

Михайло СТАНКЕВИЧ
*доктор мистецтвознавства,
Інститут народознавства
НАН України*

СЕМІОТИКА ТА СЕМАНТИКА ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Народне мистецтво як специфічний духовно-предметний світ людини своїми витокami сягає глибин тисячоліть. На світанку людської цивілізації виникли обробка кістки, каменю та дерева, плетіння з рослинних матеріалів і ліплення з глини, вичинка шкіри та виготовлення неткацького текстилю. Первісні вироби з доступних матеріалів є знаками своєї епохи, знаками, що повторювалися і в наступні історичні періоди із дивовижною послідовністю. Частина містичних символів дійшла до нашого часу, але більшість ключів до їх розуміння загублено. Як розгадати таємну мову візерунків? Завдання непросте, привабливе і водночас ризиковане.

Сьогодні в дослідженні семіотичних сенсів народного мистецтва існують дві протилежні позиції. Одні вчені вважають, що можна дуже легко відшукати значення кожного орнаментального мотиву, кожного символу, інші — ставляться до цього скептично, ігнорують будь-які спроби такого пошуку, вважаючи його зайвим та недоречним.

Александр Баумгартен мав задум підготувати у другому томі “Естетики” (1758) розділ із семіотики, тобто вчення про знаки, які використовують у мистецьких творах. Цей задум йому здійснити не вдалося. Сучасник Баумгартена французький філософ і естетик Жан Д’Аламбер у своїй праці “L’antiquité de voilée” започаткував дослідження давніх традицій з метою визначення особливостей культури різних народів. Він зауважив, що всі стародавні перекази наповнені містеріями та символами, в яких представлені первісні етапи історії культури і побуту людства. Згодом, наприкінці ХІХ ст., Алоїз Рігель

чітко, але з нотками скептицизму сформулював проблему знака й значення, актуальну до сьогодні: «Визначення меж між орнаментом і символом — одне з найважчих завдань. Це питання, яке досі мало розглядалося, а якщо й розглядалося, то переважно аматорами у цій сфері, а тому тут є широке поле для досліджень спеціаліста, втім сьогодні досить сумнівно, чи зможемо ми коли-небудь дослідити цю сферу хоча б до задовільного рівня» [1, 30]. Важко повірити, що ці слова написані понад століття тому. Занадто непомітні й мізерні досягнення маємо у розв'язанні проблеми знаків-значень візуальної мови народного декоративного мистецтва.

Загалом наука про знаки, відома як семіотика, семіологія, чи семасіологія, заснована і розвинена наприкінці XIX – і протягом XX ст. завдяки працям структуралістів Чарльз Пірса, Чарльз Моріса та Рене Сосюра. Знаки розрізняють (за Пірсом): індексні, іконічні та символічні. Два останні найчастіше застосовуються у мистецтвознавстві. На думку Пірса, іконічний знак — такий, що «має низку властивостей незалежно від того існує цей об'єкт у дійсності чи ні» [2, 290]. Вчений запропонував три його різновиди: образи та зображення, виконані пластичним образотворенням та музичними відчуттями (1); метафори, які стосуються літератури й театральної практики (2); «логічні іконічні знаки» — діаграми, схеми, креслення та інші види нефігуративних зображень (3).

Саме функціонування знака (за Пірсом) можливе лише за умови, що буде осмислене його значення. «Об'єкт – знак – інтерпретанта» — важлива трійста форма семіотичної теорії. Інакше кажучи, знаки повинні бути пояснені, щоб стати ними. Процес інтерпретації знака називають семіозисом (термін із практики давньогрецьких фізіологів, II ст.). Ч.Моріс виділив три форми семіозису (іноді їх відносять до окремих сфер семіотичного аналізу): семантика — розкриває відношення знака до свого об'єкта (1); синтактика — виявляє взаємозалежність знаків між собою (2); прагматика — показує співвідношення знаків з тими, хто ними користується.

Семіотика як гуманітарна філософська дисципліна вивчає

способи означування, будову та застосування різних знакових систем, що зберігають і передають наукову, естетичну та художню інформацію. «У поле зору семіотики потрапляють мови (зокрема мова наукової теорії, «мова» кіно, театру, музики), всі типи візуальних знакових систем (від дорожніх знаків до живопису), різноманітні системи сигналізації в природі і суспільстві» [2, 712]. Зважаючи на те, що межі семіотики рухомі, вона є інтегративною суспільною складовою, а тому легко проникає і виключається в проблематику етностетики.

1955 р. Ч. Моріс з метою вдосконалення структурно-семіотичних парадигм увів «безперервну шкалу іконічності». З одного боку знаходяться об'єкти подібності, безмежно схожі на них, на іншому — цілком умовні знаки-символи. Отже, між цими крайніми точками «шкали» знаходяться візуально-графічні символи різної міри узагальнення та абстракції. Звідси будь-який візуальний твір, від натуралістичних зображень до формальних, може функціонувати уздовж «шкали» як знак. Однак зображення на відміну від лінгвістичного знака є «складний і багаторівневий феномен» [3, 292].

На думку Ернст Гомбріха, іконічна шкала досить корисна, бо «будь-яка візуальна композиція у будь-якому місці такої шкали може функціонувати як знак — від натуралістичних зображень (наприклад, етикеток на упаковках продуктів) до просто формальних предметів (таких як прапори)» [4, 217]. Однак вченого турбують намагання деяких вчених позбутися різниці між знаком і символом, бо звідси виникають непередбачені напруги. «Там де висувають пропозиції розглядати все як знаки, потрібно дати нове визначення старим практичним термінам, якими вже так довго користуються мистецтвознавці» [4, 217], — підсумовує Е. Гомбріх.

Семіотика — важливий розділ етностетики, тому доречно зупинитися на тих поняттях і структурних взаємозв'язках, які допоможуть краще зрозуміти твори народного мистецтва в логічному ланцюгу традиції: «знак – образ – текст – твір – метазнак».

У науці існує кілька вербальних варіантів на позначення

смісловій одиниці «знак»: сема, символ, сигнал. Завдяки конвенціоналізму вони отримали різні відтінки та обсяги семантичного наповнення.

Зорові твори народного мистецтва, крім ужиткової інформації, пов'язаної із їх безпосереднім використанням, несуть ознаки національної, соціальної, сакральної, апотропейної, магічної, ритуальної орієнтації. Основні носії широкого спектру відомостей — тектонічні елементи та оздоблення твору (знак, символ, метафора, атрибут, алегорія, емблема). Усі вони є семантичними засобами і мають переважно зображальну синтаксичну структуру.

Сигнал — специфічна дія на почуття людини, що несе відповідну інформацію.

Знак — сигнал, який передає повідомлення, предмет або артефакт, розташований відносно іншого предмета, події чи явища, та вказує на них. Знак не заміняє, а застосовує означування (денотат). У знака розрізняють «невласний» (функціональний) і «власний» зміст, тобто його фізичні властивості (розмір, конфігурація, колір, розрізняваність). Твір мистецтва може існувати як знак завдяки неподільності «власного» і «невласного» змісту. Синтез знаків, впорядкованих за певними закономірностями, створює знакову систему. Застосування одного або кількох знаків у мистецькій практиці надає творам виразності, художнім образам узагальненої структури.

Перші знаки у візуальній творчості можна виявити вже в культурі епохи палеоліту. Елементи-знаки спочатку існували як складова більшості вотивних, сакральних і певної частини ужиткових речей древніх цивілізацій. Антропомасштабність, первісна архітектоніка, ретельне опрацювання (шліфування) поверхні, гравірування окремих знаків і системи символів у ритмічному укладі на численних знахідках оберегів-печаток або «чурунгів» свідчать про реалізацію спільних для соціуму творчих завдань і вибраних переваг.

Тривалий шлях удосконалення був одночасно і шляхом прагнення до досконалості — базового психологічно-прагматичного детермінанту творчості.

Знак-символ виступає стосовно до об'єкта асоціативно. Він виконаний відповідною технікою, іноді несе інформацію базового рівня, тобто узагальнено представляє цілу систему понять, естетичних цінностей.

Німецький філософ-герменевтик Ганс Гадинер вважає, що «символ» спочатку був технічним терміном грецької мови, згодом означав «черепок для згадування», половину якого гостинний господар давав своєму гостеві на прощання, аби колись по ньому впізнати одне одного. «Зазначення особи — таке первісне значення символу. Це щось, за чим пізнають когось як давнього знайомого» [5,78]. Символ не відображає дійсних явищ, а позначає їх умовно, не дбаючи про достовірність чи подібність до дійсного. «Символ може містити у собі у згорнутому вигляді багатоманітність цінних значень, інформаційних та експресивних смислів, які в процесі сприйняття символу людиною розгортаються в її свідомості в естетичні уявлення і насолоди» [5,623].

До цього типу знаків зараховують родові, міфологічно-релігійні, геральдичні, магічно-апотропейні та інші символи. Знак-символ має високий рівень концентрації та концептуального висловлення ідей, відіграє істотну роль у збереженні і розвитку традиційної культури. У різні епохи символи змінювали своє значення [6,259].

Метафора — художній засіб літературного походження, який ґрунтується на подібності явищ та предметів дійсності. Метафору застосовують для підсилення мистецької виразності за допомогою подібного предмета, зображального мотиву тощо. Так, віднайдені необхідні образні риси в природі або в етнокультурній спадщині залучають до структури твору. Згодом метафора, що міцно входить у художню традицію через народно-поетичне осмислення, стає етномистецьким символом.

Атрибут — це ще один різновид символу. Це конкретний предмет, тісно пов'язаний із життям і діяльністю особи, а тому додається до її іконографії як розпізнавальний знак. Атрибут переважно зображають при цій особі, а окремо від неї він набуває значення символу. Розрізняють атрибути загальні

(наприклад, пальма — атрибут святих мучеників) та індивідуальні [6,260].

Алегорія — іносказання, символічність якого полягає в тому, що в конкретних художніх образах виступають умовні зображення абстрактних понять (персоніфікація). Так, алегорія мудрості, добра, достатку, природи може бути показана за допомогою символів персоніфікації, атрибутів, емблем, поєднаних у відповідну структуру твору. В народному мистецтві алегорія трапляється рідко, як запозичення з професійної творчості.

Іконічні знаки, знаки-символи, що виступають у вигляді метафори, алегорії чи атрибуту, структурують мистецьке висловлювання і стають початковими елементами художнього тексту. Поняття тексту (візуально-художнього) логічно пов'язати з класичним структуралістським його розумінням, як пошукуваної сукупності етнокультурних кодів, що формують знакову багатоманітність традиційного мистецтва. Однією з методологічних стратегій постмодерністської текстології є текстовий аналіз (за Роландом Бартом).

Художній текст у процесі соціалізації, культурної комунікації набуває статусу твору. Мистецький твір як елементарна одиниця художньої культури виступає її метазнаком, тобто знаком повнішого змісту і ширшого предметного значення, ніж звичайні знаки [8,329]. Отже, метазнак — мінімальна одиниця етномистецтва та світової культури.

Вірогідно, що початкова функція первісних візерунків була не орнаментальна (в значенні прикраси чи естетичного світосприйняття), а онтологічна — своєрідне знакування та сакралізація позначених об'єктів. Таке маркування давало можливість відмежувати предмети від побутового буденного значення, надати їм сакральної сутності. На користь такого припущення є доволі обмежений репертуар знаків-узорів у палеоліті та неоліті. Лише в епоху міді-бронзи візерунки набувають повноти, крім геометричних з'являються рослинні й тваринні мотиви.

Ймовірно, що сакралізовані об'єкти з візерунками мали символічне звучання. Ці знаки могли означати деякі загальні ідеї,

магічні формули, заклинання, мотиви тощо. “З перебігом часу їх значення змінювалося із зміною культових уявлень. А далі, як минули тисячоліття, забувся і вторинний зміст символів. Але їх продовжували зображати, тому що малюнки були освячені традицією” [9,8].

До семантики символів вперше звернувся ранньохристиянський письменник Климент Олександрійський. На його думку, композиційна заплутаність, недовомовленість і фрагментарність — це особливий засіб зображення, щоб “майстерно приховати ... насіння пізнання” [10,272]. Раннє християнство розробило і запровадило на підставі античних і близькосхідних традицій знакову систему, яка носила символічно-алегоричний характер.

В епоху Ренесансу священні символи поступово втрачали сакральність, а семантичні структури візерунків набували щораз вишуканішої художньої форми і профанності. Вони рухалися від геометризованого лаконізму в напрямі пишної рослинної орнаментики.

Основи семіотичного підходу до вивчення традиційних символів фактично закладено у працях Олександра Потебні і Миколи Сумцова, які розглядали народну символіку (космогонічного і знакового характеру) в широкому контексті різних видів традиційного мистецтва із залученням даних інших етнічних культур. Однак піонерами в описуванні та аналізі символіки українського етномистецтва в XIX – на початку XX ст. в фольклористично-етнографічних рамках були А. Чарноцький, Й. Крашевський, Д. Вагилевич, А. Новосельський, П. Чубинський, Олена Пчілка, Ф. Вовк, М. Драгоманов, О. Кольберг та інші. У їхніх дослідження з’ясувалося, що народна символіка — це образне відтворення міфологічної картини світу. Пізніше ці положення знайшли підтвердження і поглиблення у працях І. Огієнка, В. Щербаківського, В. Іванова, В. Топорова, Б. Рибаківа, О. Чмихова, М. Поповича, О. Найдена та інших.

Увесь корпус іконічних знаків-символів, що так чи інакше мають відношення до народної архітектури, народного декоративного і образотворчого мистецтва доцільно розділити на

функціональні групи: універсальні символи (1); сакральні символи (2); символи побутового середовища (3); обрядові символи (4); скульптуро-малярські символи (5).

У знаковій системі етномистецтва найбільшою архаїчністю та сталістю відзначаються універсальні символи — коло, хрест, спіраль, трикветр, свастика тощо, які мають значні смислові потенції, утворюють символічне ядро культури (Юрій Лотман).

Розглядаючи характер орнаментальних мотивів, Георгій Вагнер запропонував поділити їх на центричні, симетричні та ярусні. Втім, типологічно стрункішою видається стратегія базових елементів 1-2-3-4., що не заперечує центричності, симетрії та ярусності.

Парадигмою одинарно-центричних мотивів в орнаментиці є «мандала». Фріда Дорджейм у вступі до «Психології» Юнга так описує цей термін: «Мандала — це слово, що на санскриті означає магічне коло, в його символізм долучаються всі концентрично розташовані фігури, всі радіальні чи сферичні композиції, всі кола чи квадрати з центральною точкою. Це один із найстаріших релігійних символів (найдавніша відома форма — сонячне колесо), який поширений у всьому світі. На Сході мандала (форма якої зафіксована традиціями) використовується в магічних обрядах йогів-ламаїстів, тантристів, як допоміжний засіб при спогляданні. Є християнські мандали, датовані раннім середньовіччям, де Христос показаний у центрі, а чотири євангелісти та їхні символи — з чотирьох сторін світу. Історично мандала слугувала символом, що зображав природу божества, як для того, щоб зробити його зрозумілішим у філософському плані, так і з метою його обожнювання» [4,246]. Термін і символ «мандала» близький до мандорли — зображення сяйва навколо Ісуса Христа та Богородиці в іконописі у вигляді овала або круга.

Подвійними (двочастинними) структурами в символіці традиційного мистецтва є пари тотожних базових мотивів, поєднаних дзеркальною симетрією, симетрією обертання (s-подібні фігури), гвинтовою симетрією плетінкою. Вони взаємопоєднані і

уособлюють замкнену єдність двох, безпечність, спокій. Бінарні опозиції виражають співвідношення добра-зла, «свого» — «чужого», предків і нащадків.

Потрійні (тричастинні) структури — це графеми з мотивами трикутника, триніжка, трикветра, тризуба і потрійної спіралі. У народно-поетичному осмисленні названі структури символізують ланцюг поколінь, три фази місяця, народження-життя-смерть.

Універсальний символ — світове дерево, яке з'явилося в міфології та мистецтві кількох останніх тисячоліть і стало найважливішою моделлю світу [11, 398-406]. Зважаючи на центричність, дзеркальну симетрію крони і ярусність, світове дерево має інтегруючу функцію знаків-символів.

Ще однією знаковою парадигмою українського традиційного мистецтва стали кам'яні й дерев'яні стовпоподібні знаки, які в середньовіччі і пізніше трансформовані в типологічну групу ландшафтних хрестів. Їх генезис пов'язаний з первісними дольменами і виражає універсальну ідею бінарних опозицій: «світова вісь», «світове дерево».

Найважливішими сакральними символами (метазнаками) в етнокультурі були хатні настінні хрести та ікони. Вони співіснували із дохристиянськими оберегами (дідух, павук, голуби), спираючись на стійкі українські народні традиції. У хатніх іконах не випадково бачимо мотиви перемоги добра над злом, велике Господнє заступництво, возвеличення праведників і святих. Прототипами іконографічних тем були первісні магічно-фігурні зображення, які демонстрували зв'язок із стародавньою системою символів.

У побутовому середовищі апотропейні знаки розміщували на воротах, причілках житла, над входними дверима, а всередині — на печі, сволиці, лавах. Піч була протиставленням покуття, — своєрідна дихотомія двох сакральних центрів житла.

Протягом тисячоліть тривала перманентна синкретична практика охорони й відмежування свого простору від чужого, доброго від злого, сакрального від профанного. Вона

реалізувалася засобами артефактів — різнотипними чурингами, фігурками, намистами, гравірованими браслетами тощо. З появою тканини частина охоронних сакралізуючих функцій перейшла на неї. Наприклад, з найдавнішого часу існувало традиційне вірування, що застелена для трапези на землі скатертина «освячувала» і забезпечувала чистоту простору, а рушник на стіні охороняв від злих сил, чар і вроків житло та родину. Магічно-охоронного значення надавали «крижмі» для новонародженого, тканому чоловічому поясу, переміткам молодниць тощо.

Невипадково відбитки переплетення тканини зустрічаються на зразках неолітичного посуду. Ймовірно, що такий посуд набував особливого магічного значення, а сітчасте зображення у вигляді скісної або прямої сітки ставало традиційним. У XVIII – на початку XX ст. згаданий графічний мотив, відомий під назвою «ільчате письмо», трапляється в розписах гуцульської кераміки, контурному різьбленні на кістці, дереві тощо.

Очевидно, в давнину вірили, що всі тканини наділені сакральною силою. Однак, із їхнім значним побутовим розповсюдженням у кінці епохи бронзи і на початку віку заліза віра в сакральну силу тканин, мабуть, послабилася. Для її відновлення на окремих тканинах, які були найбільше пов'язані із захистом особи і простору, в якому людина працювала і відпочивала, з'явилися барвисті смужки (червоні, чорні).

Напевно, саме ця тенденція інспірувала появу різноманітних типів смугастих і клітчастих тканин, а в середньовіччі сприяла розповсюдженню вишукано орнаментальних (вибійка, вишивка, ткацтво) інтер'єрних та одягових предметів.

У народному одязі, безумовно, поєднуються семіотичні функції, його можна розглядати як текст звернений до інших членів громади, колективу. Він характеризує його носія одразу за кількома аспектами [12, 87-103].

Стародавні миско-горшкові місткості, плетені з рослинних матеріалів, а з кінця неоліту ліплені з глини, виступають знаками сакральної ідентичності, що символізують міфопоетичну модель Усесвіту. За припущеннями вчених, стародавні чаші-

календарі з лісостепової зони України могли слугувати первісним астрономічним приладдям [13,92], на чинням язичницьких ритуалів, аграрної магії, ворожіння тощо [14,109]. Типологія гончарного посуду містить як сакральні типи предметів, так і звичайні ужиткові. З диференціацією цих понять змінювалося і ставлення до самих предметів. Їх сакральньо-містичний зміст форми й візерунків у середньовіччі сприймався вже декором, однак не втрачав первісної архітектоніки. Невипадково під пізніми «нашаруваннями» керамічної орнаментики XVII – XIX ст. ще трапляються мотиви візерунків часів родоплемінної спільноти.

Особи, і обрядові предмети прикрашені робленими квітами, надавали дійству особливої урочистості та значимості. Букети молодих, дружбів і дружок, у вигляді червоних стрічок і кокард називали «квітками». Весільний віночок молодої символізував космічну гармонію, а уквітчаний «вильцем-гільцем» коровай — це дерево життя, знак творчої сили і відродження [15, 196].

Народні знаки-символи відзначають простота і лаконічність виразу, вони добре помітні і легко запам'ятовуються. Їхня головна функція — сигналізувати про гармонію, злагоду, достаток, плодочість та прагнення міцно закріпити ці позитивні переваги. Віднайдення значень символів було, є і буде проблематичним. Єдине, в чому можна не сумніватися, це те, що значення, які люди приписують зображенням, з часом змінюються.

1. *Riegl A. Stilfragen.*— Vienna, 1983.
2. *Усманова А. Р.* Семиотика // Постмодернізм. Енциклопедія.— Мінск, 2001.— С.712 – 713.
3. *Усманова А. Р.* Знак иконический // Постмодернізм. Енциклопедія.— Мінск, 2001.— С.290 – 292.
4. *Gombrich E. The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art.* — London – New York, 2002.
5. *Гадамер Г.Г.* Герменевтика і поетика // Вибрані твори.— Київ, 2001.
6. *Символ* // Філософський словник.— Київ, 1986.— С.622–623.
7. *Станкевич М.* Система композиційних закономірностей // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво.— Львів, 1993.— С.243–261.
8. *Борев Ю.* Эстетика.— Москва, 1981.
9. *Голан А.* Миф и символ.— Иерусалим – Москва, 1994.

10. *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности.— Москва, 1981
11. *Топоров В.* Дерево мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х т.— Москва, 1991.— Т. 1. А–К.— С.398–406.
12. *Білан М.С., Стельмацук Г.Г.* Український стрій.— Львів, 2000.
13. *Шилов Ю.* Космические тайны курганов. — Москва, 1990.
14. *Пошивайло І.* Феноменологія гончарства. — Опішне, 2000.
15. *Nowosielski A.* Lud ukraiński.— Wilno, 1857.

Mykhailo Stankevych

H.A.Dr., Prof., The Ethnology Institute UNAS

Semiotics and Semantics of Folk Art

Represented common the conception about semiotics and semantics of folk art, thanks to work Ch. Peirce, Ch. Mores, F. Saussure. Artworks consist of logical the chains of tradition: “sign – image – text – work – metasign”. Symbols divided on group: 1) universal, 2) sacral, 3) surroundings, 4) ritual, 5) sculpture-painting.