

ЗНАК І ОБРАЗ У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

У статті розглянуто знак та образ у контексті художньої культури ХХ–ХХІ століть. Універсалізація знаку робить його метазнаком, знак стає символом, міфом. За маскою семиології приховується величезна традиція культури і гуманітарна місія людини, яка за дихотомією означуваного та означального, первинної і вторинної моделюючих систем вбачає цінність, цілісність та універсальність світу.

Ключові слова: культура, метазнак, символ, міф, семиологічний поворот, постструктуралізм, мистецтво.

Барна Наталья Витальевна, кандидат философских наук, доцент, директор Института филологии и массовых коммуникаций Открытого международного университета развития человека "Украина"

Знак и образ в контексте художественной культуры ХХ–ХХІ веков

В статье рассматриваются знак и образ в контексте художественной культуры ХХ–ХХІ веков. Универсализация знака делает его метазнаком, знак становится символом, мифом. За маской семиологии скрывается огромная традиция культуры и гуманитарная миссия человека, которая за дихотомией определяемого и определяющего, первичной и вторичной моделирующих систем видит ценность, целостность и универсальность мира.

Ключевые слова: культура, метазнак, символ, миф, семиологический поворот, постструктурализм, искусство.

Barna Natalia, PhD, Associate Professor, Director of Studies and Mass Communications Open International University of Human Development "Ukraine"

Sign of the image in the context of the artistic culture of the XX–XXI century

In the article, mark and image in the context of the artistic culture of XX–XXI centuries. Universalization mark, which makes it metaznakom, the sign becomes a symbol, a myth. For semiology mask hides a great tradition of culture and a huge humanitarian mission of man in this world, which is signified by the dichotomy and Identification, primary and second modeling system sees the value, integrity and universality of the world.

Key words: culture, metaznak, symbol, myth, semiolohichnyy turn, post-structuralism, art.

Семиологія безпосередньо пов'язана з мистецькими технологіями дигітального простору – брендингом, культивуацією іміджу, флеш-іміджів, реклами тощо. Проте необхідно звернути увагу на ті методологічні зрушення, що відбулися. Семиологічний поворот спричинив появу структуралізму, постструктуралізму, реанімацію риторики (неориторика) та поетики як засобів естетичної герменевтики в мистецтві.

Якщо говоримо про знаковий контекст мистецтва, то йдеться про адекватності атомарності, елементаризму, а пізніше – фрактальності та сингулярності. Так знаходять предметні або почуттєві еквіваленти, пов'язані з певними атамарними складовими мистецького твору. Втім, знак стає найближчою конфігурацією, яка у ХХ столітті здійснила певні реальні трансформації інформації у розумінні мистецтва. Семиологічний рух, який починається з лекцій, а потім вже роздрукованих праць Фердинанда де Соссюра та опрацьований різними семіотичними школами, вже давно не видається революційним і таким універсалістським, як це було спочатку.

Саме текст (а текст це є витвір або фрагмент цілісності) стає тим предметом інтерпретації, який є засадничим, фундаментальним для розуміння цілісності культури.

Семиологія формується у двох вимірах: перший – романтичний та універсалістський, який походить від Фердинанда де Соссюра і ще має ознаки асоціоністської психології, де знак розуміється досить широко – як єдність означуваного та означального, а фактично єдність розуму і почуття, де почуттєві ознаки характеризують означальне, а означуване властиве раціональному топосу знаку [6]. Ця дихотомія почуття і розуму не є новою, але вона набуває нових конфігурацій. Знак як єдність означуваного та означального фактично стає носієм єдності раціонального і чуттєвого. Якщо це так, то це універсальна конструкція, бінарна дихотомічна конфігурація, яку можна спроектувати в будь-яке поле і завдяки якій можна інтерпретувати будь-що. Ця широта інтерпретації приваблювала багатьох. Фердинанд де Соссюр спочатку мріяв про величезний проект семиології, який би описував у колі знакових систем багато явищ людського буття, але доля склалася так, що семиологія дуже швидко знайшла свої горизонти та внутрішні орієнтири у лінгвістиці.

Французька школа семиології вже була лінгвістично означеною, фактично мова стає тим горизонтом, в який вписується семиологічний рух структуралістської, а потім вже постструктуралістської поетики та естетики. Але американська семіотика є більш широкою парадигмою – тут йдеться про зоосеміотику, антропосеміотику тощо [3]. У межах естетичної та культурологічної рефлексії Радянського Союзу виникає власний своєрідний поштовх семіотичних досліджень, де семіотика інтерпретується

достатньо структурно. Так, з одного боку, культура інтерпретується як єдність мов: предметних, зображувальних та інших, а з іншого – семіологія, або семіотика як наука про знакові системи вписується в цей набір мов. Тобто мова стає горизонтом семіотичних узагальнень. Але це не просто вербальна мова, а мова культури.

Фактично, школа, яку заснував у тартуських анналах Ю. Лотман, була фундатором саме такої культурологічної, семіологічної моделі [5]. Це досить важливо для того, щоб побачити самі семіотичні конфігурації інтерпретації художньої діяльності як інтерпретації мистецького праксису. Текст – це досить універсальна номінація. Усім зрозуміло, що текст газети, текст шедевру і текст того ж самого постмодерного письменника і філософа Умберто Еко – однаковою мірою є текст, але текст різний. Текст тоді є витвором і мистецьким твором, коли поруч із ним стоїть автор.

Французька школа семіології засвідчує "смерть автора", особливо на цьому наполягає Ролан Барт, тоді як школа, пов'язана з діалогою, яка походить від В. Біблера, навпаки, наполягає на тому, що про смерть суб'єктів дискурсу, смерть автора не варто навіть і говорити. У чому ж тут проблема? Проблема в тій об'єктивації, яку так не любляв М. Бердяєв. Саме текст в об'єктивованому вигляді, у вигляді повного об'єктивного анігелювання суб'єктності стає предметом вивчення у французькій семіологічній школі. Це дає певні підстави стверджувати, що виникає новітня структуралістська та семіологічна міфологія ("міфологія" Р. Барта), певна семіологічна структура, де текст, як би він не намагався позбутися авторських інтенцій, етосу, все одно несе в собі в собі те, що в нього вкладене, правила гри, правила поведінки, риторику дискурсу. Оскільки всі риторики намагаються позбутися авторських інтенцій [1].

Цікаво, що самі по собі семіологічні адекватності мистецького твору не настільки різні, як ми вважаємо, усі вони пов'язані з елементаризмом, з розчленуванням на означальне і означуване, усі вони надають можливість більш об'єктного, а не суб'єктного аналізу твору. Адже є більш диференційні, більш орієнтовані на специфікацію семіотичні або семіологічні системи, або більш універсалістські, більш орієнтовані на міфологему, на певну міфологію дискурсу, яку можна інтерпретувати як певну семіологію. Уводячи поняття граматики до колообігу семіологічних міркувань як широкої, а не лише шкільної структури речення, Фердинанд де Соссюр починає з логоцентризму. Джерелом граматики є фонетика, потім фіксуються графематика, морфологія, синтагматика, синтаксис, що презентують граматику в статичності та динамічності.

Це й надає можливість пізніше відокремити поняття "граматика" й перетворити її на породжуючу граматику, за Хомським, на граматологію, за Ж. Деррідою. Проте автоматизована граMATИКА, за Ю. Лотманом, і поетична граMATИКА, якщо так можна висловитися, поетика, яка суперечить банальній комунікації, стають досить своєрідними антагоністичними вимірами тексту, тексту як витвору мистецтва. Фердинанд де Соссюр намагався універсалізувати семіологію, описати широкий проект семіології, тобто знакових систем в їх концептуально-світоглядній ролі, але цей проект був нездійсненим. Важко сказати чому, можливо, це залежало від розуміння універсалізму як принципу культури й творчості ХХ століття, а, можливо, тому, що мова розглядалася суто як продукуючий механізм, а знак лише як штучний витвір, який належав цьому механізму і був до певної міри незалежним від нього. "У будь-яку епоху, – пише Фердинанд де Соссюр, – як би далеко ми не заглиблювалися в минуле, мова завжди виступає як наслідування попередньої доби, акт, за яким у певний момент імена були присвоєні речам, згідно з яким було укладено договір між поняттям і акустичним образом, – такий акт, хоча його і можна уявити, ніколи не був констатований. Думку, що так могло бути, підказує нам дуже гостре почуття непередбаченості знака" [6, 72]. Тобто знак розуміється відокремленим від мови, від мовлення. Це свідчить про те, що знак універсалізується і певною мірою виноситься поза контекст мови.

Якщо говорити про певний епіцентр формотворчої граматики Фердинанда де Соссюра, то саме таким епіцентром є синтагматика, вчення про просторові відносини складових слова або речення. Отже, саме просторове рознесення є одним із глибинних, про це говорить і Р.Якобсон, який наполягає на тому, що метонімія є більш глибинною, ніж метафора. Синтагматика як просторова єдність структур у реченні або структур дискурсу, якщо говорити вже більш сучасною мовою, є одним із цікавих інтерпретативних механізмів художнього твору. Теорія дизайну та архітектури, зокрема поодиноких випадків, ще не засвоїла певною мірою цю даність. Існує лише досвід граматичного тлумачення твору в моді, архітектурі як синтагматичної єдності, зокрема це праці Ю. Легенького [4].

Фердинанд де Соссюр порушує актуальне питання динамічної лінгвістики, він пише: "У той самий час, як синхронічна лінгвістика знає лише одну перспективу, перспективу суб'єктів, які розмовляють, а саме тому один метод, діахронна лінгвістика одночасно має проєктивну перспективу, яка відтворюється за плином часу і ретроспективну перспективу, спрямовану в минуле. Перша перспектива діахронічної лінгвістики відповідає дійсному розвитку подій, цією перспективою ми за необхідністю користуємося під час написання будь-якого розділу історичної лінгвістики, під час визначення будь-якого пункту в історії мови. Метод при цьому виникає виключно як контроль над розташуванням джерел, але в будь-яких випадках цей метод діахронічної лінгвістики здається недостатнім і неможливим для здійснення" [6, 206]. Тобто ми бачимо, що це поки що зародки діахронії, того динамічного граматичного процесу інтерпретації твору, який пізніше буквально стає демоном постмодерної рефлексії. Фердинанд де Соссюр порушив питання, але його універсалізм дуже швидко згас. Виникає інший універса-

лізм, у Ролана Барта він переходить у сферу риторики, у межі неоміфології. Неоміфологія Барта досить цікава тим, що явища, які існують у просторі культури розглядаються як своєрідний сучасний міф [1]. Будь-то реклама, комікс, архітектура, література, – усе це певною мірою є міф. Але міф рефлексивний, міф осмислений. Рефлексія над первинною мовою відбувається як образне структурування, знак, як єдність означуваного та означального. Знак переходить в іншу мову, в іншу систему, яка розбудовується над першою мовою, але він втрачає риси константи і стає саме тим означальним, що модифікується. Більше того, – означуване вторинної мови називається у Ролана Барта "концептом" [1].

Рефлексивність міфології не викликає жодних сумнівів, ця рефлексивність пов'язана з тим, що концепт є принципом конотації, складна гостра настанова, яка корелює з первинною мовою, анігелює її, бере із цієї мови лише те, що потрібно і використовує її як знаряддя для вторинної мови. Якщо у Ю. Лотмана вторинні моделюючі системи були загальною номінацією бачення мови як такої, то у Р. Барта дихотомія першої і другої мови як семіологічна система стає буквально алхімічним засобом перетворення будь-якого первинного механізму, або первинної мови, на мову концептів, мову вторинної міфології.

Ця друга міфологія, яку пов'язують з політ-технологіями, імідж-технологіями, рекламними технологіями, психоделічним дизайном, тобто з певним маніпулюванням свідомістю, не є міфологією як такою, але вона є рефлексивною міфологією, яка саме тому і є міфологією, бо вона має відношення до глибинного міфу, до міфу, який був джерелом трансформації. Р. Барт пише: "Добровільне підпорядкування міфу визначає всю нашу традиційну Літературу. Згідно з прийнятими нормами ця Література є типовою міфологічною системою: у ній є сенс – сенс дискурсу, є означуване, сам той самий дискурс, оскільки він вже як форма чи письмо, означальне, концепт – "література" і, зрештою, сенс – літературний дискурс" [1, 102]. Міф реконструюється як знак, як єдність означуваного та означального. Означуване як денотат і означальне як те, що модифікує глибинні інтенції або первинну мову, є та глибинна дихотомія, що міфологізується, структурується як Література з великої літери. Тобто тут дуже близько до мистецького твору, до Слова з великої літери, до всієї християнської традиції, до всієї традиції, яка в семіології французького зразка набуває лінгвістично-мовних ознак, не виходить за межі лінгвістики як теорії натуральної мови.

"Хоча, як важко, – пише Р. Барт, – позбавитися міфу зсередини, бо саме намагання до такого його усунення призводить, у свою чергу, до його жертви, врешті-решт міф завжди чинить опір, який завжди в ньому здійснюється. Інколи говорять, що кращою зброєю проти міфу може бути міфологізація його самого, створення штучного міфу, і цей другий міф буде являти собою найреальнішу міфологію. Якщо міф поглинає мову, то чому б не поглинути міф?" [1, 103]. Отже, міф як рефлексивна реальність поглинає первинний міф як натуральне співвідношення "Я" і "Ти", де є любов, де є онтологія, де є величезна спадщина діалогу, про яку говорили М.Бубер, М.Бахтін, В.Біблер.

Міф рефлексивний поглинає міф як такий, більше того, він поглинає образ. Про це мало говорять, але весь дискурс симуляції або віртуальної технології презентації відсутньої реальності говорить про це поглинання великого могутнього першоджерела. "Для того, щоб проковтнути міф, для цього достатньо, – пише Р. Барт, зробити його відправною точкою другої семіологічної системи, перетворити його на значення, на перший елемент вторинного міфа, література дає нам декілька дивних прикладів таких штучних міфів" [1, 103]. Утворюючи синтагматику просторових відносин твору, Р. Барт створює могутній апарат рефлексивного міфотворення. Барт висловлює багато парадоксальних думок, думку про смерть автора, про трагедію як говоріння, як діалог.

Це непрості речі для ХХ століття, це той аксіологічний бар'єр, який у межах семіології відчужується від внутрішнього і зовнішнього світу і належить суто тексту. Тексту як реальності, яка є начебто нейтральною, в якій начебто помер автор, але вона й є справжньою цінністю. Вона є тим витвором, який говорить про всезагальність людських стосунків. Найпростіше, найповніше все це Барт визначає у своєму останньому опусі, присвяченому фотографії "Camera lucida". Факт на фото не є фактом. Фото є безумством, за Бартом [2]. Безумство зупинки часу продовжується до тих пір, поки воно не знаходить справжню матерію свого втілення – фото. Цей твір починається з того, що філософ повертається додому після похорону матері. Переглядаючи фото, він дивується, що майже ніде її не впізнає. Щось заважає: то одяг не дозволяє її ідентифікувати, то сам час, коли він був ще дуже малим, і лише він впізнав матір на фото, де їй було десять-дванадцять років. Він бачить ці очі, які випромінюють доброту, випромінюють той шлях, який вона здійснювала все своє життя, який саме тут, в її дитинстві, так відкрився в цьому обличчі, незахищеному, дитячому, простому.

Фото стає об'єктом символізації, міфологізації і навіть містифікації. Містика присутності, містика втрати, містика зустрічі, містика часу, містика простору розгортається на фото у величезній панорамі образів, де автор запитує сам себе, запитує зображення і не може знайти відповіді. Він запитує: "А що є фото як витвір? Як сам натуралізм у ХХ столітті". І знаходить феноменологічне визначення.

"Інколи стверджують, – пише Р. Барт, – що фотографія була створена художниками: вони внесли до неї кадрування, створену Альберті перспективу і оптику камери-обскури. Я думаю, що це заслуга хіміків. Бо ноєма стала можливою саме в той день, коли наукове відкриття, відкриття світлочутливих галоїдних сполук срібла дозволило зафіксувати, віддрукувати світлові промені, що виходять по-різному і відображуються від освітлених об'єктів. Фото є буквально еманцією референту" [2, 120-

121]. Ми бачимо філософське трактування фото як еманацию референту, тобто вся стратегема діяль-нісного підходу або європейського трансцендентального суб'єкта, який спонукає до вчинку, до дії, за М.Бахтіним, тут усувається неоплатоністською еманациєю. Фото як натуралізм знов зосереджується в давньогрецькій еманациї, як витікання з Єдиного за допомогою світла.

Можна сказати, що фото є певним образом мистецького твору ХХ століття. Фото є не просто винаходом, а є одним із механізмів ретроархаїзуючої стратегії і разом – кінематики всесвіту. Фото як кінокадр, фото як ноєма, фото як концентрація часу, фото як натуральне схоплення простору тут і за-раз, схоплення того, що було і того, що буде, фото як передбачення в цьому схопленні – це своєрідна стратегія еманациї. З Єдиного, за неоплатонічною конструкцією витікає космос, час і простір... Можна говорити і про певний неоплатонізм культури ХХ століття, якому притаманна фотографічна оптика, яка потім стає віртуальною реальністю, перетворюється на дотичність до абсолюту, на "діалог", без будь-якого бажання злету і піднесення.

"Вид – а цим словом я за ненааявністю кращого називаю вираження істини – є достатньо при-скіпливе доповнення до ідентичності, яке дається як дар, вільний від будь-якої "означеності"; вид ви-ражає суб'єкта як такий, який не наділяє себе значенням. На істинному фото єство, яке я любив і лю-блю, не віддалене від себе самого, нарешті воно із собою збігається. Це таємниця збігу, яка схожа на метаморфозу. Усі фото моєї мами, які я переглянув, були майже схожі на маски, а в останній маска впала, залишилась душа без віку, але не поза часом, оскільки це був вид того, що кожен день її життя я бачив як спів-природне в цьому обличчі" [2, 162], – пише Р. Барт.

Р. Барт згадує в іншій книжці, що, коли він був дитиною, він кожен день приходив на автобусну зупинку і чекав на свою маму, яка працювала біля Парижа і приїздила автобусом. І кожен день він не міг її дочекатися і засинав на зупинці. Мати приносила його на руках додому. Це він згадує в опусі "Дискурс закоханого". Це дивна міфологія, міфологія кохання, міфологія як ноєма, міфологія як фото, як натуралізм, як зустріч, як діалог. Нарешті – як семіологія.

За маскою семіології приховується величезна традиція культури і величезна гуманітарна місія людини в цьому світі, яка за дихотомією означуваного та означального, первинної і вторинної моде-люючої системи вбачає цінність, цілісність та універсальність світу. Мистецтво, текст, творчість як та-ка, автор десь ховаються в цих структурах. Структуралізм проростає постструктуралізмом, а семіоло-гія переростає у феноменологію.

Отже, семіологічні версії мистецького праксису додали до розуміння мистецького твору дуже багато, вони визначили атомарну клітинку твору, вони її інтелективізували, перетворили на інтерпре-таційний механізм. Універсалізація знака робить його метазнаком, знак стає символом, міфом. Факти-чно, текст теж є елементом конституювання, елементом, який формується і структурується свідомі-стю. Це ХХ століття, це доба складних інтроверсій, об'єктивацій, суб'єктивацій, діяльнісного та еманативного підходів.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с. фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
2. Барт Р. Camera lucida / Р. Барт ; пер. с. фр. Михаила Рыклина. – М. : Ad Marginem, 1997. – 223 с.
3. Ділі Д. Основи семіотики / Д. Ділі. – Л. : Арсенал. – 232 с.
4. Легенький Ю. Г. Метаистория костюма / Ю. Г. Легенький. – К. : КНУКиМ, 2003. – 284 с.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
6. Соссюр Ф.де. Курс общей лингвистики / Ф.де Соссюр. – М. : Соцэкгиз, 1933. – 272 с.

References

1. Bart R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika / R. Bart; per. s. fr.; sost., obshch. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. – M. : Progress, 1994. – 616 s.
2. Bart R. Samera lucida / R. Bart ; per. s. fr. Mikhaila Ryklina. – M. : Ad Marginem, 1997. – 223 s.
3. Dili D. Osnovy semiotyky / D. Dili. – L. : Arsenal. – 232 s.
4. Legen'kii Yu. G. Metaistoriia kostiuma / Yu. G. Legen'kii. – K. : KNUKiM, 2003. – 284 s.
5. Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta / Yu. M. Lotman. – M. : Iskusstvo, 1970. – 384 s.
6. Sossiur F.de. Kurs obshchei lingvistiki / F.de Sossiur. – M. : Sotsekgiz, 1933. – 272 s.