація змісту, що відбувається при цьому, має характер переструктурування, коли свідомість змінює свою структуру і зміст одного типу (реальна річ) перетворюється на зміст іншого типу (образ) таким чином, що зображена річ ніби створюється заново, тобто перестворюється в новій якості: сприймається як ніби реальна, тобто умовно реальна.

Серед вчених, чії дослідження тим чи іншим чином торкалися зображення зокрема і твору мистецтва взагалі, в контексті описаної проблеми слід виокремити Е. Гуссерля, Р. Ингардена, Н. Гартмана, М. Гайдеггера, М. Мерло-Понті, О.Ф. Лосєва, В.А. Фаворського, М.М. Волкова, Ю. М. Лотмана, У. Еко. У вітчизняній науці проблемі зображення присвячені роботи Ю.Г. Легенького [147, 148].

Мистецтво використовує образи в якості засобу комунікації із реципієнтом. Цей факт не викликає сумніву. Проте за функцією образу в мистецтві криється певна двозначність. З одного боку, образ виконує функцію заміщення, тобто виступає замість зображуваної речі в якості її «двійника» або моделі за якою можна дізнатися про вигляд зображуваного в реальності. В цьому виявляється семіотична функція образу. Проте з іншого боку, сам образ теж може виступати як самодостатня річ, наділена власною реальністю.

В такій самодостатності полягає «художність» або мистецьке значення образу, оскільки змістовий акцент при цьому переноситься із того, що зображує

образ на те, яким чином він це зображує. Так, в найпростішому натюрморті з фруктами можна побачити, наприклад, достовірне зображення фруктів, але цей візуальний факт сам-по собі навряд чи може бути предметом естетичного інтересу. Те саме можна сказати і про будь-який інший жанр: пейзаж, портрет і т.п. Естетичне зацікавлення викликає не зображена в натюрморті річ – фрукти, а саме образ, в якому ця річ зображена, тобто не повсякденна реальність речі, а навпаки те, що виводить дану річ із звичного контексту і поміщає в новий, незвичний контекст, в якому вона не втрачаючи свого звичного вигляду сприймається незвично, ніби набуваючи нового вигляду. Таким контекстом є зображення як спосіб буття образу у візуальних мистецтвах.

Поняття «зображення» за етимологією містить вказівку на перетворення: з-ображення, тобто перетворення дечого – реальної речі в образ, приведення до образу. Очевидно, при цьому, що має місце і зворотний зв'язок: даний в зображенні образ сприймається як сама річ.

Насамперед необхідно описати образ феноменологічно, з точки зору його безпосередньої даності. Якщо повернутися до вже наведеного прикладу з натюрмортом, то можна констатувати, що образи зображені в ньому даються опосередковано, через засоби зображення – плями кольору, якщо це живопис, або лінії, якщо це графіка. З цього випливає принциповий для феноменології поділ явищ на речі дані у відчуттях, і речі явлені у свідомості людини. Так, за Е. Гуссерлем, свідомість синтезує, тобто вибудовує корелят речі із різноманітних моментів сприйняття, даних відчуттями. Свідомість дає сталий образ речі, тоді як сприйняття є процесом постійної зміни актуального і минулого моментів [94]. Таким чином, дані відчуття, що даються у «нюансах», наприклад, кольору, фактури, обрисів форми, принципово відрізняються від кольору, фактури і форми як таких. Перші виконують репрезентуючу функцію, останні – репрезентуються у свідомості у якості «предметів інтенції». З цим пов'язано основоположне розрізнення: «нюансування» відбувається у реальному просторі, а інтенційний предмет існує як переживання – результат спрямованого зусилля свідомості [94].

Аналогічним чином можна сказати, що зображення, а вірніше, його засоби – плями чи лінії виконують репрезентуючу функцію, тоді як образ зображеної речі є тим інтенційним предметом, який за посередництвом зображення і силою свідомості репрезентується в останній. Це означає, що свідомість сама утворює собі образ, тоді як реальністю зображення безпосередньо доступною зоровому сприйняттю залишається двовимірна площина із нанесеною на неї плямами і лініями. Подібний підхід застосовує Р. Інгарден на думку якого, структура зображення розподіляється на два прошарки, перший з яких утворюють вже згадані засоби, а другий – вигляд зображеної речі або «вид», за термінологією автора. Так, за Р. Інгарденом, існує прошарок зображення і прошарок реконструйованих ним або у ньому «видів» [119].

Проте категорію «образ» Р. Інгарден навмисно чи ненавмисно оминає. Очевидно, що поняття образу і «виду» не є тотожними. Те, що Р. Інгарден називає «видом» є варіацією ключового феноменологічного поняття «ейдосу» (буквальний переклад якого і означає «вид»). Поняття ейдосу, можна трактувати по-різному, але його незмінний атрибут можна побачити в тому, що це даність свідомості, яка конститується на основі досвіду: візуальних, тактильних чи слухових чуттєвих даних. В даному сенсі, зображений в картині «вид» – це насамперед візуальний досвід, реконструйований в картині засобами зображення, але відтворений свідомістю.

Поняття образу, в даному відношенні, є більш широким. Без сумніву, воно включає в себе вигляд зображеної речі і опирається на досвід. Але зображений вид предмету не є самим предметом, тоді як образ апелює до самого предмету. Так, коли ми бачимо натюрморт ми не кажемо «це зображення фруктів», ми кажемо «це фрукти», маючи при цьому на увазі не власний досвід, а саму зображену річ. Разом з тим, ми не перестаємо усвідомлювати, що насправді перед нами лише плями і лінії, які своїми формами, обрисами та кольором зображують форми, обриси і кольори речей реального світу і тим самим стають образами цих речей. Споглядаючи картину,

ми бачимо перед собою зображені на ній речі і це не піддається сумніву, але в той же час, не підлягає сумніву і той факт, що перед нами система плям кольору і ліній, які зображують ці речі, проте цей факт не береться до уваги: він ніби відходить на другий план.

Можна сказати, що в даному випадку здійснюється те, що Е. Гуссерль називає «феноменологічною редукцією». Реальність іманентних відносин між плямами і лініями на площині продовжує існувати в редукованому вигляді, і тим самим створює можливість для формування трансцендентного відношення, тобто відношення, об'єкт якого покладається за межами власної структури, а саме, у зображенні явища реальної дійсності. Це означає, що плями і лінії починають виконувати функцію заміщення, яка є однією із головних функцій знаку. Таким чином, виникає реальність іншого типу – знакова реальність. Відбувається перетворення, яке було названо вище «з-ображенням»: дійсна реальність – площина з нанесеними на неї плямами і лініями трансформується у знакову реальність, реальність образу. У зв'язку зі сказаним, виникають питання: чим можна пояснити таку редукцію, яким чином даний у зображенні «вид» перетворюється на саму річ, і що лежить в основі такого перетворення?

Відповідь на ці питання, можна побачити у О. Лосева, який вирішує подібні питання щодо міфу (який трактується як різновид образу). За словами філософа, міф є реальністю віри для людини, яка створює собі цей міф. Так, в якості подібного міфу може виступати зовнішній вигляд людини, який може вводити в оману і викликати почуття, які насправді є почуттями не до самої людини, а лише до образу створюваного її виглядом. «Костюм велике діло», стверджує філософ, маючи на увазі, що костюм – це образ («імідж велике діло» – так можна перефразувати ці слова в сучасному контексті), який виступає від імені особи на яку цей костюм одягнуто [156, с.13]. В даному відношенні, образ може заміщувати реальність самої особи. Але ця реальність формується свідомістю, а якщо точніше, формується завдяки тому, що свідомість бажає вірити в реальність створюваного образу. В зображенні можна побачити дію аналогічного механізму: «костюмом» є засоби зображення, а віра стає тією

«рушійною силою» яка примушує видавати бажане за дійсне, тобто заміщувати реальне сприйняття умовною реальністю образу створюваного даним зображенням.

Виходячи зі сказаного, можна пояснити і різницю між «видом» речі та її образом. «Вид» – це відношення між реальним (зображуваним) предметом і його зовнішніми ознаками відтвореними у зображенні. Таке відношення має на меті лише достовірно відобразити предмет, передати його реальність, тобто показати схожість між зображенням і предметом як очевидну. Достовірність – це очевидність безпосередньої даності: удостовіритись, означає побачити на власні очі. Образ, натомість, – це відношення між зовнішнім виглядом і сутнісними силами свідомості: її очікуваннями, прагненнями, сподіваннями, потребами, бажаннями, які потребують здійснення. Формою такого здійснення стає віра, яка реалізується насамперед як віра в зображене, тобто в присутність у зображенні, складеному із плям і ліній самого зображеного предмету. Якщо достовірність – це очевидність наявного, то віра – це впевненість, яка не потребує безпосередньої даності.

Так, саме віра дозволяє побачити в овалі із двома крапками та горизонтальною і вертикальною рисками – людське обличчя, завдяки вірі «на плоскій поверхні, тіні і світло утворюють рельєф, у головоломці декілька гілок дерева наводять на думку про замаскованого в них kota, неясні обриси хмар, нагадують коня» [180, с. 46]. Умовність і реалістичність, виступають при цьому, лише модусами образності: віра в однаковій мірі наділяє людськими рисами портрет роботи Пуссена і скіфську чи половецьку скульптуру. Разом з тим, умовою достовірності зображеного є досвід.

Зображення (з точки зору віри), покликано лише вказати на останній, а отже, для зображення достатньо бути достовірним рівно настільки, щоб зімітувати подібне, тотожне раніше вже баченому. «Ілюзія обманує нас тим, що видає себе за дійсне сприйняття <...> Вона імітує єдиний в своєму роді досвід» [180, с. 46]. М. Мерло-Понті вказує цими словами на те, що при зображенні імітується не стільки зображуваний предмет, скільки візуальний



досвід, який і є реальною підставою для виникнення образу. Проте досвід утворює тільки горизонт можливих інтерпретацій, тоді як віра конкретизує. Вірогідність зображення визначається досвідом, але в реальність зображеного, в будь-якому випадку, потрібно повірити.

Якщо Е. Гуссерль говорить про свідомість-інтенцію, свідомість яка сама конститує собі буття вибудовуючи його на основі чуттєвого досвіду, а потім абстрагуючись від останнього, то вже М. Гайдеггер «вбудовує» свідомість в буття, а отже, і в досвід, наділяючи свідомістю орудування, страх та інші способи екзистенції. М. Мерло-Понті йде ще далі, коли стверджує, що «в нормальному сприйнятті, зміст того, що сприймається, постає як інституційований в собі самому, а не конституційований мною», і що речам потрібно дати відповідь, «яку вони самі очікують» [180, с. 339].

Таким чином, можна сказати, що віра, з одного боку, і досвід, з іншого, є двома інтенціями, одна з яких спрямовується свідомістю на реальність, а друга – навпаки, є проекцією реальності на свідомість. Їх зустріч обумовлює виникнення образу: досвід створює підґрунтя, тоді як віра дає мотивацію. Не плями і лінії, а те, що ми бажаємо побачити в плямах і лініях створює образ. Інша справа, що те, що ми бажаємо побачити відповідає нашому досвіду і обумовлюється ним. Зображення створює засоби для імітації досвіду, а свідомість спрямовує зусилля в пошуках форми для втілення своїх сутнісних сил. Саме спрямовані зусилля людської свідомості дають змогу наділити ілюзорне зображення реальністю. Конституювання такої реальності – це конституювання міфу, за О. Лосевим. Образ, в даному значенні, не імітує реальну дійсність, а стає «особистісним буттям» [156, с.73], створює на основі даності репрезентованої зображенням, власну самодостатню свідомість. Власну в тому розумінні, що ця свідомість виражає і стосується лише того, що дано в конкретно взятому образі.

Так, при спогляданні образу (напр. натюрморту, пейзажу і т.п.) нас не хвилює чи дійсно існують зображені предмети, кому вони належать, навіть наскільки вони схожі зі своїми дійсними прототипами. Всі такі і подібні їм

питання відходять на другий план, зв'язки з дійсністю редукуються як такі, що не мають значення. Достатньо лише досвіду, який говорить про те, що дані предмети можуть бути саме такими як вони зображені, і переконаності в тому що ці предмети існують. В якості актуального і важливого, при цьому, сприймається лише тут і зараз наявне – двовимірне площина з даним на ній в плямах і лініях зображенням та репрезентована ним реальність. Саме остання набуває значення єдиної у своєму роді дійсності: натюрморт із фруктами на скатертині, гора Сен-Віктуар, обличчя з фаюмського портрету, воїни на грецькому рельєфі чи на скіфській пекторалі, все це реальності, які живуть з моменту створення власним самоцінним життям, яке живиться лише досвідом і вірою. Даність образу приймається як абсолютна (у феноменологічному значенні слова). Феноменологічна редукція, в даному сенсі, виступає як необхідний засіб естетичної ізоляції – відділення реальної дійсності від дійсності образу. Як стверджує В. Кебуладзе, «світ, який відкривається в цьому позбавленому наївності погляді (йдеться про відмову від природної настанови – Б.С.) – не статичний світ, а світ, що виникає <...> в інтенційних актах його конституювання, <...> цей світ і є світом нашого досвіду в найширшому розумінні цього слова» [128, с.28].

В даному значенні, феноменологічна редукція не лише супроводжує сприйняття художнього образу, але й виступає необхідною умовою його існування. Редукування двовимірного простору, в якому зображення знаходиться безпосередньо в якості плям і ліній (про що йшлося вище), є лише першою стадією такої редукції. Отже, реальність образів стає самодостатньою, вона заміщує сприйняття реальної речі. Можна сказати, у зв'язку з цим, що образ стає тими «очима», якими ми дивимося на реальність, тобто аналогом сприйняття, за М. Мерло-Понті або «іконічним еквівалентом сприйняття», за У.Еко [296].

Значення ключового чинника, при цьому, набуває феномен бачення. Останнє є конкретизацією мотиву, тобто бажання бачити в зображеному образі того чи іншого предмету. Такий мотив не може бути аморфним (це зрозуміло

вже з того, що мова йде про конкретизацію), він вимагає визначення і визначається через покладання мети, формулювання змісту зображення. Це означає осмислення тієї чи іншої конфігурації плям і ліній на площині як зображеного, даного через опосередкування цих плям і ліній предмету. Мова, таким чином, йде про інтерпретацію. Бачення образу, з даної позиції, це не що інше як візуальний аналог інтерпретації – «підлаштовування», узгодження того, що ми бажаємо побачити в зображенні (і в чому переконані, виходячи з досвіду) із тим, що дійсно зображено. Якщо для утворення образу необхідна кореляція досвіду і віри, якщо матеріалом для цього виступає зображення, а місцем здійснення кореляції є свідомість, то феномен бачення можна назвати корелятом. В описаній схемі не вистачає лише однієї ланки – посередника, засобу при допомозі якого відбувається сам процес кореляції, тобто «зустріч» досвіду і віри.

Досвід потребує об'єктивації, тобто усвідомлення, а отже виникає потреба носія, за посередництвом якого досвід передається і закріплюється, адже лише в такому випадку він може бути застосований свідомістю. За Дж. Ділі, річ не зведена до переживання існує окремо від людської думки – фізично або реально. Натомість, річ вже випробувана на досвіді, а тим самим і усвідомлена, – стає об'єктом. Об'єкт, таким чином, – це річ, яка існує в досвіді, а точніше, «набуває існування відповідно до досвіду». Закріплюючим засобом, при цьому, виступає знак як «патерн», «згідно з яким речі та об'єкти переплітаються, аби утворити тканину досвіду» [103, с.109]. Отже, саме знак об'єктивує досвід, виражає його, роблячи «доступним через деяку чуттєву модальність» для розуміння [103, с.110].

Такою «чуттєвою модальністю» в нашому випадку є зображення, яке об'єктивує візуальний досвід, репрезентуючи його через «вид» зображеної речі. Зображення, при цьому, стає носієм досвіду або «знаком-носієм», за термінологією Дж. Ділі [103, с.107]. «Знак-носій» не є останньою ланкою семіозу, він лише встановлює відношення між означуваним і знаковим засобом (сигніфікатом), які ще потрібно інтерпретувати. Це лише «патерн», тобто схема

відношення, яку ще потрібно наповнити змістом. Таким змістом стає ідея, про яку, в даному відношенні, можна говорити у двох значеннях: як ідею самого образу та ідею зображеної речі. Якщо в останньому випадку мова йде про ідею «чого» – зображеного, репрезентованого об'єкту зміст якого об'єктивує і до віри в який спонукає дана ідея, то в першому випадку слід говорити про ідею «того як» – того яким чином здійснено саму репрезентацію. Мова йде про ідею вираженого та ідею вираження, їх співвідношення та взаємовідповідність. В даному відношенні О. Лосєв говорить про «адекватність» образу і праобразу, яка є наслідком «двоякості» художньої форми явленість якої завжди є відношенням того «що» явлено, і того «як» або «яким чином» це явлено. При цьому, О. Лосєв недвозначно дає зрозуміти, що «художня форма» це насамперед ідея, тобто адекватність змісту і його розуміння, і саме в такій адекватності полягає специфіка «художності» даної форми [155].

Якщо в розпорядженні художника є засоби зображення з одного боку, і об'єкт зображення з іншого, то в основі самого зображення завжди буде ідея – розуміння «того, як» застосувати, тобто згрупувати, розподілити, поєднати, протиставити і т.п., дані засоби таким чином, щоб виразити через них ідею зображеного предмету настільки адекватно, наскільки це необхідно для того, щоб вона переконувала і спонукала до віри (в зображений предмет). Але одночасно це також ідея самого вираження, яка спонукає до віри не в дійсний предмет (існування якого, як було показано вище, береться «в лапки», редукується), а в зображений, і зображений «саме таким чином» предмет. Чи не найкращою ілюстрацією до сказаного є серія видів гори Сен-Віктуар, П. Сезанна.

В даному випадку ми маємо один і той же прототип – пейзаж гори і поля перед нею, які зображені з аналогічного або взагалі ідентичного ракурсу. Різними є лише образи, в яких постає даний пейзаж. В чому полягає еволюція даних образів, якщо не в еволюції ідеї самого вираження? Якщо це так, тоді виникає питання: в чому переконує така ідея? І в чому полягає її мета? В будь-якому випадку, достовірність зображення не є тут метою. Ідея репрезентує не

гору і її околиці, а сам спосіб зображення або *бачення*, вона акцентує не дійсну реальність пейзажу, а намагається переконати в реальності саме таким чином зображеного пейзажу. Те, що існує реальний об'єкт – гора Сен-Віктуар, це теж зрозуміло із даного зображення, але ця реальність (вірніше, її ідея) не є домінуючою. Художника цікавить не вигляд гори в дійсності, а її образ – бачення, реалізоване в певній ідеї побудови зображення.

Саме наслідком такої двоякості ідей і їх співвіднесення є самодостатність художнього образу, яка полягає в тому, що об'єктом віри стає не стільки сам зображений предмет, не стільки власна його достовірність, скільки його бачення – образ, а отже, ідея його вираження, композиційна ідея, за опосередкуванням якої утворено цей образ. Ціннісний акцент форми взятої в якості саме «художньої», зміщується, таким чином, з об'єктивної даності на її інтерпретацію.

В основу інтерпретації, за Дж. Ділі, завжди покладається певна ідея як невід'ємна складова семіозу. Інтерпретація полягає в осмисленні відносин між знаком та позначуваним, тобто в наділенні їх змістом носієм якого, як було показано вище, є ідея. Інтерпретація, таким чином – це введення об'єктного знакового відношення в контекст певної ідеї або введення позиції, з якої це відношення розглядається [264]. Реальний пейзаж – це позначуване, зображення цього пейзажу – це знак, але те як його зображено – це вже інтерпретація, і вона передбачає ідею, тобто бачення даного пейзажу.

Взяті окремо, пейзаж і його зображення належать до порядку причинно-наслідкових відносин (що набувають чистого вигляду у фотографії). Зображення, в даному відношенні, це ще не образ (в художньому значенні), як про це було сказано вище, а знак-носій, який лише фіксує візуальний досвід і переслідує єдину мету – достовірність. Образність починається тоді, коли знаково-позначувальні відносини інтерпретуються, тобто коли зображення не задовольняється простою фіксацією візуального досвіду, а зображує цей досвід в контексті певного бачення, яке завжди полягає в способі зображення, а отже, в ідеї, що обумовлює принцип даного бачення і зображення.

Отже, можна сказати, що інтерпретація є тим чинником, внаслідок дії якого знакові відносини зображення і зображуваного виводяться на інший якісний рівень – образний. Як зрозуміло із сказаного вище, це обумовлюється введенням третьої ланки у відносинах між знаком та позначуваним об'єктом. Такою ланкою є інтерпретант – поняття, яке за словами Дж. Ділі, має ключове значення в американській концепції семіотики за версією Ч. Пірса. Якщо інтерпретація – це загальне поняття, яке лише характеризує осмислення знакових відносин у контексті певної ідеї, то інтерпретант є поняттям, яке фіксує результат інтерпретації, тобто те розуміння – судження або погляд, до якого приходить осмислення.

Інтерпретант, за Дж. Ділі, це «означальний наслідок» або «зображення» – умовна картина того, що з'ясовується із відносин знаку і позначуваного [103]. Дане твердження можна пояснити наступним чином. Знакові відносини можна розподілити на два типи: відношення знаку до позначуваного і відношення знаку до свідомості людини. Якщо перший тип можна охарактеризувати як позначення, то другий – як заміщення. В першому випадку, має місце причинно-наслідковий, безпосередній зв'язок (за принципом: вогонь-дим, грим-блискавка), в другому випадку, зв'язок опосередковується через судження розуму. Якщо зв'язок першого типу ґрунтується виключно на досвіді, то для другого типу зв'язку необхідний мотив.

В якості такого мотиву і виступає інтерпретант, який будучи судженням або поглядом, завжди допускається на віру і має характер припущення – відповідного дійсності чи невідповідного.

Необхідно особливо підкреслити, що знак не просто заміщує позначуваний об'єкт, а береться в якості самостійного об'єкту, принципово відмінного від позначуваного. Знак – це об'єкт. Він не просто «виступає замість іншого», а «виступає замість дечого іншого, ніж він сам», як наголошує Дж. Ділі. Інтерпретант, в такому разі, стає тим «маркером» із якого з'ясовується, «яким чином» знак вступає у відносини із «дечим іншим» – означеним. Отже, мова йде про те, що інтерпретант відображає спосіб позначення, а конкретніше,

спосіб вираження, оскільки знак (у випадку зображення) не просто заміщує, а відображає означуване.

У зв'язку зі сказаним, з'ясовується також відношення між ідеєю та інтерпретантом. Об'єктність знаку, його відмінність від означуваного, визначає спосіб вираження здійснюваного знаком як представлення або презентацію означуваного (перед свідомістю людини). Для свідомості недоступний сам означуваний предмет, їй доступний лише знак, який презентує даний предмет: виступає замість нього заміщуючи його. Можна сказати, що знак виявляє заміщуваний об'єкт, презентуючи його (у випадку зображення – показуючи його вигляд). Презентація – це не що інше як трансляція змісту у свідомість, його представлення у певному вигляді, формі.

Очевидно, що в якості такого вигляду або форми виступає сама презентація, оскільки лише в ній полягає і виражається зміст, а отже, розуміння змісту визначається лише його презентацією, а точніше, способом її здійснення. Здійснення, дія, тобто фактична ситуація набуває при цьому вирішального значення, адже розуміння змісту дається лише в тій чи іншій фактичній ситуації (напр.: зміст слова – у виголошенні або читанні, зміст речі – у користуванні, орудуванні нею). В розумінні змісту свідомість може пересвідчитися лише виходячи із фактичної ситуації, а в даному випадку (випадку зображення), коли вона кваліфікує саму ідею розуміння як презентацію, тобто представлення певної речі (означуваного) через певний вигляд, «вид», за Р. Інгарденом.

Якщо це вірно, то можна сказати, що сама презентація даного «виду» стає для свідомості ідеєю, через яку остання інтерпретує відношення між знаком і означуваним. Об'єкт знаку, таким чином, зводиться до об'єкту ідеї, якою він презентується. Відношення, що виникає при цьому між свідомістю, знаком, ідеєю та означуваним, можна звести, в свою чергу, до відношення між свідомістю та будь-яким неприсутнім об'єктом, що було визначено вище як віра.

Дж. Сантаяна стверджує, що «вірування непомітно нав'язується людині, прихованою механічною реакцією її тіла на об'єкт, що породжує ідею», при тому, що «ідеї перетворюються на вірування, тільки якщо вони, викликаючи прагнення до здійснення, переконують мене у тому, що вони є знаками речей» [234, с. 49]. «Вид», презентований знаком (зображенням), в даному відношенні, стає для свідомості саме тим об'єктом, внаслідок реакції на який, за Дж. Сантаяною, віра непомітно нав'язується організму [234]. Презентація «виду», а точніше, ідея даної презентації є при цьому спонукою до віри в презентований (означуваний) знаком, але не присутній безпосередньо об'єкт. Свідомості просто не залишається нічого іншого ніж приймати те, що презентується на віру, покладаючись на попередньо набутий досвід та керуючись ідеєю самої презентації.

Наведені вище міркування можна звести до наступного. Презентація як спосіб вираження змісту є ідеєю, в якій полягає спонукання до віри в означуваний знаком об'єкт. Інтерпретант, відповідно до сказаного, є тим, з чого свідомість дізнається і на основі чого виносить судження про означуваний об'єкт – тим виглядом, у якому останній постає перед свідомістю.

Так, у прикладі із термометром, який наводить Дж. Ділі, знаком є термометр, «безпосереднім об'єктом знака» – ідея приладу, що вимірює температуру, тоді як інтерпретантом є «об'єктно подана ситуація про температуру» навколишнього середовища [103, с.72]. Термометр відноситься до температури як знак до означуваного: він перебуває із температурою у відносинах «двоїстої», причинно-наслідкової залежності, але ці відносини презентовані певною ідеєю вимірювання температури, яка виступає «від їх імені». Саме через цю ідею свідомість інтерпретує знак (тобто покази термометра). Реалізацією такої ідеї і стає інтерпретант як умовне зображення теплоти повітря. Умовне тому, що відповідність даного зображення дійсності не є обов'язковою: термометр може бути зламаним і давати неточну або невірну інформацію. Проте це не заважає ситуації, що подана інтерпретантом,



бути фактичною, тобто об'єктною. Якою би не була дійсність, перед свідомістю вона постає в тому вигляді, в якому її презентує інтерпретант.

Із сказаного можна вивести важливий висновок щодо інтерпретанта: його індиферентність по відношенню до дійсності. Інтерпретант – це фактична ситуація, яка не обумовлюється дійсністю (хоча може їй відповідати або не відповідати), а приймається на віру. Якщо згадати міркування О. Лосєва, можна сказати, що інтерпретант – це міф через який свідомість осмислює те чи інше явище дійсності, і який, відповідно, заміщує останню, тобто сам стає для свідомості тією дійсністю з якою вона пов'язує і в якій мислить своє існування.

Таким чином, дві пари бінарних опозицій, про які йшлося вище («знак-означуване» і «знак-людина»), перетворюються із введенням інтерпретанту у тернарне відношення: знак-інтерпретант-означуване. Знак, як можна побачити, виконує у цих відносинах функцію посередника між двома сферами – свідомістю людини і дійсністю. Інтерпретант при цьому виконує функцію референта, який виступає як від імені свідомості, так і від імені дійсності, а саме: дає можливість свідомості осмислити дійсність через фактичну ситуацію (в яку вводить), і дає можливість дійсності відобразитися у свідомості через презентацію (в здійсненні якої і полягає фактична ситуація).

Сказане є основою для наступного висновку. Ситуація, створювана інтерпретантом, в першому випадку реалізується як віра (інтерпретант є ситуація, яка приймається на віру), в другому – як досвід (оскільки презентація апелює до досвіду і розрахована на впізнавання в презентованому знаком «виді» означуваного об'єкту). Отже, можна сказати, що інтерпретант стає ситуацією, в якій відбувається кореляція віри і досвіду. Відповідно до сказаного, способом, яким корелюють два названих чинники є презентація.

З'ясоване значення інтерпретанта можна вважати відповіддю на питання поставлене вище, суть якого тепер доречно нагадати. Вище йшлося про те, що образ є самодостатньою реальністю, яка (в цьому було побачено відмінність образу від зображення) не є механічним відтворенням візуального досвіду, а є проекцією на останній сутнісних сил свідомості, тобто бажань і очікувань –

інтенцій, які реалізуються у феномені бачення. Саме з останнім і була пов'язана самодостатність образу, зокрема було сказано, що образ визначається баченням, тобто бажанням бачити в зображенні реально складеному із плям і ліній, образ зображеного предмету. Сам феномен бачення був при цьому визначений як кореляція досвіду і віри. У зв'язку з цим було поставлено питання: яким є спосіб такої кореляції і через опосередкування якого засобу співвідносяться ці чинники.

Тепер, на основі здійснених вище міркувань можна сказати, що способом кореляції досвіду і віри є створення фактичної ситуації, в якій свідомість через презентацію реалізує бачення як ідею (а отже, як віру, оскільки віра – це ідея в прагненні до здійснення), а через опосередкування знаку реалізується досвід бачення, тобто візуальний досвід. Фактичною ситуацією, про яку йде мова, є ситуація інтерпретації, що реалізує себе як презентація. Це збігається із вирішенням антиномії двох типів відношення знаку: знак-означуване і знак-свідомість, середовищем синтезу яких стає інтерпретант. Останній при цьому поєднує в собі дві якості: виступає як свідомість (в якій відображується означуване) і одночасно як дійсність (тобто умовна, але реальна для свідомості «картина», в якій перед нею ця дійсність постає). Можна сказати, що свідомість таким чином перетворює дійсність, тобто видозмінює її, пристосовуючи до своїх потреб. Але і дійсність йде назустріч свідомості, переконуючи її у реальності побаченого, апелюючи до попередньо набутого досвіду і закликаючи покласти на нього. Звичайно, сказане можна допустити, лише якщо пам'ятати, що мова йде про умовну ситуацію, в якій дійсність представлена (а отже, заміщена) знаком – зображенням, яке і приймається за дійсність, тоді як реальність зображеного підлягає феноменологічній редукції.

## 2.2 Комунікація і автокомунікація як чинники семіозу художнього тексту

В попередньому підрозділі йшлося про те, що знак виконує функцію посередника між двома сферами – свідомістю людини і дійсністю. Знак, відповідно до сказаного, позначає певне явище дійсності, але разом з тим, стає самостійним явищем, самодостатньою реальністю, якою (для свідомості) заміщується дійсність. Цим обумовлюються два типи знакових відношень: знак-означуване і знак-свідомість. Середовищем синтезу двох даних типів відношень, за Дж. Ділі, стає інтерпретант як фактична картина в якій зображується дійсність. Інтерпретант, при цьому, поєднує в собі дві якості: виступає як свідомість (оскільки передбачає ідею, яка покладається в основу інтерпретації), і як дійсність (яка є умовною, але реальною для свідомості). Фактичною ситуацією, таким чином, є певна умовна, але реальна для свідомості «картина», – «світ», який постає «в інтенційних акатах його конституювання», за В. Кебуладзе [128, с. 28]. В даному відношенні, «мова, якою ми говоримо про цей світ, постає не лише як інструмент комунікації або сигніфікації, а як укорінений в умовах можливості досвіду спосіб артикуляції світу, завдяки якому світ саме й постає як корелят нашого досвіду.» [128, с. 256]. Отже, стає зрозуміло, що подальший розгляд проблеми образу як комунікативного універсуму пов'язаний із способом артикуляції, через опосередкування якого фактична ситуація, про яку йшлося вище, реалізується в комунікативному дискурсі.

Якщо мова йде про зображення, то в якості фактичної ситуації виступає представлення зображеної речі через її вигляд («вид», за Р. Інгарденом), коли останній заміщує реальну річ, виступаючи замість неї. Саму ситуацію, в якій відбувається заміщення, слід охарактеризувати як презентацію, оскільки зображення презентує, тобто показує зображений предмет через його субститут – «вид». Презентація, з даних позицій, передбачає *артикуляцію*, тобто вираження змісту зображення і об'єктивацію бачення зображеного. Не лише візуальне, але і будь-яке повідомлення може бути доведено до свідомості лише шляхом

артикуляції, тобто способом комбінації певних ознак, які пов'язують те, *що* виражається із тим, про *що* йде мова (змістом). Саме тут варто звернутися до семіотичного поняття коду, який виступає засобом артикуляції і «стає співвідношенням елемента, доступного відчуттям, з об'єктністю, яка сприймається, завдяки такому співвідношенню» [103, с.120]. Знак, при цьому, утворюють «елементи, доступні відчуттям», але структуровані кодом, за допомогою або через опосередкування яким ці елементи пов'язуються із зовнішньою по відношенню до них дійсністю («об'єктністю»), тобто усвідомлюються як знак, який щось означає. В мистецтві описане вище відношення ускладнюється тим, що виключного значення набуває сам чинник вираження – те, *яким чином* здійснюється вираження. З даних позицій, дослідження артикуляції візуального повідомлення покликано розкрити специфіку артикуляції естетичного повідомлення взагалі, тобто показати по-перше, принцип специфічно мистецької комунікації, і по-друге, охарактеризувати естетичний ефект семіозу, тобто ознаки, притаманні семіозу в його художньому вимірі.

Презентацію, виходячи зі сказаного, необхідно розглядати в двох аспектах: як зміст («вид», що постає перед свідомістю), і як мислення (або бачення даного «виду»). При цьому, обидва зазначені аспекти передбачають артикуляцію, але перший обумовлює її, тоді як другий її визначає.

В першому аспекті, мова йде про те, *що* презентує зображення. Зрозуміло, що мова йде про зміст зображеного предмету, представлений його виглядом, даним через посередництво засобів зображення. Найпростішим прикладом такої презентації є фотографічне зображення, яке автоматично фіксує «вид» зображеного предмету. Але, якщо зображення не є фотографією, то у відношення зображення і зображуваного включається третій чинник – бачення, а саме, бачення особи яка *зображує*. Це означає, що «вид», який презентується зображенням, є насамперед видом предмету вже так чи інакше побаченого суб'єктом, який реалізує своє бачення в зображенні. Якщо предмет реалізується в зображенні через зовнішню подібність, то бачення може реалізуватись лише як

ідея побудови самого зображення, яка і стає тим самим ідеєю презентації. Не предмет, представлений його «видом», а те як цей «вид» представлено – ідея подачі «виду» зображеного предмету, стає єдиним ціннісно актуальним змістом зображення, тоді як сам «вид» стає формою бачення. Саме в даному відношенні можна говорити про артикуляцію змісту, у тому значенні, яке вкладають у даний термін Р. Якобсон (*вибір* із фіксованої множини елементів (парадигматична «вісь» системи), *поєднання* їх у комбінації, які власне і стають повідомленнями (синтагматична «вісь» системи)) і У.Еко (розрізнення і протиставлення, т. зв. «змісторозрізнявальних ознак», якими можуть бути будь-які матеріальні елементи (звуки, цифри, графічні знаки, рухи і т.п.)) [296].

Змістом є ідея презентації, і саме вона артикулюється у візуальному повідомленні – зображенні. Проте саме в даному моменті «мовне» розуміння артикуляції (яке передбачає вибір із фіксованого набору елементів із наперед заданим значенням), дає «збій», оскільки передбачає обов'язкову наявність коду, тоді як останній неминуче виявляється «слабким». Це пояснюється наступним. Предмет, який зображується, існує до зображення, а отже, його вигляд не потрібно створювати (оскільки він існує), а лише *відтворити* в зображенні, тоді як бачення даного предмету не існує до зображення: його необхідно *створити*, і бути створеним воно може лише в самому зображенні. Це проблема відношення даного і створеного, про яку говорить М. Бахтін, коли стверджує, що «все дане ніби створюється заново у створеному»: предмет творчості, і засоби виразності, і сам художник «створюється в процесі творчості» [27, с. 315]. Аналогічним чином, про ідею зображення можна говорити лише постфактум, оскільки її неможливо відділити від самого зображення, – вона виникає разом з ним. Отже, якщо відтворюваний в зображенні предмет є відомим заздалегідь, то його бачення не є відомим, і не може бути задано заздалегідь: його необхідно розробити, а точніше кажучи, *спроектувати*.

«Вид» зображеного предмету, з даної точки зору, це *проект* бачення в зображенні. Художник проектує своє бачення, створюючи «вид» зображеного. Таким, наприклад, є вид гори Сен-Віктуар, зображений Сезанном: очевидно, що

художник не мав на меті відтворити вигляд гори, яка існує в природі, його мета в іншому – показати бачення цієї гори. Реальна гора Сен-Віктуар існувала до зображення і продовжує існувати після нього, але картина «Вид гори Сен-Віктуар» існує лише як бачення Сезанна, і є в даному відношенні, проектом такого бачення реалізованим в ідеї відповідного зображення. Важливо, що в суто архітектурному і дизайнерському розумінні, проект є презентацією можливого – можливої будівлі, можливого виробу і т.п., тобто повідомленням адресованим в першу чергу самому адресату, який прагне побачити свою власну ідею. Метою повідомлення, в даному аспекті, є не трансляція певного константного, існуючого змісту, а створення нового, раніше не існуючого. Це діалог, в якому іншим стає сам суб'єкт діалогу. Артикуляція змісту, при цьому, перестає бути другорядним допоміжним, «технічним» чинником, і стає самодостатнім способом існування ідеї – її «самопрезентацією», за Г. Гадамером [64].

Другий аспект презентації полягає в самому баченні, тобто в тому *яким чином* презентовано бачення зображуваного об'єкту. Якщо артикуляція змісту у візуальному повідомленні не передбачає наперед заданих змісторозрізнавальних ознак, то відношення між «видом» зображеного предмету і зображенням, яке його презентує, слід розглядати не як вибір здійснюваний свідомістю (коли їй дається готовий набір елементів і правила їх комбінації – як у повідомленні «мовного» типу), а як вплив на свідомість здійснюваний засобами зображення і спрямований на те, щоб свідомість самостійно сформувала змісторозрізнавальні ознаки і «побачила» в них зображуваний предмет. В даному відношенні, слід говорити не про артикуляцію змісту, а про цілеспрямовану маніпуляцію зі свідомістю. «Вид» зображеного предмету, даний через опосередкування плям або ліній на двовимірній поверхні, з даної точки зору, є чистою маніпуляцією, оскільки фізично не має нічого спільного із зображуваним. Проте ключовим для утворення змісту, видається не сам факт маніпуляції, а засіб її здійснення, так як саме від нього залежить те *як* побачить свідомість зображуваний предмет.

Таким безпосереднім засобом впливу на свідомість є *прийом*, за В. Шкловським. Прийом, з даної точки зору, є ознакою «зробленості»,

«побудованості» форми, в чому на думку В. Шкловського, полягає презумпція художності, оскільки прийом стає засобом, що деавтоматизує сприйняття, і таким чином спонукає до переосмислення змісту. Останнє полягає в тому, що змістове навантаження зображеної в картині речі переноситься із самої зображеної речі, на те *яким чином* вона зображена, тобто на спосіб зображення, внаслідок чого, змінюється і сама річ: вона «очуднюється». «Мета мистецтва – пише В. Шкловський – полягає в тому, щоб дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання; прийомом мистецтва є прийом «очуднення» речей і прийом утруднення форми, що збільшує зусилля і тривалість сприйняття, оскільки процес сприйняття в мистецтві є самодостатній, і повинен бути якомога більш тривалим; мистецтво є спосіб пережити роблення речі, зроблене в мистецтві неважливо» [291, с.13]. Таким чином, бачення протиставляється впізнаванню, міметизму (хоча насправді одне доповнює інше). Процес переживання «роблення» речі при цьому стає ідентичним процесу створення. Річ не копіюється, а твориться заново.

Сказане дозволяє зробити наступні висновки. Зміст у візуальному повідомленні, по-перше, не встановлюється заздалегідь, і, по-друге, взагалі не встановлюється, а створюється: зміст зображення виникає безпосередньо в артикулюванні. Останнє, в свою чергу, має характер маніпуляції зі свідомістю, якій презентований зображенням «вид» навіюється за допомогою прийому, внаслідок чого свідомості дається можливість самостійно утворювати змісторозрізнавальні ознаки. Таким чином артикуляція змісту і спосіб артикуляції стають тотожними. Зміст зображення (а саме, презентований ним «вид»), просто не існує поза артикуляцією, якою він виражений. Художня якість зображення, з огляду на сказане, визначається не змістом, і не засобами, а тією артикуляцією, яка робить відтворення даного змісту унікальним.

Прийом, як зрозуміло зі сказаного, виступає ключовим чинником при утворенні ознак розрізнення змісту в мистецтві. З даної точки зору можна було б сказати, що прийом бере на себе функцію коду візуального повідомлення, якби не одне «але»: прийом, на відміну від коду, не може бути апріорним, це лише

патерн, що являє собою схему можливих маніпуляцій, які наповнюються змістом виключно індивідуально в конкретному зображенні. Прийом, в даному відношенні, є зв'язковою ланкою між свідомістю (яка утворює змісторозрізнавальні ознаки) і змістом: він є засобом організації виразних засобів зображення – плям і ліній – у структуру, яка потенційно може бути артикульована свідомістю як зміст. Здійснений прийом – це структура, а отже, говорити про зображення як систему змісторозрізнавальних ознак, можна лише виходячи із структури матеріальних елементів, в яких реалізовано конкретний – здійснений прийом як маніпуляцію, що здійснюється зі свідомістю в процесі сприйняття.

Такою структурою матеріальних елементів є текст – «відділене, замкнуте в собі семіотичне утворення, яке має цілісне, нерозчленоване значення і нерозчленовану функцію», за визначенням Ю. Лотмана [160, с.62]. Текст, в даному сенсі, це реалізований проект і прийом за допомогою якого проект реалізується. Ю. Лотман бачить специфіку тексту в тому, що він має двояку спрямованість: на зміст (як знак, що презентує зміст позначуваного), і на свідомість (як засіб трансформації свідомості). Дві вказані інтенції тексту утворюють комунікативні канали, один з яких функціонує як інформативний (за принципом «Я - Інший»), а другий – як когнітивний (за принципом «Я - Я»). «Якщо комунікативна система “Я - Інший” забезпечує лише передачу певного константного об'єму інформації, – пише Ю.Лотман, – то в каналі “Я - Я” відбувається її якісна трансформація, яка призводить до зміни самого цього “Я”» [160, с.26].

Особливістю повідомлення, яке функціонує в комунікативній системі «Я - Я», за Ю. Лотманом, є його десемантизація або редукція змісту, яка полягає у *ритмізації* повідомлення, тобто у перетворенні його елементів на ритмічний ряд. Ритм, в даному відношенні, виконує функцію коду, який втручається в повідомлення і «приглушує первинні семантичні зв'язки», в результаті чого «текст на певному рівні може поводити себе як складно побудоване асемантичне повідомлення» [160, с.33]. Дійсно, в основі композиції чи не кожної картини



реалістичного живопису можна виявити елементи, які ритмічно повторюються. Подібне «занурення» семантичних елементів тексту в чужорідний асемантичний контекст (як і зворотня тенденція «агресії» автокомунікації в чужорідну сферу семантики) здійснюється з конкретною метою. Текст починає функціонувати не лише як повідомлення, але одночасно як код. Це «сигналізується утворенням ритмічних рядів, повторень, виникненням додаткових впорядкованостей, абсолютно непотрібних з точки зору комунікативних зв'язків у системі “Я - Інший”» [160, с.37].

Можна побачити, що К. Моне нарочито ритмізує морські хвилі і гори (як напр. в картині «Бухта Антиба»), а П. Сезанн у серії видів гори Сен-Віктуар, створює мерехтіння декількох кольорів. Подібні приклади можна продовжувати. Достатньо згадати Берніні, який вводить семантику зображення в ритмічний контекст складок одягу або Ботічеллі з його «Весною», у якій ритм утворюється розміщенням фігур на передньому плані і контрапунктується рядом темних дерев на задньому плані, а також «Тайну вечерю» Леонардо да Вінчі, в якій ритм набуває функції основного виразного засобу. Аналогічну функцію в картинах виконує архітектура, яка ритмізує і тим самим об'єднує композицію. Ґрунтовний аналіз ритмічної організації творів живопису (зокрема фресок Джотто) можна знайти у М. Волкова [58]. Разом з тим, засоби синтагматичної організації зображення можуть не обмежуватися ритмом в чистому вигляді, а перетворюватися на складну систему пропорцій, гру світла і тіні, як показує Г. Вельфлін на матеріалі творів Ренесансу і Барокко [52]. Синтагматизовані подібним чином тексти функціонують «не як повідомлення на певній мові, а як коди, що концентрують в собі інформацію про сам тип мови» [160, с.39].

В даному відношенні, можна сказати, що композиція є таким прошарком в структурі зображення, який концентруючи в собі інформацію про синтагматику будови останнього, функціонує як код. Художній текст на рівні композиції, є замкнутою системою кодів, які наповнюються змістом лише у відношенні до презентованого даним текстом об'єкту – сюжету, в літературі, «виду», в зображенні. «Чим більше підкреслена синтагматична організація, –

стверджує Ю. Лотман, – тим вільнішими стають семантичні зв'язки. Тому текст в каналі «Я - Я» має тенденцію набувати індивідуальних значень і отримує функцію організатора неупорядкованих асоціацій, що накопичуються у свідомості особистості. Він перебудовує ту особистість, яка включена у процес комунікації» [160, с.35]. Текст, в даній якості, подібно до організму «переварює» інформацію, яка потрапляє до нього ззовні і перетворює її у синтагматичну структуру.

Проте художня якість тексту не виникає в окремо взятому каналі «Я - Інший» чи «Я - Я», вона утворюється внаслідок входження значень першого типу в контекст другого (і навпаки). Утворюється семантична напруга, «під дією якої виникає тенденція інтерпретувати семантичні елементи тексту як такі, що включаються в додаткову синтагматичну конструкцію і отримують від взаємного співвіднесення нові – реляційні – значення» [160, с.34]. При цьому зображення не звільняється від семантики зображеного об'єкту, але на базі першої формується певна вторинна семантика, яка виникає внаслідок тих зсувів змісту – транспозицій, – які виникають внаслідок синтагматичної переорганізації. «Естетичний ефект – на думку Ю. Лотмана – виникає в момент, коли код починає використовуватися як повідомлення, а повідомлення як код» [160, с.40]. «Ритм – завершує своє міркування Ю. Лотман – зводиться до рівня значень, а значення складаються в ритм» [160, с.41].

У теорії хаосу існує гіпотеза, згідно з якою, протікання непередбачуваних процесів (а саме таким процесом є артикуляція змісту у художньому тексті), уподібнюється розхитуванню маятника між двома крайніми положеннями – атракторами, які є взаємовиключними, але коли маятник перебуває в середній позиції, процес виглядає як передбачуваний. Така позиція називається «зоною комфорту» [80]. Відповідно до даної гіпотези, артикуляцію змісту у візуальному повідомленні можна порівняти із коливанням маятника, який розхитується між комунікативними системами «Я - Інший» та «Я - Я». Інформативна і когнітивна функції тексту, в даному значенні, функціонують як атрактори, що розхитують свідомість між двома взаємовиключними варіантами, за принципом «або-або»:

або текст або код, або семантична структура або синтагматична побудова, або зображення або ритм і т.п. Перебування в зоні комфорту, при цьому, означає не нейтралізацію самих протилежностей (вони залишаються протиставленими), а нейтралізацію їх протистояння, оскільки два граничні стани заміщуються третім, який є принципово відмінним від них. Текст, його зміст, як і артикуляція даного змісту, залишаються при цьому незмінними, зміна відбувається лише зі свідомістю, яка починає сприймати синтагматичну структуру як семантичну, тобто бачить ритм як певне зображення, і навпаки, зображення як певний ритм.

В останньому саме і можна побачити «естетичний ефект» (вираз Ю. Лотмана із наведеної вище цитати), який визначає семіоз художнього тексту. Звичайно, нехудожній текст теж матиме свою синтагматичну організацію і свій зміст, але вони існуватимуть окремо, не накладаючись і не взаємодіючи. Такий текст буде спрямований виключно на зміст, тобто на комунікацію в каналі «Я - Інший», і на донесення певної константної інформації, яку свідомість лише прийматиме до відома, не трансформуючись і не зазнаючи зміни. З цього можна зробити висновок про те, що естетичний ефект повідомлення або специфічно художня якість тексту, виникає не в площині змісту (оскільки текст в процесі автокомунікації десемантизується), а в площині свідомості, як феномен, що є за своєю суттю незмістовим або надзмістовим.

Автокомунікація, з огляду на сказане вище, є тим особливим видом комунікації, який обумовлює трансформацію свідомості, «перемикаючи» її в режим самонавіювання, коли сприйняття тексту починає змінювати саму сприймаючу свідомість. Свідомість, виходячи зі сказаного, необхідно розглядати як певного роду структуру, яка формується в процесі сприйняття змісту, але сама є незмістовою. З подібних міркувань, М. Мамардашвілі та О. П'ятигорський визначають поняття свідомості наступним чином: «свідомість є такий текст, який виникає актом читання цього тексту» [168, с. 77], при тому, що «текст – це певна тривалість змісту, орієнтована на певний стан свідомості» [168, с. 67]. Можна побачити, що автори проводять паралель між текстом і свідомістю, з

одного боку, і актом сприйняття та станом свідомості, з іншого. Тобто мова йде про структурування свідомості під впливом сприйнятого тексту.

М. Мамардашвілі та О. П'ятигорський пишуть: «Сам стан свідомості є така якість (або властивість) тексту, яка виникає, існує в акті самого читання тексту. *Текст складається самим читанням тексту*, і ця якість або властивість тексту, або такий текст, є фактичний стан свідомості, є кінцевий, миттєвий зв'язок, замикання усвідомлюючого з усвідомлюваним, або певної ситуації “усвідомлюючого – усвідомлюваного”. І те, що з'являється в акті усвідомлення чогось, і є стан свідомості» [168, с.65-66]. Автори додають: «ми саму інтерпретацію свідомості трактуємо переважно як *автокомунікацію*; “стан свідомості” передбачає можливість інтерпретації свідомістю психіки як самої себе» [168, с.67]. Отже, можна сказати що текст виступає в якості певного патерну, який свідомість наповнює при сприйнятті, сама при цьому структурючись. Тобто свідомість набуває певного вигляду, набуття якого вона усвідомлює проектуючи цей вигляд на структуру тексту, вбачаючи себе в цій структурі, ідентифікуючись з нею. В такому самоусвідомленні і полягає процес автокомунікації. Текст, в даному відношенні, стає «дзеркалом» свідомості, символом, який може бути наповнений будь-яким змістом. В даному зв'язку можна сказати, що саме таким чином функціонує художній образ: це символ, в якому свідомість бачить своє власне відображення, позначаючи свої означувані означальними тексту. Образ, в даному сенсі, це семіотична «маска», яка дозволяє свідомості проектувати власний життєвий світ на життєвий світ іншої свідомості, бути іншим, виходити за рамки власної особистості, не перестаючи бути собою.

У сказаному вище, можна побачити причину проникнення мистецтва у всі сфери життя – того феномену артизації, який є характерною ознакою сучасної культури. Дійсно, як можна відчувати себе іншим? Можна зайнятися арт-терапією або записатися на секцію східних бойових мистецтв. Іншим дозволяє себе відчувати відеокліп, на бажанні бути іншим будує свої стратегії реклама.

Проте найголовніша визначальна риса автокомунікації, за М. Мамардашвілі та О. П'ятигорським, полягає в принциповій різниці, яку автори проводять між змістом і свідомістю. Суть даної різниці полягає в тому, що зміст комунікується, тобто передається як повідомлення від адресанта до адресата, тоді як свідомість – не комунікується, а виникає. «Свідомість повинна постійно виникати», пишуть автори [168, с.67]. Це означає, що свідомість неможливо описати позитивно, вона не може мати постійної структури, можна лише сказати, «що свідомість пішла із деякої структури <...> і, можливо, ми цю свідомість зафіксуємо потім у деякій іншій структурі» [168, с.78]. Структура, виходячи зі сказаного, може бути лише структурою певного змісту, який може актуалізуватися лише тоді, коли свідомість набуває даної структури – при сприйнятті тексту, як про це йшлося вище. Тобто свідомість, сприймаючи текст, постійно оновлюється, на відміну від змісту, який передається в незмінному вигляді. Кожний образ (навіть один і той же), таким чином, є оновленням свідомості. Саме в цьому полягає феномен «катарсису», відомий з часів Аристотеля, – оновлення стану свідомості. Саме про таке оновлення говорить Л. Виготський, аналізуючи новелу І. Буніна «Легке дихання». Перекроювання фабули, як послідовності подій взятої із життя у композиції тексту (сюжеті новели), здійснюється саме з метою перестворення свідомості і оновлення її стану. Композиція, в даному сенсі, є тією структурою, якої набуває свідомість, переживаючи сюжет оповіді і проектуючи на нього власний досвід.

В цьому можна побачити ще одну ознаку артизації, а саме, «рекреацію». Рекреація є не що інше як «перестворення», тобто створення дечого в новому вигляді, оновлення. Саме такого оновлення прагне сучасний споживач культурних цінностей, занурюючись, наприклад, у світ видовищ – телевізійних шоу. Яскравим прикладом такої рекреації є шоу на кшталт «Шукачів неприємностей», коли людина ніби потрапляє у тропічні джунглі або пустелю, де вимушена існувати на межі виживання. Той факт, що героїв програми постійно супроводжує знімальна група із усім забезпеченням – не береться до уваги, він просто редукується. Тобто за суттю – це вистава, яка розігрується

перед глядачем, але композиція даної вистави побудована таким чином, що глядач не просто спостерігає, а відчуває себе у одному просторі із дійовою особою.

Аналогічну мету – рекреацію свідомості – переслідує ленд-арт, але йде до неї іншим способом: твори цього напрямку покликані змінювати простір навколо людини. Такими є, наприклад роботи Христо Янчева, який обгортає тканиною природні об'єкти, створюючи з них арт-об'єкти, або роботи Роберта Смітсона, зокрема його «Спиральна пристань». Аналогічну функцію виконують також об'єкти «стріт-арту» – «мурали», «граффіті» тощо. Такі різновиди дизайну, як ландшафтний дизайн і дизайн інтер'єру теж змінюють навколишній простір, оновлюючи його сприйняття.

Отже, свідомість може входити в одну й ту ж змістову структуру, але для мистецтва важливим є не стільки ця структура, скільки саме входження, тобто структурування свідомості, яке оновлює останню. Мистецтво використовує комунікацію змісту лише як привід для автокомунікації. Саме в цьому можна побачити принцип функціонування візуальних мистецтв. Так, Сезанн не може показати своє бачення гори Сен-Віктуар, інакше як за допомогою презентації «виду» цієї гори. Художник повинен зобразити вигляд реальної речі, тобто створити візуальне повідомлення – зображення, яке комунікує зміст через презентацію певного «виду», але він робить це не стільки для того, щоб презентувати цей «вид» (вірніше, не в цьому його мета), скільки для того, щоб донести до свідомості дещо незмістове – те, що не комунікується, а лише виникає – враження, настрої.

Проте існує різновид мистецтва, про який можна сказати, що він апелює до свідомості не використовуючи для цього ніякої змістової комунікації (у всьому випадку в очевидний спосіб), безпосередньо навіюючи реципієнту певний емоційний стан, настрої і т.п. Цей вид мистецтва – музика. Мелодія як поєднання інтонацій теж утворює стійкі композиційні структури, але вони, за визначенням Гегеля, не зображують явищ навколишнього світу, а лише виражають останні. Музика, як і інші «незображувальні» мистецтва –

архітектура та орнамент, в даному сенсі можуть бути прикладами автокомунікації в чистому вигляді, адже те, що мелодія що-небудь виражає, є не більше ніж переконанням особи яка слухає дану мелодію, а отже вкладає в неї власний зміст. Мелодія в даному відношенні, трансформує саму свідомість, спонукаючи її до означування, до наділення змістом почутого (або навіть побаченого).

Якщо говорити про семіотичний аспект автокомунікації, то необхідно повернутися до слів Ю. Лотмана про вирішальне значення синтагматичної організації тексту для виникнення семантичної напруги «під дією якої виникає тенденція інтерпретувати семантичні елементи тексту як такі, що включаються в додаткову синтагматичну конструкцію і отримують від взаємного співвіднесення нові – реляційні – значення» [160, с.34]. Функцію такої синтагматичної організації в архітектоніці художнього твору, як про це йшлося вище, виконують композиційні структури, які в свою чергу, можуть бути зведені до різновидів ритму і метру. Дані структури, як це показує Ю. Лотман, виконують функцію коду естетичного повідомлення, тобто слугують тим «алгоритмом», який «програмує» свідомість і визначає бачення образу художнього твору.

Оскільки автокомунікація спрямована не на зміст, а на формування свідомості (яка за М. Мамардашвілі та О. П'ятигорським не визначається позитивно), в даному відношенні необхідно говорити не про знак, який вказує на деякий зміст, а про енергему як структуру свідомості.

За О. Лосєвим, структура і концентрація свідомості, виникає між двома полюсами – раціональним та ірраціональним, які філософ порівнює із смислом та його відсутністю – меоном. Взаємодіючи між собою, світло і темрява окреслюють контури предмету, утворюючи його форму. Аналогічним чином, взаємодія смислу і меону утворює певні структури свідомості. Можна побачити, що мова йде про певного роду семіоз, тобто процес позначення, де знаком є та чи інша форма осмислення змістового предмету. Так, формою взаємодії смислу і меону, взятою в плані лише смислу як такого, є *ноема* – «те, що мислиться» або «корелят предмету в сфері розуміння» [159, с. 636-637, 640]. Разом з тим,

взаємодія смислу і меону, але взята в плані лише самої меональності, є *ідея* – «форма присутності змістового предмета у свідомості» [159, с.650]. Проте сама свідомість формується на перетині цих протилежностей як форма змістової енергії, що знайшла те чи інше вираження в меоні. Таку форму вираження енергії, О. Лосєв називає *енергемою*. «В меоні – пише О. Лосєв – предметна сутність повторюється, виражається заново, стає меоном, який носить на собі енергему предметної сутності», а отже, поєднує в собі якості «меона в модусі осмислення» і змісту «в модусі вираження» [159, с. 654]. Отже, енергема є відбитком смислу, його слідом, якщо можна провести аналогію із концепцією Ж. Дерріда. Цей слід є «негативом», який свідомість наповнює змістом, перетворюючи на «позитив» – образ.

В нашому значенні про енергему можна говорити як про певну композиційну означальну структуру тексту, якою позначається ідея як змістова структура (наприклад «вид», презентований зображенням) і якій відповідає ноєма як надзмістова структура. Ця остання є станом свідомості, що виникає процесі автокомунікації, як про це йшлося вище. Енергема при цьому є структурою, яка сама-по собі не несе семантичного навантаження, але здійснює семантико-комунікативну функцію, транспонуючи смисл із інформативної якості в образну, когнітивну якість.

Дослідженню семантико-комунікативної функції композиційних структур присвячений наступний підрозділ.

### **2.3. Орнамент як семантико-комунікативний феномен**

Дуже важливо визначити, що всі події, дії, композиції, мізансцени, сцени, комунікативна сцена як одне поле реальності комунікації в плані сучасної художньої культури мають свою арт-конфігурацію. Велика арт-сцена розбивається в масовій культурі на цілий ряд арт-конфігурацій. В музиці – це рок-сцена, панк-сцена, реп-сцена і т.п. Аналогічні конфігурації можна побачити в театрі, телебаченні, де в якості сцени виступає видовище, «шоу» (напр. реаліті-шоу, серед яких, такі як «Останній герой» та інші різновиди змагальних,



розмовних та ін. видовищ). Постійний рух, що відбувається як зміна сцен, видовищ, мізансцен, подій, аналогічно як зміна звуків, інтонацій та рухів, аналогічно як і зміна фарб, ліній і плям, – нагадує орнамент як нескінченне повторення, яке може набувати різних форм, що не мають ані початку, ані кінця.

Основною структурною засадою орнаменту є абсолютна відкритість, яка дозволяє створювати тотальний простір – простір руху, пересування, трансцензесу, переходу. Ю. Легенький стверджує, що орнамент в екзистенційному вимірі є «тотально бездомним», оскільки не має ділянок із внутрішнім простором – закритим і статичним, відділеним від зовнішнього [149]. Навпаки, – це простір наскрізного руху, постійних змін. В такій тотальній відкритості трансцензесу і полягає семантико-комунікативна реальність культури сьогодення, яка обумовлює тотальну орнаментальність сучасного арт-простору: візуального, музичного, архітектурного як актуального, так і віртуального.

Цей простір знаходиться на межі втрати будь-якої рекреації, будь-якої точки спокою, оскільки він стає самим рухом як таким. Це вічне збудження, за словами К. Малевича, яке в орнаменті продукується як потенційна нескінченність. Нескінченність, що спроектована в точку, це комунікативний універсум, який формується як завершений, досконалий світ: атракціон, який проектується в точку, фрактал, сингулярну одиницю вимірювання та ін. Ми потрапляємо в розбіжні темпоральності, розбіжні хронотопи, в різні типи орнаменталії, що свідчить про те, що сам-по собі образ як модальність, динаміка часопросторових реалій в архітектурі, музиці, зображенні, екранному видовищі – це той вимір, який можна умовно назвати «орнаментальністю», що є однією із характерних ознак постмодерністської культури.

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 і т.п., але може відбуватися і як трансформація плану змісту у план

виразності, а також, як трансформація самого змісту, наприклад, із сюжетної форми у безсюжетну [218].

В даному відношенні, мистецтво виступає як складна семантико-комунікативна система, в якій присутні всі описані вище типи трансформації змісту. Так, зображувальні мистецтва (живопис, графіка, література), трансформують реальну річ у зображення шляхом презентації змісту даної речі її видом, а незображувальні (архітектура, орнамент, нефігуративний живопис, музика) – трансформують реальний простір і масу або трансформують 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).

З даних позицій, заслуговує на увагу інший випадок трансформації: коли зображувальний дискурс використовує в якості «знаряддя» для трансформації візуального змісту дискурс іншого типу – незображувальний. Таким, зокрема, є випадок, коли зображувальний сюжет інтерпретується як орнамент, тобто коли зміст речі даної у зображенні, презентується у вигляді певних типів ритмічного повторення. Орнамент, в даній ситуації, занурюється у непритаманне йому зображувальне середовище і починає виконувати комунікативну функцію, виступаючи в якості семантико-комунікативного феномену.

Значення різноманітних типів повторюваності при здійсненні комунікації, зокрема, значення ритму в якості комунікативного феномену, описано у роботах таких вчених як Р. Якобсон, М. Бахтін, В. Шкловський, О. Габричевський, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Ж. Дельоз, серед вітчизняних досліджень останніх років, у роботах Г. Почепцова, Ю. Легегького, Є. Причепія.

Так, зокрема Є. Причепій показує, що орнамент виконує семантико-комунікативну функцію «кодуєчи» семантику праміфу, відображаючи в своїй будові 7-и або 28-и членну структуру Космосу [222, 223]. Крім того, семантико-комунікативну функцію може виконувати також казка, композиція сюжету якої теж утворює свого роду «орнамент», який у своєрідній формі відтворює уявлення давніх людей про Космос, зокрема поділ на підземний, наземний і

небесний світи, між якими може переміщуватися герой казки, або ж самі ці світи можуть бути репрезентовані певними дійовими особами казки [221]. Аналогічну функцію виконує також композиція і символіка орнаменту [220]. Ще одну семантико-комунікативну функцію орнаменту можна побачити в тому, що останній, на думку Є. Причепія, має безпосереднє відношення до руху планет і ритуальних танців, що наслідували цей рух. Орнамент, з даної точки зору, є не чим іншим як закодованим танцем (зокрема, рух по колу, рух меандрового характеру тощо, інтрпретується як спіралеподібні фігури під час танців). В такому наслідуванні «небесних танців світил-планет» вчений вбачає походження ідеї «музики небесних сфер», яка знайшла втілення в уявленнях про гармонію в музиці та архітектурі, а також про гармонійне поєднання частин в композиції художнього твору взагалі [221].

Проте нас в даному дослідженні семантико-комунікативна функція орнаменту цікавить в дещо іншому аспекті. Мова йде про ритмічні структури орнаменту, а саме, про властивість даних структур трансформувати повідомлення, як про це йшлося у попередньому підрозділі, з інформативної модальності у когнітивну, тобто спонукати свідомість до створення образу. Комунікативне значення орнаменту в контексті описаної вище ситуації видається малодослідженим.

Ритм як правило пов'язують із регулярним повторенням. Таким є розуміння ритму притаманне, наприклад, для теорії архітектури. Повторенню при цьому відводиться роль ключового чинника необхідного для виникнення ритму у природі та 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 заснованих на симетричних комбінаціях різноманітних елементів є основним (або одним з основних) засобом виразності таких видів мистецтва як архітектура і орнамент, які вважаються незображувальними саме з тієї причини, що сама абстрактна комбінаторика форм презентується в цих мистецтвах у

якості самодостатньої образності. Проте в зображувальних мистецтвах теж можливе застосування ритму в якості 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 (додаток 1). Неважко побачити, що стилізація даних зображень, побудована на основі елементів, що повторюються. Вірніше сказати, що самі засоби зображення доведені до такого лаконізму, що зводяться до повторення декількох типів поєднання ліній і декількох типів вигинів, якими утворено зовнішні контури фігури. Проте ритміка даних повторів не цілком вписується у стандартне визначення ритму, наведене вище. Зокрема це стосується регулярності повторень елементів, яка далеко не всюди витримується, а також симетрії, яка є неповною або взагалі відсутня. У зв'язку з цим виникає питання: яким чином кваліфікувати подібний тип ритму, і чи можна взагалі вважати ритмом повторення елементів, яке не є регулярним? Або можливо тут має місце певна прихована регулярність?

На поставлені питання, можна відповісти наступним чином. По-перше, параметри ритмічного повторення необхідно розділити на постійні або константні, і змінні або модифікаційні. Так, за В. Козловим [130], ритмічний лад визначається співвідношенням трьох показників: розміром елементів, відстанню між елементами, поворотом елемента. В залежності 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 їх положення можуть мати змінні значення лише за одним із вказаних показників, інші два будуть мати постійні значення. Або навпаки: модифікуватися будуть значення усіх трьох показників, тобто жоден із них не буде константним. В залежності від того скільки показників будуть мати перемінні значення (розмір, відстань чи поворот), повторення елементів композиції ставатиме більш нерегулярним (додаток 2). Можна

побачити, що найбільш нерегулярною є остання композиція, в якій всі три показники стають змінними. На перший погляд, дана композиція справляє враження повної відсутності будь-якої регулярності. Але, тим не менше, регулярність є і полягає вона в самій наявності повторення елемента, форма якого лише різним чином 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 ритмічного «поток», навіть не в повній мірі 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 полягає динаміка, яка виникає в результаті переживання плавного руху. «Відмічаючи, що відчуття ритму може виникати не лише в результаті механічного повторення, але і безперервного руху, – пише І. Іттен – я диктував фразу. Я просив написати цю фразу, але в два рази швидше, потім в три рази і нарешті настільки швидше, наскільки можливо. Студенти із подивом помічали, що процес письма вже не контролюється мисленням, у них виходили букви дивної форми, в них відбивався рух самого написання і він у вищій мірі був пов'язаний із ритмічністю» [121, 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 дану форму фіксуватиме в собі динаміку руху. «Якщо відразу за подібним скорописом почати настільки ж швидко безперервно зображувати прості форми, – продовжує далі Іттен – в їх обрисах виявиться та ж індивідуальна ритміка почерку. Форма виявляється спорідненою із шрифтом. Подібне спостереження допомогло глибше зрозуміти природу ритмічного образу» [121, 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 цілком різні лінії, можуть бути поєднані спільним ритмом, якщо вони утворені одним безперервним рухом», стверджує І. Іттен [121, с. 102]. Динаміка такого руху фіксується лінією, яка, таким чином, перетворюється на свого роду застиглий рух.

Варто зазначити що подібний підхід не є чисто інтуїтивним. Так, фрактальна геометрія, аналогічним чином інтерпретує берегову лінію як інверсію ритмів припливу і відпливу та 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» [169, с.358]), модифікація яких полягає у повторенні в різних масштабах та з різною інтенсивністю, відповідно до наростання і спадання тиску води. Проте така лінія залишається ритмічною завдяки наявності повторення двох показників – вгину і вигину, тобто саме повторення виступає в якості параметру, який залишається константним.

Якщо подібним чином розглянути зображення «звіриного» стилю, то можна сказати, що лінія зовнішніх контурів даних зображень утворює саме континуальний ритм, описаний вище. Навряд чи можна сказати, що в даному ритмі повністю відсутні повторення. Скоріше вони є нерегулярними: нерегулярність полягає у різноманітті вигинів лінії, що повторюються, як було сказано вище, кожного разу з певною модифікацією. Константним, при цьому, залишається саме повторення. Можна побачити, що існують певні інваріанти вигинів, переламів ліній, завдяки яким, контури даних зображень справляють враження ритмічності. Разом з тим, саме нерегулярність повторення, є тим чинником, який не дозволяє перетворитися стилізованим зображенням на чистий орнамент: в їх структурі підтримується певний паритет ритмічності і зображувальності.

Ритмічність і зображувальність, в даному випадку, функціонують в якості двох мов які, за Ю. Лотманом, опинившись у спільному просторі (тексті, яким в

даному випадку є рельєфне зображення), але не перекладаючись одна на одну, створюють семантичну напругу необхідну для утворення художнього образу. Подібну ситуацію можна побачити і на рівні лише самої ритміки. Дану ситуацію (неоднозначності або неможливості перекладу), утворюють, з одного боку, ритм регулярний і дискретний, а з іншого, – ритм охарактеризований вище як континуальний і нерегулярний. В зображеннях, про які йде мова, можна побачити наявність обох названих типів. Перший тип ритму задає темп, тоді як другий здійснює його модифікацію, перетворюючи регулярність у вільну гру. За Ю. Лотманом, в результаті співставлення завідомо неспівставних елементів, виникає ситуація, коли вони заміщуються третім: цим третім стає семантичний троп, який дозволяє «виразити такий зміст, передати таку інформацію, яка іншим способом передана бути не може» [160, с. 54]. Не вдаючись занадто глибоко у теорію тропів, можна сказати, що в будь-якому випадку, троп – це вже образ. Якщо задатися питанням, що являє собою образ у нашому випадку, то в першу чергу необхідно задуматися, в чому полягає в даному випадку той зміст, який «неможливо виразити іншим способом», і чим обумовлюється неможливість вираження іншими засобами. З одного боку, перед нами досить реалістичне зображення, тобто іконічний знак, з іншого – плетиво ритмів. В першому випадку, зміст цілком вичерпується достовірним виглядом тварини, в другому, попри всю красу і граціозність ритміки її зміст цілком можна пояснити лише декоративними функціями (саме таким є пряме призначення даних рельєфів – це ювелірні прикраси). Отже, і зображення, і ритміка взяті окремо, не потребують ніякого третього елемента, який би їх пояснював, оскільки їх зміст цілком очевидний і зрозумілий. Проте якщо це так, тоді з якою метою невідомим майстрам знадобилося поєднати зображення з 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 знаку

ритмічний контекст, аналогічно як і остання вводиться в контекст зображення і починає виконувати репрезентативну функцію, а саме, стає способом за допомогою якого здійснюється презентація змісту – вигляду, презентованого зображенням.

Якщо використовувати термінологію американської школи семіотики, то знак, взятий у відношенні до 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», який може здійснюватися і незалежно від свідомості. Аналогічним буде і випадок зображення, взятого у відношенні до 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 і зображуваного. Таке положення речей триває до тих пір поки у двоїсте відношення причини і наслідку, в якості третього компоненту, не включається свідомість, яка намагається пояснити для себе дане явище, а отже, зрозуміти його, тобто, інтерпретувати. Свідомість, за Дж. Ділі, здійснює інтерпретацію через опосередкування певної ідеї, яка надає тому чи іншому факту певний вигляд. Такий вигляд стає інтерпретантом – «сигніфікативним результатом» інтерпретації. Інтерпретант об'єктивує знак для свідомості: завдяки йому «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 [103, с. 58-81].

Дане 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 і вигляд інтерпретовані, а отже побачені певним чином. Якщо це так, то способом



даного бачення, є сама презентація як певна ідея, в 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 і полягає ситуація, описана Ю. Лотманом, в якій співставлення двох завідомо неспівставних елементів у одному середовищі, заміщується третім елементом, в 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 і те, *що* в ньому зображено, а те *яким чином* це зображено. При цьому, схема «зображення-презентація-зображений вигляд» зберігається, але змінюється ціннісний акцент: середній чинник стає ключовим, що і викликає оновлення сприйняття, про яке йшлося вище. У випадку рельєфів «звіриного» стилю, що розглядаються в даній роботі, це означає, що рельєф із зображенням, вже не сприймається лише як вигляд тварини, але і не сприймається лише як декоративна орнаментальна прикраса. В ньому вбачається щось принципово нове, новий зміст, відмінний як від першого, так і від останнього.

Виходячи із здійснених міркувань, можна сказати, що зміст про який іде мова обумовлюється саме презентацією, а вірніше, її способом, тобто ідеєю, що покладається в її основу. Ідея презентації полягає, в даному випадку, у наділенні ритміки зображувальними функціями та разом з тим, у використанні декоративних можливостей орнаменту в якості виразних засобів зображення. Таке перенесення якостей і викликає ефект семантичного тропа, про який говорить Ю. Лотман. При цьому, по-суті, відбувається перехід на якісно вищий рівень, коли зображення вже не підпорядковується безпосередньо ні інформативно-репрезентативним, ні декоративним функціям (хоча і не перестає їх виконувати), а набуває значення самостійного і самодостатнього об'єкту, здатного викликати «незацікавлене задоволення», за І.Кантом. Зміст семантичного тропа, не вичерпується ні зображенням виглядом як таким, ні ритмікою як такою, а полягає у способі їх співставлення. Останній і стає

предметом «незацікавленого задоволення». Саме це і означає «виразити такий зміст, передати таку інформацію, яка іншим способом передана бути не може» [160, с.54]. Презентація – це не що інше, як спосіб вираження змісту, але разом з тим, це і спосіб його комунікації, доведення до свідомості адресата, а тому, художній зміст не може бути виражений іншим способом, ніж тим, яким він презентується (інакше це вже буде інший зміст, хоча означуваний об'єкт може залишатися незмінним).

Отже, функціональне значення орнаменту як засобу семантичної комунікації можна вважати встановленим: орнамент стає інтерпретантом побаченого, а його засоби – ритм і повторення – стають способами презентації зображуваного, за допомогою яких бачення реалізується. В нашому випадку, як це з'ясовується із здійсненого вище аналізу, бачення є ритмічним. Це означає, що зображення і зображуваний в ньому вигляд інтерпретуються як ритм, а саме, приймають образ певного ритму, як про це йшлося вище. Але ритм, в свою чергу, залишається лише засобом вираження. Об'єктом вираження є рух, динаміка якого відтворюється у формі рельєфу: в його контурах, у пластиці ліній, зрештою, у самому положенні зображеної фігури (яке обумовлюється 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 домінанту (в усіх наведених в даній роботі рельєфах, це переважно горизонталь). Динаміка руху даних фігур, обумовлюється ритмікою, покладеною в основу пластики самого рельєфу, а саме, співвідношенням двох типів ритму, що були визначені вище як регулярний дискретний і нерегулярний континуальний. Таким чином, ритмічним стає сам спосіб зображення. Останнє, при цьому, наповнюється ритмом ніби зсередини, тобто на ритм перетворюється саме зображення, воно ніби вібує у грі блисків та світлотіньових перепадів, у вигинах контурів, які переходять одні в одних (додаток 1). Все це створює образ динаміки, який відображає рух, але в інвертованому вигляді, оскільки сам рух неможливо зобразити, його можливо лише «втїлити в форму», за В. Фаворським,

через її уявлення в динаміці [265]. Ця динаміка не задається ззовні, з оточуючого простору, навпаки, форма створює власний простір, в якому вона вільно рухається керуючись лише напрямком. Звичайно, мова йде про метафору – образ руху, який потрібно відтворити в уяві, але поштовхом до даного уявлення є переживання динаміки самої форми, побаченої як ритм. В останньому і полягає ритмічне бачення невідомих скіфських майстрів, які створили рельєфи звіриного стилю, адже лише фантазія кочівників, для яких постійний рух у необмеженому просторі є повсякденною реальністю, могла зробити цей рух предметом зображення.

Проте в сучасній художній культурі існує візуальний феномен, який з деякими уточненнями, цілком можна назвати аналогічним описаному вище. Цей феномен – зображення коміксу і мультиплікації.

Так, зображення класичного мультфільму – двовимірне, тобто контурне, фігури розташовані на неглибокому, а в більшості випадків, взагалі пласкому фоні. Це обумовлюється головною функцією такого зображення – рухом фігури який відбувається в горизонтальному вимірі. Фігура, при цьому, утворює вертикаль, яка протиставляється горизонтальному зображувальному ряду. Неважко побачити, що перелічені ознаки є цілком ідентичними тим, якими В. Фаворський наділяє єгипетське зображення: площинність, домінування горизонталі, що обумовлює побудову фігур контурами, їх розміщення у вигляді рядів, а також організуючу функцію вертикалі, яка закріплює фігуру на горизонтальній поверхні. Давньоєгипетське, як і давньогрецьке зображення, за В.Фаворським, утворює за допомогою зображених предметів фронтальну площину, яка в першому випадку збігається з поверхнею зображення, а в другому, протиставляється фоновій площині, що дає можливість утворити неглибокий простір (давньогрецькі рельєфи) [265]. Всі ці ознаки без сумніву можна знайти і в анімаційному зображенні. Різниця полягає лише в тому, що в мультфільмі рух здійснює не глядач, а саме зображення рухається по горизонталі (екрану). При цьому необхідно враховувати, що такий рух опосередковується кадром і складається з окремих кадрів – мізансцен, кожна з яких є окремою

композиційною побудовою. Саме перехід фігури із однієї сцени в іншу, а також складеність окремих мізансцен і окремих фігур в один цілісний кінетичний образ – створюють передумови основної естетичної проблеми зображення коміксу і мультиплікації (що відображено в етимології самого терміну: «мульти-плі-кація» означає «множинне складання»). Останнє дозволяє охарактеризувати архітектоніку зображення даного типу як композитну, тобто складену з багатьох окремих композиційних структур.

Сказане можна віднести як до класичних мультфільмів студії Уолта Діснея, так і до творів радянської мільтиплікації. Таким в значній мірі продовжує залишатися і сучасний мультфільм (наприклад «Альоша Попович і Тугарин змій» і т.п.). І хоча в сучасному мультфільмі можна побачити деякий відхід від площинності (такою є зокрема комп'ютерна 3-D анімація), але це не порушує композитної природи анімаційного зображення.

Фігура в такому зображенні постійно видозмінюється, перебуваючи в постійному русі. Найкраще це помітно в коміксі, де зображуються окремі сцени. Зображення такої фігури, навіть якщо його відірвати від притаманного йому кінетичного середовища, як правило, не втрачає своїх динамічних якостей, ніби спонукаючи «вжити» в нього рух, уявити його в русі (тут можна провести аналогію із «танцівницями» Е. Дега). Кадр, а точніше, його вертикальні межі накладають, при цьому, обмеження на рух фігури, «примушуючи» її рухатися лише в заданих рамках, або зупинятися (не обов'язково повністю) і займати певне положення, приймати певний ракурс і т.п. Ці обмеження є не лише просторовими, але також часовими. Кадр диктує затримку або гальмує момент переходу однієї мізансцени в іншу. Проте фігура «чинить спротив» такому обмеженню (в мультфільмах статичні сцени бувають рідко і не можуть тривати довго), вона прагне перетнути межі кадру, перейти в наступну сцену.

Таким чином, виникає протистояння двох структур: композиційної структури кадру і драматургії мізансцени, яка обумовлюється рухом. Узгодження цих структур може відбутися не інакше як за допомогою, по-перше метру, який утворюється самим чередуванням кадрів, і по-друге – ритму, який

створюється рівномірним переходом однієї мізансцени в іншу, зміною просторових положень фігур, а також часовою диспозицією їх кінематики. Названі засоби слугують об'єднавчими формотворчими чинниками, посередництвом яких формується цілісний мультиплікаційний образ – образ, екзистенційним середовищем якого є рух. В даному відношенні, виникає ситуація аналогічна описаній вище (на прикладі зображень «звіриного стилю»): коли при співставленні двох завідомо неспівставних структур в спільному для них просторі, за Ю. Лотманом, відбувається їх заміщення третьою – якісно іншою структурою. Такою є ситуація виникнення естетичного ефекту, коли відбувається зміна свідомості реципієнта. В обговорюваному випадку, цю зміну можна побачити в тому, що важливим стає не саме протисавлення кадру і мізансцени, а те як вони узгоджуються, те як інтерпретується перехід однієї мізансцени в іншу. Інтерпретантом, в даному випадку стає, як було сказано вище, ритм, який опосередковує кінетичний образ мультиплікаційного зображення. Ритм, в даному випадку, артикулює як саму мізансцену так і її зміну, а також композицію кадру в якому відбувається дія. В даному відношенні візуальний ряд уподібнюється орнаментальній структурі, хоча про це можна говорити лише метафорично. Набагато важливішою є семантично-комунікативна функція такого «орнаменту», яка полягає в тому, що свідомість глядача складає розрізнені зображення в цілісний смисловий образ.

Отже, можна сказати, що мультиплікація і комкіс є прикладами створення простору тотального трансцензесесу – перетину меж, зміни дій і мізансцен, про який йшлося на початку даного підрозділу. Але головне в тому, що цей простір можна назвати композитним, оскільки він утворюється поєднанням окремих композицій в одну композитну структуру. Композиція, в даному випадку набуває характеру транспозиції, як це було показано вище, тобто здійснюється як перетин меж екранного кадру і перехід однієї сцени в іншу.

## Висновки до другого розділу

Композиція художнього твору, найтіснішим чином пов'язана із художнім образом, а художній образ, у його модальностях, все більше набуває знакових констант, які феноменологічно розгортаються у просторі екстероцепції, ітероцепції і пропріоцепції. Екстероцепція надає екстенсивний вимір чуттєвості людини, ітероцепція – інтенсивний, занурення у підсвідоме, а пропріоцепція – гравітаційний вимір, що презентує тектонічне відчуття людини як вертикально існуючої істоти. Сама вертикаль проводиться музикою, проводиться ритмом, проводиться всіма типами комунікації, які тяжіють до орнаменталізації, до розгортки всіх комунікативних систем, динамічних систем в певні цикли, відкритий простір, який ніколи не може бути зачинений, який завжди потребує перманентного зачинення як знаходження зон гармонії, зон спокою, зон певної тиші або комфорту за Д. Уїллоком, тобто композиція, диспозиція, транспозиція, ритм, атракціон, атрактор, художній образ – це ті категорії, які в сучасному комунікативному універсумі, описують зону зустрічі людини та гіперкомунікативних фантомів.

Все це створює ту перспективу вербального, невербального, тактильного і візуального простору – екранного, комунікативного, в якому і виникає та культура повсякдення, яка потребує артизації, адже артизація в тій чи іншій мірі – це залучання культурно-історичного потенціалу мистецтва як діючого поетичного універсуму здійснення поезису, тобто роблення художнього образу тут і зараз, в будь-якому матеріалі, в будь-якій формі. Дані форми проходять різні фази знаку, ноєми, енергеми, зрештою, атрактора. Все це дає можливість засвідчити, що вся ця нескінченність трансформативних сегментів і структур соціо-культурного поля, визначається як орнамент, що являє собою тотально відкритий простір.

## РОЗДІЛ III. РИТМ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА МУЗИЦІ ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН

### 3.1. Ритм у мелодії та орнаменті

Поняття ритму належить до найбільш універсальних законів побудови художньої форми, які виявляють себе в усіх різновидах та жанрах мистецтва та є однією із тих композиційних закономірностей, які слугують основою для приведення елементів форми до гармонійної єдності. Суть ритму полягає у закономірному повторенні певних елементів у часі та просторі. Застосування закономірностей ритму дозволяє використовувати організуючу силу та виразність закономірного повтору не тільки самих елементів художньої форми, але також інтервалів між ними, а також закономірність зміни та розвитку їх якостей, що знаходить вираження у наростанні або спаданні частоти повторень, розрідженнях та згущеннях інтервалів між ними [246, с. 52].

М. Бахтін є одним із тих естетиків і культурологів, який надзвичайно гостро зазначив позазнаходженість іншого, потребу в іншому у просторі комунікації. Так, інший культури, інший як людина – абсолют фактично конститує, структурує «Я», структурує продуцента культури. М. Бахтін пише: «Сам для себе я не повністю знаходжусь в часі, «але частина мене, що є більшою» інтуїтивно, наочно відчувається мною поза часом, у мене є безпосередньо даний ґрунт в змісті. Цей ґрунт безпосередньо не даний мені в іншому; я його суцільно розміщую в часі, себе я переживаю в акті, що охоплює час. Я як суб'єкт акту, що покладає час, є поза часом. Інший мені завжди протистоїть як об'єкт, його зовнішній образ – в просторі, його внутрішнє життя – в часі. Я як суб'єкт, ніколи не співпадаю із самим собою: я – суб'єкт акту самоусвідомлення – виходжу за межі змісту цього акту, і це не абстрактне споглядання, а спосіб вийти із часу, інтуїтивне переживання якого, забезпечує мені володіння ним» [27, с. 96-97]. «Життя конкретного, визначеного іншого, суттєво організується мною в часі, там, звичайно, де я не абстрабую його

справи або його думки від його особистості, не в хронологічному, і не в математичному часі, а в емоційно-ціннісно вагомому часі життя, що може стати музично-ритмічним. Моя єдність – змістова єдність (трансцендентальність, дана у моєму духовному досвіді), єдність іншого – часопросторова. І тут ми можемо сказати, що ідеалізм інтуїтивно перемагає в самопереживанні; ідеалізм є феноменологія самопереживання, але не переживання іншого, натуралістична концепція свідомості людини в світі є феноменологія іншого. Ми звичайно не торкаємося філософського значення цих концепцій, а лише феноменологічного досвіду, що лежить в їх основі, вони ж є теоретичною переробкою цього досвіду» [27, с.97].

Найголовніше, що сказав М. Бахтін, – єдність життя є музично-ритмічною. І це не метафора. Вчений дає характеристику ритму як чинника, що поєднує людину зі світом на основі природних, культурних, і навіть надкультурних, тобто божественних, артефактів. Вони стають цілісністю лише тоді, коли стають одним мистецтвом, одною музичною матерією духу людського самоіснування.

«Ритм є ціннісне упорядкування внутрішньої даності, наявності. Ритм не є експресивним у вузькому значенні цього слова. Він не виражає переживання, не обґрунтовується із середини його, він не є емоційно-вольовою реакцією на предмет і зміст, але реакцією на цю реакцію. Ритм безпредметний у тому сенсі, що не має справи безпосередньо із предметом, але із переживанням предмету, реакцією на нього, тому він понижує предметну вагомість елементів ряду.

Ритм передбачає іманентизацію змісту самому переживанню, мети самому прагненню. Зміст і мета, повинні стати лише моментом самоцінного переживання-прагнення. Ритм передбачає певну визначеність наперед прагнення, дії, переживання (певну змістову безнадійність). Дійсне, фатальне, ризиковане абсолютне майбутнє долається ритмом, долається сама межа між минулим і майбутнім (і теперішнім), на користь минулого. Змістове майбутнє ніби розчиняється в минулому і теперішньому, художньо напередвизначається ними (оскільки автор-споглядач завжди тимчасово поєднує ціле, він завжди



пізніше, і не лише в часі, а і в змісті пізніше). Але самий момент переходу, руху із минулого і теперішнього в майбутнє (в змістове, абсолютне майбутнє, не в те майбутнє, яке залишить все на своїх місцях, а в те, яке повинно нарешті виконати, звершити, майбутнє, яке ми протиставляємо теперішньому і минулому як спасіння, переображення і відкуплення, тобто майбутнє не як гола часова, а як змістова категорія, те чого ще ціннісно немає, що не визначено, ще не дискредитовано буттям, не забруднено буттям-даністю, чисто від нього, невідкупно і незв'язанно-ідеально, однак не ідеологічно і теоретично, але практично – як зобов'язаність) – цей момент, є момент чистої співбуттєвості в мені, де я зсередини себе причетний до одного і єдиного співбуття буття: у ньому ризикована, абсолютна непередбачуваність наслідку події (не фабулічна, а змістова непередбачуваність; фабула як і ритм, як всі взагалі естетичні моменти, органічна і внутрішньо визначена наперед, може і повинна бути охоплена вся цілком, від початку до кінця, у всіх моментах єдиним внутрішнім охоплюючим поглядом, оскільки лише ціле, хоча би потенційне, може бути естетично вагомим), «або-або» події; в цьому моменті і проходить абсолютна межа ритму, цей момент не піддається ритму, принципово неритмічний, неадекватний йому, ритм тут стає викривленням і фальшуванням» [27, с.103-104].

Отже, ритм тут якщо не містифікується, то універсалізується. Це є потенція, «ентелехія», за Арістотелем, що розгортається всередині «Я», але це розгортання залежить від «Іншого». Ця дихотомія, трансцензус і є той іманентний ритм, який єднає, фактично звучить і в музиці, і в предметному світі, і в вербальному, і в візуальному дискурсі. Цей ритм як наскрізна категорія циклічного природного відмінювання стає запорукою співбуття буття, що залежить від місця людини в бутті. Адже поза-знаходження іншого, за М. Бахтіним, є гарантом того, що ритм завжди є, що йому неможна зрадити, що він є гармонізатором, що він допомагає будь-якій іманентизації і будь-якій експресивній діяльності, де іманентне самозвучання ритму є засадою петлі рекурсії, тієї метафізичної зануреності в глибини динаміки великих систем, до

яких належить культура, і до яких належить людина – людина планетарна, людина як рід в цілому.

«Свобода волі і активність, – констатує М. Бахтін, – не сумісні з ритмом. Життя (переживання, прагнення, вчинок, думка), що проживається у категоріях моральної свободи і активності, не може бути ритмізованим. Самостійність і активність творять ритм для несамостійного (етично) і пасивного буття. Творець самостійний і активний, а те, що твориться є несамостійним і пасивним. Правда, несамостійність, необхідність оформленого ритмом життя – це не зла і не індиферентна для цінності необхідність (пізнавальна), але дарча, дарована любов'ю, прекрасна необхідність. Ритмізоване буття «доцільно без мети», мета не вибирається, не обговорюється, немає відповідальності за мету; місце, яке займається естетично сприйнятим цілим у відкритому співбутті єдиного і єдино можливого буття, не обговорюється, не входить у гру, ціле ціннісно незалежне від ризикованого майбутнього у співбутті буття, виправдано всупереч цього майбутнього. Але саме за вибір мети, за місце у співбутті буття відповідальна моральна активність, і в цьому вона незалежна. В даному сенсі, етична свобода (так звана свобода волі) є не лише свобода від пізнавальної необхідності (казуальної), але і необхідності естетичної, свобода мого вчинку від буття в мені, як не утвердженого, так і утвердженого ціннісно (буття художнього бачення)» [27, с.105].

Отже, можна побачити, що М. Бахтін універсалізує категорію ритму, що він її визначає як певний міст, зв'язок не лише великих систем, не лише людини і природи, «Я» та «Іншого», великого Іншого – Абсолюта, Бога, іншої людини, – всього того, що є не «Я». Це надзвичайно важливо в сьогоденному стані людини. Людина шукає кіборгів, людей які не мають смертної форми існування, шукає позаземних цивілізацій, шукає інші форми гармонії, здійснює і створює цю гармонію в нездійсненному світі – в новій музиці, в нових музичних артефактах, але людина не може бути вільною, творчою, якщо вона живе ритмічно.

«Відношення до себе самого, – пише М. Бахтін, – не може бути ритмічним, знайти себе самого в ритмі не можна. Життя, яке я визнаю моїм, у якому я активно знаходжу себе, не може бути виражене в ритмі, соромиться його, тут повинен увірватися будь-який ритм, тут область тверезіння і чистоти (починаючи із практичних низин до етично-релігійних висот). Ритмом я можу бути лише охоплений, в ритмі я, як в наркозі, не усвідомлюю себе. (Сором ритму і форми – корінь юродства, горда самотність і супротив іншому, самосвідомість, що перейшла межі і бажає окреслити навкруг себе нерозривне коло)» [27, с. 105-106]. «Ритм є можливим, – за М. Бахтіним, – як форма відношення до іншого, але не до самого себе. Там, де є ритм, там є дві душі (вірніше, душа і дух), дві активності; одна – що переживає життя, і стає пасивною для другої, яка її активно оформлює, оспівує» [27, с. 106].

Отже, в контексті транспозитивної естетики М. Бахтіна ритм є здійснений трансцензус, тобто транспозитив, за нашим визначенням. Це диспозиція, яка стала іманентно можливою лише в рамках усвідомлення «Іншого», в рамках єднання двох душ, двох світів, двох можливостей бути. Все це надзвичайно важливо для осмислення артизації сучасної реальності, для осмислення того, як поза-знаходження іншого, за Бахтіним, як співбуття-буття, як сам атракціон – перетворення в іншого і повернення в себе, створює той єдиний ритм, який можливий і неможливий в сучасній культурі. Можливий як масовість, культивування публічності екранними, медійними, іншими засобами, і неможливий як самотність людини в натовпі. Недарма В. Глазичев сказав, що в сучасному місті виникає поруч із акваторіями, небом, зеленню, предметними артефактами культури ще одна стихія – натовп, самотній натовп, який неможливо гармонізувати ніколи [79]. Лише ритм як рух, як метр, як можливість ритму, за Бахтіним, як можливість естетичного відношення, ідентифікує «Я» та «Іншого» і дозволяє відчути, що це не натовп, за Канетті або за Лібоном, а стихія сучасної культури, сучасного урбанізованого світу.

В даному відношенні, слід розрізняти ритмічний та метричний повтори. Ритмічний повтор, як було сказано вище, використовує поступову кількісну

зміну елементів та інтервалів між ними, а метричний повтор є складовою частиною ритму і використовує тільки безпосереднє повторення елементів постійної тривалості чи величини через однакові інтервали [246, с. 52]. Так, наприклад, у орнаменті та мелодії діапазон метру та ритму дуже широкий – від співвідношення орнаментальних мотивів до співвідношення великих орнаментальних площин, від співвідношення сусідніх тривалостей до співвідношення великих частин і форм.

Ритм, як естетична закономірність виявляє себе у співставленні художнього ритму з ритмом, як періодичною повторюваністю природно-фізичних, психологічних та соціально-комунікативних процесів. Вочевидь, в цьому відкривається багато моментів спільності, що в свою чергу, дає можливість для дослідження ритму на матеріалі різнопланових мистецтв, як універсальної художньої закономірності. Розглянемо цю закономірність на прикладі орнаменту і мелодії як двох різнорідних явищ мистецтва.

Як відомо, мелодія та орнамент мають різну природу. Мелодія розгортається в часі, орнамент – у просторі. Із цього випливає, що порівняння будь яких їх складових частин чи засобів виразності буде порівнянням часових категорій із просторовими, які не є еквівалентними між собою. Оскільки поняття ритму у мелодії та орнаменті, як і самі вони, теж не є ідентичним за своїми характеристиками, проведення їх порівняльного аналізу стає можливим лише в разі знаходження певних спільних критеріїв для оцінки, які повинні базуватися на загальнозначних відповідностях просторових та часових характеристик. Для цього насамперед необхідно з'ясувати походження явища ритмічності, змісту самого поняття ритму, а також призначення і функцій, що відводяться йому в часовому та просторовому різновидах мистецтва.

«Ритм» – слово грецького походження, переклад якого має два значення. В буквальному перекладі, як «течія», в більш специфічному розумінні - як «регулярний, впорядкований рух». Вже із самого перекладу стає зрозумілим, що дія ритму пов'язана із розвитком, розгортанням, просуванням вперед.

У музиці поняття ритму розуміється як часова закономірність, організація звуків у часі за їх тривалістю. Таке значення ритму цілком вписується у визначення, які надають йому Б. Асаф'єв [18], Л. Мазель [164], Є. Назайкінський [196]. Адже організація тривалостей звуків у часі, їх просування вимагає певних співвідношень тривалостей. В залежності від цих співвідношень, а також від розміщення метричних акцентів (про що буде сказано пізніше), виникають загальні типи ритмічної виразності, що набувають певного асоціативного образу: заокруглення або загострення, чіткості або розпливчатості, дії або нерухомості, спокою або збудження [163, с.139].

Ритм, у значенні, яке наведено вище, складається із ритмічного малюнку (ритмічної фігури), який за умови регулярного повторення виконує роль матеріалу – «тканини», із якої складається ритм; метру – як організуючого фактору та темпу, що визначає швидкість ритмічного руху [196, с.187]. Слід звернути особливу увагу на аналогію, яку застосовують дослідники (Є. Назайкінський, Л.Мазель, Б.Асаф'єв) для описання функції ритмічного малюнку. Вони називають його «матерією», а також «тканиною» ритму. Таке порівняння є надзвичайно важливим для нашого порівняльного аналізу, оскільки воно є асоціацією, яка має просторове походження, і надає часовій категорії значення, яке може мати просторову інтерпретацію.

Існує також інше, більш широке значення ритму. В цьому значенні ритм розуміється, як загальний впорядковуючий принцип, який надає організованості будь-якому рухові, у якому присутня періодичність – тобто повторення певних складових частин. Таке розуміння ритму надзвичайно важливе для виявлення його загальномистецького значення, тому що в цьому розумінні він визначає будь-які різноманітні закономірності, що присутні у різних за своєю природою мистецтвах, якими окрім музики є танець, поезія, образотворче мистецтво та необразотворчі різновиди – архітектура та орнамент [163, с.134].

Тепер перейдемо до з'ясування походження природи ритму та його виразних можливостей.

Відчуття ритму у своїй основі полягає в очікуванні повторення події, або образу чи відчуття події, яка вже мала місце щонайменше один раз. Завдяки такому повторенню відбувається налаштування свідомості людини на можливість періодичності. Для формування у свідомості людини відчуття періодичності потрібно послідовне повторення події (у ролі події може виступати елемент ритму, рапорт) щонайменше трьох-чотирьох раз [246, с. 52; 196, с.124]. Усі дослідники, які так чи інакше вивчали ритм та його природу, наголошують на вкоріненості відчуття періодичності, ритмічності та темпу у мистецтві в аналогічних явищах природи. Оскільки, як було сказано вище, ритм є проявом руху, фізіологічною основою якого можуть бути: рухи людського тіла - крок, хода, біг, стрибок, жести різного роду; ритми організму людини (ритмічність людського пульсу); ритми природи (коливання, поштовхи, а також усі процеси у природі, що ґрунтуються на регулярному повторюванні окремих елементів, чи їх поєднань), ритми процесів діяльності людини, а також відстані у просторі. Усі ці фактори втілюються в асоціативному уявленні людини про величину тривалостей ритмічних одиниць, на основі якої відбувається формування відчуття та уявлення ритму [18; 163; 164; 196].

Процеси формування асоціативних уявлень про ритм та темп відбуваються на основі двох факторів: перехресних зв'язків системних аналізаторів (органів відчуттів), які утворюють систему відповідностей між різними процесами діяльності людини, а також на основі накопичення людиною ритміко-динамічного досвіду та досвіду руху. Завдяки цим двом факторам здійснюються співставлення тривалостей різної рівності та величини та їх проекція на часовий матеріал, формується певне стале уявлення людини про швидкість темпу, про ритмічність, повторюваність та пропорції [196]. Ритм може відповідати функціональному або смислового навантаженню процесів, жанрів, явищ до яких він причетний. Таким буває, наприклад, ритм народної пісні, у якій найправдивіше втілюється ритмічність явищ природи та діяльності людини. Л. Мазель відзначає, що за допомогою ритмічних інтервалів великої тривалості у пісні виражається уявлення про відстань, простір і т. ін.

Аналогічно засобами ритму досягаються у піснях враження руху різного характеру (напр. кінного), явищ природи (напр. завивання вітру – через протяжні тривалі звуки) та ін.

Сказаного достатньо для того, щоб пересвідчитися, що часовий та просторовий ритм мають спільне походження. В основі як одного, так й іншого лежать різноманітні явища ритмічності у природі, та їх заломлення у свідомості людини. Це пояснює велику силу емоційної дії, яка притаманна ритму. На основі сказаного можна зробити припущення, про те, що першоосновою ритмічності є просторові та моторні уявлення. Спочатку людина на основі спостереження, навчилася знаходити співрозмірність та послідовність змін тривалостей у явищах просторового характеру, відслідковувати час змін цих тривалостей, що згодом знайшло своє втілення у ритмах. Так, І. Рудь та І. Цуккерман вважають, що музика, і взагалі, будь-які акустичні явища є подіями, що відбуваються не тільки в одному, а в двох вимірах, тобто одночасно є функціями не тільки часу, але також і частоти. На основі методу «видимої музики» в основу якого покладено інтенсивність звучання певної частоти у певний момент часу, що виражається яскравістю в точці сходження двох вимірів можна отримати графічне (просторове) зображення процесу, що розгортається в часі. При цьому двом вимірам (часу і частоти) відповідають вісі абсцисс і ординат. В результаті ми отримуємо спектрограму в часі. Дослідники роблять висновок про те, що музика – це не тільки часова, але і просторова структура. Пам'ять людини працює таким чином, що зберігає часову послідовність як певну просторову структуру (прототипом якої може бути „видима музика”) із заданим порядком розгортання. Завдяки цьому багато в чому виявляється схожість між будовою музики та образотворчого мистецтва. Ця схожість виявляє себе у співвідношеннях закономірностей частин, у зв'язках між елементами структури, в ритмічному малюнку та ін [231, с.270].

Якщо у часовому мистецтві ритм являє собою закономірну зміну елементів у часі, що створює відчуття руху у часі, яке відслідковує слух, то у просторовому мистецтві завдяки ритму теж виникає відчуття руху, але це вже

рух у просторі, який відслідковує око, завдяки повтору елементів. Це дає нам можливість говорити про два прояви, або стани одного і того ж явища. Правомірність такого припущення підтверджується гіпотезою, висловленою Б.Асаф'євим: «Музика – мистецтво, що виявляється у інтонаціях руху. Вона переважно моторне мистецтво. Отже, відбувається в часі. Але рух це не самоціль і не абстракція, він виявляє себе, як один із різновидів перетворення енергії...» [18, с.204]. Більш того, можна говорити про взаємне перетворення та вплив цих станів один на одній, навіть у межах одного мистецтва.

Так, в архітектурі простір переважає у тому випадку, коли композиція передбачає одночасне охоплення поглядом усієї форми і її сприйняття йде від цілого до частин. Таким є фронтальний рух. Цей різновид руху відбувається у двох вимірах простору: висоті та довжині. Сюди ж належать і усі площинні композиції, також і орнаментальна. Натомість час грає головну роль у випадках, коли композиція для створення цілісного уявлення про форму передбачає зміну окремих зорових образів у часовій послідовності, та їх узагальнення у порівнянні. В цьому випадку сприйняття йде від частини до цілого і має місце глибинно-просторовий розвиток, що використовує третій просторовий вимір – глибину [246]. Завдяки наявності часового фактору, характер сприйняття ритму великих ансамблевих утворень в архітектурі порівнюють із сприйняттям музики: глядач не в змозі сприймати всю сукупність елементів форми одразу і вимушений звертатися до порівняння та співставлення окремих елементів форми (яка в такому випадку, розгортається у часі) для того, щоб відтворити у свідомості її цілісність [163].

Сприйняття ритму в орнаменті теж, вочевидь, пов'язане як з просторовим, так і з часовим фактором. Просторовий фактор тут виявляє себе у самій площинній природі орнаменту, його графічності, а часовий – у повторюваності елементарних частин (рапорту орнаменту), що створює враження періодичності і, як наслідок, – руху.

Для того щоб пояснити природу взаємних перетворень просторового та часового ритму, необхідно знайти певний еквівалент, за допомогою якого



можливо було б порівнювати якісні показники просторового та часового руху, тобто розвитку. Для цього доцільно вдатися до певної системи відношень, на яких будується цей розвиток. В даному випадку у ролі такої системи виступає пропорціонування, яке у мистецтві є одним із найважливіших методів досягнення виразності і цілісності у побудові форми. Використання пропорцій може застосовуватися у двох основних напрямках: як метод створення цілісної форми та як метод аналізу, тобто виявлення закономірностей у формах та процесах, які вже існують у мистецтві, і присутні на всіх його масштабних рівнях [163, с.73,78]. Не буде винятком і рівень елементарного ритмічного мотиву.

Поняття пропорції – латинського походження і перекладається, як співрозмірність, співвідношення певних частин між собою. В поняття пропорції вкладають декілька значень, два з яких відповідають характерові об'єкту, до якого застосовують пропорціонування. Так, в першому випадку це буде співвідношення просторових параметрів (довжини, висоти та ширини), в другому випадку – це рівність кількісних параметрів певних об'єктів, чи їх частин, що порівнюються [246, с.73]. Третє значення є найбільш загальнозначним і включає себе два попередніх. В цьому значенні пропорцію розуміють, як поняття, що визначає закономірність змін якісного виміру, яка відбувається при переходах від однієї частини, певного цілого значення, до другої частини, та до самого цілого значення [246, с.73].

Саме таке розуміння пропорціонування дає можливість знаходження пропорційних відношень у явищі ритмічного розвитку. Адже саме явище ритму стає можливим завдяки поділу певної цілої частини (цілої тривалості) на складові, їх порівнянню, комбінуванню та повторенню у певному порядку цих частин. Тобто відбувається кількісна зміна тривалостей в певному відношенні. Залишається тільки визначити порядок, що лежить у основі поділу, порівняння та комбінування, тобто закономірної зміни якісних характеристик цих частин (тривалостей). Закономірні зміни тривалісних величин ритму, а також

відношення, в якому відбуваються ці зміни можуть бути виражені за допомогою закономірностей прогресії.

Існують три різновиди прогресії – арифметична, геометрична та гармонічна [246, с.73]. Усі три мають своє застосування у музиці.

Арифметична прогресія виражається рядом чисел, у якому кожне наступне число більше за попереднє на одну й ту саму величину. Найпростішим прикладом арифметичної прогресії є ряд цілих натуральних чисел: 0, 1, 2, 3, 4, 5 і т. д. Тобто між числами ряду зберігається постійне відношення, яке може бути виражено за допомогою будь-якого числа. Повторення величин на основі арифметичної прогресії буде повторенням однакових величин на однаковий інтервал. У такому випадку ми отримуємо просте метричне повторення [246, с.74,57]. Зміна рівних величин при арифметичній прогресії має характер не відношення цих величин одна до одної, а різниці між ними.

Геометрична прогресія являє собою ряд чисел, у якому кожне наступне число більше чи менше від попереднього у певне число раз (число «*n*»). Прикладом такої прогресії можуть бути такі ряди: 1, 2, 4, 8, 16, 32; або: 1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32 і т. д. У першому випадку ряд буде виражати кількісний розвиток, у другому – розвиток за допомогою поділу цілого на частини. Геометрична прогресія може виражати також і просте метричне повторення – якщо число «*n*» буде дорівнювати «1» [246, с.74,57]. Геометрична прогресія має надзвичайно важливе значення для вивчення природи ритму, тому що саме на її відношеннях будується система тривалостей у ритмі. Вже навіть у самому числовому ряді геометричної прогресії (1, 2, 4, 8, 16) можна легко впізнати основні ритмічні тривалості звуків – цілу, половинну, чверть, восьму, шістнадцяту і т.д., з чого випливає, що відношення тривалостей між собою належать до закономірностей саме цього різновиду прогресії.

Для того, щоб наочно продемонструвати присутність пропорцій геометричної прогресії у музичному ритмі, спробуємо знайти певний графічний аналог тривалостям звуків. Тим більше, що знаходження такого аналогу

допоможе знаходженню еквіваленту, необхідного для порівняння ритму у просторі та у часі, про який було сказано раніше.

Загальновідомо, що тривалості звуків у музиці позначаються графічно у вигляді нот. Але система нотного запису не може бути зображувальним аналогом, тому, що є насамперед умовним позначенням для висоти звуку та приблизної часової тривалості звучання, абсолютність якої визначається темпом, а отже вимірюється в часових, а не у просторових одиницях [164, с.142]. Із цього випливає, що нота не сприймається, як просторовий елемент, і, тому, не може адекватно передавати пропорційні відношення та залежності між елементами ритму у просторі. Із метою знаходження графічного посередника, адекватного відношенням між тривалостями у часі та у просторі, звернемося до змісту поняття, яке лежить у основі системи пропорційних залежностей. Пропорціонування неможливе без наявності певного цілого, що служить еталоном при подальшому поділу на частини та їх відношенні між собою. У музиці таким буде ціла нота (тривалість). Оскільки часова тривалість ноти самої по собі, без прив'язки до темпу буде відносною тривалістю, а значить абстрактною величиною, ми можемо пов'язати її із такою ж абстрактною графічною величиною, що має певні виміри на площині (довжину, ширину), які є відносними. Такою величиною може бути будь-яка геометрична фігура: лінія, прямокутник.

Знаходження відношення між частинами і цілим за допомогою порівняння із умовним еталоном є основним принципом, на якому базується поняття масштабу. Масштаб – це геометричне поняття, яке визначається, як відношення зменшених відстаней на карті чи кресленні до реальних. Завдяки своїй універсальності, масштабність стала гнучким і зручним засобом композиції, у якості регулятора потрібної міри відповідності між величинами простору. Це поняття широко застосовується в архітектурі та зображувальному мистецтві. В нашому випадку ми використовуємо принцип масштабності для виконання ролі «посередника» між часовими та просторовими характеристиками ритму. Такий масштаб доцільно буде назвати «просторово-

часовим» масштабом. Точна відповідність будь-якій системі відрахунку тут не є необхідною тому, що головне завдання при усвідомленні просторово-часового перетворення, і конкретно ритмічного руху, полягає не у визначенні абсолютних параметрів кожної окремо взятої тривалості ритму, а у встановленні співвідношень між ними, проясненні загальних тенденцій у зміні структури ритмічного рисунку. У якості абстрактної величини, яка приймається за графічний аналог цілої ноти (тривалості) виступає прямокутник певної довжини та ширини. Він, в даному випадку, є еталоном для порівняння при подальшому поділу на дві, чотири і вісім частин, які, в свою чергу відповідають половинній, четвертній та восьмій нотам (тривалостям). У подальшому такий графічний аналог цілої тривалості може виступати також у ролі аналогу такту. Присутність геометричної прогресії у тривалостях ритму ілюструє додаток 3.

Третім різновидом прогресії є гармонічна прогресія. Як і в арифметичній прогресії, в основу гармонічної прогресії покладено розвиток на основі зміни рівних величин. Але ця зміна відбувається у вигляді поділу цілої величини на певне число, яке з кожним новим поділом збільшується на однаковий інтервал. Прикладом гармонічної прогресії може бути така послідовність:  $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/5$ ,  $1/6$ ,  $1/7$  і т. д. Принцип гармонічної прогресії лежить в основі звуковисотного ладу музики, адже кожний звук хроматичного звукоряду відповідає певній точці на грифі інструменту (у струнних інструментах), відстань від якої до початку грифу буде кратною усій довжині грифу. Тобто це буде поділ цілого на певний інтервал, який щоразу збільшуватиметься на однакове число, поки не досягне величини цілого.

Гармонічна прогресія виявляє себе також і в ритмі. Вище говорилося про вираження ритмічних тривалостей через закономірності геометричної прогресії. Такій закономірності підпорядковуються основні тривалості (парного ділення) – цілі, половинні, четвертні, восьмі і т.д. Але, як відомо, крім основних існують також тривалості, що утворюються від довільного поділу основних тривалостей на будь-яку кількість рівних частин. Такими є: тріоль, квінтоль, секстоль та септоль. Якщо ці тривалості вибудувати у порядку зростання, ми

отримаємо послідовність, що буде відповідати числовому ряду гармонічної прогресії. При цьому тривалості, що утворюються від довільного поділу, займуть проміжне положення між основними тривалостями (додаток 4 ілюструє застосування гармонічної прогресії стосовно тривалостей ритму). Важливим також є те, що аналогічний результат можна отримати підставляючи у прогресію, в якості проміжних положень між тривалостями парного ділення, тривалості, що утворені за допомогою знаків збільшення тривалості (ноти з крапкою, ліги).

Отже, як показує проведене порівняння, основні складові часового ритму співвідносяться між собою на основі тих же закономірностей, що і в просторовому ритмі і виявляють себе у вигляді пропорційних відношень. Завдяки абстрактному порівнянню тривалостей стає можливим відхід від прив'язки закономірностей ритму до просторових та часових категорій, який дає нам змогу виявити спільність природи ритму у просторі та часі. Крім того, цілком можливим постає вираження часових величин музичного ритму за допомогою їх просторового (площинного) аналогу.

Як було сказано раніше, в результаті закономірної зміни тривалостей, що лежать в основі явища ритму, виникає розвиток, що сприймається як рух. Тому, для подальшого з'ясування природи взаємних перетворень просторового та часового ритму виникає необхідність у порівнянні характеристик ритмічного руху в просторі та в часі. Це можливо показати за допомогою вже використовуваного раніше графічного аналогу тривалостей ритму (у додатку 4 показано відповідність тривалостей ритму числам прогресій, яка графічно виражається у вигляді залежності частин від цілого у певній кількості). В результаті виникає певна схема тривалостей, подібна до ритмічних рядів, за допомогою яких в художній композиції зображують просторовий ритм.

Для того, щоб передати розвиток ритмічного руху на площині вибудуємо всі тривалості, наявні у таблиці (додаток 4) в послідовному порядку – від цілої до восьмої. В результаті ми отримаємо ряд, що відобразатиме поступовий послідовний розвиток величин тривалостей, виражений у

поступовій кількісній зміні елементів ряду в порядку убування, що відповідатиме дрібленню цілої тривалості ритму. Такий ряд має характер спрямованості в один бік і його ще не можна назвати ритмом у зв'язку із відсутністю повторення. Цей ряд міститиме набір компонентів, із яких формується елементарний ритмічний мотив (додаток 5 показує, що ритмічні ряди побудовані на основі пропорційних відношень частин до цілого, що відповідають числовим рядам гармонічної та геометричної прогресій). При цьому кожний новий набір рівних тривалостей є елементом, що відповідає цілій величині, взятій за основу. Таким чином ми маємо метричне повторення, але у порядку при якому кожний наступний елемент утворюється в свою чергу із певної кількості складових елементів, кількість яких залежить від числа прогресії, а сукупність відповідає цілій величині.

Елемент такого повторення відповідатиме рівню такту у мелодії, або рівню мотиву, якщо використовувати термінологію В. Назайкінського. У орнаментальній композиції це буде рівень елементарного зображувального мотиву – рапорту. Мотив, як і рапорт може бути також ускладненим і складатися із декількох тактів. При такому повторенні виникає зоровий (просторовий), а в музиці асоціативний рух, розвиток. Як ми можемо бачити – цей рух стає можливим при поєднанні статичного метричного повторення в межах якого відбувається чергування однакових елементів (відповідних їм величин) із динамічним розвитком, що відбувається як зміна у певному порядку тривалості елементів (наростання, убування, згущення, розрідження і т. д.). Рух відбувається у напрямку наростання змін ритмічного ряду.

Із сказаного випливає, що враження руху в ритмі виникає завдяки поєднанню двох протилежних начал – статичності і динамічності, носіями яких є рушійні сили цього руху – метричне і ритмічне повторення, кожному з яких відповідає своя функція. При цьому два цих поняття базуються на пропорційних відношеннях, які у випадку метричного повторення створюють схожість (повторюваність) рівних величин, а у випадку ритмічного повторення – створюють динаміку, що виражається у напрямку зміни величини ритмічної

тривалості [133, с. 48, 86]. Отже, можна сказати, що у реальній музичній практиці мотив мелодії буде поєднанням різновидів порядку зміни тривалостей.

Окрім поєднання динамічності та статичності ритмічний розвиток пов'язаний також із поняттями контрасту та нюансу.

Саме явище ритму було б неможливим без поділу цілої тривалості на частини та подальшого співставлення цих частин, яке є порівнянням між собою величин, що не є однаковими. Тобто можна сказати, що ритмічність полягає у порівнянні неоднакових величин, у співвідношенні їх із цілою величиною. Як можна побачити із додатку 5, розвиток співвідношень складових частин у ритмічних рядах буде не однаковим. Різні прогресії зумовлюють, відповідно, різний характер змін тривалостей ряду. У першому випадку зміни тривалостей більш плавні і поступові, що викликає враження меншої динаміки руху. У другому випадку зміни більш різкі, що викликає враження більшої активності, тобто динаміки руху. Отже динаміка буде не однаковою. Ступінь активності динаміки ритмічного розвитку залежить від різниці між кількістю тривалостей, із яких складаються елементи ряду, в порівнянні із цілою тривалістю (основним елементом). Чим більшою буде кількість тривалостей у кожному наступному елементі, тобто інтервал між цілою тривалістю і похідною від неї, тим більш вираженою буде динаміка. Різниця залежатиме від числового ряду прогресії, що говорить про зв'язок із пропорційністю. Об'єднуючим фактором тут виступатиме метричне повторення, без якого ритмічний ряд розпадеться на складові частини, втратить цілісність.

В результаті відбувається співставлення протилежних за характеристикою величин, що призводить до враження переважання одного мотиву над іншим. Це збільшує виразність ритму, посилює його вплив. Таке протиставлення протилежних характеристик лежить у основі явища контрастності. Контрастність підкреслює та посилює різницю властивостей елементів, активізує динаміку ритмічного руху, завдяки чому ритмічний елемент активізує увагу, стає помітним, що, в свою чергу, сприяє довшому утримуванню в пам'яті. Відношення, побудовані на протиставленні величин

викликають у свідомості людини враження боротьби протилежностей, що при рівномірному повторі елементів, які не є тотожними, викликає враження спрямованості і динамічності.

Протилежним контрастності є поняття нюансності, яке полягає у незначних відмінностях між величинами, що порівнюються, співвідношенні величин, що наближаються за характеристикою. У відношеннях, побудованих на основі нюансності, схожість між елементами буде переважати над різницею між ними [133, с.86]. Таке співвідношення елементів призводить до плавності у їх змінах, що зумовлює поступовість їх розвитку, помірну активність руху. У таблиці наведеній в додатку 3, таким є ритмічний ряд пропорційні відношення елементів якого засновані на гармонічній прогресії.

Закономірності контрасту та нюансу виявляють себе, вочевидь, не тільки у закономірностях ритму та співвідношеннях тривалостей елементарного ритмічного мотиву. Вони виявляють себе на рівні фраз і музичних побудов, а також на рівні музичної форми.

Б. Асаф'єв вбачає у взаємній обумовленості принципів контрасту та нюансу (тотожності) можливість розширення меж музичного руху, та вважає взаємодію цих принципів виразником динамічної суті цього руху: «Як пізнається цей рух? Усяке пізнання є порівняння. Процес сприйняття музики є порівнянням та розрізненням тотожних та контрастуючих моментів. Засвоєння та запам'ятовування музики ґрунтується на цій діяльності свідомості. <...> Повний момент тотожності дає лише повторення, у чому можна бачити першооснову музичної форми. Ми бачимо, що всяка інтонація для того, щоби бути засвоєною, потребує повернення її. Після повторення (n'не число раз, або два рази, в даному випадку це не змінює справи) всяке найменше відхилення від тотожності загострює момент порівняння інтонацій та приводить до відчуття контрасту. Ця стадія дає більш розвинутий рух, вірніше, створює саму можливість такого» [18, с.199]. Спираючись на проведені вище порівняння, можна з упевненістю стверджувати, що сказане Б. Асаф'євим можна віднести



не тільки до музичного, часового руху, але й до просторового, що без сумніву говорить про їх схожість та ізоморфність їх структур.

Отже було з'ясовано, що і ритмічна сторона мелодії, і ритмічна сторона орнаменту ґрунтуються на однакових передумовах. Такими є: пропорційна побудова тривалостей ритму, підпорядкованість співвідношень пропорцій числам прогресій, взаємодія статичної та динамічної (статичної – як метричного повторення тотожних елементів, динамічної – як ритмічного повторення тривалостей в межах елементів), взаємодія контрасту та нюансу (співставлення контрастних тривалостей в ритмі). Із сказаного можна зробити висновок, що саме на взаємодії протилежних начал ґрунтується рух ритму, а взаємне перетворення просторової та часової характеристик виявляється у однаковості реагування ритму на процеси, які відбуваються при впливі одних і тих же явищ на його розвиток у часі і в просторі.

Щоб показати це наочно, спробуємо змодельовати графічно ритмічний рисунок, взятий із живої музики.

За допомогою ритмічних рядів, побудованих у таблиці з додатку 4, ми спробували визначити залежність тривалостей ритму від чисел прогресії та показати пропорційні закономірності, що лежать у основі співвідношень тривалостей між собою. Також було здійснено спробу реалізувати тривалості часу як тривалості в просторі. Звичайно ж рисунок ритмічного мотиву у реальній практиці не обов'язково буде носити характер послідовного розвитку тривалостей у порядку зростання чи убуття, а буде набором різних за тривалістю інтервалів ритму, включаючи паузи.

У додатку 6 представлено деякі ритми естрадної музики, що наводяться у посібнику В.Молоткова та В.Манілова «Техніка джазового акомпанементу» [170] та відповідні їм графічні моделі ритму. При цьому тривалостям відповідають затоновані відрізки, а паузам – відповідні їм незатоновані. Таке умовне позначення можна пояснити наявністю звучання тривалостей і відсутністю звучання пауз.

Як можна побачити, елементарний мотив у одних ритмах відповідає рівню такту, а у інших складається із двох тактів. Достатньо трьохкратного повторення мотиву, через його поєднання у горизонтальному положенні, для того щоб виникло відчуття повторюваності. В результаті ми одержуємо типову схему орнаментального ритму, що базується на повторенні рапорту.

Таке графічне зображення ритму дає змогу прослідкувати як виявляють себе у ньому композиційні закономірності та засоби, а також виявити дію законів симетрії. Крім того, ми отримуємо візуальне вираження такої синестетичної метафори, як «ритмічний рисунок». При необхідності зображення тривалостей може бути трансформовано у нотний запис. Приклади ритмів, наведені у додатку 6 найкращим чином демонструють дію композиційних засобів тотожності та контрасту, а також динамічності і статичності. Так, можна побачити, що ритми, які складаються із однакових тривалостей (свінг, рок-н-ролл) є статичними і врівноваженими, завдяки тотожному характеру співвідношень між величинами тривалостей. Ритми, побудовані на абсолютній тотожності викликають відчуття монотонності, завдяки мінімальній можливості для порівняння. Натомість ритми, що побудовані на принципі контрасту між тривалостями концентрують увагу, змушуючи відшукувати тотожні елементи, роблячи їх порівняння більш прихованим.

Ця характеристика буде справедливою як для звукового, так і для візуального вираження ритму, що зовсім не свідчить про його недоцільність у художньому відношенні, а свідчить про однаковість сприйняття двох різномодальних процесів.

Просторові асоціації, що виникають при сприйнятті часової послідовності, якою є музичний ритм пов'язані із взаємодією часового і просторового проявів музики (як було сказано вище, музика – це не тільки часова, але і просторова структура), які в сукупності створюють враження ритмічного руху. Саме в цьому, головним чином, виявляється взаємовплив між різновидами музичного і образотворчого мистецтва. Цей взаємовплив

ґрунтується на універсальних закономірностях, спільних як для часового, так і для просторового мистецтв.

Отже, можна сказати, що до основоположних принципів, на яких базується ритмічний рух належать: пропорційна будова, пропорційні закономірності у співвідношенні тривалостей, які набувають вираження у прогресіях, участь композиційних закономірностей таких як статичність і динамічність, контраст і тотожність у співвідношенні тривалостей, як на рівні фрази, так і на більш масштабних рівнях (речення, форми), а також залежність характеру ритмічного руху від цих закономірностей.

### **3.2. Метр у мелодії та орнаменті**

Метр визначається як регулярність. Орнамент неможливий без метру, фактично в ньому домінує метр, і вся орнаментация де метр зсунутий, трансформований, призводить до деструкції, коли фактично орнаментальність втрачається. Парадоксальність полягає в тому, що метр як регулярна квазіреальність картезіанського простору ніколи не залишала культуру, як би не намагалася архітектура бути нелінійною, драматично-катастрофічною, втрачаючи регулярність, вона втрачає свою архітектонічність. Про це свідчать всі композитні і композиційні системи постмодернізму. Той же парк «Левілет» Бернарда Чумі, де в чисто картезіанському просторі розставлені артефакти – павільйони створені в стилі декомпозиції, які нагадують проекти універсально нового Ель Лісіцкокого або архітектони Малевича, які стоять в голому, пустому просторі. Людина, яка потрапляє в цей «парк» відчуває, що вона потрапила у іншопланетний вимір. Метр, при цьому, визначає бачення реальності.

Метр в системі класицизму зовсім інший. Він вписується в ортельний ряд, вписується в регулярність, яка візуально камуфлюється колонами, камуфлюється прорізами, сандриками, і весь метр сучасного хронотопу кліпової реклами, яка вписується у відіоряди «мільних опер», це пульсація метру, на підставі інтероцепції, зондування підсвідомого як чітко злагодженого, циклічного механізму, циклізм якого орієнтований на природні цикли, на життя

людини в природному універсумі. «Якщо ти жив один день, – писав М. Монтень – ти вже бачив все, немає іншого дня, іншої ночі» [187]. Метр, це і є один день, згорнутий універсум, коли в одній частині будь-якої темпоральності визначається вся сутність, а поруч – аналогічна сутність, аналогічний світ, аналогічний простір.

У попередньому розділі було визначено, що при сприйнятті ритмічного розвитку, незалежно від часової чи просторової його належності виникає відчуття руху, який відбувається за рахунок повторення тотожних елементів. Елементарною складовою частиною цього руху є ритмічний мотив, що складається із впорядкованого співвідношення тривалостей різної величини. Але тривалості, самі по собі, без кількісної визначеності не можуть бути організовані у мотив для подальшого повтору. Крім того, рух не буде можливим без одиниці виміру, еталону, відносно якого будуються співвідношення величини тривалостей у ритмічному мотиві. Отже виникає потреба у організуючому, формоутворюючому факторі, що був би пов'язаний із змістовими та виразними можливостями ритму.

Таким фактором, без сумніву, є метр – система організації ритмічного руху, що заснована на закономірному чергуванні опірних та неопірних долей часу і виявляє себе в акцентній пульсації та у кратності тривалостей [196, с. 221]. Метр – це також аспект ритму, який визначає відчуття певного спільного виміру – еталонної долі, що вимірює тривалості. Метр вносить у співвідношення величин тривалостей визначеність, фактор виміру. Крім того, метр відіграє об'єднуючу роль завдяки визначенню опорних моментів, які так чи інакше вирізняються від неопорних. В результаті виникає рівномірна метрична пульсація завдяки якій стає можливим повторення тотожних елементів. Одним із виразників тотожності є такт, як фактор, що групує тривалості ритмічного мотиву. При цьому «вимірювачі – це метр і такт, а ритм – вимірюване, те, що в метрі і такті виявляє себе як кількість, тобто закономірний рух матерії, що повторно відбувається із однаковими проміжками між окремими актами руху.» [18, с.184].

Відомо, що абсолютна подібність, якою є повторення тотожних частин, саме по собі не може бути назване рухом, а може тільки служити для закріплення у свідомості людини того чи іншого його етапу. Спробуємо з'ясувати, в чому полягає специфічне значення акцентної метричної пульсації у формуванні ритмічного руху.

Так, дослідник психології музичного сприйняття Б. Теплов стверджує, що просте періодичне повторення тотожних частин, саме по собі, навіть повторення через однаковий інтервал, взагалі не можна назвати ритмом. На думку дослідника, таке розуміння ритму може мати місце в деяких явищах природи, але воно не може пояснити сутності художнього ритму [252, с.270]. Періодичне повторення може бути частиною ритмічного руху, але при цьому не є умовою його виникнення. Необхідною умовою ритму, на думку Б. Теплова, є насамперед групування в тому, чи іншому порядку елементів ритму, які дослідник називає «подразненнями», в результаті якого відбувається розчленування часового (просторового) ряду. Тільки у випадку, коли ці «подразнення» (елементи, тобто долі метру), рівномірно прямуючи один за одним розподіляються на окремі групи, які можуть бути однаковими (по два, по три і т.д. елементи) або неоднаковими, можна говорити про ритм.

Але, на думку дослідника, навіть наведені вище умови, ще не є достатніми для виникнення ритму. Для розподілу елементів ритму на групи, а отже для виникнення ритму обов'язковою умовою є наявність акцентів, тобто подразнень, які тим чи іншим способом виділяються по відношенню до інших подразнень (елементів метру). Тобто можна сказати, що навколо цих акцентованих подразнень відбувається групування інших подразнень, тих, які не є акцентованими. Без дотримання цих умов виникнення ритму не є можливим [252, с.270].

Подібні твердження висловлювались також іншими дослідниками сприйняття художнього ритму. Так, наприклад дослідник психології ритму Мак-Даугал пише: «Елементарною умовою виникнення ритму є періодична акцентуація у слуховій послідовності, що проходить при специфічних часових

послідовностях» [Цит. за: 252, с.271]. Інший дослідник ритму Коффа з цього приводу зазначає: «Чим відрізняється враження ритмічності від враження простого чергування? Не об'єднанням подразнень в групи, так, як це може бути і при простій правильності, без ритму <...> Ритм характеризується тим, що з'являються акценти. Інакше кажучи, акцент створює ритм» [Цит. за: 252, с. 271].

Із усього сказаного випливає, що:

- проста послідовність елементів у часі (просторі) не є ритмом, тому що не є розчленованою;
- для того, щоб послідовність елементів стала ритмом необхідно закономірне розчленування її на групи;
- формування груп відбувається тоді, коли відбувається виділення (акцентування) в часі (просторі) одного елемента по відношенню до інших (сусідніх). У відношенні до цього елемента відбувається формування групи;
- закономірність розчленування часової послідовності полягає у відношенні між собою акцентованих елементів.

Виділення елементів ритму акцентуванням та відношення акцентованих елементів між собою призводить до послідовного створення та розрядження напружень, за рахунок тяготіння неакцентованих елементів до акцентованих, тобто відбувається вже не просто чергування долей часу чи їх сполучень, а чергування груп долей, кожна з яких має свій центр – акцентовану долю часу. Це, в свою чергу, створює стимул до подальшого розвитку, за принципом спаду і наростання напруження, пов'язаного із наближенням та віддаленням акцентованого елемента.

Формотворчі функції метра виявляються також у можливості порівняння за тривалістю як окремих складових елементів так і більш масштабних побудов, із чого випливає, що закономірності метру виявляють себе на усіх масштабних рівнях – від рівня мотиву, до рівня форми. Саме метр дозволяє відчути симетричність, врівноваженість, співрозмірність в процесі ритмічного розвитку. Крім того, надзвичайно важливою для логічної організації

ритмічного руху є якісна диференціація опірних та неопірних долей ритму [196, с.221].

Отже, головними проявами метру є акцентна пульсація та парність тривалостей, значення яких пов'язано із спільною основою – чергуванням опорних та неопорних моментів часу. Якщо узагальнити це визначення, то можна сказати, що це буде диференціація та чергування елементів, одні зі яких є головними, а інші – другорядними. Узагальнюючи визначення В. Назайкінського, можна сказати, що акцентна метрична пульсація – це чергування головних та другорядних елементів, яке чітко розрізняється при сприйнятті ритмічного руху. Це чергування засновано на асоціативних зв'язках із імпульсами, що зумовлені активністю моторно-ритмічної бази ритмічного сприйняття людини.

Говорячи про акцентування, необхідно сказати також про те, що це явище може виникати на суб'єктивному рівні, тобто при сприйнятті людиною послідовності елементів, які об'єктивно можуть бути однаковими. Явище акцентування в цьому випадку буде відбуватися на асоціативному рівні, а для його виникнення необхідна лише послідовність елементів, яка б сприймалася, як ритмічна. Справа в тому, що сприймаючи будь-яку послідовність ритмічних елементів (звуків рівномірно падаючих краплі води, стук метронома і т.д.) людина мимовільно сприйматиме її як послідовність дво- чи трьохдольних тактів (раз-два, раз-два або раз-два-три). Тобто відбуватиметься мимовільне групування елементів з виділенням окремих елементів, як більш значних, через їх акцентацію. Таким чином свідомість людини робить зручнішим сприйняття повтору однакових елементів [252, с.271].

Виникнення такого «суб'єктивного ритмізування» викликає своєрідне відчуття ритму. Це явище пов'язано із природою метричної пульсації та ритму і буде можливим в тому випадку, якщо швидкість повторення елементів не занадто низька і не занадто велика [252, с.272]. Б. Теплов наводить такі дані щодо меж суб'єктивного ритмізування: межа швидкості, тобто верхня межа суб'єктивного ритмізування визначається за одними даними як 520 ударів на

хвилину, за іншими, як 240-280 ударів на хвилину. При цьому найбільш сприятливою для ритмізування швидкістю буде швидкість від 100 до 200 ударів на хвилину. Нижньою ж межею ритмізування буде швидкість менша за 30 ударів на хвилину. Якщо швидкість більша за 500 і менша за 30 ударів на хвилину, суб'єктивне ритмізування не настане зовсім [252, с.272].

Природа явища метричної пульсації має у своїй основі багато чинників. До них належать – зв'язки з диханням, пульсом людини, різноманітними типами рухів: кроками, ходою, бігом, а також рухами трудової діяльності людини. Так, наприклад, порівнюють метричну пульсацію із рухами людини, що рубає дрова: удар сокири по дереву – це сильна доля метру, замах – це слаба (допоміжна) доля. На базі накопичення життєвого рухального досвіду у свідомості людини формується вище згадана моторно-ритмічна асоціативна база.

Значення згаданого рухального досвіду виявляє себе при формуванні моторної основи музичного сприйняття. Це відбувається тому, що завдяки цій основі відбувається виокремлення певного початкового метричного еталону при сприйнятті ритму, який стає мірилом метричної акцентної пульсації.

Початковий метричний еталон – це певний проміжок часу, впродовж якого виникає явище так званої «метричної інерції». Це явище полягає у постійному прагненні порівняння теперішнього метру із метром, що вже пройшов. В основі цього явища лежить принцип контрасту – порівняння опорних та перехідних долей метру. В результаті формується певна установка на порівняння з випередженням – розвиток метричного руху на основі вже сприйнятого метру. Метр, що вже втілюється у тривалостях та був сприйнятий свідомістю стає основою, свого роду «лекалом» для відтворення, завдяки установці, що склалася на початку сприйняття. Таким чином виникає інерція метричної пульсації, що набуває ознак самостійного ритмічного фактору і дозволяє випереджувати, передбачати розвиток метричного руху [196, с.223].

Відрізок часу, протягом якого відбувається виникнення метричної інерції відповідає початковій метричній структурі, яку задає ритмічний рух. Ця



структура, завдяки асоціативній дії моторно-ритмічного акомпанементу, що є складовою частиною моторно-ритмічної бази, яка входить до складу системного аналізатора ритму і забезпечує сприйняття ритму, репродукується, створюючи певний стереотип метричної акцентної пульсації, який зберігається доти, доки нове співвідношення опорних та перехідних долей метру не змінить існуючий стереотип, створивши новий.

Очевидно, що метрична акцентна пульсація може виступати як самостійне явище ритму, яке після виникнення та закріплення у сприйнятті може вступати у конфлікт із усіма іншими елементами ритму, створюючи напругу та неврівноваженість. Явище метричної інерції свідчить про те, що метрична пульсація може певний час зберігатися у сприйнятті навіть тоді, коли не підтримується елементами структури. Прикладом явища конфлікту метричної пульсації із іншими засобами ритму є синкопа, у якій опорна доля може не виділятися ні ритмічно ні акцентно [196, с.222].

Значення явища метричної інерції і еталонної метричної структури надзвичайно важливе для з'ясування взаємовпливу між просторовими та часовими характеристиками ритмічного руху. Адже воно дає змогу порівнювати певний елемент руху, що відбувається у теперішньому часі із елементами що вже відбулися, та тими, що мають відбутися. Еталонна метрична структура дає можливість прогнозувати розвиток ритму у часі, що споріднює його із просторовим рухом, елемент якого може бути вільно порівняний із будь-якою його частиною – попередньою чи наступною. Тобто явище метричної інерції може виконувати роль певної зв'язуючої ланки між часом та простором, долаючи часову специфіку музичного ритму.

Спробуємо виявити значення, якого набуває метр у просторовому та часовому вимірах ритмічного руху мелодії та орнаменту.

Відомо, що при сприйнятті мистецтв, які прийнято називати часовими, ми не маємо можливості вільно організовувати наші враження у часовій послідовності, так, як вони визначаються художньою системою. Таке судження буде справедливим тільки у випадку, якщо не приймати до уваги просторову

сторону акустичних явищ, та просторові асоціації при сприйнятті часових процесів, про що вже було сказано у попередніх розділах, а також явище метричної інерції, описане вище.

Метрична пульсація, завдяки своїй властивості створювати інерцію, виступає, як вже було сказано, в ролі своєрідного засобу кореляції між враженнями, що отримані в даний момент, та їх проекцією на майбутнє. Тобто відбувається організація очікування тотожного моменту. Крім того, відбувається нашарування одного враження на інше і закріплення системи відношень цих вражень. Зі сказаного випливає, що однією із функцій метричної організації ритму є закріплення того, що повинно бути виявлено. Отже, метр виступає як закономірність ритму, що здійснює членування та інтеграцію художнього сприйняття як у часових, так і в просторових явищах [59, с.82].

Просторові мистецтва допускають більш вільну організацію сприйняття послідовності руху, так як простір дає можливість вільно переміщувати погляд як у прямому, так і в зворотному напрямках. Але і тут одноманітність метричного повтору виконує корелюючу функцію: насамперед між складовими частинами метру, який може бути простим і складатися із одного інтервалу або набору однакових інтервалів або складним, коли метр складається із набору неоднакових інтервалів, що відбувається в результаті, як і у випадку з часовим метром, нашарування декількох простих інтервалів. Тут метр виконує функцію, аналогічну його функції в часовій інтерпретації – об'єднання та диференціації. Метр також відповідає за композиційну виразність, стрункість композиції, може мати асоціативне тектонічне навантаження [246; 133].

В просторовому ритмі також діє метрична інерція, що дає можливість передбачати в процесі розвитку подію, що повинна відбутися, виходячи із події, що вже відбулася.

Метр – у музиці, орнаменті, архітектурі, поезії виступає, як взаємодія двох художніх норм: з однієї сторони, тієї, що диктується специфікою даного різновиду мистецтва, з другої – тією, що виробляється у процесі сприйняття даного художнього твору.

Деякі дослідники роблять висновок про те, що метр – це певний код, мова для будь-якої системи повторень у мистецтвах, різних за модальністю та характером сприйняття. У такому випадку можна вважати, що ритм виступає у ролі повідомлення. У різних випадках, у залежності від ситуації, повідомлення може набувати характер коду і навпаки. Отже можна сказати, що «метр виступає у якості певної норми, міри співвимірності художніх елементів та відношень» [59, с.81].

Отже, ми з'ясували значення, яке відіграє групування, акцентність та метрична інерція у музичному (часовому) ритмі. Також було визначено, що явище метричної інерції має місце і в просторовому ритмі.

Тепер спробуємо з'ясувати, як виявляють себе вищезазначені чинники музичного метру у ритмі орнаменту, та порівняти їх прояви. Для цього, насамперед, необхідно визначити:

- завдяки чому відбувається розчленування просторового ритмічного ряду;
- як відбувається групування елементів ритму в орнаменті;
- що виконує функцію акценту при групуванні;
- чи має у орнаментальному метрі місце суб'єктивне акцентування та ритмування;
- як відбувається у орнаментальному ритмі явище метричної інерції.

Проведемо простий експеримент.

Вище було сказано, що для розчленування послідовності елементів в часі на групи, необхідно виділення одного з елементів.



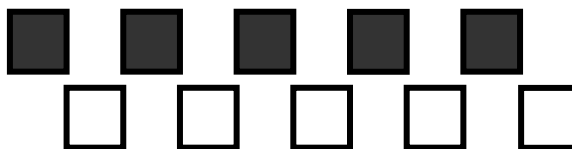
Якщо ми візьмемо найпростішу послідовність однакових елементів, то побачимо, що ця послідовність створює враження злитості, з'єднаності, весь простір послідовності заповнюється впритул притиснутими один до одного елементами, які неможливо відрізнити. Це враження викликається неможливістю протиставлення елементів, неможливістю їх диференціації.

Простір такої послідовності буде злитим і нерозчленованим, а отже не може називатися ритмом.



Але достатньо тонально забарвити елементи цієї послідовності через один, і вона буде справляти зовсім інше враження. В нас з'явиться можливість диференціювати елементи, протиставляючи їх один одному, що дасть також змогу об'єднувати їх у групи по два. При цьому вагомішим буде сприйматися той елемент, який активніше контрастуватиме з фоном, в даному випадку – із білим кольором листа паперу. Саме його можна назвати акцентованим.

Тобто можна сказати, що контраст грає вирішальну роль при розчленуванні елементів у даній послідовності.



Контраст може полягати також і в інтервалі між елементами, або у величині елементів послідовності. Послідовне поєднання двох різних за величиною інтервалів, теж створюватиме протиставлення, а отже групування елементів. Часто групування відбувається за принципом, який нагадує контрапункт в музиці. В цьому випадку протиставлення елементів буде відбуватися за принципом зміщення. Таке протиставлення може підтримуватися тоном, тоді розчленування метричного ряду буде ще різкішим. Головне в тому, щоб елементи можна було протиставляти.

В обидвох випадках роль акцентованої тривалості можна відвести елементові, що якісно відрізняється, активніше контрастує – тоном, величиною або розміщенням.

Такий висновок експериментально підтверджується дослідниками психології ритму. Так, Б. Теплов наводить результат експерименту Коффки, який мав на меті визначити, в чому полягає відчуття акценту. Дослідник намагався з'ясувати, чи дійсно акцент пов'язаний із більш сильним звуком, більш яскравим світлом чи більш різким рухом. В результаті експерименту, було встановлено, що дійсно, більшість вражень про акцент пов'язана саме із інтенсивністю подразнення, але саме враження полягає не тільки у самій інтенсивності. «Акцент, – пише Коффка – є вираження того, що випробовувані в більшості називають активністю. Ця особлива активність – необов'язково пов'язана із волею – і є те, що повинно приєднуватися до групоутворення, щоб з'явилося повноцінне враження ритму» [Цит. за: 252, с.274].

Отже активність і буде тим характерним враженням, на якому ґрунтуються уявлення про акцент. При цьому контраст, про який було сказано вище, буде наслідком коливань між високою та низькою активністю. Саме ступінь активності буде надавати одним елементам метру враження більшої вагомості, в порівнянні з іншими. У часовій послідовності активізація одних елементів, у порівнянні з іншими, буде пов'язана також із моторними уявленнями, тобто із різкішим рухом, з яким асоціюватиметься елемент, що акцентується [252, с.274-275]. У просторовій послідовності, як це вже було сказано, активізація полягатиме у контрасті одних елементів щодо інших.

Явище метричної інерції в просторі вочевидь створюватиме поєднання контрастних елементів, і, адже, як було зазначено вище, це викликатиме прагнення до порівняння метру що вже пройшов із метром, який ще не настав, тобто викликатиме порівняння з випередженням. В результаті ми отримуємо метр, або метричний рух на тих засадах, що і в музиці. Ми навели найпростіший випадок утворення метричного руху, з метою виявлення найзагальнішого принципу формування метричної пульсації. Тоді коли в реальній мистецькій практиці може мати місце будь яке ускладнення метричного руху. Контраст у більшості випадків відбувається за рахунок фону,

на якому розміщено послідовність орнаментальних елементів, а також за рахунок їх форми, порядку розміщення, величини та інших факторів.

Метричний ряд може бути простим і складним. Простим він буде у випадку, коли метричний період складається із чергування двох контрастних елементів. Складним – коли повторюються три або більше елементи [246, с.55]. Складність такого метру полягатиме в тому, що таке поєднання викличе складнішу ієрархію елементів за контрастністю, а отже за значенням (акцентованістю), а також тим, що при цьому вступають в дію закони симетрії, динаміки та інші композиційні закономірності.

Складний метричний ряд можна також розглядати, як поєднання декількох простих рядів. У музиці таким буде явище поліметрії, а також співвідношення різних за значенням вагомості акцентів, та метричних груп, які ці акценти формують, тобто різних метричних рівнів [196, с.225]. У музичній практиці, партії, що відповідають сильним та слабим моментам часу, як правило доручаються різним інструментам, або різним голосам. В цьому відношенні показовим є джазовий акомпанемент із «крокуючим» басом, де бас підкреслює сильну долю, а решта голосів можуть відповідати або сильній або, як правило, слабкій долі (див. додаток 8). У наведеному прикладі має місце метро-ритмічний ряд, який побудований на контрапунктичному поєднанні двох голосів, один із яких (бас) веде чіткий відлік долей метру, а другий відповідає йому вільним вибірково підкресленням, коли це потрібно, сильної долі, а коли потрібно слабкої.

Аналогію такої метро-ритмічної побудови ми знаходимо у деяких різновидах орнаменту, що як і вищенаведений приклад, є поєднанням у контрапунктичному порядку двох ритмічних послідовностей, які взаємодіючи при такому поєднанні створюють виразну метричну пульсацію. Таким буде співвідношення метричних елементів на рівні мотивів і фраз (за терміном В. Назайкінського). Очевидною буде також дія закономірностей метру на наступному за масштабністю рівні музичної побудови – речень і періодів. Метрична пульсація в цьому випадку буде відбуватися за рахунок чергування

речень, що є поєднанням двох мотивів, чи фраз, які є контрастними по відношенню одної до одної. Це можна побачити у ритмічних послідовностях, (додатки 6 та 7), де приклад такої пульсації можна знайти у наведеному ритмі боса-нови. Як можна побачити, речення тут складається із двох фраз, які контрастують між собою за рахунок їх внутрішньої метро-ритмічної побудови, але у поєднанні (додаток 7) відбувається рівномірна метрична пульсація. Таким буде простий метр на масштабному рівні речень і періодів. Якщо продовжити таку логіку, то можна сказати, що складному метрові, на цьому масштабному рівні, відповідатиме період який буде складатися із комбінації речень, що в свою чергу складатимуться із поєднання різних за контрастністю побудови фраз.

Отже ми визначили, що головною засадою для утворення метричної пульсації, як у музиці, так і в орнаменті є закономірне чергування контрастно поєднаних елементів, тобто протиставлення, з метою об'єднання.

Можна припустити, що суб'єктивне ритмізування у орнаментальному метрі теж матиме місце, завдяки характеру сприйняття орнаментального елементу. Окремі мотиви орнаменту утворюють кожний свою метричну систему із центром та периферією [73, с. 93, 213, 219]. Якщо у часовому ритмі явище суб'єктивного ритмізування виникає за рахунок умовного акцентування одного із елементів послідовності, тобто штучного створення протиставлення елементів, то можна сказати, що в просторовій послідовності умовне акцентування буде виявлятися як асоціативний поділ елементу навпіл, як пошук центру та відділення його від периферії елементу. Після такого поділу навіть послідовність абсолютно однакових елементів вже буде сприйматися як послідовне чергування центрів та периферій. Отже суб'єктивне акцентування в просторовій послідовності елементів буде полягати у бажанні відшукати центри елементів і протиставляти їх повторення чергуванню периферій. Міра самостійності елементу тут залежатиме від ступеню його включення в ряд, а також від ступеню зв'язності елементів послідовності [73, с. 219].

Ще одним чинником, що викликає явище суб'єктивного ритмізування можна назвати парність елементів у метричній послідовності. Свідомість намагається об'єднати елементи у групи по два, по три і таким чином розчленувати послідовність, яка після цього не сприйматиметься як однорідна. Так створюється основа для порівняння, повторення, очікування настання тотожного моменту, тобто відбувається метрична інерція. Вочевидь, спостереження, наведене Б. Тепловим щодо суб'єктивної організації послідовності звуків у дво- і тридольні групи, при сприйнятті часової послідовності, можна віднести і до сприйняття будь-якої просторової послідовності однакових елементів.

На наш погляд, явище суб'єктивного ритмізування, суб'єктивної акцентуації, що характерне для сприйняття як звукової, так і зображувальної послідовності елементів є свідченням існування загальнозначних закономірностей, які лежать в основі сприйняття будь-якого метричного руху, незалежно від того, знаходиться він у категоріях часу чи простору, звуку чи зображення.

Для того, щоб це показати, звернемося до простого прикладу. При перевірці правильності нічим не розділеної послідовності цифр, наприклад номеру, коду і т.д., ми не сприймаємо цю послідовність, як одне ціле, а починаємо членувати її на групи – по дві, або три цифри, і так до кінця послідовності. Можуть бути і крупніші групування – по чотири елементи, але тоді вони все одно умовно ділитимуться навпіл (по два). У іншому випадку сприйняття набору неоднакових елементів буде затрудненим, або зовсім неможливим. Групування елементів саме по два-три у групі, пов'язана із мінімальним числом повторень, потрібним для виникнення періодичності – від 2 до 4 [196, с.224].

Той же принцип можна віднести і до особливостей будови і сприйняття об'єктивного, тобто реально існуючого метру, який і в музичному, і в орнаментальному ритмі, як це було показано вище, є принципом, що діє, як поділ, протиставлення за порядком (звуків у часовій послідовності),



положенням, тоном, розміром (зображень у просторовій послідовності). Увага, при такому сприйнятті, акцентуватиме: у часі – події, що сприймаються як першорядні (сильні долі), а у просторі – явища, що сприймаються як вагоміші.

У ритмічній послідовності теж виникають акценти, які мають активну природу [252, с.278]. Вони взаємодіють із метричним протиставленням, в залежності від моменту, на який припадає та, чи інша тривалість, чи пауза, підкреслюючи сильну, або слабу долю, таким чином здійснюючи або не здійснюючи настання очікуваного моменту, створюючи напругу або розрядження, яке стимулює, або призупиняє ритмічний рух.

Так ми підходимо до явища синкопування, яке виникає, коли співвідношення ритмічних тривалостей вступає у конфлікт із метричною пульсацією.

У попередньому параграфі було сказано, що виникнення ритмічного руху зумовлено поєднанням метричного повтору та ритмічного повтору, тобто двох контрастних начал – статичного і динамічного. Ритмічний повтор теж може бути статичним набором однакових тривалостей. В такому випадку він співпадатиме із метричним повтором (додаток б, два перші ритми). Але якщо це буде динамічне співвідношення елементів, різних за своєю тривалістю (додаток б, два останні ритми), вона може вступити у протиріччя із метричною пульсацією.

Тобто можна сказати, що ритм – це взаємодія двох послідовностей, кожна з яких, в такому випадку намагатиметься диктувати власну інерцію сприйняття. В залежності від їх співвідношення, ритмічний рух буде мати різний ступінь рівноваги. Неврівноваженість, напругу викликати фактор неочікуваності, викликаний переміщенням акценту з метричної долі на ритмічну, при неспівпадинні двох послідовностей. Тобто від того, який акцент буде активним в даний момент часу, залежатиме характер ритмічного руху.

Б. Асаф'єв називає таке явище «поштовхами, що інтенсифікують рух». На думку дослідника, до таких можна віднести «значну долю „неочікуваних пауз”, <...> синкопу з її взаємовиключаючими функціями: переміщення акценту

з його звичного місця і одночасно, тим самим утвердження ритму <...> на цьому заснована вся система гостро неврівноваженої рівноваги джаз-банду, де синкопа стала конструктивним формоутворювальним принципом: підкреслена слаба доля такту примушує слух весь час вносити рівновагу у звучання уявним утвердженням сильної долі.» [18, с.68].

Найкращою ілюстрацією сказаного буде ритм джазового стилю акомпанементу «компінг», що наводиться у посібнику В.Манілова та В.Молоткова «Техніка джазового акомпанементу» [170] (додаток 9). Як можна побачити, в обох тактах наведеного прикладу ритмічний акцент припадає на слабку долю такту, тоді, коли метр акцентує сильну долю, на яку припадає пауза. Такі «синкопічні репліки», що чергуються з паузами загострюють ритмічну пульсацію, роблячи її рух більш стрімким [170, с.90]. При цьому особливого значення набувають паузи. Вони призупиняють ритмічний рух, не даючи відбутися передбачуваному метричною інерцією акценту, таким чином роблячи відчутним розподіл присутність двох послідовностей (метричної і ритмічної) у ритмічному руху, за рахунок переважання ритму над метром. Можна сказати, що пауза «розмежовує» моменти рівноваги та неврівноваженості, «сигналізуючи» про зміну у розподілі тривалостей ритму.

На думку такого дослідника ритму, як Е. Жак-Далькроз, музичні паузи викликають напружене очікування продовження руху, тобто відчуття події, що повинна відбутися, і містять у собі елемент минулого і майбутнього [106, с.118].

Ще один приклад демонструє синкопований ритм стилю «Боса-нова», яка є видозміненим варіантом синкопи стилю «свінг». Видозміна полягає у переміщенні четвертної тривалості з крапкою на різні метричні долі [170, с.93]. Це переміщення є в даному випадку тим «поштовхом, що інтенсифікує рух», за визначенням Б. Асаф'єва. Припадаючи на різні долі чотирьохдольного метру, в першому такті – на сильну, у другому – на слабку долю, нота з крапкою (яка може приймати вигляд заліганого поєднання восьмої тривалості з четвертною) викликає нерівномірний розподіл тривалостей ритму в межах

такту, що зумовлює зміщення акценту. Рівновага відновлюється на четвертій долі першого такту, завдяки співпадінню з ритмічною долею, ця рівновага поширюється на перший півтакт другого такту, після чого відбувається призупинка ритмічного руху (пауза виконує свою роль), і переміщення акценту на слабку долю метру. При цьому, метр як систему відліку чи вимірювання, можна порівняти із «віссю», на яку «нанижуються» тривалості ритму (додаток 10).

Отже, можна сказати, що основою явища синкопи є порушення рівномірності розподілу тривалостей ритму у мотиві чи такті. Наведені приклади показують, що достатньо збільшити одну із тривалостей, для того, щоб відбулася зміна пропорційного співвідношення між ними. Це, в свою чергу, і викличе переміщення акцентів. Порушення рівномірності може відбуватися також за рахунок призупинення ритмічного руху, яке виявляє себе як пауза.

Виходячи із усього сказаного, можна зробити висновок про те, що визначні закономірності метру, які впливають на сприйняття ритмічної послідовності є загальнозначними як для часових, так і для просторових процесів. До таких вочевидь можна віднести: суб'єктивне акцентування, тобто закономірне розділення одноманітного метричного повторення на менш і більш вагомні елементи; протиставлення за принципом контрасту – акцентованих долей метру – неакцентованим; метрична інерція, тобто виникнення порівняння з випередженням – очікування чергової акцентованої долі;

Також важливим є значення взаємодії ритмічного та метричного повторень як основних чинників ритмічного руху. В залежності від того, який тип повторення – метричний чи ритмічний домінуватиме, рух набуватиме характеру врівноваженості або неспокою. Визначною тут стає роль неочікуваної паузи як засобу призупинення ритмічного руху або збільшення тривалості, як своєрідного поштовху, що призводить до порушення рівноваги між акцентами метру та ритму.

### **3.3. Симетрія як комунікативно-стабілізуєчий фактор темпо-ритму в мистецтві**

Підходячи до останнього пункту імплікацій поезису артизації мистецтва, необхідно зазначити, що висновки двох попередніх підрозділів дозволяють вважати ключовим поняттям, яке може бути співвіднесено із категоріями «композиція», «атрактор», «транспозитив» та «диспозитив» – симетрію. Симетрія є досить давньою категорією мистецтва, оскільки вона є аналогом природних симетричних конструкцій – тіла людини і тварин, будови рослин. Таке розуміння симетрії не є новим. За Ю. Легеньким, симетрія вперше стала формотворчим принципом в добу древньої Іранської цивілізації, коли виникла велика імперія, і потрібно було суто віртуально або феноменологічно визначити рівність лівого і правого, верху і низу. У зв'язку з цим, виникає вісь симетрії як уподібнюючий міметичний, семантично значущий універсум, який поєднує всі частини цілого [147, с.242].

Композиція, з точки зору симетрії, – це єднання позицій, передусім, єднання місць. Композиційне поле симетрії є полем еквівалентного обміну, при якому неважливо, що саме обмінюється: кольори чи звуки, горизонталь чи вертикаль, рухи чи мізансцени. Така полівалентна моністичність метричного відмінювання, обміну місць, свідчить про те, що симетрія стає надзвичайно активним природно гармонізуючим універсумом, який виконує комунікативно-стабілізуючу функцію утворення ритму – як внутрішнього, так і зовнішнього, за М. Бахтіним, тобто таке єднання позицій є наперед заданим природним гармонізуючим чинником.

Як в музиці, у орнаменті при створенні метро-ритмічного ряду важливу роль відіграють не тільки характер і розміщення елементів, але також і їхня кількість. «Для утворення найпростішої ритмічної послідовності необхідна участь у ній щонайменше трьох елементів. Послідовність із трьох і більше елементів набуває завершеності, завдяки наявності центру або вісі симетрії і починає створювати враження руху» [133, с.68]. Так визначається умова виникнення ритму у орнаментальній композиції. Це коротке визначення є

надзвичайно важливим, тому що дозволяє виявити один із принципів, необхідних для виникнення ритмічного руху, наряду із акцентністю та пропорційним розподілом тривалостей. Як бачимо, визначним чинником тут є завершеність ритмічного мотиву, що в свою чергу, пов'язано із наявністю вісі симетрії. Симетрія є одним із найважливіших організуючих принципів, за яким будується як окремо взятий мотив, так і система ритмічного повторення в цілому.

Поняття симетрії має просторове походження, що пов'язано із симетрією речей у природі. Закони і типи симетрії були виявлені, класифіковані і стали застосовуватися насамперед у просторових мистецтвах, таких, як архітектура і орнамент. Симетрія також є предметом вивчення точних наук – геометрії і математики. Завдяки дії засобів виразності, таких, як ритм та метр, формоутворювальні можливості яких є спільними для музичної і орнаментальної композиції, як це вже було показано вище, можна припустити, що закони симетрії мають своє відображення також і в музиці. Про явище симетрії в музиці йдеться у роботах таких дослідників, як Е. Курт [144], Б. Асаф'єв [18], Л. Мазель [164], Е. Назайкінський [196], М. Ломанов [154] та ін. У дослідженнях вищеназваних авторів закони симетрії в музиці переходять із розряду метафор та образних порівнянь до поняттєвого апарату дослідження музики. Це дозволяє говорити про можливість музичного розуміння симетрії. Отже спробуємо визначити і відслідкувати як закони і типи просторової симетрії виявляють себе у музиці, а також з'ясувати їх значення для музичного ритмічного руху. Для початку з'ясуємо зміст самого поняття симетрії.

Симетрія (від грецького «symmetria» – співрозмірність) визначається, як закономірний розподіл рівних частин відносно одна одної. Закономірність розташування частин симетричної фігури полягає у тому, що вони можуть обмінюватися місцями, а також суміщатися між собою за допомогою операцій або симетричних перетворень. До основних перетворень належать відображення, поворот (обертання) та паралельне перенесення. Симетричне перетворення передбачає допоміжні елементи, за допомогою яких

здійснюються перетворення [246, с.104]. Ці допоміжні елементи називають елементами симетрії, вони можуть носити умовний характер. До елементів симетрії належать такі поняття, як вісь симетрії, вісь переносу, центр симетрії, площина симетрії.

У широкому значенні під поняттям симетрії розуміється закономірність, яка характеризує збереження та постійність певних властивостей об'єкту або явища, у відношенні до будь-яких змін [246, с.103]. Слід звернути увагу на таке визначення, особливо на поєднання понять «об'єкту» та «явища», тому, що в даному розумінні, ці поняття передбачають реалізацію в просторі (об'єкт) та в часі (явище), що вже може сказати нам про можливість наявності симетрії у часовому мистецтві, яким є музика. Для подальшого виявлення симетрії у музичному ритмічному русі слід, насамперед, звернути увагу також на особливості сприйняття метро-ритмічної послідовності в часі та у просторі, а також охарактеризувати спільність та відмінність, що супроводжує сприйняття симетрії у двох названих вимірах.

Особливість сприйняття просторової послідовності елементів, якою є орнамент, полягає у тому, що ми зорозво намагаємося сприймати послідовність, як цілісну форму, організовуючи її сприйняття як протиставлення центру та периферії. Тобто виникає бажання відшукати центр композиції. В цьому випадку рух буде відбуватися від центру (або до нього). При відсутності ж виразного центру рух спрямовуватиметься в одному напрямку.

Особливості сприйняття часової музичної послідовності виявляються, насамперед у її сприйнятті як послідовності елементів у часі, в даному випадку – тривалостей. Тобто елементи послідовності групуються один за одним. Якщо у просторовій послідовності відсутній реальний рух, і вона залишається незмінною на фізичному плані, то у часовій послідовності відсутня реальна цілісність, порівняння елементів між собою на фізичному рівні є неможливим. У цьому полягає відмінність сприйняття ритму у двох даних модальностях. Але, разом з тим необхідно сказати, що у сприйнятті орнаменту присутня і часова компонента. Елементи орнаменту «зчитуються» у певній послідовності –

елемент за елементом, утворюють метричну та ритмічну пульсації (це було показано у попередніх підрозділах). Тобто виникає часова послідовність, але ця послідовність – асоціативна. Відображення часу відбувається на рівні асоціації, відчуття. Зображення послідовності елементів, що рухаються, статичне на фізичному плані, сприймається, як передача події, що відбувається у нас на очах, тобто зображення втілює певний образ руху.

Продовжуючи дане міркування, можна сказати, що і в сприйнятті часової послідовності присутня певна просторова логіка, і можливе порівняння елементів між собою та навіть об'єднання у одне ціле. Тут вступає в дію явище метричної інерції, описане в попередньому підрозділі. Це явище дозволяє порівнювати теперішній момент часу із моментом, що відбувся, а також передбачати метричний рух, «забігаючи» наперед. При цьому, асоціативний характер матиме цілісність, що виникає при такому порівнянні.

Отже, просторова послідовність може створювати асоціативне враження руху, а часова послідовність може створювати таке ж враження цілісності. В цьому полягає спільність сприйняття ритму у двох різних модальностях. Із сказаного випливає, що особливості дії законів симетрії, а також типи симетрії у кожному з вищеописаних випадків, будуть мати характерне вираження, в залежності від модальності сприйняття.

Основним законом симетрії є поняття відносної рівності розділених простором або часом предметів. Два предмети називаються рівними у відношенні тієї чи іншої ознаки, при умові, що обидва предмети володіють цією ознакою [293, с.5]. До таких ознак можуть належати просторові і часові кількісні та якісні характеристики, пропорційні відношення, фізичні властивості. Справа у тому, що в залежності від особливості сприйняття, по'язаної із модальністю, вищеназвані ознаки набуватимуть характерного вираження у просторовій та часовій ритмічній послідовності. Кількісні характеристики будуть розумітися, як кількість елементів за певний відрізок чи фрагмент – в просторі, період – в часі. В обох випадках це поняття пов'язано із масштабними рівнями: фрази, речення, періоду, форми. Якісні характеристики

розумітимуться як виміри елементу послідовності: в просторі – довжина, ширина; в часі – тривалість елементу. Пропорційні відношення як у просторовій, так і в часовій послідовності будуть мати вираження як залежність кількості елементів від певної цілої тривалості – в часі, або цілого відрізка в просторі. Фізичними ж властивостями буде частота звуку в часі, а в просторі – інтенсивність світла зображення. Для нас фізична властивість частоти звуку буде мати значення у якості наявності або відсутності звуку (пауза), оскільки пауза теж має свою тривалість, а отже, бере участь у пропорційних відношеннях, що матиме вираження у симетрії.

Другим поняттям, яке має вирішальне значення для виникнення симетрії, є поняття пропорційної закономірності. Можна сказати, що річ побудована пропорційно закономірно, якщо її можна просторово (або тривалісно) поділити на рівні частини відносно певної пропорційної ознаки [293, с.5].

У залежності від модальності сприйняття, ті чи інші ознаки будуть мати значення реальне або образне. Так, наприклад можна сказати, що один із різновидів музичної форми – «квадрат», що складається із тридцяти двох тактів – побудований пропорційно закономірно, тому, що його можна поділити без залишку на вісім пропорційно рівних частин – речень, кожне з яких, в свою чергу буде складатися із чотирьох тактів. В даному відношенні очевидною є аналогія із зображенням квадрату, про геометрично закономірну побудову якого говорить поділ на вісім рівних частин без залишку. В першому випадку сам термін «квадрат» матиме образне походження, але пропорційна закономірність у його будові буде цілком реальним явищем.

Продовжуючи ту ж логіку, можна говорити про пропорційну закономірність у побудові ритмічної фігури, якщо її тривалість може бути без залишку поділена на певну кількість рівних частин. Якщо ми візьмемо ритмічну фігуру, яка складається, наприклад, із двох тактів, кожний з яких складається із чотирьох четвертих тривалостей, то можна сказати, що ця фігура побудована пропорційно закономірно, а два такти, з яких вона складається рівні за



пропорційними ознаками. При цьому такт буде являти собою аналог цілої тривалості.

Симетричним називається той предмет, який складається із пропорційно і фізично рівних частин, потрібним чином розміщених одна відносно одної [293, с.8]. Із наведеного визначення випливає, що рівність та пропорційна закономірність частин побудови ще не є достатніми умовами для утворення симетрії. Головною умовою для цього є розташування частин у певному порядку. Розташовуючись у певному порядку частини (або елементи) побудови утворюватимуть той чи інший тип симетрії. Отже саме порядок розташування визначає до якого типу належатиме симетрія тієї чи іншої побудови.

Так, наприклад послідовність, утворена поєднанням двох однакових частин, кожна з яких, в свою чергу, є поєднанням однакової кількості елементів, розташованих за своїми якісними характеристиками у одній частині – в прямому порядку, а в другій частині – у зворотному порядку, буде поєднанням на основі відображеної рівності і утворюватиме дзеркальну симетрію із центром, через який проходить умовна площина, що ділить послідовність на дві рівні частини – площина відображення. Та ж послідовність із двох однакових частин, утворених поєднанням певної кількості елементів, розташованих у якомусь одному порядку (прямому, зворотному, чи за будь-яким іншим принципом), буде поєднанням на основі переносу. Така побудова утворюватиме симетрію переносу, або вісьову симетрію. Така назва обумовлена тим, що умовна площина, вздовж якої відбувається перенос частин побудови називається віссю симетрії.

Існують і більш складні різновиди симетрії, такі, як центральна симетрія. Такий тип симетрії передбачає поєднання частин побудови за рахунок обертання навколо вісі (центру). Може бути утворена як за принципом дзеркальної рівності, так і за принципом переносу. Головною ознакою цього типу симетрії буде замкнутість. Якщо відображення, чи повтор вздовж вісі може бути продовжено, в принципі до нескінченності, то наявність центру створить замкнуту структуру.

Необхідно вказати також на зв'язок між типами симетрії та ритмом, так, як наприклад, симетрія переносу може бути інтерпретована в якості метричного повторення, а пряме чи зворотне розташування у дзеркальній симетрії буде можливим тільки в разі динамічного співвідношення елементів, тобто у випадку їх неоднаковості. Отже можна говорити про прямий взаємозв'язок між законами симетрії на формуванням ритму, а також про вплив законів симетрії на характер ритмічного руху.

Що ж до особливості сприйняття, то потрібно сказати, що в часовій послідовності, якою є музичний ритм, реальне значення буде мати тільки симетрія переносу, так, як вона передбачає сприйняття у часовій послідовності. Для сприйняття ж дзеркальної симетрії у часовій послідовності необхідне асоціативне співставлення двох частин побудови з усвідомленням поєднання двох частин з протилежним порядком розташування елементів у них.

Тепер спробуємо відслідкувати дію законів симетрії на реальному музичному матеріалі.

Візьмемо в якості прикладу нотний запис двох ритмів сучасної музики, що раніше вже наводилися в даній роботі (додаток 11-а). Це ритмічна фраза, що складається із двох тактів. Як бачимо, умовність нотного запису не дозволяє передати характер пропорційних відношень між тривалостями, з яких утворено ритм. Тому доцільним буде звернутися до графічної схеми ритму, принцип побудови якої описано в підрозділі 3.1 даної роботи (схема даного ритму наводиться у додатку 11-б). Нагадаємо, що затоновані елементи схеми відповідають тривалостям, які звучать (четвертним тривалостям, а елементи в два рази менші по ширині – восьмим тривалостям. Тривалості беруться у відношенні до величини такту, яка прирівнюється до цілої тривалості), а незатоновані – паузам. У будь якому випадку пропорційне співвідношення тривалостей у такті зберігається незмінним. Можна побачити, що достатньо розділити ритмічну фігуру на дві окремі частини, для того, щоб виявився порядок розташування тривалостей у них, а також чітка межа, яка розділяє ці дві частини на «ліву» і «праву».

Крім того, даний приклад демонструє відображену подібність не тільки на рівні порядку розташування тривалостей, але і на рівні їх фізичних властивостей. Порядок розташування тривалостей, що звучать та пауз, у двох тактах є взаємо протилежним. Тобто можна сказати, що рівновага відображеної подібності розташування самих тривалостей супроводжується також відображеною подібністю порядку їх фізичних властивостей.

Розглянемо ще один приклад ритмічної фігури того ж стилю, що й попередня. Це теж фраза, яка складається із двох тактів, відповідно із двох складових фраз, графічна схема якої показує її симетричність (додаток 11). Вочевидь, порядок розташування тривалостей тут буде зовсім інакшим, ніж у попередньому прикладі. Центр симетрії в даному випадку відсутній, але, натомість присутня яскраво виявлена динаміка у послідовності елементів, яка виникає завдяки нерівномірності їх розподілу та співвідношення. Така послідовність не розділяється на дві окремі частини, завдяки тяготінню у розміщенні елементів, яке відбувається по відношенню до елемента, найбільшого за своєю тривалістю – половинної паузи. Тобто можна сказати, що другий такт в даній послідовності відіграє об'єднувачу роль, завдяки своїй активності, а вся фраза в цілому, завдяки неврівноваженості створює враження руху вперед, стимулює повторення.

Здійснивши кількаразове повторення такої ритмічної фрази (додаток 11-в), ми отримаємо приклад симетрії переносу, із яскраво вираженим динамічним характером співвідношення елементів у ній, що викличе активізацію ритмічного руху. Відповідно до сказаного у попередньому підрозділі, метрична пульсація бере на себе функцію вісі, завдяки чергуванню періодів із яскраво вираженим зміщенням акцентів та відновленням рівноваги. Отже, можна сказати, що в цьому типі симетрії, в даному випадку, функцію вісі переносу виконує метр.

Ми розглянули два випадки найпоширеніших різновидів симетрії, обидва з яких єднає принцип розімкнутості, тобто принципової можливості нескінченного продовження та відсутності обмежень, завдяки розташуванню їх

частин вздовж певної вісі. Принципову відмінність має третій різновид симетрії – центральна симетрія. Цей тип симетрії зобов'язаний своєю формою не стільки наявності центру, скільки головному принципові, що утворює цю форму – замкнутості. Замкнута структура передбачає постійне повернення до початку побудови. Оскільки в часовій послідовності неможливе одночасне сприйняття усієї побудови в цілісності, таке повернення можливе у випадку наявності декількох чітко диференційованих частин, розташованих у певному порядку, що завдяки повторенню викликало би враження руху по колу. При цьому, одна із частин може брати на себе функцію центральної, стаючи «центром», навколо якого групуватимуться інші частини, але при цьому залишаючись однією із них. Розміщення частин за таким принципом можливе на рівні фрази, як і на рівні речення, але найбільшу виразність принцип замкнутості буде мати на рівні музичної форми.

Спробуємо прослідкувати центральну симетрію у розташуванні частин форми «рондо». В цій формі функцію центральної частини, навколо якої групується, і до якої повертається рух, виконує рефрен – певна побудова, що відрізняється положенням у порядку розташування частин, а також кількістю репризних повторень – звернень до неї. Рефрен чергується із епізодами - наспівами, завдяки чому і виникає враження руху по колу. Б. Асаф'єв називає рефрен «стрижнем», відводячи йому функцію вісі, навколо якої відбувається рух [18, с.190].

За наведеним принципом побудована форма п'єси «Tico-tico», що складається із трьох частин, із яких головною є рефрен (а), та двох епізодів (b та c). Порядок розташування частин у п'єсі буде таким: a+a+b+b+a+a+c+c+a. Кожна із частин складається із 16 тактів (в репризному повторенні 32 такти), при чому частина «b» відрізняється від інших тональністю. Як бачимо, відбувається чергування частин, які по-різному контрастують із основною, кожного разу чергування супроводжується поверненням до рефрену, після чого настає замикання.

Слід звернути увагу на різницю у кількості повторень рефрену та епізодів. Епізоди повторюються чотири рази (2X2), тоді як рефрен – п'ять разів. Тобто виникає нерівність – асиметрія. Також характерним є парне число повторень усіх частин (X2), крім останньої (1). Останнє проведення теми (воно ж п'яте у кількості повторів рефрену) вибивається із закономірності пропорційної будови послідовності, а отже його можна трактувати як вихід із існуючої і початок нової послідовності, розвиток якої призупиняється. Проте саме цей призупинений розвиток і викликатиме у нас враження замкнутості. Єдиний непарний елемент цієї послідовності здійснюватиме її замикання, завдяки своєму розташуванню – в кінці побудови. В результаті – саме таке співвідношення кількості частин у цій формі сприйматиметься як замкнутий рух по колу.

### **Висновки до третього розділу**

У процесі проведення порівняльного аналізу виразних засобів мелодії та орнаменту та пошуку загальнозначних закономірностей між ними, було встановлено, що взаємовпливи між цими двома різномодальними явищами крім асоціативної, мають природу просторово – часового взаємного перетворення, яке має місце в ході ритмічного руху.

Так, було встановлено, що ніяке явище, звукове чи зображувальне, не є проявом тільки одного виміру – часового чи просторового. Якщо у орнаменті на рівні із розвитком у просторі (на площині) відбувається також розвиток у часі ритмічної послідовності елементів, то в мелодії крім ритмічного руху безпосередньо в часі, має місце також розвиток в просторі.

Вся специфічність такого взаємообміну полягає в тому, що при відсутності руху в часі, як фізичного явища, його присутність буде відчуватися на рівні асоціації. Так само, у випадку, коли відсутній рух у просторі, як безпосереднє фізичне явище відбудуватиметься розвиток на рівні асоціації у часі.

Тобто можна сказати, що цілісна картина сприйняття у кожній з модальностей, відбувається завдяки доповненню реальних явищ

асоціативними. При цьому, асоціативні явища, про які йде мова (просторовий рух при сприйнятті музичного ритму, часовий рух при сприйнятті просторової ритмічної послідовності) базуватимуться на тих же закономірностях, що і їх аналоги при реальному сприйнятті.

Асоціативним буде сприйняття, тоді, як закономірність, що лежить у основі явища буде цілком реальною.

Отже в результаті проведеного порівняльного аналізу були виявлені загальнозначні для сприйняття часового і просторового ритму та метру закономірності, такі, як:

- пропорційна закономірність у побудові. Відношення тривалостей між собою належать до закономірностей геометричної прогресії. На її відношеннях будується система тривалостей музичного ритму;
- композиційні закономірності, на основі яких відбувається формування ритмічного мотиву. До них належать статика і динаміка, контраст і тотожність;
- суб'єктивне акцентування при сприйнятті метру;
- явище метричної інерції, завдяки якому відбувається характерне сприйняття метричної послідовності – порівняння з випередженням;
- участь композиційних закономірностей у формуванні метру – чергування сильних і слабих долей часу, за принципом контрастності;
- взаємодія метру і ритмічної послідовності;
- участь законів симетрії при створенні ритму є універсальною закономірністю, як для просторової, так і для часової ритмічної послідовності;
- присутність основних типів симетрії у музичній побудові, як на рівні фрази та речення, так і на рівні музичної форми.

Виходячи із сказаного, можна стверджувати, що просторові асоціації, які виникають при сприйнятті музичного твору і зокрема мелодії, мають місце завдяки проявам ряду універсальних принципів формоутворення, що лежать в основі різномодальних явищ.

## ВИСНОВКИ

1. Постмодерністські реалії артизації культури, зокрема, культури повсякдення, реалії сучасного культурного середовища в архітектурі, дизайні, музиці найбільш повно вивчені в теоріях композиції, а також деконструкції у різних поетиках формотворення як образотворчого мистецтва, так і музики. Всі пізні етапи є певною мірою імпліцитно-експліцитною презентацією того культурно-історичного потенціалу, який склався ще за часи Вітрувія, пройшов стильові і жанрові форми випробовування, адекватії і трансформації, що генеровано і визначено в сучасному просторі художньої культури в цілому, культури повсякдення, де зустрічаються різні художні практики, орієнтовані на артизацію соціокультурного контексту комунікації людини на межі ХХ – ХХІ століть. Феномен артизації культури є наскрізним для еволюції культурних практик, де категорії «композиція» (гармонічне єднання культурних реалій у ціле), «поетика» (вироблення засобів гармонічної презентації культурних сенсів), «архітектоніка» (виявлення конструкції в певному образі) стають конститутивними засадами формування образної та художньої цілісності культури.

2. Формотворчі настанови композиційної цілісності мистецького твору в контексті його функціонування в сучасній масовій культурі актуалізуються в контексті нелінійного тексту в дизайні, арт-просторі реклами, моди, арт-бізнесі. Нелінійний текст – це інтегративна метафора-міфологема, яка акумулює в собі різноманітні підходи артизації культури як на мікрорівні, так і на макрорівні. На мікрорівні це пов'язано з певною інтервалікою презентації художнього образу. Це переважно кліп-інформація, а також музичний простір, орієнтований на мікрорівень. Це ті сингулярності, що пов'язані з фрактальними вимірами музичної гармонії, про що свідчить досвід другого авангарду, зокрема, віденської школи. Макрорівень пов'язаний із артизацією на рівні урбанізованого середовища, з мультикультурними процесами, які виходять в екранний простір інформації, реклами, простір великого міста, а також у

простір медіа-культури, яка є тотальним універсумом презентації інформації в Інтернет, екранному просторі медіа.

3. Композиція художнього твору як семіотична структура презентує антропологічний аспект комунікації, а саме, вплив на свідомість людини, що здійснюється засобами художньої культури. Практична комунікативна філософія Ю. Габермаса, К.-О. Апеля та П. Рікера презентує феномен комунікації, що пов'язаний із поняттями життєвого світу, комунікативної дії та дискурсу. Ключовий чинник дискурсу можна побачити у прагненні до означування, тобто в інтенції до наділення змістом, а точніше – в утворенні форми змісту, яким наділяється предмет дискурсу. Комунікація стає мисле-комунікацією в системі мислєдіяльності. Знак, у даному відношенні, виступає в ролі інваріантної одиниці змісту. Будь-який зміст формується в дискурсі в контексті протиставлення і поєднання інваріантів співвідношення змісту і форми.

4. Семіотика художнього образу як комунікативний універсум визначається в знакових конотаціях як єдність означуваного та означального, єдність чуттєвого і поняттєвого, що несе в собі такі конструктивні ознаки, як «ноема» (смісловий епіцентр образу), «енергема» (сугестивний епіцентр образності як такої). Ці складові художнього образу свідчать про модальність впливу, синестезію образу як перекодування екстероцепції, інтроцепції, пропріоцепції, чуттєвих даних, модальностей сприйняття.

Композиція як феномен арт-простору визначається в рамках класичної культури, пов'язаної з усталеними традиціями сприймання інформації. У некласичній культурі частіше говорять про композицію як складову поетики, що пов'язано з формуванням образу, який несе в собі зародки деконструкції, розглядається як декомпозиція, тобто зруйнована композиція попередньої культури. У постнекласичній культурі, що пов'язана з культурою постмодернізму, композиція презентується деконструкцією, інтерпретується як нелінійний текст, як засоби переструктурування та комбінування інформації.



5. Комунікація і автокомунікація як чинники семіозу художнього тексту стають діючими засобами артизації, якщо вони орієнтовані на створення смисло-образу поетики арт-феноменів сучасної культури. Автокомунікація є тим особливим видом комунікації, який обумовлює трансформацію свідомості, «перемикаючи» її в режим самонавіювання, коли сприйняття тексту починає змінювати саму свідомість. Режим автокомунікації свідчить про актуалізацію віртуальних комунікацій, які стають надзвичайно важливими як засіб втечі від повсякденності, новітнім «ескейпізмом» культури ХХ – ХХІ століть.

Поетика художнього твору є інтерпретативним механізмом осмислення принципів артизації, гармонізації навколишнього середовища. Поетика характеризує набір комунікативних констант, які визначаються одночасно як засоби поетики та як засоби композиційної єдності артефактів художнього твору, артефактів масової культури. Втім, артефакти визначаються як арт-феномен, тобто сфера артизації культури повсякдення, що намагається потрапити в простір художньої культури. Весь цей набір універсалій, можна визначити як семантико-комунікативний універсум художньої культури, який існує на межі своїх культурно-історичних та образних інтенцій, на межі феноменологічних імплікацій як виявлення можливого гармонійного устрою культуротворчості. Образні модифікації артизації мають свою особливу поетику: поетику модерну, постмодернізму і сучасної нелінійної культурної арт-реальності.

6. Орнамент як семантико-комунікативний феномен стає моделюючим принципом артизації сучасної культури. Художній образ у просторі арт-феноменів сучасності визначається надзвичайно амбівалентно. З одного боку, це семіотично зазначений об'єкт реклами, моди, дизайну, який має свою соціопрагматику, орієнтовану на вузьке коло споживачів, *ad hoc* у постмодерністському вимірі, а з іншого – це субструктура, яка несе в собі культурно-історичний потенціал гармонії культури в цілому, що належить мистецтву від віку. Цей культурно-історичний потенціал є генеративним і водночас продукуючим, що несе в собі можливість здійснення алгоритмів

гармонізації соціуму: генетичних, продуктивно-комунікативних тощо з усіма екологічними, метакультурними, мультикультурними процесами полісценізму, гармонізації урбанізованого середовища, а також утворення однієї комунікативної мегасцени як феномена ейдетики медіакультури планетарного зразка.

Велика арт-сцена культури розбивається в масовій культурі на цілий ряд арт-конфігурацій. У музиці це рок-сцена, панк-сцена, реп-сцена і т.ін. Постійний рух, що відбувається як зміна сцен, видовищ, мізансцен, подій, аналогічно як зміна звуків, інтонацій та рухів, аналогічно як і зміна фарб, ліній і плям, – нагадує орнамент як нескінченне повторення, яке може набувати різних форм, що не мають ані початку, ані кінця. Основною структурною засадою орнаменту є абсолютна відкритість, яка дозволяє створювати тотальний простір – простір руху, пересування, трансцензесу, переходу. Саме тому орнаментальність сутнього в культурі стає засадничою для її інтерпретації як рушійної динамічної цілості.

7. Ритм як наскрізна структуротворча, моделююча, а водночас гармонізаційна реальність просторових і часових мистецтв у просторі артизації культури є певним диспозитивом – протиставленням різних контрпозицій: стильових, жанрових, образно-модельних форматів медіакультури, рекламного, дизайнерського, архітектурного, музичного універсумів. Ритм також несе в собі транспозитив – можливість переходу, транспозиції меж культури. Перехід з однієї зони в іншу, сегментація, зонування арт-простору та визначення рекреацій, які несуть в собі гармонію, створює атрактори, механізми артизації реальності, де художній образ, тип, зразок, ідеал набувають ознак флеш-іміджу. Ритм, однак, може нести як гармонізуючу, так і деструктивну роль. Деструктивної ролі ритм набуває тоді, коли він редукується до метру, а метр перевищує всі гармонійні якості формотворення і шляхом артикуляції музичного арт-простору стає головним принципом, що визначається в таких конфігураціях сучасної культури як хіп-хоп, реп, механічна «діджейська» музика та ін.

8. Метр у мелодії та орнаменті характеризує редуковані властивості ритму, які нівелюються до регулярних повторів та просторових порівнянь. Метр визначається як регулярність. Орнамент неможливий без метру, фактично в ньому домінує метр, і вся орнаментация, де метр зсунутий, трансформований, призводить до деструкції, і фактично, орнаментальність втрачається. Парадоксальність полягає в тому, що метр як регулярна квазіреальність картезіанського простору ніколи не залишала культуру, як би не намагалася архітектура бути нелінійною, драматично-катастрофічною, втрачаючи регулярність, вона втрачає свою архітектонічність. Про це свідчать усі композитні і композиційні системи постмодернізму.

9. Симетрія є комунікативно-стабілізуючим фактором формування темпоритму в мистецтві. Симетрія є досить давньою категорією мистецтва, оскільки вона є аналогом природних симетричних конструкцій – тіла людини і тварин, будови рослин. Вперше симетрія стала формотворчим принципом у добу давньої іранської цивілізації: коли виникає велика імперія, потрібно було суто віртуально або феноменологічно визначити рівність лівого і правого, верху і низу. У зв'язку з цим виникає вісь симетрії як уподібнюючий міметичний, семантично значущий універсум, який поєднує всі частини цілого. Основним законом симетрії є поняття відносної рівності розділених простором або часом предметів. Два предмети називаються рівними у відношенні тієї чи іншої ознаки за умови, що обидва предмети володіють цією ознакою. До таких ознак можуть належати просторові і часові, кількісні та якісні характеристики, пропорційні відношення, фізичні властивості. Зазначені засоби поетики мистецтва стають активними реаліями гармонізації сучасної культури в рамках арт-проектів з певною домінантою ритму, метру, симетрії, архітектоніки.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраамов А. Синтетическая музыка / Арсений Авраамов // Советская музыка. – 1939. – № 8. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theremin.ru/arhive/avrsunth.htm>.
2. Адорно Т. В. Теория эстетики / Теодор В. Адорно ; пер. с нем. П. Тарашук. – К.: Основы, 2002. – 518 с.
3. Азизян И.А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И.А. Азизян, И.А. Добрицына, Г.С. Лебедева. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.
4. Аксенов И. Сергей Эйзенштейн / И. Аксенов. – М.: Киноцентр, 1994. – 128 с.
5. Александрова Л.В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект / Л.В. Александрова. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 1995. – 372 с.
6. Алексеев С.С. Очерки теории архитектурной композиции / С. С. Алексеев, Воейкова И. Н., Казаринова В. И. и др. – М.: Стройиздат, 1960. – 294 с.
7. Андреева Е. Постмодернизм / Е. Андреева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.
8. Андрущенко Т.В. Комунікативні чинники толерантності / Т.В. Андрущенко // Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць. – 2011. – Вип. 51 (№ 9). – С. 497–503.
9. Апель К.-О. Трансформация философии / Карл-Отто Апель. Пер. с нем. В. Куренной, Б. Скуратов. – М.: Логос, 2001. – 344 с.
10. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии / М.Г. Арановский. – М.: Музыка, 1991. – 311 с.
11. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
12. Аркадьев М. Креативное время «археписьмо» и опыт Ничто / Михаил Аркадьев // Логос №6. – М.: Гнозис, 1995. – С. 164-178.
13. Аркадьев М.А. Лингвистическая катастрофа / М. А. Аркадьев. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2013. – 504 с.

14. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д.Е. Аркин. – М.: Искусство, 1990. – 400 с.
15. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р.Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
16. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
17. Архипенко О. Теоретичні нотатки / О.Архипенко // Хроніка – 2000. – № 5 (7). – С.208 – 255.
18. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. –Л.: Музгиз, 1963.– 457 с.
19. Базен А. Что такое кино? / А.Базен. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
20. Барт Р. S/Z / Ролан Барт. Пер. с фр. Г. Косикова и П. Мурат. – М.: Академ. Проект, 2009. – 373 с.
21. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1994. – 616 [8] с.
22. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Академический Проект, 2008. – 352с. – (Серия "Философские технологии).
23. Барт Р. Нулевая степень письма / Ролан Барт. – М.: Академ. Проект, 2008. – 431 с.
24. Барт Р. Camera lucida / Ролан Барт ; пер. с фр. Михаила Рыклина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
25. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 2003. – 512 с.
26. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
27. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. Сост. С. Г. Бочаров. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
28. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию / Ульрих Бек; пер. с нем. А. Григорьев, В. Седельник. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 385 с.

29. Беляева-Экземплярская С. Заметки о психологии восприятия времени в музыке / С. Беляева-Экземплярская // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Под ред. М.Г. Арановского. – М.: Музыка, 1974. – С. 303-328.
30. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
31. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. – М.: Аграф, 1996. – С. 6 – 186.
32. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.: СПб.: Русская мысль, 1914. – 332 с.
33. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Николай Александрович Бердяев // Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1999 – 608 с.
34. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті / О.М. Берегова. – К.: Інститут культурології АМУ, 2009. – 184 с.
35. Бест С., Келлнер Д. Рэп, черный гнев и расовые разногласия / Стивен Бест, Дуглас Келлнер ; пер. англ. Т. Вартанян // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М.: Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. – С. 224 – 244.
36. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры / В.С. Библер. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
37. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Е. А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 [3] с. (Мыслители ХХ века).
38. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
39. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. С. Зенкина. – М.: Рудомино, – 1995. – 174 с.
40. Божко Ю.Г. Архитектоника и комбинаторика формообразования / Ю.Г. Божко. – К.: Выща шк., 1991. – 245 с.: ил.

41. Бонфельд М.Ш. Семантика музыкальной речи / М.Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – С. 82-141.
42. Бычков В. В. Триалог / В.В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
43. Бычков В. В. Эстетика / Виктор Васильевич Бычков. – М. : Гардарика, 2002. – 556 [4] с.
44. Бычков В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков. – М.: КНОРУС, 2012. - 528 с.
45. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер ; пер. с нем. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.
46. Валери П. Об искусстве / П. Валери. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
47. Ванечкина И.Л. Капель и Скрябин: Эволюция светомузыкальных идей. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.prometheus.kai.ru/cast-skr\\_r.htm](http://www.prometheus.kai.ru/cast-skr_r.htm)
48. Ванечкина И.Л. Поэма огня / И.Л.Ванечкина, Б.М.Галеев. – Казань: Изд-во казанского университета, 1981. – 346 с.
49. Васильева Л.Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореферат дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 01 „Теорія та історія культури” / Л.Л. Васильева. – К., – 2004. – 19 с.
50. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
51. Величковский Б.М. Образ // Общая психология: словарь / Б.М. Величковский. – М.: ПЕР СЭ, 2005. – С. 201.
52. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.
53. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л. : Худ. Лит. – 1940. – 648с.
54. Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – 270 с.

55. Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне. – Х. : Гуманитарный Центр, 2011. – 402 с.
56. Вильчек В.М. Телевидение и художественная культура / В. М. Вильчек Ю. В. Воронцов. – М.: Знание, 1977. – 94 с.
57. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо. – СПб.: Наука, 2004. – 141 с.
58. Волков Н.Н. Композиция в живописи. / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
59. Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) / Е.В. Волкова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С.73-85.
60. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
61. Габричевский А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
62. Габричевский А.Г. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. / А. Г. Габричевский. Под ред. А. А. Пучкова. – К.: Самватас, 1993. – 256 с.
63. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
64. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 700 с.
65. Гак В. Г. Язык как форма самовыражения народа / В.Г. Гак // Язык как средство трансляции культуры. – М.: Наука, 2000. – С. 54-68.
66. Галеев Б. М. Цветомузыка: становление и сущность нового искусства / Б.М. Галеев. – Казань, 1976. – 268 с.
67. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника / Б. М. Галеев. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1978. – 264 с.
68. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1968, т. I. – 312 с.
69. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1969, т. II. – 326 с.



70. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1969, т. III. – 464 с.
71. Гейзінга Й. Homo Ludens ; пер. з англ. О. Мокроволаського / Й.Гейзінга. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
72. Гелд Д. Глобальні трансформації / Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон ; пер. з англ. В.Курганського, В. Сікори. – К. : Фенікс, 2003. – 548 с.
73. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. – М.: Галарт, 1999. – 328 с.
74. Ги Дебор. Общество спектакля / Ги Дебор. – М.: Логос, 1999. – 224 с.
75. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ. / Дж.Гибсон. – М.: Прогресс, 1988. – 464 с.
76. Гибсон К. Рейв-культура в Сиднее: картографирование молодежных пространств в дискурсе средств массовой информации / Крис Гибсон, Ребекка Паган // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. – С. 244 – 268.
77. Гильдебрандт А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / А.Гильдебрандт. – М. : Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
78. Глазычев В.Л. Архитектура. Энциклопедия / Л. Глазычев. – М.: Астрель, 2002. – 669 с.
79. Глазычев В.Л. Дизайн как он есть / В.Л. Глазычев. – М.: Европа, 2006. – 320 с.
80. Глейк Дж. Хаос. Создание новой науки / Джеймс Глейк. – С-Пб.: Амфора, 2001. – 396 с.
81. Голосовкер Я. Логика мифа / Я. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 220 с.
82. Гомілко О. Метафізика тілесності / О.Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 238 с.
83. Горюнов В.С. Архитектура эпохи модерна / В.С. Горюнов, М.П. Тубли. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
84. Гофман А. Б. Классическое и современное : этюды по истории теории социологии / А.Б. Гофман. – М. : Наука, 2003. – 783 с.

85. Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля / Лора Гриндстафф // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. – С. 76 – 91.
86. Гройс Б. Комментарии к искусству / Б. Гройс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 342 с.
87. Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. – М.: Знак, 1993. – 371 с.
88. Гулыга А. Что такое постсовременность? / А. Гулыга // Вопросы философии. – 1988. – № 12. – С. 153-159.
89. Гулыга А.В. Искусство в век науки / А.В. Гулыга. – М.: Наука, 1978. – 180 с.
90. Гуревич П.С. Приключения имиджа: Типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия / П.С. Гуревич. – М.: Искусство, 1991. – 221 с.
91. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. I: Прологомены к чистой логике / Э. Гуссерль. – М.: Академический проект, 2011. – 253 с. – (Философские технологии).
92. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. II. Ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания / Э. Гуссерль. – М.: Академический проект, 2011. – 565 с. – (Философские технологии).
93. Гуссерль Э. Философия как строгая наука / Э. Гуссерль. – Новочеркасск : Сагуна, 1994. – 357 с.
94. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Э. Гуссерль. Пер. с нем. А.В. Михайлова; Вступ. ст. В.А. Куренного. – М.: Академический Проект, 2009. – 489 с. – (Философские технологии).
95. Даниэль С. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. Даниэль. – СПб. : Амфора, 2006. – 206 с.
96. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и Барокко / Ж. Делёз. Послесл. В.А. Подороги. – М.: Логос, 1997. – 264 с.

97. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. – М.: Астрель, 2010. – 895 с.
98. Деррида Ж. О грамматологии / Ж.Деррида. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
99. Деррида Ж. Отобиографии / Ж.Деррида // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований. – М.: Институт Философии РАН, 1994. – С. 174–183.
100. Джеймисон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / Фредерік Джеймисон ; пер. з англ. Петра Дениска. – К. : Курс, 2008. – 504 с.
101. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч.Дженкс. — М.: Мир, 1985. – 568 с.
102. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование / Дж.К. Джонс. – М. : Мир, 1976. – 369 с.
103. Ділі Дж. Основи семіотики / Дж. Ділі. – Львів: Арсенал. – 232 с.
104. Добрицына И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре / И.А. Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 415 с.
105. Єрмоленко А.М. Комунікативна практична філософія / А.М. Єрмоленко. – К.: Лібра, 1999. – 488 с.
106. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика-XXI, 2002. – 230 с.
107. Зеллинг Ш. Мода. Век модельеров / Ш. Зеллинг. – Кельн, 2000. – 655 с.
108. Земпер Г. Практическая эстетика / Г. Земпер ; пер.с нем. В.Г.Калиша. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
109. Зинченко В. П. Формирование зрительного образа / В.П. Зинченко, Н. Ю. Вергилес. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 106 с.
110. Зись А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А.Я. Зись // Взаимодействие и синтез искусств. – Л. : Наука, 1978. – С. 5-20.
111. Золотухина-Аболина Е.В. Повседневность: философские загадки / Е. В. Золотухина-Аболина. – К. : Ника – Центр, 2006. – 256 с.
112. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вячеслав Всеволодович Иванов. – Московский гос. ун-т им. В. Ломоносова; Институт теории и истории мировой культуры. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 912 с. – (Язык).

113. Изард К. Эмоции человека / К. Изард. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 440 с.
114. Иконников А. Основы архитектурной композиции / А. Иконников, Г. Степанов. – М.: Искусство, 1971. – 224 с.
115. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Изд. В 2 т. – Т1. / А. Иконников. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 656 с.
116. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Изд. В 2 т. – Т2. / А. Иконников. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 672 с.
117. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Илья Ильин. – М.:Интрада, 1998. – 231 с.
118. Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / Илья Ильин. – М.:Интрада, 1996. – 253 с.
119. Ингарден Р. О структуре картины // Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 452 с.
120. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств / И.И. Иоффе. – Л. : Огиз, 1933. – 568 с.
121. Иттен И. Искусство формы / Иоханнес Иттен. – М.: Издатель Д. Аронов, 2001. – 136 с.
122. Каган М.С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа / М.С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
123. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М.: Искусство, 1992. – 110 с.
124. Кассирер Э. Теория символических форм / Э. Кассирер. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 620 с.
125. Кассирер Эрнст. Избранное. Опыт о человеке / Эрнст Кассирер; пер. с нем. Б. Вимер. – М.: Гардарика, 1998. – 780с. – (Лики культуры).
126. Каткова М. В. Искусство действия : Перформанс – художественное явление второй половины XX века : автореферат дис. на соискание научн. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 „Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура / М. В. Каткова. – М. – 2000. – 19 с.

127. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации / Христо Кафтанджиев ; пер. с болг. С. Кировой. – М. : ЭКСМО, 2006. – 358. – (Профессиональные издания для бизнеса).
128. Кебуладзе В. Феноменология досвіду / Вахтанг Кебуладзе. Відп. ред. А. Лой. – К.: Дух і літера, 2011. – 280 с.
129. Ковалёв В.Ф. Золотое сечение в живописи / В.Ф. Ковалёв. – К.: Выща школа, 1989. – 143 с.
130. Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В.Н. Козлов. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 250 с.
131. Козловски П. Культура постмодерна / П.Козловски. – М.: Республика, 1997. – 240 с.
132. Косиков Г.К. Структура и/или «текст» (стратегии современной семиотики) / Г.К. Косиков // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 3-48.
133. Костенко Т.В. Основы композиції / Т.В. Костенко. –Харків: ХДАМ, 2003. –256 с.
134. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М. : ЛКИ, 2008. – 352 с.
135. Кочубей Н.В. Мирозренческий и методологический смысл понятия «нелинейность» / Н.В. Кочубей // Практична філософія. – 2005. – №2. – С. 60–64.
136. Кракауер З. Природа фильма / З. Кракауер. – М.: Искусство, 1974. – 384 с.
137. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм / О.А. Кривцун. – М. : Наука, 1992. – 302 с.
138. Кримський С.Б. Запити філософських смислів / С.Б. Кримський. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
139. Кринский В.Ф. Элементы архитектурно-пространственной композиции / В.Ф. Кринский, И. В. Ламцов, М.А. Туркус. – М.: Стройиздат, 1968. – 170 с.
140. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – РОССПЭН, 2004. – 654 с.
141. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Ю. Кристева. Пер. с фр. Э.А. Орловой. – М.: Академ. Проект, 2013. – 285 с.

142. Крістева Ю. Полілог / Ю.Крістева : пер. з фр. П. Таращука. – К. : Юніверс. – 2004. – 480 с.
143. Кузь О. М. Репрезентації суб'єктності в постсучасності: [монографія] / О. М. Кузь. – Х.: ФОП Лібуркіна Л. М.; ІНЖЕК, 2010. – 312 с.
144. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт. – М.: Музгиз, 1931. – 310 с.
145. Куцепал С. В. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом “пост-” / С. В. Куцепал. – К.: ПАРАПАН, 2004. – 324 с.
146. Легенький Ю.Г. Дизайн одягу / Ю. Г. Легенький. - К.:КНУКіМ, 2008. – 373 с.
147. Легенький Ю.Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) / Ю.Г. Легенький. – Киев : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
148. Легенький Ю.Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии) / Ю.Г. Легенький. – НПУ им. М.П. Драгоманова, 2012. – 488 с.
149. Легенький Ю.Г. Об архитектуре (очерки дизайна интерьера) / Ю.Г.Легенький – К.: КНУКіМ, 2005. – 690 с.
150. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / Под ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 608 с.
151. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.-Э. Лессинг. – М. : Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1957. – 519 с.
152. Лобас В.Х. Українська та зарубіжна культура / В.Х.Лобас, Ю.Г.Легенький. – К.:ВІПОЛ, 1997. – 272 с.
153. Лола Г. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции / Галина Николаевна Лола. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 264 с.
154. Ломанов М.Ф. Элементы симметрии в музыке / М.Ф. Ломанов // Музыкальное искусство и наука. Под ред. Е.В. Назайкинського. – М.: Музыка, 1970. – Вып. I. – С.136-165.
155. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Форма - Стиль - Выражение / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. С. 5-296.
156. Лосев А.Ф. Миф - Число - Сущность / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.

157. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф.Лосев // Литература и живопись. – Л.:Наука, 1982. – С. 31-65.
158. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 320с.
159. Лосев А.Ф. Философия имени // Бытие, имя, космос / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – С. 614-801.
160. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
161. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
162. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – С-Пб.: Искусство-СПб, 2005. – 704 с.
163. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 635 с.
164. Мазель Л.А. О мелодии / Л.А. Мазель. – М.: Музгиз, 1952. – 300 с.
165. Маклюэн М. Понимание медиа: внешнее расширение человека / Маршалл Маклюэн; пер. з англ. В. Николаева. – М. : «Гиперборел», «Кучково поле», 2007. – 464 с.
166. Малахов В. Етика / В. Малахов. – К.: Либідь, 2001. – 384 с.
167. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой / К. Малевич // Малевич К. Собр. соч. в пяти томах. – М.: Гилея. – Т. III. – 2000. – 392 с.
168. Мамардашвили М. К. Символ и сознание / М.К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 217 с.
169. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. – М. : Институт компьютерных исследований, 2002. – 656 с.
170. Манилов В., Молотков В. Джазовый аккомпанемент / В. Манилов, В. Молотков. – К., 2003. – 150 с.
171. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежа Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 [5] с. – (серия «Gallicinium»).

172. Мартен Д. Социологія глобалізації / Д.Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'єр ; перекл. з фран. Є. Марічева. – К.: „КМ Академія”, 2005. – 302 с.
173. Марутаев В. Приблизительная симметрия в музыке / В. Марутаев // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 306-343.
174. Массовая культура: современные западные исследования ; пер. с англ. отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. – 339 с.
175. Махлина С. Семиотика культуры повседневности / С. Махлина. – СПб.: Алетейя, 2009. – 232 с.
176. Мащенко І.Г. Міфи і реалії телерадіоефіру / І.Г. Мащенко. – К.: Видання ДП Агентство ТРЮ, 2001. – 260 с.
177. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
178. Мейерхольд Вс. Лекции 1918 – 1919 / Вс. Мейерхольд // Искусство режиссуры. XX век. – М. : Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 315 – 403.
179. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.
180. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М.Мерло-Понти ; пер. с фр. И.С.Вдовиной, С.Л.Фокина. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 605 с.
181. Месснер Е.И. Основы композиции / Е.И. Месснер. – М.: Музыка, 1968. – 503 с.
182. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира / В. Мириманов. – М.: Согласие, 1997. – 328 с.
183. Миронченко В.Я. Основи інформаційного радіомовлення. / В.Я.Миронченко. – К.: Інститут змісту і методів навчання, 1996. – 438 с.
184. Мислер Н. Филонов. Аналитическое искусство / Н. Мислер, Дж. Э. Боулт ; пер. с англ. А.И. Ильф. – М. : Советский художник, 1990. – 248 с.
185. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность / А.А. Михайлова // Советское искусствознание – 76. – М., 1976. – С. 222-258.



186. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М.: Ком. книга, 2005. – 416 с.
187. Монтень Мишель Мэйкем де. Опыты. Избранные главы / Мишель Мэйкем де Монтень. – М.:Изд-во Правда, 1991. – 656 с.
188. Морен Э. Метод. Природа Природы / Э.Морен. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 464с.
189. Морен Э. Утраченная парадигма : природа человека / Э.Морен. – Киев.: Кармэ-Синто, 1995. – 240 с.
190. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / У. Моррис. – М.: Искусство, 1973. – 512 с.
191. Моррис Ч.У. Основания теории знаков / Чарльз Уильям Моррис // Семиотика. Антология; сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический проект, 2001. – 630 с.
192. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Сборник статей. Ред.-сост. М.Г. Арановский. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 240 с.
193. Музыка наших дней. Современная энциклопедия. – М. : Аванта, 2002. – 432 с.
194. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е.Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
195. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 318 с.
196. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
197. Неретина С. Время культуры / С. Неретина, А. Огурцов. – М. : СПб. : Изд-во РХГИ, 2000. – 344 с.
198. Неретина С.С. Тропы и концепты / С.С.Неретина. – М.: ИФРАН, 1999. – 278 с.
199. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А. Новикова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.
200. Носов Н. Виртуальная психология / Н. Носов. – М.: АГРАФ, 2000. – 432 с.

201. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортегга-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
202. Панофский Э. Idea / Э.Панофский. – СПб.: Аксиома, 1999. – 228 с.
203. Панофский Э. Перспектива как символическая форма / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2004, 336 с.
204. Паперный В. Культура Два / В. Паперный. – М.: Новое лит. обозр., 1996. – 384 с.
205. Петров М.К. Язык, знак, культура / М.К. Петров. – М.: Наука, 1991. – 328 с.
206. Печчеи А. Человеческие качества / А.Печчеи. – М.: Прогресс, 1980. – 302 с.
207. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения / Ч.С. Пирс. Пер. с англ. К. Голубович и др. – М.: Логос, 2000. – 448 с.
208. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації / Джон Дарем Пітерс; пер с. англ. А. Іщенка. – К. : Вид. дім „КМ Академія”, 2004. – 302.
209. Подорога В. Ж. Делез и линия Внешнего / В.Подорога // Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. – М.: Логос, 1997. – с. 245 – 262.
210. Подорога В. Феноменология тела / В.Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.
211. Поллак П. Из истории фотографии / П. Поллак. – М.: Планета, 1983. – 176 с.
212. Пондопуло П. К. Фотография и современность / П.К. Попондопуло. – М. : Искусство, 1982. –174 с.
213. Пономарева А.М. Креатив в коммуникационном маркетинге / А. М. Пономарев // Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне. – Х. : Гуманитарный центр, 2011. – С.227 – 252.
214. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А.А.Потебня – М.: Высшая школа , 1990. – 344 с.
215. Почепцов Г. Будущее: стратегии, сценарии, коммуникации / Г. Почепцов. – К.: Альтапрес, 2010. – 308 с.
216. Почепцов Г. Контроль над разумом / Г. Почепцов. – К.: Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 352 с.

217. Почепцов Г.Г. Семиотика / Г.Г. Почепцов. – К.: Рефл - бук, 2002. – 432 с.
218. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации / Г.Г. Почепцов. – К.: Ваклер; М.: Рефл-бук, 2001. – 656 с.
219. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
220. Причепій Є. М. Богиня семи небесних сфер праміфу в символіці / Є. М. Причепій // Культурологічна думка: щорічник наукових праць. К.: Інститут культурології НАМ України, 2014. – №7. – С. 78-89.
221. Причепій Є. М. Космос і сюжети чарівної казки в світлі ідей праміфу / Є. М. Причепій // Культурологічна думка: щорічник наукових праць. К.: Інститут культурології НАМ України, 2015. – №8. – С. 26-36.
222. Причепій Є. М. Сакральні числа на артефактах Трипілля та орнаментах рушників Поділля / Є. М. Причепій // Культурологічна думка: щорічник наукових праць. К.: Інститут культурології НАМ України, 2011. – №3. – С. 18-32.
223. Причепій Є. М. Семичленні структури Неба, Космосу і Тіла Богині в праміфі / Є. М. Причепій // Культурологічна думка: щорічник наукових праць. К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. – №2. – С. 71-81.
224. Проблемы музыкального мышления / Сборник статей. Под ред. М.Г. Арановского. – М.: Музыка, 1974. – 350 с.
225. Пространство, время, архитектура / З. Гидион; Сокращенный перевод с немецкого М. В. Леонене, И. Л. Черня. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с., ил.
226. Райт Ф.Л. Будущее архитектуры / Ф.Л. Райт. – М.: Госстройиздат, 1960. – 248 с.
227. Раппопорт А. Г. Форма в архитектуре / А.Г. Раппопорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат. – 344 с.
228. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю / С.Х Раппопорт. – М.: Сов. художник, 1978. – 237 с.
229. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Поль Рикер. Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. – М.: Академический Проект, 2008. – 695 с. – (Философские технологии).

230. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность / О. Розеншток-Хюсси. – М.: Лабиринт, 2008. – 270 с.
231. Рудь И.Д., Цуккерман И.И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве / И.Д. Рудь, И.И. Цуккерман //Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.:Наука, 1974. – С. 262-274.
232. Сабанеев Л. Скрябин / Л. Сабанеев. –2-е изд. – Москва – Петроград: Госиздат, 1923. – 203 с.
233. Сальникова Е. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века / Е. Сальникова. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 576 с.
234. Сантаяна Джордж. Скептицизм и животная вера / Джордж Сантаяна. – СПб: «Владимир Даль», 2001. – 388 с.
235. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля / Д. Сарабьянов. – М.: Галарт, 2001. – 344 с.
236. Семиотика. Антология / Сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический проект, 2001. – 630 с.
237. Смирнов С.Д. Психология образа: проблема активности психического отражения / С.Д. Смирнов. – Л.: Изд.ЛГУ, 1985. – 236 с.
238. Смит П. Коммуникации стратегического маркетинга / П. Смит, К. Бэрри, А. Пулфорд. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2001. – 219 с.
239. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
240. Сомов Ю.С. Композиция в технике / Ю.С. Сомов. – М.: Машиностроение, 1987. – 288 с.: ил.
241. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.
242. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. Под. ред. с прим. Р.И. Шор. – Изд. 4-е. – М.: Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 256 с.
243. Спиркин А.Г. Образ // Философский энциклопедический словарь / А.Г. Спиркин. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – С. 446.

244. Способин И.В. Музыкальная форма / И.В. Способин. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
245. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть 2. / К. С. Станиславский // Искусство режиссуры. XX век. – М. : Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 11 – 294.
246. Степанов А.В. Объемно-пространственная композиция / А. В. Степанов и др. Под. ред. А. В. Степанова. – М.: «Архитектура-С», 2007. – 256 с.: ил.
247. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Жд. Сторі ; пер з англ. Сергія Савченка. – К. : Акта, 2001. – 360 с.
248. Структурализм “за” и “против”. Сборник статей / Под. ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – 468 с.
249. Сусидко И.П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси / И.П. Сусидко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – №3. – С. 68-83.
250. Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич. – М.: Искусство, 1977. – 327 с.
251. Татаркевич В. История шести понятий / Владислав Татаркевич. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. – 376 с.
252. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. –М.: Изд-во АН РСФСР, 1947. – 426 с.
253. Тиц А.А. Основы архитектурной композиции и проектирования / А. А. Тиц, Ю. Г. Божко и др. Под ред. А. А. Тица. – К.: Вища школа, 1976. – 256 с.
254. Тодоров Ц. Теория символа / Цветан Тодоров; пер. с фр. Бориса Наумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 384 с.
255. Тойнби А. Постижение истории / А. Тойнби. – М.: Прогресс, 1991. – 731 с.
256. Толстоухов А. В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє / А. В. Толстоухов. – К. : Парапан, 2003. – 308 с.
257. Тоффлер А. Футурошок / А. Тоффлер. – М.: Лань, 1997. – 464 с.

258. Тоффлер О. Третья хвиля / О.Тоффлер // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – Київ.: Либідь, 1996. – С. 275-335.
259. Тюлин Ю.Н. Строение музыкальной речи / Ю.Н. Тюлин. – Л.: Музгиз, 1962. – 208 с.
260. Уиллок Д. Э. Реальность как предмет переговоров: хаотические аттракторы нашего понимания / Д. Э. Уиллок ; пер. с англ. Т. Вартанова // Массовая культура: современные западные исследования ; пер. с англ. отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. – С. 20-42.
261. Уитроу Д. Естественная философия времени / Д.Уитроу. – М. : Прогресс, 1964. – 431с.
262. Урри Д. Взгляд туриста и глобализация / Д. Урри ; пер. с англ. А.Шередеги // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. – С. 136-152.
263. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [viscult.ehu.lt/article.php?id=108](http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108)
264. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.
265. Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие / В.Фаворский. – М. : Советский художник, 1988. – 587 с.
266. Фарбштейн А.А. Музыка и эстетика / А. А. Фарбштейн. – М.: Музыка, Ленинградское отд., 1976. – 210 с.
267. Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П.А.Флоренский. – М.: Правда, 1990, т. 2. – 448 с.
268. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно – изобразительных произведениях / П.А.Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.

269. Флоренский П.А. Иконостас / П.А. Флоренский. – СПб. : МИФРИЛ, Русская книга, 1993. – 366 с.
270. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. статья Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – 536 с., илл.
271. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
272. Фремптон К. Современная архитектура / К. Фремптон. – М.: Стройиздат, 1990. – 535 с.
273. Фуко М. Воля к истине / М. Фуко. – М.: Касталь, 1994. – 448 с.
274. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 576 с.
275. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М.Фуко. – СПб. : А – саё, 1994. – 407 с.
276. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Юрген Хабермас. Пер. с нем. и ред. Д.В. Скляднева. – СПб.: Наука, 2001. – 379 с.
277. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер. Пер. с нем. В.В. Бибикина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 451 с.
278. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер. – М. : Гнозис, 1993. – 464 с.
279. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 448 с.
280. Хамитов Н. Философия. Бытие. Человек. Мир: Курс лекций / Н. Хамитов, С. Крылова. – К.: КНТ, Центр учебной литературы, 2006. – 456 с.
281. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка / Самуэль Хантингтон ; пер. с англ. Т. Велимеев, Ю. Новиков. – М. : ООО „Издательство АСТ”, 2003. – 603 с.
282. Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хёйзинга. – М. : Прогресс, 1992. – 464 с.
283. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму / Ю.Н. Холопов. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с., нот.
284. Холопова В.Н. Мелодика / В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.

285. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии / С. С. Хоружий. – М.: Институт философии, теологии и истории св.Фомы, 2005. – 408 с.
286. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с.
287. Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
288. Шандренко О. Віртуальний простір моди / О. Шандренко. – К. : КНУКіМ, 2011. – 141 с.
289. Шелер М. Избранные произведения / М. Шелер. Под ред. А.В. Денежкина – М.: Изд-во «Гнозис», 1994. – 490 с.
290. Шелер М. Положение человека в Космосе / М. Шелер // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 31–95.
291. Шкловский В. О теории прозы / В. О. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983. – 284 с.
292. Шпенглер О. Закат Европы. Гаштальт и действительность / О Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. — 663 с.
293. Шубников А.В. Симметрия в науке и искусстве / А.В. Шубников, В.А. Копцик. –М.: Наука, 1972. – 339 с.
294. Шютц А. Структуры повседневного мышления / А.Шютц. – Социс. – 1988. – № 2. – С. 129 – 137.
295. Щедровицкий Г.П. Избранные труды / Г.П. Щедровицкий. – М.: Шк. Культ. Полит., 1995. – 800 с.
296. Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко; Пер. с итал. А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник. – С-Пб.: Symposium, 2006. – 544 с.
297. Эльконин Д.Б. Психология игры Д.Б. Эльконин. – М.: Педагогика, 1978. – 304 с.
298. Эстетика. Словарь. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

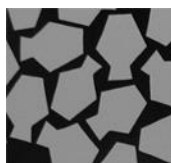


299. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке / К. Юнг. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.
300. Яворский Б.Л., Беляева-Экземплярская С.Н. Структура мелодии / Б.Л. Яворский, С.Н. Беляева-Экземплярская. – М.: Мосполиграфиздат, 1929. – 320 с.
301. Якобсон Р. Избранные работы / Роман Якобсон. Сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. – М.: Прогресс, 1985. – 455 с.
302. Ясперс К. Разум и экзистенция / К. Ясперс; пер. А. К. Судакова. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 336 с.
303. ART UKRAINE. ТОП – 100 діячів та явищ сучасного мистецтва України. Підсумки десятиліття. – Січень-лютий 1(20) 2011.
304. Medium // Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь / И.Х.Дворецкий. – М.: Русский язык, 1986. – 840 [8] с.
305. Russo Wiliam. Composing music. A new approach / W. Russo. – Chicago-London, 1983. – 230 p.
306. Sebeok Thomas A. Signs: An introduction to Semiotics. Second Edition / Th. A. Sebeok. – Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2001. – 193 p.
307. Shoenberg Arnold. Fundamentals of musical composition / A. Shoenberg. – London-Boston, 1967. – 224 p.





## ДОДАТКИ



Додаток 1. Рельєфні зображення «звіриного» стилю: інтерпретація зображувального мотиву в якості орнаменту



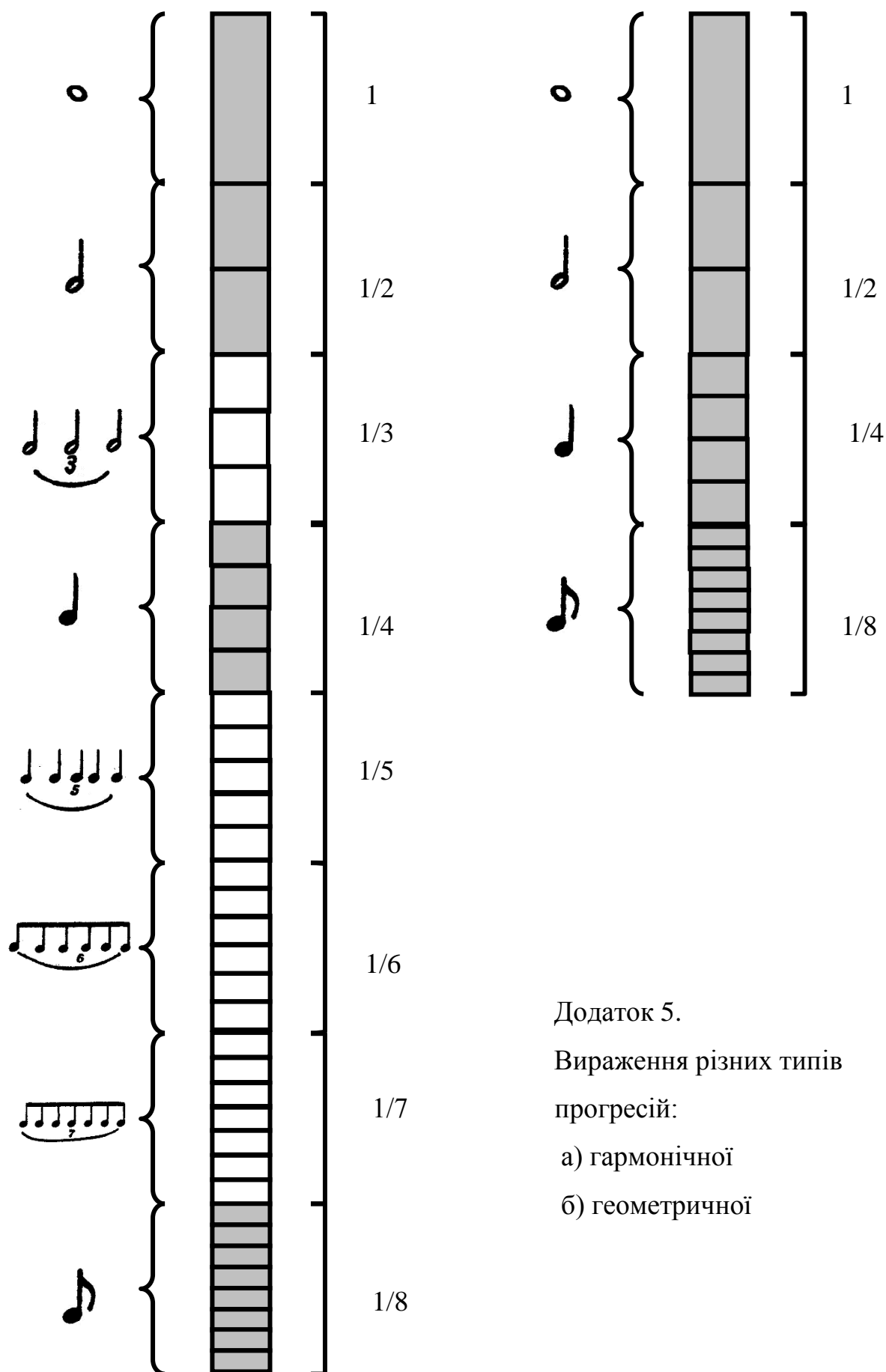
Додаток 2. Наростання нерегулярності у повторюванні елементів

Тривалості звуків та їх графічний еквівалент	Числа прогресії
	1
	1/2
	1/4
	1/8

Додаток 3. Встановлення умовного графічного еквіваленту тривалостей звуків.

Тривалості звуків	Умовний графічний еквівалент	Числа прогресії
		<b>1</b>
		<b>1/2</b>
		1/3
		<b>1/4</b>
		1/5
		1/6
		1/7
		<b>1/8</b>

Додаток 4. Принцип гармонічної прогресії в основі звуковисотного ладу музики

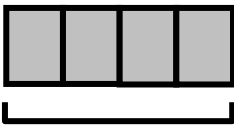


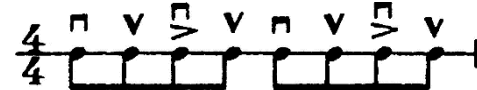
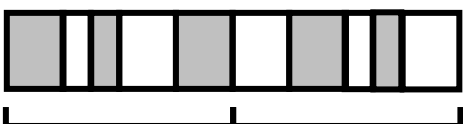
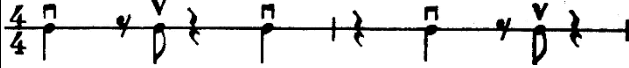
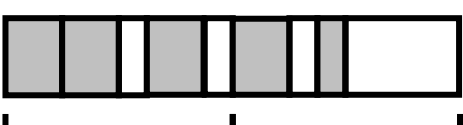
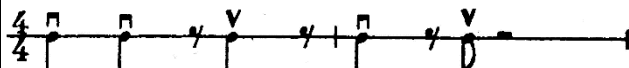


Додаток 5.

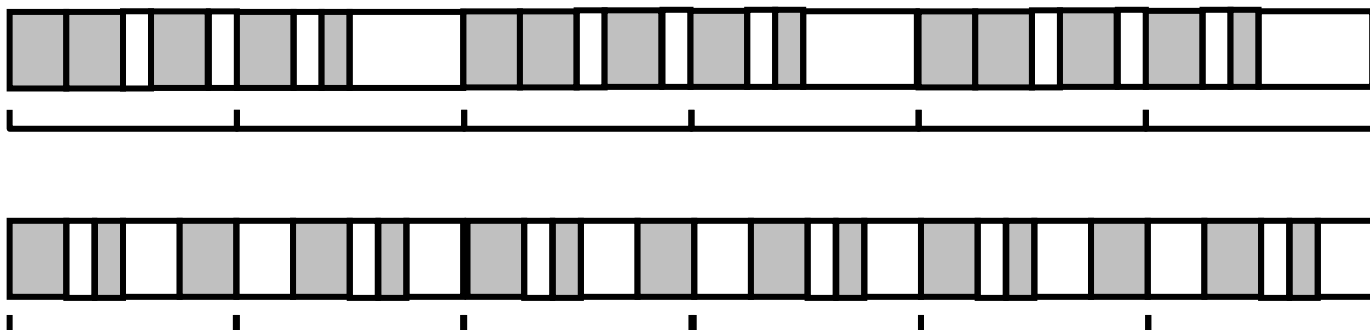
Вираження різних типів прогресій:

а) гармонічної

б) геометричної

Графічна схема ритму	Нотний запис ритму
	 <p>„Свінг”</p>
	 <p>„Рок-н-ролл”</p>
	 <p>„Боса нова”</p>
	 <p>„Боса нова”</p>

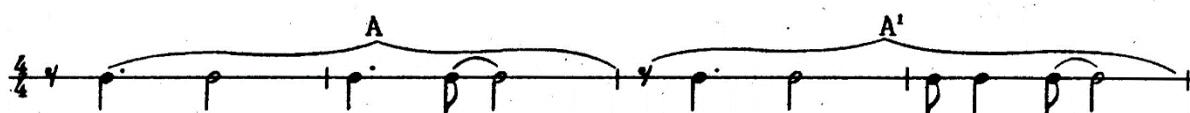
Додаток 6. Графічні схеми ритмів та типи повторювань, що лежать в їх основі



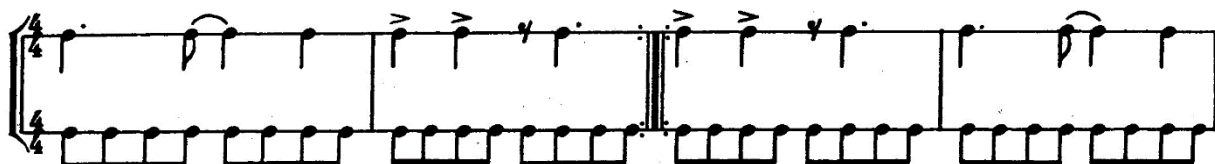
Додаток 7. Ритм на основі тотожної повторюваності і контрастної повторюваності



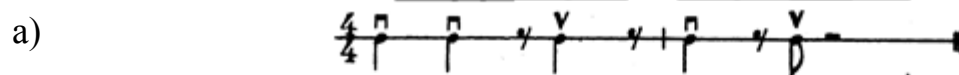
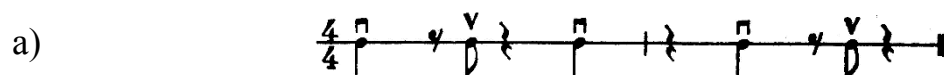
Додаток 8. Складний метричний ряд як контрапунктичне поєднання декількох простих



Додаток 9. Ритм як взаємонакладання двох послідовностей, кожна з яких намагається диктувати власну інерцію сприйняття



Додаток 10. Співвідношення метру і ритму: метр як «вісь», на яку «нанижуються» тривалості ритму



в)



Додаток 11. Зв'язок між симетрією і ритмом: а) ритм; б) його графічна схема із симетричним розподілом; в) приклад симетрії переносу