

КУРС ЛЕКЦИЙ

РАЗДЕЛ 1. СЕМАНТИКА В РАЗРЕЗЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ПАРАДИГМ

Тема №1. Знаковые системы и их функции. Основные понятия, методы и принципы семиотики.

1. Предмет семиотики как научной дисциплины.
2. Смысл как объект изучения семиотики.
3. Классификация культурологических смыслов.
4. Понятие и сущность семиотической пирамиды.
5. Отношения знака – смысла – предмета - значимости.
6. Свойства знака. Основания классификаций знаков.
7. Семиотическая классификация знаков.

Знаковые системы и их функции.

Основные понятия, методы и принципы семиотики.

1. Термин «семиотика» происходит от древнегреческого *semeion* (семейон), что означает «знак». Мы говорим о денежных знаках, знаках Зодиака и астрологических знаках, есть знаки препинания, знаки математических операций: умножения, сложения, равенства, знаки различий, нотные знаки, дорожные знаки, фирменные знаки, почтовые знаки, знаки признательности и уважения, а также знаки этикета, перемирия или поражения, знаки согласия и неодобрения и т. д. и т.п. Все может быть знаком, точнее, может быть рассмотрено как знак. Можно задаться другим вопросом, что знаком не является? Только то, что знак порождает - человеческое сознание. Если продолжить эту цепочку рассуждения, можно сказать, что знак - это материальная сторона сознания (на духе изначально, по словам Маркса, лежит "проклятие материи"). Сознание в его человеческом существовании имеет знаковую форму и является индивиду в знаковой же форме. Поэтому оно и есть сознание. А так как содержанием сознания может быть весь объективный мир, то и знаком может быть все, что включено в человеческую практику. Значит ли это, что научного знания о знаках не может быть. Ведь классическая парадигма научного знания выработала достаточно жесткие критерии, по которым все науки отделяются друг от друга. Согласно выраженному или подразумеваемому постулату статус любой науки в этой парадигме определяется объектом исследования, совокупностью методов и приемов, а также специфическим языком описания. В этом аспекте семиотика, возникшая на рубеже столетий, либо отрицает классическую парадигму знания, либо вообще не является наукой. Во-первых, семиотика не предложила собственного метода исследования, если под методом понимать совокупность операций, позволяющих теоретически или практически осваивать действительность. Вернее сказать, что она в принципе вбирает в себя любые методы, отрицая какую-либо связь между методом и мировоззрением. Во-вторых, семиотика практически игнорирует различие объекта описания и языка описания, рассматривая то и другое в качестве двух изоморфных друг другу языков. Возможно, это единственный случай в культуре, когда синхрония (состояние объекта в момент его использования в коммуникации) целиком объясняет его диахронию (историческое развитие объекта во времени).

Если семиотика не является мировоззрением или методом, поскольку к ней обращаются люди разных мировоззрений - от идеалистов-богословов до материалистов-атеистов, она

вбирает в себя все существующие методы (социологические, психоаналитические, лингвистические, логические и т.д.) или, напротив, становится одним из составляющих каждого метода в отдельности. Если семиотика не является мнением или сводом мнений отдельных семиотиков, поскольку особое устройство семиотического аппарата и метаязыковой характер описания не дают этим мнениям полностью проявить свою субъективную природу, но налагают на нее целый ряд ограничений (правил). То можно предположить, что предмет семиотики очерчен не совсем точно или не верно назван. Это не только «способ существования человека внутри создаваемого им языка», но и вне его – «как только иллокутивный акт перестает быть чистым действием и перемещается в сферу рефлексии, мы объективно попадаем в пространство семиотики». Значит - это наука о смыслах человеческого сознания. Только сознание может быть одновременно и во «вне» и «внутри» означенного им образования, поскольку само не имеет собственного места (согласно Канту, метафизическая задача о месте души не только неразрешимая, но и внутренне противоречивая). Сознание человека пишется на языке смыслов, семиотика же пытается описать законы смыслопорождения.

2. Категория «смысл» рассматривается в разных дисциплинах, таких как философия, психология, богословие, теория социальной коммуникации. Любая духовная деятельность, всякий умственный труд, и, прежде всего - познание, оперируют смыслами, а не материальными телами. Базовой функцией психики является отражение. В эффектах отражения субъекту открывается предметная, а значит, осмысленная картина воспринимаемого, представляемого, мыслимого. Мир для человека становится значащим благодаря тому, что человек способен к его осмыслению. Смысл есть исключительно прерогатива человека. Вне человеческой психики смысл себя не обнаруживает. Здесь можно вспомнить известное высказывание Л.Витгенштейна: "Смысл мира должен находиться вне мира. В мире все есть, как оно есть, и все происходит, как оно происходит, в нем нет ценности - а если бы она и была, то не имела бы ценности". Другими словами, смысл нельзя обнаружить как вещь, как свойство или функцию какого-либо объекта действительности. Ни реальный, чувственно воспринимаемый предмет, ни события или явления мира, ни история, ни литературный текст не имеют смысла, а только восприятие, представление или размышление о чем-либо может быть наполнено смыслом. Только в человеческой психике, которая является моделью действительного мира, последний обладает смыслом, в силу чего и присутствие человека в мире становится осмысленным. Само неустанное стремление человека искать в своей жизни смысл - есть лучшее свидетельство его объективного существования в субъективном мире человека. И "дело не в том, чего мы ждем от жизни, а в том, чего она ждет от нас. ...Эти требования, - по словам Виктора Франкла, - а вместе с ними и смысл бытия, у разных людей и в разные мгновения жизни разные. Значит, вопрос о смысле жизни не может иметь общего ответа". Но может существовать наука, которая занимается смыслами как всеобщими формами человеческого сознания и такая наука есть семиотика.

Смысл представляет собой предельную степень аналитического деления психики. Смысл неделим - это молярная единица. Единицей анализа смысла может быть только другой смысл. Такой точки зрения придерживался М.Бахтин, записав следующее: "Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла. ...Смысл потенциально бесконечен, но актуализоваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего. Каждый раз он должен соприкоснуться с другим смыслом, чтобы раскрыть новые моменты своей

бесконечности (как и слово раскрывает свои значения только в контексте). Актуальный смысл принадлежит не одному (одинокому) смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам. Не может быть "смысла в себе" - он существует только для другого смысла, то есть существует только вместе с ним. Не может быть единого (одного) смысла. Поэтому не может быть ни первого, ни последнего смысла, он всегда между смыслами, звено в смысловой цепи, которая только одна в своем целом может быть реальной. В исторической жизни эта цепь растет бесконечно, и потому каждое отдельное звено ее снова и снова обновляется, как бы рождается заново.

Безличная система наук (и вообще знания) и органическое целое сознания (или личности)».

Затрагивая понятие "смысл", мы попадаем в эпицентр многовековых споров идеалистов и материалистов, поскольку "смысл" - псевдоним философской категории "идеальное". Здесь не просто определиться в понимании понятия, поэтому для начала можно обратиться к здоровому смыслу естественного языка.

В.И.Даль в "Толковом словаре живого великорусского языка" указывал: "смысл - сила, значение, толк, разум, суть" и приводил примеры: "смысл долгой речи этой тот, что без денег ничего не сделаешь; это набор слов без разумной связи и смысла; не изворачивай смысла закона, а в нем прямой и ясный смысл один". В "Словаре русского языка" С.И.Ожегова читаем: "Смысл - 1) внутреннее содержание, значение чего-л.; постигаемое разумом ("понять смысл чего-л.: слово в переносном смысле"); 2) цель, разумное основание ("в этом нет смысла"); 3) разум ("иметь здравый смысл"). Здесь же указано, что "смыслить" означает "понимать, знать что-л." ("ничего не смыслию в музыке"). Из этих трактовок можно выделить следующее:

а) смыслом обладает не только отдельное слово ("в полном смысле слова"), но и высказывания, речь, в общем - текст, которые могут содержать скрытый смысл (просьба о деньгах, смысл закона, слово в переносном смысле);

б) осмысленным или бессмысленным может быть действие, например, бесцельное действие именуется бессмысленным; отсюда связь понятий "смысл" и "цель".

в) И В.Даль и С.И.Ожегов связывают понятия "смысл" и "разум", "содержание", "суть", "значение", правда, никак не раскрывая этой связи.

В качестве научного понятия в логике, лингвистике, психологии, смысл получает не столь расплывчатые определения как в толковых словарях разговорного языка.

Так, в Философской энциклопедии под ред. Ф.В.Константинова смысл имеет такое определение: «1) Термин, употребляемый в логике, логической семантике и науке о языке как синоним «значения». 2) В некоторых теориях значения (напр., Фреге и Черча) термин «смысл» служит для обозначения того мысленного содержания, той информации, которая связывается с данным языковым выражением, являющимся собственным (хотя быть может и описательным) именем, в отличие от «значения» (предмета, денотата), называемого этим выражением».

В новой философской энциклопедии смысл определяется как «внеположенная сущность феномена, оправдывающая его существование, связывая его с более широким пластом реальности. Определяя место феномена в некоторой целостности, смысл превращает его осуществление в необходимость, соответствующую онтологическому порядку вещей. Бессмысленный набор знаков может случайно возникнуть, но он не остается как факт культуры. Существование такого набора эфемерно. Осмысленный текст хранится и воспроизводится в культуре и стимулирует порождение новых текстов, комментирующих, развивающих и даже опровергающих исходный».

Психологический словарь дает определение личностного смысла, записывая именно последний в предмет изучения психологии: «индивидуализированное отражение действительного отношения личности к тем объектам, ради которых разворачивается ее деятельность, осознаваемое как «значение-для-меня» усваиваемых субъектом безличных знаний о мире, включающих понятия, умения, действия и поступки, совершаемые людьми, социальные нормы, роли, ценности и идеалы». По Д.А. Леонтьеву, смысл есть «отношение между субъектом и объектом или явлением действительности, которое определяется местом объекта (явления) в жизни субъекта, выделяет этот объект (явление) в образе мира и воплощается в личностных структурах, регулирующих поведение субъекта по отношению к данному объекту (явлению)».

Итак, отвлекаясь от терминологических разночтений, сделаем очевидный вывод: для экспликации, т.е. развернутого и всестороннего толкования понятия "смысл", нужно учитывать его отношение с целым "созвездием" других понятий, так или иначе связанных с идеальной (духовной) стороной человеческой деятельности, общения, познания, мышления.

Пространство смыслов, как и любое другое идеальное образование, связано с материальным миром, который преобразуется в одухотворенную природу. Одухотворенная природа включает следующие виды воплощения (опредмечивания, материализации) смыслов:

- форма - все вовлеченные в орбиту общественной жизни природные объекты, обладающие содержанием (земли, дороги, растительность, домашние животные, человеческое тело и пр.);

- явления - события и процессы общественной жизни, имеющие определенную сущность, например, войны, революции, реформы, праздники, обыденность и т.д.;

- речь, документы - материальные явления и предметы (звуки, жесты, изображения, экспонаты), имеющие значения и представляющие собой, таким образом, тексты или знаки;

- изделия, сооружения - предметы материальной культуры, включая одежду, оружие, орудия труда, жилища и общественные здания, специально предназначенные для выполнения определенных функций;

- деятельность, поведение - целенаправленные и осознанно мотивированные действия людей.

Пространство смыслов охватывает все виды смыслов, имеющих различное терминологическое оформление, а именно:

- 1.Содержание и сущность предметов и явлений, освоенных обществом и образующих одухотворенную природу;

- 2.Результаты познания и чувственных переживаний - разум, знания, умения, вера, эмоции, чувства;

- 3.Значения языка, знаков и коммуникационных сообщений (текстов);

- 4.Назначения, функции целенаправленно созданных обществом изделий и сооружений;

- 5.Цели, желания, установки, мотивы, интересы, выступающие в качестве побуждений в деятельности индивида и общества;

- 6.Ценности - самое широкое и, подобно смыслу, неопределенное понятие. Ясно, что не все смыслы являются ценностями: здесь может проходить раздел по признаку принятия или не принятия обществом (общественным мнением, моралью, сознанием) индивидуальных, личностных смыслов.

Итак, что же такое "смысл"? Есть два ответа на этот вопрос: один культурологический, другой "пантеистический". С культурологической точки зрения смысл - это сокровенное

духовное начало в культуре. Смыслы присущи всем формам, явлениям, продуктам культурной деятельности, но они не воспринимаются органами чувств. Скрытый (сокровенный) смысл произведений культуры можно понять (постичь) только путем умственного труда, т.е., через знаковую работу понимающего себя сознания. Поэтому область бытия культурологических смыслов - идеальное пространство смыслов.

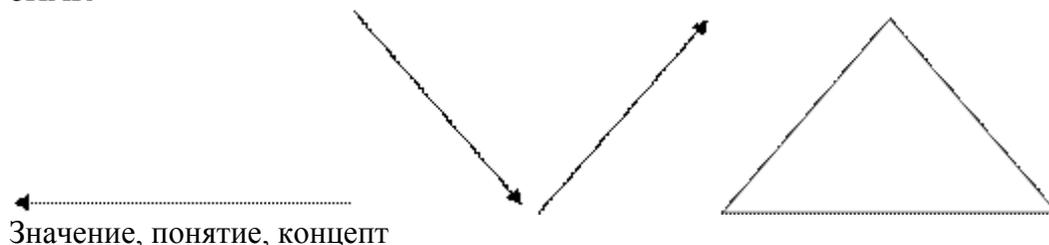
Пантеистическая точка зрения видит смыслы не только в одухотворенной человеческой культуре, но и в неодухотворенной (косной, некультуренной) природе. Здесь действует определение: смысл - это сокровенное духовное начало в природе. В классических пантеистических концепциях (например, Б.Спинозы) духовное начало природы отождествляется с Богом. В этом случае все природные объекты становятся носителями таинственного замысла Творца, который не всегда доступен человеческому разумению. Область бытия смыслов в этом случае совпадает с областью бытия природы. Если в каждом природном объекте усматривается информационное сообщение или знак (текст), которые нужно расшифровать (раскодировать), то тем самым признается наличие в них некоторого смысла, в противном случае, расшифровывать нечего. Откуда взялся этот смысл? Он - толика Разума всемогущего Творца.

Вполне вероятно, учитывая смысловую природу сознания, что "втягивание" в орбиту человеческих смыслов всю природу, позволяет сознанию переступать границы познанного и познаваемого, прогнозируя бытие в несуществующем пока будущем. Это, между прочим, водораздел между научным и мифологическим мышлением, когда знаковые системы описывают существующую человеческую практику или же некоторые мифологические представления о природных объектах (например, астрология).

3. Поскольку непосредственное общение сознаний невозможно, то знаки выступают носителями передачи смыслов. Знак – это такой материальный объект, который заменяет собой что-то другое, а именно то, что один человек хочет сообщить другому, передать в качестве информации. Структуру знака как единицы коммуникационного действия предложили американские семиотики С.Огден и И.Ричардс в книге с характерным названием «Значение значения: Исследование влияния языка на мышление и научный символизм», опубликованной в 1923 году. Треугольник Огдена-Ричардса представляет собой модель взаимосвязи трех главных логико-лингвистических категорий: 1) данный в ощущениях объект реальной действительности, именуемой в логике «денотат», а в лингвистике «референт»; 2) возникающий в сознании людей мысленный образ (психологическое представление) о данном объекте, которое в логике называется «понятие» или «концепт», а в лингвистике «значение» или «смысл»; 3) принятое в человеческом обществе наименование объекта – «имя» (слово, лексема).

На рисунке воспроизведен прославленный семантический треугольник с некоторыми дополнениями.

ЗНАК

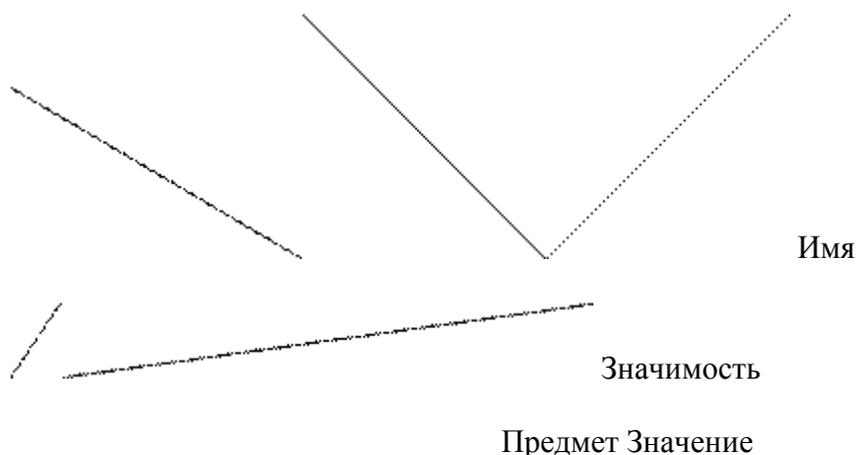


Денотат, референт Имя, слово

Одно из достоинств семантического треугольника состоит в том, что он наглядно показывает структуру знака: единство духовного плана содержания и материального плана выражения. Если дополнить треугольник еще одной гранью, перпендикулярной к его центру и вершину обозначить как ценность или валентность знака (то, что Ф. де Соссюр называл «значимостью» знака, то мы получим четырехгранник или пирамиду.

Грани пирамиды образуют предметное пространство, изучаемое такими дисциплинами как логика, лингвистика, герменевтика, психология, в центре которых стоит отношение **знака – смысла – предмета - значимости**. Каждая из дисциплин изучает эти отношения в особом повороте. Конкретизируем наполнение понятия «знак» через рассмотрение его в этих предметных полях.

Семиотическая пирамида:



Как известно, семиотика возникла в трех географически удаленных друг от друга точках – Северной Америке, Швейцарии и России практически одновременно, в 1890 – 1910 -е годы, причем, ее создатели не только ничего не знали друг о друге, но и работали в разных отраслях знания – в логике, лингвистики и нетрадиционном богословии.

4. В семиотике «знаки» есть все, что угодно, из чего могут быть генерированы значения (такие как слова, образы, звуки, жесты). Для аналитических целей семиотики (в традиции Соссюра) каждый знак составлен из означающего и означаемого. У.Эко говорит о том, что Соссюр определяет лингвистический знак как неразрывное единство означающего и означаемого, сравнивая их с двумя сторонами одного листа бумаги. Означаемое это не вещь (означаемое «собака» это не та собака, которую изучает зоология), и означающее это не ряд звучаний, составляющих имя (звукоряд «собака», изучаемый фонетикой и регистрируемый с помощью электромагнитной ленты). Означающее – это образ этого звукоряда, в то время как означаемое это образ вещи, рождающийся в уме и соотносящийся с другими такими же образами (например, дерево, arbor, tree, baum и т.д.). В настоящее время означающее обычно интерпретируется как материальная форма знака.

Различие между означающим и означаемым иногда приравнивается к хорошо знакомому дуализму формы и содержания, когда означающее рассматривается как форма знака, а означаемое – как его содержание. Однако подобная формулировка не совсем верно утверждает эквивалентность содержания и значения.

Соссюровская модель исключает указание на какой-либо объект в мире, его концепция значения является чисто структурной. Такая модель предполагает, что язык не отражает реальность, но, скорее, конструирует ее. Соссюр подчеркивает также произвольность знака; в контексте естественного языка он утверждает, что не имеется необходимой связи между означающим и означаемым – это отношение является чисто конвенциональным и произвольным. Каждый язык включает различные дистинкции между одним означающим и другим, и между одним означаемым и другим.

В противоположность Соссюру и его «диаде» Пирс предлагает «триаду»: репрезентамен, интерпретанта и объект. Пирсовское представление напоминает известный треугольник Огдена и Ричардса. У Пирса основание треугольника составляют символ, или репрезентамен, соотнесенный с обозначаемым объектом, в вершине же треугольника находится интерпретанта, которую многие склонны отождествлять с означаемым или референцией. Важно подчеркнуть, согласно Эко, что интерпретанта – это не интерпретатор, то есть тот, кто получает и толкует знак. Интерпретанта это то, благодаря чему знак значит даже в отсутствие интерпретатора. Эко полагает, что «более перспективной представляется гипотеза, согласно которой интерпретанта – это иной способ представления того же самого объекта. Иначе говоря, чтобы установить, какова интерпретанта того или иного знака, нужно обозначить этот знак с помощью другого знака, интерпретантой которого в свою очередь будет следующий знак и т.д. Так начинается непрерывный процесс семиозиса, и это единственно возможный, хотя и парадоксальный, способ обоснования семиотики своими собственными средствами.» (Два замечания: во-первых, в обязательном порядке следует внимательно проработать книгу У.Эко «Отсутствующая структура», во-вторых, очень внимательно и подробно рассматривать процесс семиозиса, без чего немислимо никакое изучение семиотики).

Понятие создания смысла, которое здесь и возникает, особо апеллирует к теоретикам «масс-медиа», подчеркивающим важность активного процесса интерпретации.

Семиотики (неважно, соссюровского или пирсовского толка) проводят различие между знаком и средством выражения знака (последний – это означающее или репрезентамен, в зависимости от традиции). Знак - нечто большее, чем средство выражения знака.

В то время, как Соссюр подчеркивал произвольную природу (лингвистического) знака, большинство семиотиков подчеркивает, что знаки различаются относительно того, насколько они являются произвольными или конвенциональными. На базе идей Пирса обычно формулируется три вида отношений между средством выражения знака и его референтом. Можно говорить о «видах отношений» вместо «видов знаков», хотя, кажется, последнее является более распространенным. Если говорить о видах отношений, то выделяют три вида: символическое (знак относительно означаемого является произвольным или чисто конвенциональным), иконическое (знак похож на означаемое) и индексное (знак прямо связан некоторым образом с означаемым) отношения. Эти три вида перечислены здесь в порядке уменьшения конвенциональности; внутри каждого вида знаки также варьируются по степени своей произвольности/конвенциональности.

Иногда для описания степени, в какой означаемое детерминирует означающее, используются термины «мотивация» и «принуждение». Чем в большей степени означающее

принуждено означаемым, тем более «мотивированным» является знак: иконические знаки мотивированы в высокой степени, символические – не мотивированы вовсе. Три вида знаков вовсе не являются исключаящими – знак может быть иконическим, символическим и индексным или любой комбинацией. Так, можно считать, что карта является индексным (она индексирует, где находятся различные места пространства), иконическим (она представляет места пространства в топографическом отношении друг к другу) и символическим (поскольку должна быть изучена ее нотационная система) знаком. Фильм также может быть иконическим (звук и изображение), символическим (речь и титры) и индексным (при рассмотрении эффекта того, что демонстрируется) знаком.

Контрольные вопросы:

1. Типология знаковых систем: основные направления научных дискуссий.
2. Строение знака
3. Типология знаков.
4. Язык как знаковая система.
5. Происхождение языка как семиотическая проблема.

Литература: [20 — С. 130-166]

Тема №2. Семантика как раздел семиотики.

1. Три измерения знака: семантика, синтактика, прагматика.
2. Проблемы разграничения кода, знака, текста. Понятие гипертекста.
3. Язык как знаковая система.

Семантика как раздел семиотики.

1. Согласно Ф. де Соссюру, отношения, связывающие языковые элементы, могут принадлежать двум планам, каждый из которых создает собственную систему значимостей. Эти два плана соответствуют двум формам умственной деятельности. Первый план – синтагматический. Синтагма есть комбинация знаков, предполагающая протяженность; эта протяженность линейна и необратима: два звука не могут быть произнесены в один и тот же момент. Значимость каждого элемента возникает как результат его оппозиции к элементам предшествующим и последующим; в речевой цепи элементы объединены реально, в момент говорения; анализом синтагмы будет ее членение. Второй план – ассоциативный (по терминологии Соссюра). «Вне процесса речи слова, имеющие между собой что-либо общее, ассоциируются в памяти так, что из них образуются группы, внутри которых обнаруживаются разнообразные отношения» (Соссюр, с.155). Эти отношения соединяют члены ассоциативного ряда в виртуальный, мнемонический мир. Любой член этой группы может быть рассмотрен как своего рода центр созвездия, как точка, где сходятся другие, координируемые с ним члены группы, число которых безгранично. Два свойства ассоциативного ряда – неопределенность порядка и безграничность количества всегда присутствуют в системе языка. Анализ

ассоциаций заключается в их классификации. Синтагматический и ассоциативный планы находятся в тесной связи, которую Соссюр пояснил при помощи следующего сравнения: каждый языковой элемент подобен колонне в античном храме; эта колонна находится в реальном отношении смежности с другими частями здания, с архитравом, например (синтагматические отношения). Но если это колонна дорическая, то она вызывает у нас сравнение с другими архитектурными ордерами, например, ионическим или коринфским. Здесь мы имеем дело с виртуальным отношением субституции, то есть, с ассоциативным отношением. Оба плана связаны между собой таким образом, что синтагма может разворачиваться лишь тогда, когда она черпает все новые и новые единицы из ассоциативного плана.

Со времен Соссюра анализ ассоциативного плана получил значительное развитие; изменилось даже его название; сейчас говорят уже не об ассоциативном, а о парадигматическом или же о систематическом плане (частью которого является семантика). Синтагма и система образуют два плана (оси) языка. И если следовать логике Ф. де Соссюра, то придется признать, что мир его знаков замкнут. От знака к высказыванию нет перехода ни путем образования синтагм, ни каким-либо иным путем. Их разделяет непреходимая исследователем грань, поэтому в изучении языка и существуют две независимые области: семантика и синтактика.

Однако эту грань свободно преодолевает «живое сознание». А в ситуациях, связанных, например, с творческим процессом (иначе, с процессом, где нарушаются устоявшиеся правила употребления того или иного знака) «края» этих двух планов как бы находят друг на друга, что нарушает нормальное отношение между системой и синтагмой. Главным нарушением здесь является переход парадигмы в синтагматический план. Обычно в синтагме актуализируется лишь один термин оппозиции, а другой (другие) остается виртуальным. Нечто иное произойдет, если мы попытаемся создать высказывание, последовательно присоединив друг к другу все падежные формы какого-либо слова. Проблема такого превращения парадигмы в синтагму выдвигалась уже в фонологии. Но наибольший интерес проблема нормы и ее нарушений представляет для семантики, которая имеет дело с единицами значения (а не просто с различительными единицами) и где наложение друг на друга двух языковых осей влечет за собой видимые изменения смысла. Игра слов, каламбуры в большинстве случаев возникают именно за счет сосуществования двух осей или пространств оппозиций смысла и значения и их столкновения в одном коммуникативном поле.

Примеры: «И зал встает, и зал поет, и в зале дышится легко» (К. Симонов).

«Не доверяй своему сердцу – оно жаждет твоей крови».

«В начале было Слово, а в конце фраза» (С. Е. Лец).

Второе направление исследований – изучение рифмы. В целом рифма представляет собой нарушение дистанции между синтагмой и системой; в ее основе лежит сознательно достигаемое напряжение между принципом сходства и принципом различия; рифма, по словам Р. Барта, «это своего рода структурный скандал». Наконец, с творческим нарушением нормы целиком связана вся риторика. Именно в акте порождения речи происходит постоянный переход из парадигматической последовательности (метафорическая последовательность) в синтагматическую (метонимия, как застывшая и поглощенная системой синтагма). По мысли Р. Jakobsona в метафоре селекция становится смежностью, в метонимии смежность становится полем селекции. Творческий акт всегда происходит на границе между этими двумя планами. Именно в речи совершаются «переходы» из одной системы (семантики) в другую (синтактику)

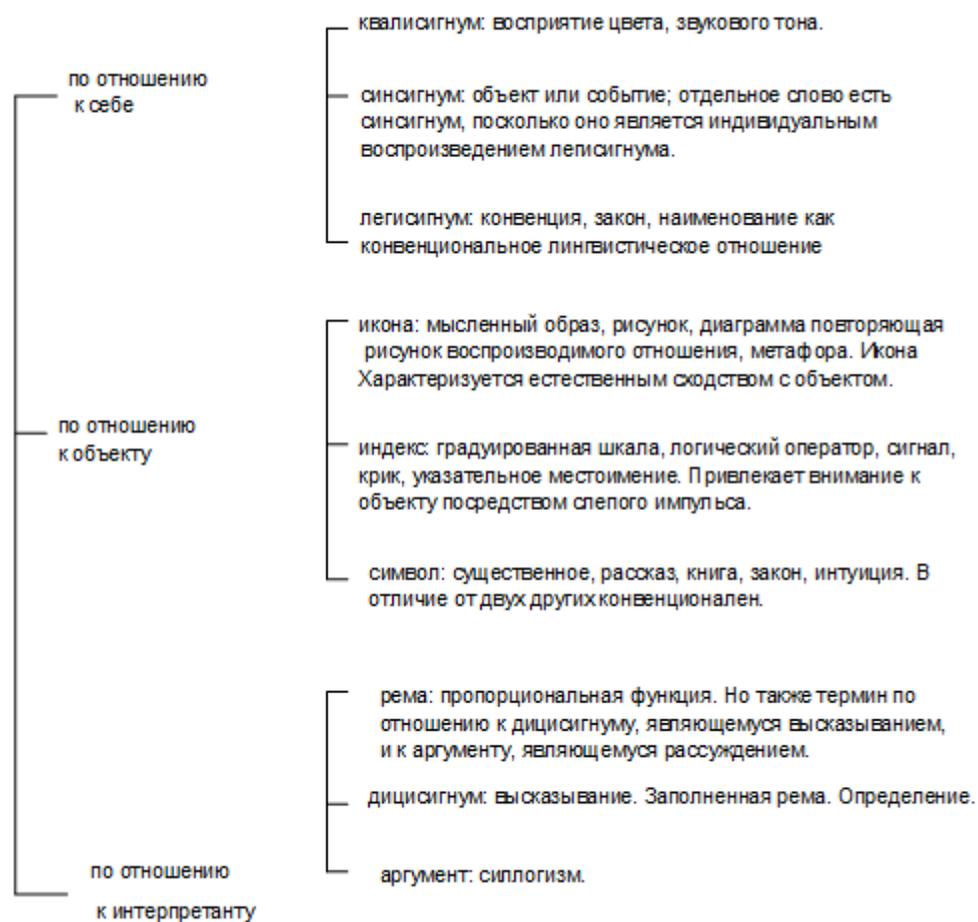
и обратно и эта область получила свое название в семиотике, а именно прагматика.

Еще Ч. Пирс выделял три (а не два, как Ф. де Соссюр) измерения семиозиса: **синтактику**, характеризующую отношение одного знака к другому или другим, **семантику**, характеризующую отношение знака к значению, **ипрагматику**, характеризующую отношение знака к пользователю (интерпретатору). В теоретических поисках Ф. де Соссюра места для прагматики не нашлось, поскольку «знак всегда до некоторой степени ускользает от воли как индивидуальной, так и социальной, в чем и проявляется его существенная, но на первый взгляд наименее заметная черта» (с.55).

Исключение прагматики как третьего измерения семиозиса, делает теорию Ф. де Соссюра более формализованной и завершенной по сравнению с изысканиями Ч. Пирса. Вместе с тем изъятие прагматического компонента исключает семиотическое объяснение некоторых значимых фактов естественного языка. Речь, высказывание вызывали у Соссюра серьезные затруднения, и он вынес их за пределы науки лингвистики, оставив для изучения психологам, культурологам и специалистам иных дисциплин. В пределах соссюровской модели невозможна сама постановка вопроса, предшествует ли смысл знаковому выражению, либо он реализуется в данной знаковой форме. И еще, пользуясь категориями соссюровской лингвистики, мы никогда не объясним такого, безусловно, языкового явления, как перформатив. Однако, речевая жизнь – создание и понимание целых речевых произведений – текстов - доказывает существование и значимость именно третьего – прагматического компонента семиозиса. Приведем самый цитируемый пример из Л.Н. Толстого: объяснение Левина и Кити, в основу которого был положен реальный эпизод из жизни самого Льва Николаевича: « Он глядел ей прямо в ласковые, хотя и испуганные глаза. – Пожалуйста, спросите. – Вот, - сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда или тогда?» Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова. Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: «То ли это, что я думаю?» - Я поняла, - сказала она, покраснев. – Какое это слово? – сказал он, указывая на н, которым означалось слово никогда. – Это слово значитникогда, - сказала она, - но это неправда! Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. Она написала: т, я, н, м, и, о. <...> Он вдруг просиял: он понял. Это значило: «тогда я не могла иначе ответить». Он взглянул на нее вопросительно, робко. –Только тогда? –Да,- ответила ее улыбка. – А т... А теперь? – спросил он. –Ну, так вот прочтите. <...> - Она написала начальные буквы: ч, в, м, з, и, п, ч, б. Это значило: «чтобы вы могли забыть и простить, что было» (с.436-437). Естественно, что в данной ситуации, когда отключены механизмы синтактики и семантики, прагматика остается единственным, что обеспечивает понимание двух коммуникантов.

Исключив прагматику, мы также никогда не пойдем сущности перформатива. В самом деле, почему высказывания одних людей предполагают за собой определенные действия, а эти же высказывания в других устах оказываются обычным декларативом.

В заключении мы приведем классификацию Чарльза С. Пирса, в которой знак может быть рассмотрен по отношению к самому себе (синтактика), к обозначаемому объекту (семантика) и по отношению к интерпретанту (прагматика).



Легко заметить определенную связь между типологией знаков Ч. Пирса и такими важными способами образования вторичных значений в естественных языках, как метафоризация, метонимизация и символизация. Метафора, метонимия и символ – главные источники развития семантики не только естественного языка, являющегося объектом лингвистики, но и языка художественного, изучаемого поэтикой. Здесь семиотика смыкается с риторикой, тем ее разделом, который называется элокуцией или «цветами красноречия». Но об этом далее.

Согласно принципу дополнительности Нильса Бора, для воспроизведения в знаковой системе целостного явления необходимы взаимоисключающие, дополнительные классы понятий. Для самого знака этот принцип сохраняется в том же виде. Будучи представителем сознания в коммуникации знак несет с собой и характеристики сознания, его дискретно-континуальную природу. Это и четырехмерное пространственно-временное существование (три координаты пространства и одна координата времени), и неизбежность в сосуществовании знаковых систем, и двойное означивание: предмета и знания о нем, и возможность «входить» в другой знак, расширяя его смысл. Отсюда вытекает одна из главных проблем семиотики – выделение единиц анализа знаковых систем и их иерархии в структуре сознания.

2. Распространенное определение знака, как такого предмета, который репрезентирует

(представляет, замещает) другой предмет (свойство, отношение), нуждается в уточнении и развертывании. В соответствии с этим толкованием всякий знак, поскольку он репрезентирует определенную идею, или, по словам Ю.М.Лотмана, «выражает другое, более ценное содержание», и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый текст. Иными словами, знак всегда адресован кому-то и предполагает его прочтение и интерпретацию. Действительно, для объяснения сущности непонятого знака или же любого символа требуется довольно распространенный текст. Таким образом, водораздел между знаком и текстом оказывается размытым: где кончается «знак» и начинается «текст»? Ситуация усложняется еще больше, если обратиться к зарубежным структуралистам-филологам. «Текст не ограничивается рамками добропорядочной литературы, не поддается включению в жанровую иерархию, даже в обычную классификацию, - пишет Р. Барт. – Текст уклончив, он работает в сфере означающего. Текст зиждется не на понимании, а на метонимии; в выработке ассоциаций, взаимосцеплений, переносов находит себе выход символическая энергия; без такого выхода человек бы умер...» и т.д. (с.415-417). В итоге текст перерастает в «дискурс» или «диалог» (в смысле М.М. Бахтина) и оказывается обозначением смысловой среды, среды всеобъемлющей культуры, в которой обитает цивилизованный человек, постоянно общающийся с другими людьми и совместно с ними творящий бесконечный глобальный текст. Всякий знак – это свернутый текст, скрытый в его значении, а всякий текст – элемент смыслового диалога, дискурса, постоянно ведущегося в обществе и между обществами, включая прошлые поколения. Таким образом, вырисовывается семиотический континуум – последовательность плавно переходящих друг в друга знаков, символов, текстов. Классическим примером континуума является цветовой спектр, где один цвет незаметно переходит в другой и невозможно установить границу между голубым и зеленым, красным и оранжевым цветами. Точно так же не очевидны границы между знаком и текстом, словом и предложением (устойчивые словосочетания, идиомы, поговорки – это слова, фразы или предложения? Лингвистика до сих пор не может дать однозначного ответа на этот вопрос). Спаянность семиотического континуума (смысловая его спрессованность) затрудняет выявление единиц анализа и классифицирования знаков в семиотических системах. Тем не менее, мы не можем отказаться от препарирования семиотического континуума, ибо только таким путем возможно, его познание.

Для начала уточним соотношение между понятиями «знак» и «код», которые довольно часто употребляются как синонимы.

Понятие «код» укоренилось в технике связи (телеграфный код, код Морзе), в вычислительной технике, математике, кибернетике, информатике, даже в генетике (вспомним «генетический код»). Характерно, что во всех случаях не требуется обращение к смыслу кодированных сообщений. Когда кодом называется естественный язык, учитывается внешнее сходство, а смысловая сторона игнорируется. В теории кодирования решаются проблемы оптимизации и помехоустойчивости кодов, а не проблемы их понимания. Можно человекочитаемый текст закодировать телеграфным кодом, и содержание текста при этом не изменится. Аналогично звуковую речь можно закодировать письменах. С известными оговорками перевод Шекспира с английского языка на русский можно трактовать как перекодирование. Во всех этих случаях происходит изменение внешней, материальной формы знака или текста, а внутренняя, смысловая его сторона сохраняется постоянной. Трансформируется «тело» знака, а не его смысл. Таким образом, текст или знак можно рассматривать как последовательность кодов.

Теория кодирования входит в семиотическую проблематику, занимающуюся построением искусственных языков, машинным переводом, шифровкой и дешифровкой текстов. Ее предметом является план выражения знаков, т.е. чувственно-наглядные средства репрезентации представляемого знаком предмета, а не отношение обозначаемое-обозначающее, образующее план содержания знака. Именно такая позиция, как известно, свойственна математической теории информации К.Шеннона, которая, измеряя в битах количество информации, абстрагируется от ее смысла (содержания).

Сказанное позволяет разграничивать коды, знаки, тексты следующим образом: знаки и тексты в качестве духовно-материальных единств имеют две стороны, или два плана: план содержания и план выражения; коды же плана содержания не имеют, они служат «строительным материалом» для плана выражения знаков и текстов. Примером кодов могут служить звуки, буквы, жесты глухонемых, различные тайнописи: например, «пляшущие человечки» из детективной истории Артура Конан Дойля.

Обратимся теперь к разграничению знака и текста. Итак, знак состоит из означающего и означаемого. Означающие образуют план выражения языка, а означаемые – его план содержания. В каждый из этих планов основатель глоссематики, выдающийся датский лингвист Людвиг Ельмслев (1899-1965) ввел разграничение, которое оказалось весьма важным для изучения семиологического (а не только лингвистического) знака. По Ельмслеvu, каждый план имеет два уровня (strata): форму и субстанцию. Необходимо обратить внимание на новизну определения этих выражений у Ельмслева, так как за каждым из них стоит богатое лексическое прошлое. Согласно Ельмслеvu, **форма** – это то, что поддается исчерпывающему, простому и непротиворечивому описанию в лингвистике (эпистемологический критерий) без опоры на какие бы то ни было экстралингвистические посылки. **Субстанцией** является совокупность различных аспектов лингвистических феноменов, которые не могут быть описаны без опоры на экстралингвистические посылки. Поскольку оба уровня выделяются как в плане выражения, так и в плане содержания, в итоге мы получаем четыре уровня:

В плане содержания семиотических сообщений:

1) субстанция плана содержания – аморфный, несформулированный замысел, мысленный образ будущего текста, «позитивный» смысл означаемого;

2) форма содержания – результат наложения на аморфный замысел структуры и выразительных возможностей данного языка, формирующих мысль в границах лингвистической относительности Сэпира-Уорфа. Это формальная организация отношений между означаемыми, возникающая в результате наличия или отсутствия соответствующих семантических признаков.

В плане выражения обнаруживаются:

3) субстанция плана выражения – звуки, изображения, пантомима и другие материальные носители сообщений. Многие семиологические системы имеют субстанцию выражения, сущность которой заключается не в том, чтобы означать. Очень часто такие системы состоят из предметов повседневного обихода, которые общество приспособливает для целей обозначения: одежда, пища и др.

4) форма плана выражения, образуемая парадигматическими и синтаксическими правилами – фонетический состав разговорного языка, алфавиты письменности, выразительные средства живописи, музыки, танца и т.п.

Получается, таким образом, 4 уровня семиотического континуума, из которых четвертый уровень – это коды, а третий – их материальные носители. Второй уровень – поверхностный

смысл текста, представляющий собой сумму смыслов знаков, образовавших текст; первый уровень – глубинный смысл, исходный замысел автора, определивший выбор знаков и способов кодирования. Соотношение между глубинным и поверхностным смыслами – это герменевтическая проблема или, с точки зрения современной риторики, проблема изобретения как семиозиса - соотношения живой мысли и слова. Более подробно мы остановимся на этом в разделе о творении языка. Здесь же только отметим, что отчетливо разграничены глубинные смыслы (мораль) и поверхностные смыслы (повествование) в баснях, притчах, поговорках. Любое художественно-литературное произведение обладает идейно-эстетическим замыслом, не сводимым к сумме значений используемых знаков. Литературоведческий анализ как раз занимается выявлением глубинных, а не поверхностных смыслов художественного текста. Итак, вернемся к проблеме разграничения понятий «знак» и «текст».

Знак – кодовое выражение, обладающее только поверхностным смыслом (значением). Например, взятое вне контекста слово с его словарным толкованием является подобным знаком. **Текст** – есть отдельный знак или, как правило, упорядоченное множество знаков, объединенных единством замысла коммуниканта и в силу этого обладающих глубинным смыслом («личностным смыслом» понимающего). Именно отсутствие глубинного смысла разделяет текст и знак. Символы потому и считаются текстами, что они обладают глубинными, иногда мистическими смыслами. Текстом можно назвать роман, реплику в диалоге, стихотворение, художественное полотно, инженерный проект, архитектурный ансамбль, пантомимический этюд, фортепьянную пьесу, частушку и многое другое. Энциклопедия, собрание сочинений, сборник статей, библиографический указатель есть текст текстов, или **супертекст**, поскольку в них глубинные смыслы отдельных произведений организованы согласно замыслу их составителей (создателей нового глубинного смысла). Объединив все мыслимые тексты и супертексты, можно прийти к глобальному Тексту – абстракции структурализма.

Итак, диапазон семиотического континуума простирается от бессодержательного кода до глобального Текста.

II. С проблемой семиотического континуума связан вопрос об единицах анализа, которые содержат в себе, как молекула, все основные характеристики производимого смысла. Всякая семиотическая система характеризуется:

- (1) операторным способом;
- (2) сферой действия;
- (3) природой и числом знаков;
- (4) типом функционирования.

Каждый из этих признаков содержит некоторое число разновидностей.

Операторный способ – способ, посредством которого система воздействует, а именно то ощущение (зрение, слух, вкус и т.д.), через которое она воспринимается.

Сфера действия – область, в которой система является обязательной, признается и воздействует на поведение.

Природа и число знаков есть производное от вышеназванных условий.

Тип функционирования – отношение, которое соединяет знаки и придает им различительную (дистинктивную) функцию.

Проиллюстрируем это определение на элементарной системе – системе дорожных световых сигналов:

- операторный способ системы – визуальный, дневной и ночной, под открытым небом;

- сфера действия – передвижение транспортных средств на дорогах;
- знаки системы образуются цветовой оппозицией зеленый ~ красный (иногда с промежуточной фазой – желтый, имеющей значение простого перехода от одного к другому), то есть, система бинарна;
- тип функционирования – отношение альтернации (и никогда не одновременности) зеленого~красного, означающей «путь открыт» ~ «путь закрыт» либо в форме предписания: «двигайтесь»~ «стойте».

Данная система допускает расширение или перенос, но это касается только одного из четырех указанных признаков: сферы действия. Ее можно применить в речной навигации, в обозначении фарватеров, на взлетных полосах аэродромов и т.п. при условии сохранения той же цветовой оппозиции в том же значении.

3. Язык предоставляет единственный пример системы, которая является семиотической одновременно и по своей формальной структуре, и по своему функционированию:

- а) он реализуется в высказывании, которое имеет референтом определенную вне его лежащую ситуацию: говорить – это всегда говорить о чем-то;
- б) в формальной структуре он состоит из отдельных единиц, каждая из которых есть знак (единица и знак – явления разного характера. Знак необходимо представляет собой единицу, но единица может и не быть знаком);
- в) он воспроизводится и воспринимается каждым членом коллектива на основе одних и тех же референтных связей;
- г) он представляет собой единственную форму реализации межсубъектной коммуникации.

По этим причинам, как отмечает Э.Бенвенист, язык является системой с наиболее ярко выраженным семиотическим характером. Именно в языке возникает понятие знаковой функции, и только язык дает ей образцовое воплощение. Отсюда вытекает способность языка сообщать другим системам знаковые свойства и тем самым свойство быть системами, передающими значение. Иными словами, «язык выполняет семиотическое моделирование, основу которого можно искать также только в языке. Природа языка, его репрезентативная функция, динамизм, роль в жизни коллектива делают его своего рода универсальной семиотической матрицей, такой моделирующей структурой, у которой другие структуры заимствуют основные свойства устройства и функционирования» (Бенвенист, с.86-87). **Семиотическое отношение между системами проявляется как соотношение между системой интерпретирующей и системой интерпретируемой. Знаки, имеющие хождение в обществе, могут быть полностью интерпретированы посредством знаков языка, но не наоборот. Язык, таким образом, выступает как интерпретант общества.** С семиотической точки зрения, между прочим, язык – это то, что соединяет людей в единое целое, это основа всех тех отношений, которые, в свою очередь, лежат в основе общества. В этом смысле можно утверждать, что язык включает в себя общество. Таким образом, отношение интерпретирования, являющееся семиологическим, противоположно отношению включения – социологическому. Последнее, объективируя внешние зависимости, точно так же овеществляет и язык и общество, тогда как первое отношение устанавливает их взаимозависимость на основе их способности к семиотизации. Получается, что не язык функционирует внутри общества, которое включает его в себя, а язык есть то целое, частью которого является общество.

Такое в прагматическом отношении доминирующее положение языка есть следствие его

«устройства» как означающей системы. Язык обладает свойством двойного означивания. Эта модель не имеет аналогий. Язык сочетает два разных способа означивания, один из которых называется семиотическим, а другой – семантическим способом. Это та грань пирамиды, где треугольник образуется вершинами: имя – значение – значимость. Семиотическим называется такой способ означивания, который придает знаку статус целостной единицы. Чтобы опознать знак здесь достаточно решить вопрос о его существовании, ответом на который будет либо «да», либо «нет»: дерево, песня, мыть, нерв, желтый, на – существуют, *мерево, *пасня, *дыть, *берв, *волтый, *са – не существуют. Всякое в строгом смысле термина семиотическое исследование обязательно проходит следующие этапы: выделение и идентификация единиц, описание их различительных признаков, отыскание все более и более тонких критериев их разграничения. В результате каждый знак будет находить все более четкую характеристику присущего ему означивания внутри некоторой совокупности или множества знаков. «Взятый сам по себе, знак представляет чистое тождество с самим собой и чистое отличие от любого другого, он является означающей основой языка, необходимым материалом выражения. Он существует в том случае, если опознается как означающее всей совокупностью членов данного языкового коллектива и если у каждого вызывает в общем одинаковые ассоциации и одинаковые противопоставления. Таков характер семиотического способа и сфера его действия» (Бенвенист, с.88).

Под семантическим означиванием разумеется такой способ означивания, который порождается речью. Возникающие здесь проблемы связаны с ролью языка как устройства, порождающее сообщения. Сообщение не сводится к простой последовательности единиц, которые допускали бы идентификацию каждая в отдельности; смысл не появляется в результате сложения знаков, а как раз наоборот, смысл («речевое намерение») реализуется как целое и разделяется на отдельные «знаки», какими являются, например, слова. Кроме того, семантическое означивание основано на всех референтных связях, в то время как означивание семиотическое в принципе свободно и независимо от всякой референции (вспомним здесь принцип произвольности или немотивированности знака). Семантический аспект принадлежит сфере высказывания и миру речи.

Оба способа означивания предъявляют к своим единицам различные критерии идентификации. Семиотическое (знак) должно быть **узнано**, семантическое (речь) должно быть **понято**. Различие между узнаванием и пониманием связано с двумя отдельными свойствами разума: способностью воспринимать тождество предыдущего и настоящего, с одной стороны, и способностью воспринимать значение какого-либо нового высказывания, с другой. При патологических нарушениях речевой деятельности эти две способности часто разрываются.

Итак, язык – это единственная система, где означивание протекает в двух разных измерениях. В других системах означивание одномерно: оно имеет либо семиотический характер (жесты вежливости; mudras), без семантики; либо семантический (художественные способы выражения), без семиотики. Привилегированное положение языка заключается в его свойстве осуществлять одновременно и означивание знаков и означивание высказывания. Отсюда и проистекает его главная способность, способность создавать второй уровень высказывания, когда становится возможным высказывать нечто означающее о самом означивании. В этой метаязыковой способности лежит источник отношения интерпретирования, благодаря которому язык включает в себя другие системы.

Контрольные вопросы:

1. Три измерения знака: семантика, синтактика, прагматика.
2. Проблемы разграничения кода, знака, текста. Понятие гипертекста.
3. Язык как знаковая система.

Литература: [20 — С. 130-166]

Тема №3 Предметный мир и искусство как объекты семантического анализа.

1. Образ и изобразительное искусство. Структура зрительного опыта.
2. Значение и смысл в искусстве.
3. Иконический знак и проблема подражания в изобразительном искусстве.

Предметный мир и искусство как объекты семантического анализа.

1. Способность человека отображать окружающую действительность на плоскости, связано с появлением у него абстрактного мышления. Необходимость этого отображения возникла, как часть интеллектуальной жизни. Первые наскальные рисунки являлись попыткой познания окружающего мира. Расширяясь и углубляясь в различных направлениях, художественное творчество, становилось: культовым искусством, служащим религиозным взглядам человека; письменностью, для передачи информации; различными изобразительными искусствами, необходимыми для удовлетворения эстетических требований, как общества, так и отдельного человека.

Один и тоже зрительный образ воспринимается по-разному даже одним и тем же человеком, завися от условий не только освещения, но и от настроения, возраста зрителя, физического состояния (здоровья психического и физического) и других факторов.

Культура человека, как и его психология, сильно отличается от животного мира. Неандертальцы обладали большим размером мозга и физически были сильнее человека разумного. Но, не обладая соответствующей культурой и способностью абстрактно переосмысливать окружающий мир и передавать знания последующим поколениям, они не выдержали конкуренции человека.

Неандертальцы проиграли в конкурентной борьбе с человеком из-за отсутствия соответствующей психологии восприятия окружающего, хотя, не уступали ни в физической силе, ни в объёме головного мозга. Ещё одной причиной их ухода с исторической арены, скорей всего, была неспособность объединения в сообщество для преодоления разнообразных проблем в коллективной борьбе за существование.

Психология восприятия образов изобразительного искусства в большой степени зависит от культурных традиций, исторически сложившихся у народностей. На это откладывает большой отпечаток и религия, как часть культуры человека.

Первоначально восприятие зрительных образов идёт на подсознательном уровне, чуть позднее, подключается сознание. Сочетание того и другого в комплексе и есть «психология восприятия зрительных образов».

Основой современной европейской эстетики, является древнегреческая культура, которая, в свою очередь, восходит к более ранним цивилизациям; минойской, финикийской. Классицизм и реализм долго оставались основой изобразительного искусства, но перемены в обществе отразились и в искусстве.

Сейчас, на смену понятным и ясным произведениям пришли различные концептуальные направления. Они воздействуют неожиданностью образов, их непредсказуемым сочетанием или полным отсутствием этих самых образов. Сам по себе «Чёрный квадрат», есть только холст, покрашенный чёрной краской, и без соответствующего теоретического обоснования ничего бы собой не представлял. Таким образом, в психологию восприятия зрительных образов входит философия самого художника, его понимание действительности и её трактовка автором.

С изменением общества, его развитием, и изменением мировоззрения самого человека, меняется психология восприятия изобразительного искусства. Иногда, то, что считалось абсолютно невозможным, становится идеалом и эталоном. Большое влияние и активное давление на психологию оказывают средства массовой информации (телевидение, радио, печатные издания и, конечно, Интернет), изменяя культуру общества и его сознание.

Изобразительное искусство широко и многогранно, также как сам их создатель, поэтому находится место для всего многообразия произведений и их почитателей.

2. Для характеристики содержательной стороны искусства, его семантики, важным оказывается вопрос о соотношении понятий «значение» и «смысл». Под смыслом применительно к вербальному тексту и, в частности, к минимальной единице этого текста понимается целостное содержание какого-либо высказывания, не сводимое к значениям составляющих его частей и элементов, но само определяющее эти значения. Поскольку каждое слово как часть или элемент высказывания в составе этого высказывания проявляет одно из возможных своих значений, то рождение общего смысла представляет собой процесс выбора именно этого необходимого для данного контекста значения, т.е. необходимого для получения искомого смысла целого высказывания. Значит, именно смысл актуализирует в системе значений слова ту его сторону, которая определяется данной ситуацией, данным контекстом.

Различие «смысла» и «значения» было отмечено в отечественной психологии еще в 30-е годы XX в. Л.С. Выготским («Мышление и речь», 1934). «Если «значение» слова является объективным отражением системы связей и отношений, то «смысл» – это привнесение субъективных аспектов значения соответственно данному моменту и ситуации».

3. Для того чтобы выявить сущность художественного метода в искусстве и дизайне с семиотической точки зрения, в начале определим, что означают художественный и дизайнерский образы в состоянии произведения. Пока образ существует в воображении художника, он является «мысленным кодом обобщенных человеческих переживаний» (В.

Бранский). Творцу необходимо материализовать умозрительную модель, то есть изобразить художественный образ, чтобы «рассказать» другому человеку о своих чувствах, переживаниях, эмоциях. Кроме этого, в дизайне и архитектуре проектный образ передает в предметной форме функционально-содержательную информацию. Таким образом, реализованный дизайнерский образ «содержит материализованный ответ на прагматическую задачу – рычаг передает усилие, кровля защищает от непогоды и т.д.» (В. Шимко). Следовательно, образ-произведение – это художественный или дизайнерский замысел, воплощенный в материале.

Образ в состоянии художественного произведения предстает как некая целостность формы и содержания, как единство внутренней и внешней формы, а также внутреннего и внешнего содержания. В.П. Бранский подчеркивает, что художественное произведение есть «выразительная материальная модель, имеющая символический характер». Не случайно в начале XX в. В. Кандинский называет художников символистов, импрессионистов, кубистов «скателами внутреннего содержания во внешних формах».

Подробнее остановимся на том, почему художественный образ-произведение имеет знаковую форму. Чувства, эмоции, ощущения не обладают зримыми формами. Поэтому их нельзя изобразить, но можно обозначить через человека, животных, птиц, природу, предметы или геометрические формы, цветовые, фактурные, световые отношения. Следовательно, всякое изображение, будь то природная, предметная или геометрическая формы, является визуальным знаком (кодом) эмоциональных отношений, который играет роль посредника в процессе общения автора со зрителем, потребителем. Но «предметом общения между автором и потребителем произведения является не само изображение, а смысл и содержание, которые переживаются в процессе этого общения». Поэтому связь между тем, что изображено, и тем, что хотел выразить художник, далеко не однозначна. Видимо это же имеет в виду В. Кандинский, когда анализирует творчество П. Сезанна: «Он умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает “nature morte” до той высоты, где внешне “мертвые” вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо обладает даром всюду видеть внутреннюю жизнь».

Теперь, после того, как выяснено, что «художественные произведения являются формой накопления энергии и информации, которые передаются в виде образов и при участии художника, способного внести личностное начало в этот процесс», можно определить сущность художественного метода с семиотической точки зрения.

В этом смысле термин «художественный метод» обозначает инструмент, вырабатывающий художественные образы – эстетические знаки, репрезентирующие эстетическую информацию, которая закодирована определенным способом в художественной и предметной формах. Заметим, что это определение, полученное на основе использования семиотического подхода, совпадает с позицией отечественного эстетика В.П. Бранского относительно данного термина. Он обозначает «художественный метод» как «способ кодирования человеческих переживаний, определяемый эстетическим идеалом».

В отличие от первого, деятельностного подхода, семиотический позволяет выделить типы художественного метода, соответствующие способам создания знаковой формы художественных и дизайнерских образов, и конкретизировать художественный метод на уровне методов формообразования в искусстве и дизайне.

Чтобы обозначить типы художественного метода, надо определить виды знаковой формы художественных и дизайнерских образов.

Изобразительные знаки делятся на следующие виды: иконический, индекс и символ. Иконический знак — это знак «изображение». Знак индекс — это знак «признак». Символический знак — это знак «договор, условие». Художественные образы-произведения имеют формы, соответствующие этим значениям знаков. Поэтому различают изобразительные, ассоциативные и абстрактные (символические) знаковые формы художественных и предметных образов.

В данном исследовании под изобразительными формами художественных и дизайнерских образов понимаются такие, которые подобны природным или предметным формам. Ассоциативные (схематичные, абстрагированные) формы художественных и предметных образов – это условные, искаженные изобразительные формы, отдаленно напоминающие природные и предметные формы. К абстрактным формам художественных и дизайнерских образов относятся отвлеченные формы, не имеющие никого сходства с формами, созданными природой или человеком. Среди знаковых форм дизайнерских образов символические и ассоциативные являются самыми привычными и наиболее распространенными. А вот иконические формы предметных образов относятся к разряду специфических, кичевых, эпатажных форм, использование которых требует от дизайнеров обоснованности и продуманности проектного решения.

Анализ произведений искусства и дизайна XIX-XX вв. показывает, что историческое развитие знаковой формы художественных и предметных образов происходит в следующей последовательности: предметно изобразимая, иконическая форма (“телесная форма”) 3 образа — индексная форма образа, имеющая признаки, отдельные черты сходства с изобразительными формами — символическая форма, представляющая собой отвлеченные геометрические, неизобразительные формы. Но со второй половины XX в. наблюдается возврат художественных и дизайнерских образов к иконической форме.

Контрольные вопросы:

1. Образ и изобразительное искусство. Структура зрительного опыта.
2. Значение и смысл в искусстве.
3. Иконический знак и проблема подражания в изобразительном искусстве.

Литература: [20 — С. 130-166]

Тема №4. Древнейшие символы. Семантика орнамента

1. Смысловые корни орнаментики древних искусств.
Генезис и семантика орнаментального изображения.
2. Семантика орнамента в семиотике культуры.
3. Этнонациональные характеристики орнаментики.

Древнейшие символы. Семантика орнамента

1. **Орнамент** — это особый вид художественного творчества, который, как считают многие исследователи, не существует в виде самостоятельного произведения, он лишь украшает собой ту или иную вещь, но, тем не менее, «он... представляет собой достаточно сложную художественную структуру, для создания которой используются различные выразительные средства. Среди них — цвет, фактура и математические основы орнаментальной композиции — ритм, симметрия; графическая экспрессия орнаментальных линий, их упругость и подвижность, гибкость или угловатость; пластика — в рельефных орнаментах; и, наконец, выразительные качества используемых натуральных мотивов, красота нарисованного цветка, изгиб стебля, узорчатость листа...». Термин орнамент связан с термином декор, который «никогда не существует в чистом виде, он состоит из сочетания полезного и красивого; в основе лежит функциональность, красота приходит вслед за ней». Декор обязан поддержать или подчеркнуть форму изделия.

Изучение орнамента — особый раздел художественной грамоты, необходимый всем, кто имеет дело с оформлением или формированием художественного облика предметов и сооружений.

Орнамент — один из древнейших видов изобразительной деятельности человека, в далеком прошлом несший в себе символический и магический смысл, знаковость, семантическую функцию. Но ранние декоративно-орнаментальные элементы могли и не иметь смыслового значения, а являться лишь отвлеченными знаками, в которых выражали чувство ритма, формы, порядка, симметрии. Исследователи орнамента считают, что он возник уже в верхнепалеолитическую эпоху (15—10 тыс. лет до н. э.). Основанный на неизобразительной символике, орнамент был почти исключительно геометрическим, состоящим из строгих форм круга, полукруга, овала, спирали, квадрата, ромба, треугольника, креста и их различных комбинаций. Использовались в декоре зигзаги, штрихи, полосы, «елочный» орнамент, плетеночный («веревочный») узор. Древний человек наделял определенными знаками свои представления об устройстве мира. Например, круг — солнце, квадрат — земля, треугольник — горы, свастика — движение солнца, спираль — развитие, движение и т. д., но они, по всей вероятности, еще не обладали для предметов декоративными качествами (часто покрывались орнаментом скрытые от глаз человека части предметов — днища, оборотные стороны украшений, оберегов, амулетов и др.). Постепенно эти знаки-символы приобрели орнаментальную выразительность узора, который стал рассматриваться только как эстетическая ценность. Цель орнамента определилась — украшать. Но справедливо будет отметить, что из орнаментальных мотивов появилась пиктография, ранний этап письменности.

В последующие времена художники просто копировали старые формы, имевшие в древности совершенно определенный смысл. Символично-смысловое содержание орнаменту возвращает Средневековье.

В трудах современных исследователей истории появления, бытования и использования орнамента особое внимание уделяется мотиву спирали. «Можно предположить, что для древних этот знак не что иное, как своеобразная всеобъемлющая формула, такая, какой для нас, например, является эйнштейновская $E = mc^2$. Из спирали древние черпали азбуку своих первых абстрактных понятий, и спираль воплощала основные закономерности природы, взаимосвязь их, логическое мышление, философию, культуру и мировоззрение древних. ...В 1698 году швейцарский математик Якоб Бернулли произвел над спиралью... хирургическую операцию: разрезал ее пополам, через центр, выпрямил получившиеся отрезки и получил

некую гармоническую шкалу, поддающуюся математическому анализу! Так родился знаменитый закон "Золотого сечения", или, как его называют математики, "Закон Золотого числа"».

Декоративные изобразительные элементы древнейшего творчества сохранились в традиционном искусстве народов Африки, Австралии, Океании, в орнаментах южноамериканских индейцев. В их орнаментальных и декоративных мотивах параллельно сосуществуют реальные и геометрические условно стилизованные формы. Но и реальную форму художник обычно «геометрически» стилизует. Часто стилизация и обобщение фигур животных и людей приводит к полной утрате их внешней узнаваемости и связи с исходным образом. Они воспринимаются просто как геометрический узор. Возникнув на заре человечества, орнамент эмоционально и эстетически обогащает многообразие форм и образную структуру каменной и деревянной резьбы, тканого узора, ювелирных изделий, книжной миниатюры.

Большое место орнамент занял в народном художественном ремесле. Один из крупнейших чешских исследователей народной культуры Йозеф Выдра выделяет четыре **главные функции орнамента**: 1) конструктивную — она поддерживает тектонику предмета и влияет на его пространственное восприятие; 2) эксплуатационную — она облегчает пользование предметом; 3) репрезентационную — она увеличивает впечатление ценности предмета; 4) психическую — она действует на человека своим символизмом и, таким образом, волнует или успокаивает его. «Орнамент в народном творчестве и народном искусстве был всегда на пользу делу, и его трактовка, в сущности, соответствует принципам современной эстетики».

Одни и те же элементы орнамента в иные времена воспринимались и использовались по-разному, в зависимости от верований и взглядов на окружающую действительность. Им придавали особое толкование, изобразительное решение, стилистику. Например: цветок розы (розетка, розетка) по древним, языческим верованиям, цветок богини Венеры — символ любви и красоты; в Средневековье — цветок Богородицы; в исламе — символ райской жизни и космической силы: «пылает роза как подарок солнца, а лепестки ее суть маленькие луны».

Одной из сложных проблем в изучении орнамента является трудность в его расшифровке и датировке первоначального происхождения, а также принадлежности тому или иному этносу. Часто последующие поколения художников используют предыдущее искусство и создают на его основе свои вариации. Таким ярким примером может служить элементсвастика, один из самых ранних символов, который встречается в орнаментах почти всех народов Европы, Азии, Америки и др. Древнейшие изображения свастики встречаются уже в культуре племен Триполья V—IV тыс. до н. э. В древних и средневековых культурах свастика — солярный символ, счастливый знак, с которым связаны представления о плодородии, щедрости, благополучии, движении и силе солнца. В 1852 г. французский ученый Эжен Бурнуф впервые дал четырехконечному кресту с загнутыми концами санскритское название «свастика», что примерно означает «несущая добро». Своим символом свастику сделал буддизм, придав ей мистический смысл вечного вращения мира. Свастические знаки входят и в христианские изображения, и в народное искусство. «Народное сознание донесло первоначальный смысл употребления свастики — не просто символа стихии, но того, кто распоряжается стихиями — вечного ветра, Святого Духа». В древнекитайских манускриптах также встречается изображение свастики, но этот знак обозначает понятие «страна», «область».

Сложный и издревле распространенный мотив плетенки известен еще со времен палеолита и получен, по всей вероятности, путем вдавливания в глиняную форму веревки. Более сложная по своей конфигурации плетенка, как основной элемент, входит в так называемый «звериный стиль» (тератологический стиль). Она часто встречается уже в искусстве сарматов, которые передали ее германским племенам, которые, в свою очередь, способствовали распространению этого узора в странах Европы.

Особую выразительность плетенка получила в кельтском декоре. Еще до нашей эры кельты заимствовали многие элементы своего орнамента у средиземноморских, а в дальнейшем у скандинавских и византийских народов, но, пропустив их орнаментику через свое художественное мышление, кельты до неузнаваемости ее изменили, создав свой особый декор. Ранний период кельтского орнамента характеризуется полным отсутствием растительных мотивов. Считают, что кельтский орнамент появился из переплетений кожаных ремней и ремешков, которыми кельты украшали сбрую коней, одежду, обувь.

Впоследствии в ленту плетенки стали включаться изображения отдельных частей тел животных: головы, пасти, лапы, ноги, хвосты и т. д., а также змеи, побеги растений и др. Этот тип украшения очень динамичен, безостановочен и неисчерпаем в своем движении. По всей вероятности, такой орнамент выражал мироощущение диких кочевых народов. Справедливо отметить, что кельтское искусство не было искусством орнамента в привычном для нас смысле, оно скорее не украшало, а, можно сказать, претворяло материю в движение.

Плетенка большое место заняла в скандинавском ремесленном производстве. Такой вид декора иногда называют стилем викингов, в нем постоянно повторяется мотив драконообразного животного, называемого «Большой зверь». В дальнейшем плетенка заняла почетное место в резном декоре романских соборов, в болгарских, армянских, русских изделиях и сооружениях.

До настоящего времени у исследователей искусства нет единого мнения насчет происхождения орнаментального мотива меандр (этот тип орнамента получил свое название от извилистой реки Меандр в Малой Азии; сейчас эта река называется Мендерес), который принадлежит к характерным орнаментальным мотивам античной Греции, а также Мексики, Перу и других народов. Он встречается как в самых простых, так и в самых сложных узорах на зданиях, сосудах, одеждах и пр.

Один из крупнейших исследователей древней культуры А. Формозов считает, что «меандр, характерный для античной вазописи, древнегреческие гончары переняли у ткачей, а те лишь скопировали рисунок из нитей, получавшийся у них непроизвольно при изготовлении одежды. У палеолитических охотников Восточной Европы, не знакомых с ткачеством, меандр появился скорее всего в результате усложнения зигзагов, нередко выгравированных на их костяных предметах.

Заслуживает внимания и остроумное предположение советского палеонтолога В.И. Бибиковой. Однажды она рассматривала тонкий срез — шлиф бивня мамонта и неожиданно заметила, что пластинки дентина образуют на нем в поперечном разрезе что-то вроде меандра. То же наблюдение могли сделать и палеолитические люди, изо дня в день обрабатывающие Мамонтову кость, после чего им захотелось воспроизвести красивый естественный узор на браслете и других своих вещах».

Этнокультурные контакты, торговля, военные походы, религиозные миссии, посольские дары и приглашенные художники способствовали перемещению произведений искусства из одной страны в другую, что приводило к распространению художественных идей и стилей.

За много лет существования декоративного искусства сложились разнообразные виды узоров: геометрические, растительные, комплексные и т. д., от простых сочленений до сложных хитросплетений. Орнамент может состоять из предметных и беспредметных мотивов, в него могут входить формы человека, животного мира и мифологические существа, в орнаменте переплетаются и сочленяются натуралистические элементы со стилизованными и геометризованными узорами. На определенных этапах художественной эволюции происходит «стирание» грани между орнаментальной и сюжетной росписью. Это можно наблюдать в искусстве Египта (амарнский период), искусстве Крита, в древнеримском искусстве, в поздней готике, модерне.

Как мы уже отметили, ранние формы орнамента — геометрические. Появление растительного орнамента исследователи относят к искусству Древнего Египта, но необходимо отметить, что самые древнейшие растительные элементы орнаментики были геометризованными. В дальнейшем абстрактный геометрический узор соединили с условно-реалистическим растительным и анималистическим орнаментом.

На протяжении нескольких тысячелетий мотивы декора сохранялись и повторялись, традиционно соблюдая особенности сложившихся изобразительных канонов египетского искусства. Сохранению традиционности в египетском искусстве помогало то, что уже с III тыс. до н. э. Египет был единым государством с однородным этническим составом населения.

В орнаменте Египта отразился трансформированный окружающий мир, наделенный определенными религиозными представлениями и символическими значениями. В декоре часто использовался цветок лотоса или лепестки лотоса — атрибут богини Исида, символ божественной производящей силы природы, возрождающейся жизни, высокой нравственной чистоты, целомудрия, душевного и физического здоровья, а в заупокойном культе он считался магическим средством оживления усопших. Этот цветок олицетворяли с солнцем, а его лепестки — с солнечными лучами.

В орнаменте использовали изображение алоэ — это засухоустойчивое растение символизировало жизнь в потустороннем мире. В древнеегипетский орнамент входили стилизованные водные растения: папирус, тростник, лилия. Из деревьев особо почитались финиковая и кокосовая пальмы, сикомора, акация, тамариск, терновник, персея (дерево Осириса), тутовое дерево — они воплощали жизнеутверждающее начало, идею о вечно плодоносящем Древе жизни. В декор включались венки из листьев, виноградных лоз, гроздьев фиников, чешуйки древесной коры и др. Среди анималистических мотивов встречаются сокол, гусь (египтяне представляли рождение солнца из яйца Великого Гоготуна), антилопа, обезьяна, рыба, цапля (священная птица Бену — олицетворение души Осириса, символ возрождения), жук-скарабей (символ бессмертия), змея (кольцо, образуемое змеей, держащей во рту свой хвост, — символ вечно восстанавливающегося мирового порядка) и др. Особо популярным было изображение жука-скарабея, он имел очень сложную и многообразную символику. Скарабей считался священным символом вечно движущейся и созидательной силы солнца, почитался знаком, приносящим счастье, заменял в мумии вынутое сердце.

Художники Древнего Египта соединили изображения с иероглифической системой письма в форму линейного орнамента. По всей вероятности, линейное расположение орнаментальных элементов представляло египетскую идею бесконечности жизни. Декорирование предметов имело и знаковый смысл. Орнамент читался как буквенный текст, потому что он был основан на использовании общепринятых символов. Например: египетский крест анх прочитывался жизнь, изображение коленапреклоненной фигурки хех — вечность и

др. Использовали египтяне и геометрический орнамент: прямые, ломаные, волнообразные линии, шашечный узор, сетки, точки и др. В целом же египетский декор обладает строгой, утонченной сдержанностью.

Формирование декора и **орнамента Древнего Востока** связано с искусством Древней Месопотамии (Шумер, Аккад, Вавилон, Ассирия, Вавилон, Мидия) и Персии. Здесь получили большое распространение и стали характерными орнитоморфные мотивы («птичий» орнамент), т. к. Двуречье было богато дичью.

Искусство Двуречья создало особый вид орнаментики, связанный с суровой, военизированной действительностью. В XIV в. до н. э. возникло Ассирийское царство. Сформировалось самобытное и своеобразное ассирийское искусство, искусство высочайшего мастерства. Получили распространение геральдические и эмблематические композиции с фигурами грифонов, крылатых гениев, вепрей, быков, иногда с человеческими головами (шеду), лошадей. Часто эти мотивы располагались по сторонам священного Древа жизни, одного из важнейших элементов искусства Востока.

Наиболее распространенным мотивом в орнаменте была розетка (ромашка, маргаритка). Она имеет вид стилизованной круглой головки распустившегося цветка, если смотреть на него сверху. По всей вероятности, розетка, ее круглая форма, воспринималась как символ солнца, обозначала идею круговорота явлений во Вселенной, как сказано о том в Библии — «всё возвращается на круги своя».

Часто встречается в ассирийском искусстве изображение шишки. Предполагают, что это кедровая шишка, и символизирует она мужество. «...Кедр считался в древности священным деревом, он был использован при постройке храма Соломона, а одним из славных подвигов Гильгамеша (героя месопотамского эпоса. — Е.Н.) была победа над чудовищем Хубабу — повелителем кедров».

Из растительного мира в декоре заимствованы: пальметта, плоды граната, плоды ананаса, гроздь фиников, колосья (эмблема бога плодородия), зерно и др. Среди археологических находок Двуречья обнаружен кинжал, орнамент которого имитирует кружевное плетение из соломы или из волокон конопли.

В VI в. до н. э. Вавилон и всю равнину Месопотамии, Сирию, Египет, Малую Азию захватили персы, ставшие наследниками древних традиций египетского, ассирийского, вавилонского искусства и создателями новой придворной культуры Передней Азии, в которой большая роль отводилась декоративно-прикладному искусству, особенно ткачеству и книжной миниатюре, которые богато и изощренно орнаментировались.

В персидском декоре преобладали разнообразные растительные мотивы, в изображениях которых соединились условность и натуралистичность. Растительные элементы представляют большое разнообразие, соответствуя богатой растительности страны. В орнаменте используются цветы гвоздики, шиповника, нарциссов, анемонов. Из животных предпочитали изображения львов, леопардов, верблюдов, слонов, газелей. В декоративные композиции вводились изображения людей — пеших и всадников, птиц.

Одной из основных религий Персии был зороастризм, поклонение огню. Под воздействием этой религии появился новый мотив: плавающее пламя, получивший особое распространение в орнаменте. Популярным был и элемент сердце с вписанным в него трилистником, который означал идею духовного бессмертия.

Величайшая культура античного мира внесла в искусство декора много новых элементов и композиционных решений. Одним из важных в **орнаменте Древней Греции** был ясно

выявленный ритм, построенный на чередовании одинаковых элементов, на основе их равенства между собой. «Этот орнамент словно бы движется перед зрителем равномерно, постоянно, в ритме, исполненном поистине космического звучания. Он всегда замкнут в круг — круг бытия, — обегая фриз здания, тулово сосуда, четырехугольное поле ткани». Сюжеты орнамента всегда размещены на строго определенном месте. Декоративные украшения гармонически сочетаются с конструкцией предмета. Один из излюбленных древнегреческих мотивов — меандр. Как считают, в этом узоре заложена глубокая идея вечного движения, бесконечного повторения.

С введением коринфского ордера в зодчество в орнаментике появляется стилизованное изображение акантового (аканфового) листа. Широко распространенными были пальметты, ионики (овы — яйцеобразные элементы), кимы (набегающая волна из стилизованных листьев) и др. Надо отметить, что, заимствуя элементы египетского и персидского декора, имеющие для этих народов символическое значение, греческая орнаментика использует их как украшение. Утвердилась в античной орнаментике и морская раковина. Согласно мифологии, из нее вышла богиня Афродита. В эллинистическую эпоху появились изображения сплетенных плодов и цветов в виде гирлянд и венков, а листья аканта и пальметты стали дополняться усиками (стебельками), в которые вплетали фигурки людей и животных.

Такие формы декора были заимствованы у греков древними римлянами. Переняв у греков многие орнаментальные мотивы, римляне их творчески переработали сообразно своим вкусам и менталитету. «Римлянину гораздо важнее непосредственно окружающий его мир, земная жизнь. Оттого и в орнаменте возникает принципиально новое для древней культуры качество — в нем появляется «личное» взаимодействие персонажей между собой. Если участники греческой орнаментики просто пребывают рядом друг с другом, даже не подозревая о своем соседстве, то в римском декоре мы видим их активное взаимодействие, превращающее орнаментальный мотив в живую сценку».

Основные **римские элементы орнаментики** — это листья аканта, дуба, лавра, вьющиеся побеги, колосья, фрукты, цветы, фигурки людей и зверей, маски, черепа, сфинксы, грифоны и др. Наряду с ними изображались вазы, военные трофеи, развевающиеся ленты и т. д. Часто они имеют реальную форму. Орнаментика несла в себе и определенные символы, аллегорию: дуб считался символом высшего небесного божества, орел — символом Юпитера и т. д. Греки ценили искусство из любви к прекрасному, римляне — из любви к роскоши. В позднеимперском орнаменте постепенно усиливаются восточные влияния. В нем намечаются черты будущего стиля византийской культуры, ставшей преемницей античности.

Византийское искусство — очень важная историческая эпоха, время создания нового христианского искусства и в то же время — утонченного, богато орнаментированного светского, придворного искусства. Византийский декор образительно развился в недрах эллинистической и римской художественных культур. Большое влияние на византийскую орнаментiku оказало персидское и арабское искусство, из которых формально использовали орнаментальную схему и повышенную декоративность. В византийском декоре появились изображения восточного мифологического фольклора: драконы, грифоны (сочленение льва с орлом), сэнмурвы (собаки-птицы). Из сасанидского Ирана пришло изображение кушти (ленточки выше копыт на ногах лошади), которые являлись признаком божественной избранности всадника, удостоверением его святости.

Сказалось влияние кельтской орнаментики: перевивающиеся растения и ленточные сплетения. В византийском орнаменте активно используются зооморфные мотивы — как

реальные, так и фантастические, наделенные определенными символами, аллегориями, поэтическими иносказаниями. Наиболее распространенными были изображения львов, леопардов, волков — одним словом, тех животных, которые олицетворяли мощь, победу, силу, отвагу. Из птиц предпочтение отдавали павлинам, голубям, орлам. Растительные мотивы — это разнообразные вариации пальметок, часто трех-лепестковых и пятилепестковых, гибкие стебли и листья, виноградная кисть, колос пшеницы, лавровый венок, оливковая ветвь, а также «византийский цветок», своеобразное порождение византийской орнаментики, где живой природный мотив и его абстрагирование тесно связаны.

«Византийский цветок» — просто узор, без подтекста и символики. Появляются в декоре Византии эмблемы и символы новой религии, например, изображение креста, рисунок которого очень разнообразился, монограмма Христа, голубь, рыба, барашек, павлин и др.

Одна из древнейших культур — **китайская**. Уже самые ранние, датированные II тыс. до н. э., декоративные мотивы состояли из сложных динамичных узоров, которые условным языком орнамента передавали гармонию и космогоническую панораму мира. Например, знак ян-инь (круг, разделенный надвое спиралью) означает нераздельность мужского и женского начал.

Древние китайцы обожествляли природу, животных, растительный мир и переносили в орнаменту, по их представлениям, характерные узоры, передающие божественные образы. Часто декоративные мотивы довольно натуралистичны. Главный вклад Китая в мировую культуру был сделан на протяжении средних веков.

Важными элементами стали изображения, несущие в себе магическую функцию, символику: цикады предвещали урожай, стебли бамбука олицетворяли стойкость и мудрость, дикая слива (мейхуа) — верную дружбу, персик — символ бессмертия, плод граната намекал на многочисленное потомство, цветы пиона — знатность и богатство, зеленая сосна, цепляющаяся своими корнями за скалы, — долголетие и стойкость к жизненным неурядицам, бык и баран сулили людям сытость и богатство. Фантастическая маска-зверь тао-тё (таотэ) соединяет черты тигра, барана, дракона. Одно из ее значений — защита от злых духов. Цветок и порхающая рядом бабочка — любовь. Представление о благодати связано с чудовищем-драконом с головой хамелеона, рогами оленя, ушами быка, хвостом змеи, пятью когтями орла, чешуей рыбы. Это изображение приобретает значение символа императорского могущества и совершенства.

Символом императриц стало существо с головой фазана, шеей черепахи, телом павлина или дракона с распростертыми крыльями. В китайской орнаментике встречаются мотивы свастики (вань) и иероглифа «шоу» — знаки долголетия. Очень древним является орнамент в виде спиралей, волн, кучевых облаков, восьмиконечных звезд, крестов, меандра (символическое изображение грома), но он не непрерывный, как греческий, а повторяющийся элементами узора одиночно или парами. В китайском декоре соединились стилизация и натуралистичность. Китайское искусство испытывало влияние различных кочевых народов, буддийской Индии, сасанидского Ирана (с принятием Ираном ислама многие художники уехали в Китай).

Декоративный китайский стиль стал образцом для японских художников, но они создали свою, уникальную художественную систему. Надо отметить, что в древности и в Средневековье Япония практически не знала иностранных нашествий. Это позволило ей создать определенные традиции, прежде всего связанные с поэтическим отношением к окружающему пейзажу. Декоративные японские росписи тесно связаны с отношением японцев

к природе, которую они рассматривали как часть единой космологической картины мира, где все взаимосвязано и иерархически упорядочено. «Японский живописец, выбирая тот или иной мотив, стремился не просто воспроизвести его визуальную достоверность (сосна, кипарис, пион, ирис), но найти способ передать связь его с чем-то более общим и значительным, как бы подсоединить к восприятию многовековые слои культурной памяти».

Излюбленные мотивы — животные, часто фантастические; птицы, насекомые, цветы. В орнамент вводятся гербы (мондокуро), которые всегда замкнуты в круге, а также каллиграфически написанные стихи.

В Японии, как и в Китае, мотивы и элементы орнамента всегда несут в себе тайный смысл или символику: журавль (цуру) — символ процветания, удачи и долгой жизни, птицы, бабочки и мотыльки, особенно сидящие на цветах, говорили о любовных переживаниях, пожелании счастья, редька (дайкон) — символ силы и мощи, апельсин — продолжение рода, лотос — целомудрие, вишня (сакура) — нежность, бамбук — стойкость и мужество, мандаринская утка на скале под деревом — символ супружеского счастья и верности. Опадающие весной цветы вишни напоминали японцам о недолговечности и изменчивости нашей жизни, долго цветущие хризантемы — о долголетию. В начале XVII в. особенно популярным был мотив цветущих пионов — символ человека знатного, благородного, знаменитого. Некоторые цветы и явления природы символизируют времена года: цветы сливы в снегу — зима, цветок вишни, камелия, дерево ивы, туманная дымка — весна, пион, кукушка, цикады — лето, хризантема, алые листья клена, олень, луна — осень.

Символ императорской власти в Японии — стилизованный цветок хризантемы с шестью лепестками, расправленный в виде круга. Он олицетворял собой солнце, озаряющее лучами Страну восходящего солнца. «Многие узоры в японском искусстве имеют собственные названия. Например, традиционный узор сей-гай-ха (волна голубого океана). Шестигранный узор в виде пчелиных сот называется кикко (черепаший панцирь) и символизирует добрую судьбу. Круглые хризантемы образуют узор маругику, он часто использовался на тканях для кимоно. На узоре фукура-судзуме изображались воробьи, взъерошившие свои перья, чтобы согреться на морозе. На узоре хиси-мон изображались стилизованные орехи водяного каштана (хиси). Единственным элементом узора уро-ко-мон был равнобедренный треугольник; из сотен таких треугольников составлялись пирамиды разной величины».

В истории средневекового орнамента большая роль отводится искусству арабов, а затем и других национальностей, исповедующих ислам. Ислам, возникнув в первой трети VII в. на Ближнем Востоке в Аравии, в короткое время распространился на огромной территории от Пиренеев до Памира. Впитав приобретенные формы византийской, коптской, персидской, эллинистическо-римской орнаментики, **арабско-мусульманский декор** представил собой роскошное, уникально-самобытное искусство орнамента и каллиграфии, часто соединенные вместе в так называемый эпиграфический орнамент. Один из ранних и наиболее используемых почерков — куфический (буквы прямые с четкими угловатыми очертаниями), или, как его поэтически называют, «цветущий куфи». Второй наиболее распространенный почерк — насхом (буквы более округлые).

Существуют два основных вида мусульманского орнамента, имеющих бесконечное разнообразие вариантов — растительный ис-лими (узор из гибких, выющихся растительных стеблей, побегов, усыпанных листьями и цветами) и геометрический гирих (жесткие прямоугольные и полигональные непрерывные фигуры-сетки, узлы). Ислими и гирих всегда

строго математически выверены и рассчитаны. Их варианты и композиции многообразны и практически неисчерпаемы и бесконечны.

В Европе более популярными стали названия мореска — причудливый восточный геометрический орнамент и арабеска — причудливый орнамент из растительных форм. Одна из особенностей арабского декора — «ковровая» орнаментация, в которой узор покрывает всю поверхность предмета или сооружения по принципу «*hougeur vacuï*» (боязнь пустоты). В исламском декоре почти всегда присутствуют краткие надписи — пословицы, благопожелательные изречения из ислама, афоризмы и т. д. Из растений чаще всего встречаются цветы тюльпанов, гвоздик, гиацинтов, амариллисов, побеги вьющихся растений и др., изображенные в естественном или стилизованном виде. Необычайно популярными были розы и плоды граната, они символизировали райскую жизнь. Использовали в исламском декоре и капельники (сталактиты).

Ортодоксальный ислам не одобряет изображения живых существ, но если художник все же осмелится изобразить человека, животного или птицу, то в Судный день они явятся к нему и потребуют душу, а наделять душой может только Аллах. Кроме того, художник своим творчеством может исказить божественный замысел. Тем не менее в декор исламского искусства все же вплетаются антропоморфные изображения, животные, птицы, но, включенные в орнамент, они теряют значение самостоятельного изображения, становясь неотъемлемой частью узора.

Силу своего художественного воздействия мусульманская религия основывала на слове, а не на изображении. Священное кораническое Слово, выученное наизусть с детства, написанное на страницах манускриптов, на порталах и стенах зданий, вплетенное в архитектурный декор, в орнамент надгробий, в узоры тканей, ковров, изделий из керамики, металла, стекла, включало для мусульман целый мир, выполняло духовную, изобразительную и декоративную функции. Искусство изображения слова — каллиграфия, наделенная самоценной выразительностью художественной формы, и орнамент, символически воплощающий представления о красоте и бесконечном многообразии сотворенного Аллахом мира, стали основами пластического творчества мусульман. В исламе декоративные формы всегда имеют смысловую, сакральную наполненность.

Иранские декоративные мотивы более стилизованы и декоративны, турецкие — ближе к природному прототипу. Во второй половине XVI в. окончательно сформировалось турецкое декоративно-орнаментальное искусство. Самобытный вариант исламского искусства представляют орнаментальные композиции испано-мавританского декора, сложившегося в Андалусии в XI—XV вв. В нем доминируют растительные мотивы: листья виноградной лозы, цветы и листья бионии (вьющееся растение с зубчатыми листьями, мелкими цветами и плодами) и др. Испано-мавританская орнаментика уникально представлена в архитектурных и декоративных формах сооружений дворца-крепости Альгамбры. Здесь встречаются соединения традиционного узорного мусульманского искусства с реалистическими изображениями людей и животных. Декоративный арабский стиль прост и величав, а мавританский — более изящен и изыскан.

Орнамент в западноевропейской культуре

Христианское искусство западноевропейского Средневековья — один из важнейших периодов в изобразительном и декоративном искусстве. Религиозная мировоззренческая система отразилась на декоративной орнаментике, наполнив ее христианской символикой.

Орнамент вобрал в себя декоративные элементы и мотивы Древнего Рима, Византии, местных племен, в частности кельтов, франков и др. Ощутимо влияние арабо-мусульманской культуры, привнесенное в западноевропейское искусство паломниками, странствующими художниками и т. д.

В романский период Средневековья искусство представляло из себя огрубленное переплетение античных и восточных декоративных элементов, византийских и кельтских декоративных мотивов, которые помогли сложиться уникальному орнаментальному стилю. Декор романского искусства часто называют тератологическим (мотивы чудовищ), в нем фантастически переплелись звериные и растительные формы, изображения драконов, химер и пр. Частыми элементами данного стиля были геометрические фигуры: меандр, квадраты, круги и т. д., они соединялись со стилизованными листьями аканта, пальметтами и цветочными розетками.

Растительный орнамент как отдельный вид самостоятельного значения не получил. Использовали в декоре мотив каната из сплетенных узлов, которому придавали магическое значение — изгнание дьявола. Символическое звучание придавали изображениям пеликана (пеликан, кормящий голодных птенцов своей кровью, — символ жертвенной смерти Христа), сирены (символ мирских соблазнов), аспида и василиска (символы сил зла), гвоздики (символ воплощения или страстей Христовых), павлина (символ вечности, бессмертия) и др. В орнаменте романики преобладала вязь (мотив плетенки).

Готический период Средневековья орнаментально более богат и символичен. В период готики был создан, точнее, сконструирован при помощи циркуля и без влияния какой бы то ни было органической формы тип ажурного орнамента, получивший название масверк. Формы этого орнамента очень разнообразны: розы, «рыбий пузырь», трилистники, четырехлистники, шестилистники и др. Особой популярностью в Средневековье пользовался мотив орнамента льняные складки, по всей вероятности, он ассоциировался со складками одежд Богоматери.

Большое место в декоре готики уделялось орнаменту из растительных форм, особенно колючих растений, взятых непосредственно из природы и точно воспроизведенных в узорах, — листья и лоза винограда, плюща, листья дуба, клена, полыни, папоротника, чертополоха, остролиста, цветы и листья шиповника, лютика, ветви терновника и т. д. Часто встречаются орнаментальные композиции, состоящие из переплетения виноградной лозы (символ Христа) с ветвями терновника (символ страстей). Особой популярностью пользовались крестоцветы и краббы (ползущие растения — орнамент кажется выползающим на край вимперга, фиала и т. д.). Средневековая орнаментика всегда строго подчинена и согласована с предметами и архитектурой, но и сами конструктивные формы в готический период превращались в удивительные по декоративной изощренности «узоры» посредством нервюр сводов, замковых и консольных камней, гаргуйлей (водостоки) и др. Поздний период французской готики получил название «пламенеющая», по формам сложного ажурного орнамента, выглядевшим как языки пламени.

Эпоха Возрождения принесла в Европу новое мировоззрение и художественное мышление, провозгласившее человека и окружающий реальный мир главной ценностью. Христианскому искусству было придано жизнеутверждающее реалистическое звучание, которое проявилось во всей полноте в живописи и скульптуре. Орнаменту и декору была отведена лишь роль украшения. Тем не менее они находились под сильным влиянием изобразительного искусства. В орнаменте много всевозможных реальных мотивов, существ, которые находятся в постоянном активном действии, создают некую игру в действительность,

не имеющую никакого практического смысла. В ренессансном декоре присутствует большое количество обнаженных тел. «В этом орнаменте — чего, кстати сказать, совершенно не было в его позднеантичном предтече, несмотря на всю развращенность римских нравов, отчетливо выразившуюся в «большом» искусстве — наблюдается заметное вторжение эротического начала, чрезвычайно характерного для всего искусства Ренессанса».

В эпоху Ренессанса, во второй половине XV в., в связи с развитием гравировального искусства появляется орнаментальная гравюра, ставшая своеобразным пособием для художников. Гравюрные серии назывались: «Изображения масок разных фасонов, очень полезные для живописцев, ювелиров, камнерезов, стеклодувов и скульпторов...», «Различные орнаменты, пригодные для архитектуры, живописи, столярного и слесарного ремесел и других искусств», «Многочисленные идеи, полезные архитекторам, живописцам, скульпторам, садовникам и прочим...».

Художники итальянского Ренессанса обратились к наследию Древнего Рима. При раскопке терм Тита обнаружили незнакомый вид римского живописного орнамента, который назвали по итальянски «la grottesca» — гротеск от слова «grotta», т. е. грот, подземелье. Найденный орнамент поразил своей необычайной, причудливой и вольной игрой человеческими, животными и растительными формами, свободой и легкостью художественной фантазии. «Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родственен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности».

Гротески, с их переплетением усложненных фантастических и реальных деталей, с причудливостью и экстравагантностью, некоей карнавальностью становятся наиболее популярным декором эпохи Возрождения в Италии, Франции, Германии, Нидерландах. Рисунок гротеска симметричен, архитектурно логичен, декоративно уравновешен, но в то же время динамически оживлен и изящен. В композицию гротеска входят изображения практически всегда обнаженных фавнов, нимф, амуров, гарпий, часто в фантастических сочленениях и непристойных позах. В конструкцию гротеска вплетаются фигурки птиц и животных, маскароны и вазоны, гирлянды цветов и плодов. В начале XVI в. орнаментальными мотивами гротеска Рафаэль расписал в Ватиканском дворце в Риме открытую лоджию. В дальнейшем в начале XVIII в. стиль рококо будет активно использовать гротески в своей орнаментике.

Одним из популярных мотивов Ренессанса, как и в античности, становится раковина — символ дальних странствий и морских путешествий. От античности Возрождение подхватило мотивы меандра и ов. В XVI в. развиваются типы узоров арабеск и мореск, взявшие свое начало в декоре исламского Востока. Большое распространение получает картуш — элемент орнамента в виде свитка с завернувшимися краями, на котором помещаются надписи, эмблемы, гербы и т. п.

К середине XVI в. в связи с развитием книгопечатания достиг своего расцвета типографский орнамент, печатавшийся с набора матриц (флерон), на которых отлиты или выгравированы изящные арабески. Из миниатюрных типографских флеронов составлялись разнообразные, подчас довольно сложные орнаментальные конфигурации.

Орнаментальная гравюра сыграла большую роль в формировании художественного вкуса в Западной Европе XVI в. В этом столетии сформировались практически все основные виды западно-европейской орнаментики нового времени. В последующие века развитие орнамента будет тесно связано с основными художественными стилистическими направлениями.

Художественная культура XVII—XVIII вв. многогранна и противоречива. В этот период существует несколько стилевых направлений. Наиболее примечательным для XVII в. стал стиль **барокко**, в котором особый акцент сделан на художественные особенности местных изобразительных традиций, к этому времени сложившиеся в итальянском, фламандском, испанском, германском и французском искусстве. А искусство в этих странах должно было, прежде всего, прославлять монархию, аристократию и церковь.

Барочная орнаментика наполняется патетикой и повышенной динамикой сложных объемных форм, беспокойным ритмом кривых линий, которые создают сложные, порой неожиданные, перегруженные деталями монументальные композиции. Декоративное убранство предметов практически полностью маскирует конструкцию. В орнаменте преобладают разнообразные вариации мотивов акантового листа, пальметты, раковины. Очень популярны ламбрекены (фигурные фестоны), букеты, гирлянды, венки, в которые вплетаются или соседствуют аллегорические антропоморфные и декоративные зооморфные элементы. Узоры орнамента в основном имеют S- и C-образную форму.

Во Франции эпоху барокко условно подразделяют на четыре этапа, так называемые «французские королевские стили», приуроченные каждый ко времени правления одного из Людовиков. Во второй четверти XVIII в. барокко завершается стилем **рококо**, отличающимся более легким, изящным, интимным, камерным характером декора. Криволинейные формы стали более свободными и подвижными. Среди особо любимых мотивов можно выделить трельяж (орнамент в виде косой сетки, украшенной мелкими розетками) и раковину, принявшую форму веерообразно и причудливо извивающихся лепестков. Популярны орнаменты, состоящие из отдельных цветов и букетов, птиц, переплетающихся цветочных гирлянд и лент, корзин. В узоры вплетаются корабли, амуры, рога изобилия, колчаны со стрелами, мотивы кружева. В декоре ощутимо влияние китайского и японского искусства — появились изображения драконов, цветущих веток, пионов и др. Вдохновлялись художники рококо и восточным декором.

В XVII — начале XIX в. одними из ведущих художественных стилей становятся классицизм и его завершающая фаза ампир, идейными вдохновителями которых стали античность, Возрождение, культура Древнего Египта. **Классицизм** привнес в декор и орнамент простые и строгие мотивы, в которых наиболее популярными были цветочные гирлянды и корзины цветов, розетки, фестоны, грифоны и сфинксы, фавны и купидоны, герои мифологических сюжетов и др.

На стиль **ампир** очевидное влияние оказали Наполеоновские военные походы, принесшие в орнаменту новые декоративные элементы: победные трофеи, лавровые венки, колчаны, луки, стрелы, доспехи, щиты, мечи, шлемы, ликторские связки (пучки прутьев с топором в середине, перевязанные ремнем), орлы и др. С египетского похода появились в декоре цветы лотоса, сфинксы, крылатые львы, пирамиды. Многие декоративные мотивы характерны и для классицизма, и для ампира. «Невольно возникает вопрос, в чем же заключается разница? В том, что, стремясь к выражению художественного замысла, мастера по-разному видят красоту древнего мира. Классицизм ищет в античности вдохновения, но он далек от археологически скрупулезной точности передачи. В сущности, ампир тоже далек от нее, но он тешит себя этой иллюзией. Оба стиля насыщаются античными образами, но если первый ищет простоты, отдыха от излишеств рококо, легких линий, нежных красок, тонкой гармонии, то второй мужествен, строг и холоден. Классицизм приветлив, ампир суров. Классицизм мягок и светел, ампир торжественен и помпезен».

Орнамент в искусстве XIX — начала XX в.

Отношение к орнаменту в разные времена было неоднозначно. Так в XIX столетии он являлся предметом бурной полемики. В связи с развитием промышленности и применением новых пластических материалов многие считали, что орнамент утерять свое значение. Но в настоящее время происходит некоторая реабилитация декора, связанная с возрождением старинных ремесел, художественных промыслов, с повышенным интересом к прошлой культуре народов. Кроме того, в наше время рождаются совершенно новые узоры, создателями и носителями которых становятся различные пространственные конструкции, узоры на подошвах обуви, шинах колес, современные пластические материалы и т. д.

Как считает Д. Сарабьянов: «Ситуация с орнаментом, создавшаяся в XIX веке, совпадает с той, которая образовалась в области синтеза. В реализме и импрессионизме господствовали станковые формы. Архитектура эклектики действительно обращалась к историческим орнаментам и охотно использовала их, но орнамент не жил в этой архитектуре, он механически насаждался, накладывался на стены. Между тем орнамент изучали, знали его исторические превращения».

Возрождение орнамента произошло в конце XIX — начале XX в. в период стиля **модерн**. Этот новый стиль художественной культуры, можно сказать, глобально охватил весь мир, получив в разных странах собственное название и облачив его национальными чертами. В нем соединились изобразительные, декоративные и орнаментальные начала, синтезировалось единство художественной выразительности всех форм изобразительного искусства и дизайна.

Сложилась особенность орнаментальных узоров, выявившиеся в изысканных, элегантно-удлиненных переплетениях извилистых, текучих, беспокойно напряженных и резко расслабленных линий, легших в основу стиля модерн. Эта линия была названа «удар бича». Этот термин появился в результате узора на вышивке портьеры «Альпийские фиалки», созданного по рисунку швейцарского художника Германа Обриста. В узоре активно выделялись вычурные росчерки стеблей, кто-то из критиков сравнил эти изощренные линии с «яростными изгибами обрушивающегося бича». Воплощением новых стилевых направлений стал орнамент. Но «орнамент модерна не удовлетворялся ролью декоративного обрамления или заполнения пауз, ритмического аккомпанемента к основной теме. В беспокойной назойливости его ритмов, в упорстве, с каким он навязывает зрителю свою изломанную, капризно-нервную возбужденность, есть претензия самому вести эту главную тему, быть прямым и полным выражением меняющегося на рубеже веков ощущения мира. ...По поводу модерна можно рискнуть заговорить и о «психологическом» орнаменте, непосредственно откликающемся на душевную жизнь определенного человека».

Таким «психологическим» орнаментом наполнял свои живописные композиции австрийский художник Г. Климт. В его произведениях декоративное, орнаментальное решение, которое занимает большую часть позиций, в единстве с реалистическим изображением создают особую чувственную эмоционально-смысловую значительность и загадочность. Здесь орнамент является, можно сказать, основным принципом построения живописного произведения. Орнамент модерна активно входил во все виды искусства, часто «живопись и графика оказываются воспринимающей стороной, а орнамент — дающей».

Большую роль в орнаментализме модерна сыграл чешский художник Альфонс Муха (Мюша). «Орнаментальная система Мухи возникла подобно сложной графической игре, удачно сочетая типическую формацию абстрактной орнаментальной части «главного рисунка» с

натуралистическими элементами, обогащающими общий символ моментами графической непосредственности и психического автоматизма. ...При помощи изысканных графических средств Муха ведет глаз зрителя через всю сложную систему своих композиций, вводя его внутрь концентрического ядра и снова выводя его наружу, часто к какому-нибудь вещественному атрибуту».

Декоративные мотивы модерна содержат в себе стилизованные водяные цветы и бутоны с узкими, длинными стеблями и листьями: лилии, кувшинки, тростник, а также цветы и бутоны ирисов, орхидей, цикламенов, хризантем; фигурки насекомых: бабочки, стрекозы; птицы: лебеди, журавли, павлины и их перья, мотивы масок с развевающимися длинными прядями волос, волн, складок развевающегося платья, лебединой шеи и др. Среди цветочных мотивов были популярны полевые и лесные цветы: ромашки, васильки, одуванчики, купавки, ландыши и др. В природных формах подчеркивалась динамика роста, движение. Орнамент в модерне наделялся символическим смыслом, метафорой, мистикой. Например: бутон — символ появления новой жизни. Большое влияние на орнамент модерна оказало искусство Японии. И еще одна из особенностей модерна — он обращался к национальному декоративно-орнаментальному искусству, к художественным народным традициям.

Новые формы орнаментики в 1920—1940-е гг. искали представители художественного течения **ар деко** («декоративный стиль»). В нем соединились элементы модерна, кубизма и экспрессионизма. Влияние на сложение орнаментики ар деко сыграли древнеегипетское искусство (открытие гробницы фараона Тутанхамона, 1922), искусство древних цивилизаций Америки, ориенталистские тенденции, анималистическая тема. Одним из составляющих орнаментики ар деко стал геометрический узор. Большую роль в утверждении этого стиля в мировой художественной практике сыграла в 1925 г. Парижская выставка декоративного искусства и промышленности.

Сложное отношение к орнаменту складывается в XX в. — его то признавали и использовали в профессиональном искусстве, то отвергали. Активно творчески перерабатывали мотивы народного орнамента, использовали в современных изделиях традиционные национальные декоративные мотивы. В настоящее время декоративно-орнаментальные композиции активно применяются в графическом дизайне.

Искусством порядка назвал Ю. Герчук орнамент. «...Орнамент организует вещи нашего практического мира. ...Покрывая функциональные формы, архитектурные или прикладные, орнамент задает определенные способы их восприятия, направляет движение взгляда, соотносит целое с его частями... Орнамент может придать поверхности характер незамкнутого фрагмента, заполняя его равномерной, допускающей бесконечное развитие сеткой, или же четко ограничить ее, обведя по краю бордюром. Он может помочь ориентировать предмет, обозначив его верх и низ, правое и левое направление... Орнамент, подчиненный вещи, скромно исполняющий почти служебную функцию ее тектонической организации, тем не менее, разворачивает на ее поверхности свою собственную художественную тему. Он поднимает предмет над ограниченностью его практического назначения, делает носителем некоего общего принципа, малой моделью гармонического мирового порядка. Он наделяет вещь своей способностью генерировать ритмы времени, зримо воплощать глубинные представления своей эпохи о структуре окружающего мира». Такое высказывание о роли орнамента в культуре и искусстве вполне принципиально и справедливо.

Контрольные вопросы:

1. Смысловые корни орнаментики древних искусств.
Генезис и семантика орнаментального изображения.
2. Семантика орнамента в семиотике культуры.
3. Этнонациональные характеристики орнаментики.
4. Типология орнаментов.

Литература: [5 — С.7-330, 7 — С. 7-260, 18 — С. 7-260, 19 — С. 9-240, 36 — С. 3-70, 43 — С. 5-176]

Тема №5. Семантика цвета. Семантика чисел. Семантика архитектурных форм и деталей

1. Основы семантического анализа категоризации цвета в структуре сознания.
2. Символическая трактовка цвета в этнокультуре. Цветовой символизм в истории.
3. Семантика и символика числа в этнонациональной картине мира.
4. Семантическое содержание архитектурного пространства.

Проблема изучения цветовой символики является важной частью изучения связи цвета с психикой. Содержание символа, его происхождение напрямую связаны с событиями жизни людей.

Количество цветowych символов достаточно ограничено так называемыми «основными цветами»: белым, черным, красным, синим, зеленым, желтыми. Данный список может варьироваться в зависимости от конкретной местности и культуры этой местности. До сих пор даже не определены критерии отнесения того или иного цвета к «основным». Данная проблема подробно рассматривается в книге Р.М. Фрумкиной «Цвет, смысл, сходство».

Б.А. Базыма выделяет три принципа выделения цветовой символики: цвет сам по себе, цветное сочетание (содержит два и более цвета, которые составляют символическое целое) и соединение цвета и формы. Соединение цвета и формы, представляющие особый тип цветowego символа представляет собой символику цветowych форм от абстрактных геометрических фигур для конкретных физических предметов.

Существует также особый тип цветowego символа, являющегося языковым, речевым – так называемые «цветовые метафоры». Такие метафоры используются в бытовой и литературной речи (например, «синий чулок»). Символика цвета имеет длинную историю, начавшуюся в те времена, когда в обиход человека вошли природные краски. С тех пор цветовой символизм прошел большой путь.

Его «Учение о цветах» – сочинение о норме цветовой гармонии. У Гете каждый цвет – это сгусток эмоциональной сущности, имеющий свой темперамент и по-разному проявляющийся в столкновении с другими цветами. Эмоциональные реакции на эти взаимоотношения являются эстетической основой цветовой гармонии. По Гете основным цветам устанавливалось шесть с образованием двух цветowych треугольников (рис. 1). Два цвета – желтый и синий располагались по горизонтали – первая «характерная пара». Она

являлась основанием первого цветового треугольника, на вершине которого Гете утверждал пурпурный цвет. Над желто-синей он располагал вторую «характерную пару» - оранжево-фиолетовую и вниз от этого основания строил второй цветовой треугольник, вершина которого отводилась «плебейскому» зеленому цвету. Таким построением Гете впервые установили иерархию гармонических взаимосвязей в своем шестицветном круге.

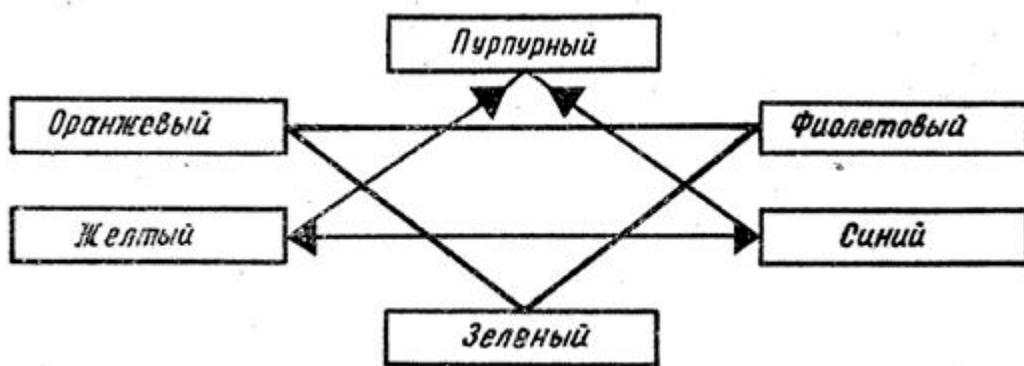


Рис. 1 - Цветовые треугольники Гете

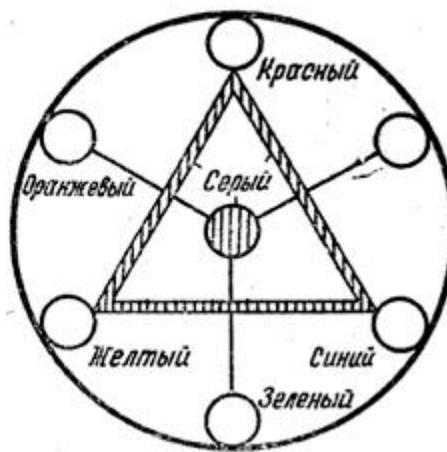


Рис. 2 - Цветовой круг Гете Рис. 3 - Цветовые триады Рунге

В «Шестицветном круге Гете» имеется три типа парных взаимосвязей: гармоническая, характерная и нехарактерная (рис. 2). Гармонические пары цветов - пурпурно-зеленая, фиолетово-желтая и оранжево-синяя. По Гете их эмоционально-выразительное значение заключается в том, что противоположные цвета «нашли» друг друга и образовали целое, дающее человеческому духу ощущение умиротворяющей полноты. Характерные пары цветов - желто-синяя, желто-пурпурная, сине-пурпурная, оранжево-фиолетовая, оранжево-зеленая и фиолетово-зеленая. По Гете желто-пурпурная, сине-пурпурная и оранжево-фиолетовая пары имеют характер вялый, несколько ограниченный со склонностью к великолепию, а желто-синяя пара бедна, банальна и обыденна.

В цветовом сообществе живописной картины каждой «характерной паре» должно быть найдено место соответственно ее темпераменту. Нехарактерные пары цветов - желто-зеленая, желто-оранжевая, оранжево-красная, красно-фиолетовая, фиолетово-синяя, сине-зеленая. По Гете желто-зеленая пара вульгарно-пошлая, а сине-зеленая - грубая, противная и просто «дурацкая».

«Определив» цвета по-своему, Гете классифицировал типы колоритов, из которых выделил три основных: могучий, нежный и блестящий. В этих колоритах преобладают: в «могучем» - активные «мажорные» красные тона; в «нежном» - пассивные «минорные» зелено-синие, а в «блестящем» согласуются «мажорные» и «минорные» сочетания цветов круга. В живописи общую приглушенность насыщенности Гете объяснял слабостью и неуверенностью колорита (впоследствии приглушенную насыщенность Оствальд признал главным достоинством колорита). Гете считал фальшивым колоритом полное подавление всех цветов одним цветовым тоном, что всегда разоблачало псевдоколористов всех времен и народов.

Пестрое разноцветное изображение, не имеющее ни познавательного, ни выразительного значения (негармоничность и неколоритность), было названо Гете безнравственным. Такое суждение о манере исполнения до сих пор распространено в искусстве. «Учение о цветах» Гете характерно степенью нормирования цвета. В толковании сущности колорита было выражено глубокое понимание общественного эстетического значения цветовой гармонии.

Идею шестицветного цветоряда интерпретировали и развивали Рунге, Шопенгауэр, Адаме, Делакруа, Хельцель, Ван Гог, Кандинский, Клее, Иттен и другие.

2. Рассмотрим две главных цветовых триады, используемых в народном творчестве – Белый / черный / красный и зеленый/желтый/ синий.

Красный / белый/ черный

Наиболее значимыми являются противопоставления белого и черного (светлого и темного), соотносимого с оппозициями жизнь/смерть, хороший/плохой и др., а также триада белый- красный -черный. Символика каждого из этих цветов дуалистична.

Белый цвет, белое - в народной культуре один из основных элементов цветовой символики, противопоставленный, прежде всего черному и красному. В символической сфере корреляция белый/черный (светлый/темный) может входить в эквивалентный ряд с парами хороший/плохой, мужской/женский, живой/мертвый, отчасти молодой/немолодой (старый) и т.д. Возможна корреляция белый/небелый, и тогда белый цвет способен означать сакральность, чистоту, плодородие, свет.

Многие индоевропейские народы знают белый траур. Русские же традиционно извещали о смерти, вывешивая на избе белый "плат" или полотенце, которым "приходящий покойник сорок дней утирал слезы". На русском Севере известна белая погребальная одежда, обряжение девушек-покойниц в белое связано с обрядом похорон-свадьбы. В образе женщины в белых одеждах представляли смерть. Известен фразеологизм "белая смерть", в некоторых заговорах больной называется белым, а здоровый красным. Рязанские крестьяне верили, что собирать во сне белые цветы - к покойнику. Смерть предвещали во сне белые гуси, кони, козы; болезнь - увиденная во сне девушка в белом.

Белые одежды характерны для духов, мифологических персонажей. Белуном иногда называют домового, белой бабой - русалку, белым огромным существом представляют упыря. Во все белое одевали женщин, исполняющих некоторые обрядовые роли. Таким образом, почти вся нечистая сила одевается в белое, в то время как черт носит черный костюм и сам черен. Белые животные и птицы, особенно редкие или несуществующие, считаются особыми, колдовскими или царями над своими сородичами. В белых животных превращаются лежащие в земле клады. В то же время белый цвет может защищать от сглаза, порчи; белыми считались некоторые (чистые) дни постов и праздников.

Наиболее конкретной и однозначной символикой обладает черный цвет, который ассоциируется с мраком, землей, смертью, выступает как знак траура (в семьях, где был траур, красили пасхальные яйца в черный или другие темные цвета - зеленый, синий, фиолетовый). Черного цвета обычно демонологические персонажи (появляются в виде черного животного или предмета): черт, банник, ови́нник, полевой дух. Распространены мотивы черных животных: коня, курицы, кошки и свиньи. Появление черного животного после смерти колдуна - свидетельство того, что из него вышел черт.

В магической практике использовались предметы черного цвета и жертвенные животные. Нож в черных ножнах защищает от испуга; черный терновый шип забивали мертвецу под ногти, "чтобы не ходил"; черную курицу обносили вокруг посевов от града и приносили в жертву чуме. Яйцо черной курицы помогало от куриной слепоты, а молоком черной коровы тушили пожар, зажженный молнией.

Красный цвет, красное - в народной культуре один из основных элементов цветовой символики, выступающей в оппозиции белое/красное, или в триаде белое/красное/черное, где красное противопоставлено белому как не- белое, "окрашенное", "темное". Символика красного цвета амбивалентна. Красный - цвет жизни, солнца, плодородия, здоровья и цвет потустороннего мира, хтонических и демонических персонажей. Красный цвет наделяется защитными свойствами и используется как оберег. Особо значимы в народных представлениях красная нить, красное полотно, красное яйцо.

Связь красного цвета с огнем отражается в языке (пустить красного петуха), легендах, объясняющих наличие красного цвета в окраске животных; русских поверьях: о красном летающем огненном змее (Русский Север Сибирь); о "бабе в красном казане" (персонификация пожара; Рус. Север); об огненно-красном полевике, который кажется людям россыпью искр (вологод.). Связь красного цвета с кровью проявляется в свадебной символике, часто пояс красного цвета является неотъемлемой частью костюма несовершеннолетней девушки. Наличием свежей крови в теле "нечистых покойников" (упыря, колдуна) объясняется красный цвет их лиц. Значение красного цвета как неординарного, исключительного обусловлено оценочной семантикой красный "красивый, ценный, парадный". По народным поверьям у главной змеи гребень красного цвета (Рус. Север).

Продуцирующая семантика красного реализуется в свадебном обряде, в календарно-хозяйственной обрядности, где символизирует изобилие, плодородие: так, последний сноп подвязывают красной пряжей, ниткой или платком. При первом выгоне скотине подвешивали колокольчик на шнурке красного цвета. В родинных обрядах красный цвет выступает как символ жизни, здоровья; пуповину перевязывали красной нитью, считали, что красный цвет кожи новорожденного свидетельствовал о его долголетию. В погребальной обрядности выражена символика красного цвета как принадлежащего "тому

свету" и одновременно защищающего от опасного контакта с потусторонним миром. Покойнику могли связывать руки и ноги красной нитью, белорусы клали поперек тела покойника красную нить, часто и головной убор для покойного делался из материи красного цвета. Гроб несколько раз из конца в конец обматывали красной шерстяной нитью, беременная завязывала нить красного цвета на пальце, когда шла прощаться с покойным. Иногда в поминальные дни из дома выносили все красное. На Русальной неделе перед Троицей поминали утопленников, разбивая на их могилах красные яйца. Красный цвет (платок, лента) присутствует в восточнославянских обрядах "крещения" и похорон кукушки.

Красный цвет выступает как оберег, его семантика соотносится с апотропейной семантикой окрашенного предмета (наиболее значимыми оказываются нить и шерсть) или растения. Красной краской чертили магический круг, на Пасху умывались водой, в которую были положены красное яйцо или растение. В качестве апотропея и лечебного средства широко использовалась красная нить, ее привязывали на руку или ногу, оставляли висеть на кустах растений. От боли в суставах обвязывали руки красной шерстью, нитками, полосами ткани, считалось, что это защитит и от лихорадки, испуга. Красный цвет способен защитить от змеи, мышей, волка; отогнать злых духов и непогоду.

Красным цветом отмечены многие мифологические персонажи: так, дворовой может выглядеть как толстая змея красного цвета. Красного цвета глаза у ведьмы, русалок; кожа у чертей, мифических инородцев; волосы или шапка у домового, русалки, лешего; платье лешачихи и рубаха домового, штаны лешего и шарф черта. "Женщины в красном" - вестницы несчастья.

Красный в заговорах - постоянный эпитет мифических персонажей: красная девица, красный конь. Повсеместно у славян используется в любовной магии красная нить, красные семена растений. При пропаже скотины делают "относ" русалкам: лапти, онучи, хлеб и соль перевязывают лентой красного цвета и относят на перекресток в лес. В святочных гаданиях лента красного цвета символизировала рождение ребенка. Преобладание красного цвета в радуге обещает здоровье и хороший урожай, богатство. Красные дни в народном календаре приходятся на Страстную, пасхальную, Фомину (Красная горка) недели.

Комбинация красный- белый противостоит сочетанию желтый- черный в значении жизнь/смерть, свет/тьма, здоровье/болезнь. Сочетание красный- белый, поэтому характерно для амулетов. Красный может соседствовать и с синим цветом в том же значении. Сочетание красный- черный характерно для мифологических персонажей, преобладает в костюмах ряженных.

В рамках славянской традиции можно с уверенностью утверждать, что красный цвет является доминантным в семантической структуре ритуала. Маркировка красным цветом - наиболее архаичный и универсальный способ моделирования ритуальных объектов. Это наглядно выражено в функциях красной нити, красного пояса, маркировки ритуальных полотенец, в структуре которых обязательно включена красная нить.

Семантика красного цвета реализуется в универсальной оппозиции белое/ черное, которая трансформируется в динамическую трехчастную структуру белое/ красное/ черное. Эта триада составляет инвариант цветовой классификации, на основании которой строится система отношений семантики цвета в традиционной модели мира. Ритуальное значение красного цвета обеспечивает его позиция, как среднего члена триады,

маркирующая границы в системе двоичных противопоставлений. Промежуточная позиция красного между белым и черным идентична позиции тени в триаде свет/тень/мрак, где тень противопоставлена свету, но в то же время не совпадает с мраком. Эта своеобразная амбивалентность красного цвета и составляет основу его характеристик в качестве ритуального символа. Во временном коде день/ утро (вечер)/ ночь красному цвету соответствует утро (вечер), в календарном цикле лето/весна (осень)/ зима соответственно весна (осень). В пространственном коде красному цвету соответствуют маргинальные зоны: порог дома, ворота, изгороди - суть границы внутреннего и внешнего, своего и чужого пространства .

Эти цвета являются главенствующими в народном орнаменте. Рассматривая периодизацию славянского язычества, на примере поклонения упырям и берегиням , мы убедились, что почти все культы пронизаны дуалистическим характером, так же как и семантика вышеупомянутых цветов. Бело-красная вышивка на рукавах. Подолах одежды, на полотенцах и т.д. носят с одной стороны защитную функцию от тех же упырей и берегинь, а с другой стороны, мы видим поклонение и почитание этих мелких божеств. В символах плодородия, рода и рожаниц мы тоже наблюдаем неразрывную триаду цветов, составляющих орнамент.

Синий / желтый / зеленый

Семантика желтого/ зеленого и синего цветов тоже весьма неоднозначно. Желтый – цвет солнца, света, а если он и выступает в роли золотого, то это цвет предстает как знак избранничества, счастья, и высшего суда. Подобное представление сложилось еще в рамках солнечного культа. С другой стороны желтый осмысливается преимущественно негативной оценкой.

Желтый цвет, желтизна - признак, наделяемый в народной культуре преимущественно негативной оценкой. Желтый цвет часто осмысливается как символ смерти;болезни

Желтый в цветовой характеристике мифологических персонажей встречается редко. Мифические существа, которые водят души на "тот свет", являются в желтых тонах, у домового волосы желтого цвета, одна из лихорадок называется желтой

Зеленый цвет, зеленое - в народной культуре соотносятся с растительностью, изменчивостью, незрелостью, молодостью. Отмечено восприятие зеленого цвета как блестящего, сияющего, сходного с золотым и желтым. Особенно характерны такие представления для южных славян .

Продуцирующая символика зеленого цвета проявляется в весенней и свадебной обрядности. В свадебных песнях часто встречаются образы зеленого жита, бора, луга. В погребально- поминальных обрядах зеленый выступает как цвет "того света" Зеленый цвет может быть атрибутом "чужого" пространства, где обитает нечистая сила, куда изгоняются духи: зеленая гора и т.п. Зеленый цвет присутствует в описаниях хтонических существ. Синий - цвет неба, в сочетании с белым –цвет чистоты. Но в большинстве своем синий цвет описывается как негативный.

Итак, рассмотрев значения этих цветов, можно сказать, что они, как и белый / черный / красный носят двойственный характер. Они очень редко используются в орнаменте и в культах поклонения.

Таким образом, цвет является одним из признаков, определяющих естество объекта. Цвет может определять смену смыслов вещи. На примере влияния цвета можно видеть, как материальные качества объекта "делают" знак, управляя его содержанием.

3. Под понятием "символика числа" в семиотике подразумевается национально-культурная семантика чисел и лексем с числовым показателем, зафиксированная в духовной и материальной культуре, мифологических и космологических представлениях, верованиях, обычаях и обрядах, заговорах, устном народном творчестве, а также языке народа. Одним словом, числа рассматриваются не только как единицы языка, но и как единицы культуры.

Необходимо различать понятие числа от числительного. Числительное – это часть речи, выражающее количество. А число – это отношение, которое имеет более широкое значение. Понятие числа тесно связано с понятиями количества, порядка, счета, грамматического числа. По словам С.М.Толстой, помимо абстрактного, чисто количественного и порядкового значения, число в языке народной культуры наделяется неким дополнительным смыслом, приобретает определенную коннотацию, становится объектом оценки и символизации.

Исследователями обнаружено сходство чисел и их символики в различных культурах, что объясняется универсальностью характера символов. Однако каждое сакральное число обладает этнокультурной спецификой, которая находит отражение в культуре и языке народа.

Число, являясь понятием, необходимым в различных областях человеческого знания и опыта, стало объектом исследования философов (Пифагор, Плотин, Платон, А.Августин, А.Лосев и др.), культурологов (Ю.Лотман, О.Шпенглер и др.)

На разных этапах формирования научной мысли исследователи, включая культурологов и лингвистов, обращались к проблеме символического значения и художественной функции числа в различных мифопоэтических системах. Данный вопрос поднимается в трудах Т.И.Вендиной, С.А.Жаботинской, В.В.Иванова, В.М.Кириллина, М.М.Маковского, М.Н.Приемышевой, Ю.С.Степанова, В.Н.Топорова, Д.О.Шеппинга и др.

Употребление числительных в произведениях устного народного творчества является объектом исследований в трудах многих отечественных и зарубежных ученых, как В.Вольнер, Н.Л.Жуковская, З.П.Иванова, В.М.Кириллин, С.Ю.Неклюдов, М.Орешкова, С.П.Праведников, Г.Ц.Пюрбеев и др.

В лингвистике ряд исследований посвящен символике чисел в культурах разных народов. Числовая символика изучалась как фрагмент национально-культурной языковой картины мира калмыков, рассматривались имена числительные в картине мира селькупов, исследовалась семантика и символика лексем со значением числа в русской, английской и французской языковых картинах мира и т.д.

3. Феномен архитектурной семантики прямо отражает и специфику самой архитектуры, и особенности истории искусства, искусствознания.

Архитектура, как представляется, лишена прямой изобразительности и потому обладает привычным «предметным», то есть, буквальным, прямым «подражательным» смыслом. Архитектура ничего не воспроизводит кроме себя самой, и потому любой смысл, который можно «прочитать» в архитектурном памятнике, будет казаться смыслом

косвенным, привнесенным в архитектуру. И весь вопрос состоит в том, чтобы выяснить происхождение этого смысла, а также его место в полном составе архитектурного целого.

Значение способно приводить в архитектурный памятник многими путями. Это и собственно замысел произведения, его назначение, его функция, то есть те мотивы, цели, которые предваряют создание произведения и составляют содержание его проекта. Но невозможно представить себе чистое сознание проектировщика, изолированное от внешних смыслообразующих факторов, среди которых выделяется и традиция, и конкретные актуальные обстоятельства и социального, и религиозного, и политического, и просто психологического происхождения.

Но то же назначение, функция предполагает и семантику, происходящую уже из ситуации пользования готовым произведением. Рецепция его со стороны пользователей предполагает привнесение дополнительного значения в произведение, обретающее новые смысловые измерения, подвергаясь интерпретации со стороны и поэтов, и философов, и критиков, и самих художников.

Спектр взаимосвязей различных видов искусства, в том числе архитектуры, с социальной средой проявляется в человеческой культуре, начиная с незапамятных времен. Вплоть до настоящего времени эмоциональный, смысловой и образный потенциал древних произведений искусства накладывает значительный отпечаток на эволюционные процессы, проходящие в рамках нашей цивилизации. Нарастающий интерес к прошлому представляет собой мощный импульс, выраженный в виде своеобразной коммуникативной и организующей субстанции, и не только предполагает возможность ее существования, но и говорит об определенной системе кодирования информации человеком и ее выражении в заданном порядке. Этим объясняется пристальное внимание современного сообщества, уделяемое общим истокам формирования различных культурных феноменов.

Между тем, все, что нас окружает, весь современный архитектурно-художественный мир, все культурные системы, разрушает традиционные взгляды на организацию архитектурного бытия. В нынешней ситуации новое сознание формирует уже иные подходы к организации архитектурного пространства. Техногенный мир с его реалиями начисто разрушает традиционные взгляды на понятия совершенства, закрепленные в прежнем миропонимании. Вследствие этого, вся «застывшая музыка» архитектуры и культурные системы, представленные в виде ориентирующего и регулирующего плана человеческой реальности, содержащего богатый потенциал семантики прежних эпох, уже не содержат бытийно-осмысленной цели мирозидания. Из-за отсутствия преемственности возникает некая «подвешенность» архитектурных форм в процессе культурной эволюции, характеризующаяся отсутствием стержневого стиливого направления, в течении которого стиливую среду заполняет «суррогатное» искусство с претензией на оригинальность, подчас доводящее до абсурда семантику архитектурных форм, закрепляя за ними надуманные сиюминутные понятия совершенства.

Смыслообразующая цельность, необходимая для формирования архитектурной реальности, которая должна постоянно поддерживаться некой витальной силой, до сих пор обеспечивающей существование в бытийном пространстве архитектурного феномена, в наше время приобретает смысл искусственно установленных рамок, не вмещающая в себя потенциал новой архитектуры. Вследствие этого теряется семантическая преемственность, а именно непрерывность истории и неразрывность традиций.

С другой стороны, конкретизация чего-либо из той или иной областей культурных систем была бы беспредметна и ничего бы не смогла дать для дальнейшего развития архитектуры, которое все же имеет место, если бы не существенная потребность в дальнейшем культурном развитии. Это развитие, диктуемое существующими стилями, обеспечивает бытийно осмысленные цели мирозидания. Таким образом, можно утверждать, что и сегодня существует некий мощный объединяющий, регулирующий и развивающий реальность импульс. И если его нельзя определить фактически и физически, то основным фактом существования данного импульса является изолированность понятий, которые он сам определяет. Данный факт можно сравнить со свободой, которой человек добивается, ставя себе в культуре всевозможные ограничения и тем самым создавая себе необходимую глубину самопостижения. В дальнейшем результаты данного ограничения приобретают в глазах людей размеры всеобъемлющего и подлинного.

Свобода и раскрепощенность, предоставляемые современной реальностью, поистине безграничны, и если не существует семантических рамок, находящихся в строгой смыслообразной зависимости от различных культов, религий и обычаев, то основная задача автора – научиться эту свободу грамотно использовать.

Речь идет о некоем цифровом образе и об определенном минимальном объеме кодированной семантики, наличие которого является необходимым (но не достаточным). Это, с одной стороны, так называемый феномен нижнего порога – опустившись ниже которого архитектура теряет свою архитектурную сущность, свой архитектурный образ. С другой – виртуальная цифровая константа (сродни числовой гармонии по Платону), которая открывает новые перспективы. Постоянно находясь на грани, эта формула устойчиво соответствует показателям окружающей культурной среды и историческим – «верным» образцам архитектурной семантики.

В данном случае система миропонимания общества открывает нам чрезвычайно широкие перспективы. Имея синтетическую прозрачность своей рациональной структуры, она предстает перед нами как богатый материал для статистического анализа в разного рода бытийных пространствах с различным текстовым содержанием. Тогда бесконечное пространство внебиологической семантики предметной среды, открывшееся перед человеком, может быть подвергнуто подробному анализу и впоследствии стать пространством зарождения новой культуры. С позиции архитектуры это будет анализ соотношения текстового содержания архитектурных пространств и бытийной структуры общества в процессе их взаимодействия. Таким образом, одну из основных проблем структуры нашего бытия можно обратить на благо творчества, сделав ее одним из самых важных инструментов в проектировании.

Однако будущее не может быть исследовано и тем более структурировано в достаточной мере объективно. Исследованию и структурному анализу доступно лишь то, что обладает реальностью, то есть то, что уже существует. Будущее же скрыто в прошлом и настоящем, и возможности его формирования уже заложены изначально, их следует только конкретизировать.

Конкретизация этих возможностей не должна проходить в воображаемых картинах, отражающих наши абстрактные желания. В основе конструктивного подхода к будущему должен лежать конструктивный анализ прошлого, а также непредубежденный анализ настоящего. Таким образом, на современном этапе развития архитектуры можно говорить

о том, что ощущается острая необходимость в выработке конкретной архитектурной программы, которая позволила бы использовать новую бытийную матрицу для формирования нового информационно-смыслового потенциала на основе семантических и образных структур предыдущих периодов.

В поисках приоритетных векторов развития архитектуры идет обращение к основному фактору ее культурного выражения – стилю. Но при всем интересе к развитию архитектуры, к ее композиционным, пластическим, ритмическим и другим признакам, так или иначе определяющим стиль времени или эпохи, само понятие «стиль» и принципы его образования относятся к числу еще недостаточно разработанных вопросов.

Контрольные вопросы:

1. Основы семантического анализа категоризации цвета в структуре сознания.
2. Символическая трактовка цвета в этнокультуре. Цветовой символизм в истории.
3. Семантика цвета в народном орнаменте.
4. Цветовой символизм в истории и культуре.
5. Семантика и символика числа в этнонациональной картине мира.
6. Семантическое содержание архитектурного пространства.

Литература: [[6](#) — С. 5-156, [9](#) — С. 9-240, [25](#) — С. 5-510, [26](#) — 5-450, [37](#) — С. 7-440, [38](#) — С. 5-120, [40](#) — С. 7-460, [41](#) — С. 5-151, [42](#) — С. 5-174]

Тема №6. Растительная и зооморфная символика.

1. Зооморфные и растительные образы в метафорическом мышлении.
2. «Зооморфный код» в искусстве.
3. Происхождение и значение растительных, орнитоморфных и зооморфных символов в культуре.

Растительная и зооморфная символика.

1. С древней поры повелось, что при любой очевидности и яркости характеристик того или иного представителя флоры и фауны человек не сравнивал и не переносил на себя эти черты, пока они не становились необходимыми для выживания или для осуществления наиболее важных социальных отношений.

Кроме того, одни и те же качества могут олицетворять различные обитатели природного царства в зависимости от их преобладания в конкретном регионе или связи с мифологизированным предком. Например, практически все образные сравнения с медведем, принятые в Европе и Сибири, дублируются тигром в Юго-Восточной Азии (Китай, Япония и т.д.), а распространенную у нас характеристику хитрости, присущую лисе, там олицетворяет обезьяна. И это несмотря на то, что и медведь, и лисица в этих регионах хорошо известны.

Иногда без специальных знаний особенностей фауны и флоры конкретной местности, а также древних традиций ее жителей невозможно понять значение метафорических выражений.

Скажем, догадались бы вы, что вас хвалят, по реплике «мудрый, как удад»? Между тем, у древних персов это было весьма почтительным сравнением. И если для европейцев черепаха, в первую очередь, означает медлительность, то во многих племенах Северной Америки сравнение с нею означало признание мудрости и величия.

Если бы нам удалось каким-то чудом перенестись в Древний Рим, то, памятуя об обожествлении основателей вечного города Ромула и Рема, а стало быть – почитании вскормившей их волчицы, мы могли бы превратно истолковать сопоставление дамы с представительницей серого зубастого племени, потому что, как ни странно, в те времена таковыми здесь называли женщин легкого поведения. Зато уподобление гусю выражало высокую оценку бдительности, поскольку, как известно, эти птицы однажды спасли Рим, разбудив своим гогогом воинов при приближении врага.

Вот что еще любопытно. Зооморфная символика положительного характера, в первую очередь, соотносится с днем, весной, летом и т.д., а отрицательная – со временем и сезонами наиболее опасными – ночь, зима. За примерами далеко ходить не надо: летучая мышь, ведущая ночной образ жизни, чаще всего выступает символом и метафорой смерти, тьмы, тайны; петух, возвещающий зарю, в иносказаниях выступает, прежде всего, защитником, атрибутом солнца, так как при его третьем утреннем крике разбегается вся нечисть («Вия» гоголевского помните?).

Не менее существенно, что положительная зооморфная и растительная метафора имеет непосредственное отношение к основному продукту потребления, то есть к сытости и довольству. Часто говорят: «волосы золотые, как пшеница», так как этот злак освящен в качестве основного продукта питания; «человек благороден, как олень», поскольку охота на это животное важна для жизнеобеспечения. Если то или иное племя в своей жизнедеятельности зависит от охоты на медведя, то его образ связывается не только с силой и мощью, но и с достатком. Например, у славян зооморфным образом бога Велеса был медведь, а сам Велес связывался с богатством, плодородием и приплодом скота.

Еще одним аспектом сравнения является сословная и профессиональная принадлежность. Среди воинов и правителей, чаще всего, принято было использовать образы сильных и хищных животных: волка, барса, льва, тигра и т.д. Ткачи были довольны, когда их труд уподобляли паукам; земледельцы подчеркивали бычью силу и выносливость; ловкого охотника соотносили с лосем, расторопную хозяйку – с пчелой или муравьем и т.д.

Характеризуя внешний вид или поведение человека, также с давних пор прибегали к метафоре, основанной на образах животных и растений. О юной красавице говорили, что она стройна, как рябинка или как газель. О напыщенном человеке отзывались: «Надулся, как индюк». Разодевшегося звали щеголем, а хитреца называли «лукавым, как лис».

Наконец, одним из наиболее значимых видов растительной и зооморфной метафоры является та, что соотносится с мифическими животными. Например, выражение «богат, как дракон» связано с представлениями о том, что он хранит в своей пещере несметные сокровища. Для обозначения девичьей чистоты и невинности прибегали к легендарному образу единорога. До сих пор можно услышать, что того, кто «перегибает палку» в жестком руководстве и администрировании, сравнивают с Цербером – адским псом, стерегущим, по представлениям древних греков, выход из Аида.

2. Зооморфные образы-символы в китайской культуре

Дракон (Лунь) — власть, сила, мудрость, величие, удача, могущество, мужское начало Янь, светлая сила. Фигурировал, чаще всего, на придворных одеждах. Драконы повелевают дождями и ветрами.

Жаба — женское начало Инь, Луна, долголетие и богатство.

Феникс — в древнекитайской мифологии считается чудесной птицей.

Стоит ему появиться на Земле, как в Поднебесной наступает мир и спокойствие.

Единорог — предвестник счастья и удачи. Самое мощное и неукротимое животное.

Лев — мужество и справедливость. В Китае Будду называли «львом среди людей».

Тигр — в дальневосточной традиции олицетворяет царя зверей, хозяина леса. Это символ жизненной силы и плодородия. В Китае — это священное животное богини Сиванму, преследователь демонов. Верхом на Тигре ездят бог богатства и богиня ветра.

Черепаша — символизирует воду, Луну, время, бессмертие. Изображение Черепаша и Дракона — символ неуничтожимости: Дракон не может сокрушить Черепашу, а Черепаша не может дотянуться до Дракона.

Свинья — в Тибетском буддизме символизирует Великую Мать и Царицу Небес.

Лягушка — считается животным падающим с неба. Символ плодородия, изобилия и обновления.

Рыба — пожелание плодородия и богатства. Знак духовной свободы и совершенства. Буддисты считают Рыбу символом свободного духом человека, не знающего препятствий и ограничений в стремлении к просветлению.

Вол — символ весны и плодородия. Созерцатель мудрости.

Лань — символизирует долголетие, высокий чин и богатство.

Служит эмблемой любовной страсти.

Лисица — долголетие.

Олень — счастье и достаток. Белый Олень — эмблема бога бессмертия.

Осел — божественный скакун.

Собака — символ верности, привязанности и верной любви.

Ящерица — Лунный символ, олицетворение молчания (считалось, что у ящериц нет языка) и божественной мудрости. Хранительницей рода и домашнего очага.

Орел — мужское начало Янь, Солнце, власть, воинская доблесть, храбрость, упорство, острое зрение, бесстрашие.

Павлин — символ Солнца, бессмертия, любви, вечной жизни. Эмблема династии Мин. Перо Павлина вручалось при получении высокого ранга за заслуги и означало благосклонность императора.

Голубь — олицетворение плодородия, супружеской верности и долголетия.

Ласточка — символ китайского рая.

Сорока — традиционный символ удачи.

Аист и Журавль — символы долголетия, счастливой и умиротворенной старости, сыновней почтительности, отшельничества.

Ворон и Иволга — в Китае олицетворяли Солнце.

Гусь — символ плодородия и процветания. Считался птицей благородного, божественного, королевского происхождения. Как и цветок Лотоса, он олицетворяет чистоту и просветленность духа, свободного от земных уз.

Петух — символ мужества, доблести и силы. Красный Петух хранит от огня. Белый Петух отпугивает демонов. В Китайском языке слова «петух» и «жукарекать» звучат схоже с «почет» и «слава».

Утка — супружеское счастье, верность, красота.

Растительные образы-символы

Лотос — олицетворение чистоты и просветлённости духа.

Веточки бамбука и химонанта раннего («зимнего цветка») — символы зимней стойкости.

Пион — богатство и роскошь.

Сосновая ветка — строгость и сила духа.

Нераспустившиеся почки — олицетворение непрерывающегося круговорота жизни.

Контрольные вопросы:

1. Зооморфные и растительные образы в метафорическом мышлении.
2. «Зооморфный код» в искусстве.
3. Происхождение и значение растительных, орнитоморфных и зооморфных символов в культуре.
4. Каковы сущностные характеристики зооморфных и растительных образов в культуре?
5. Происхождение и значение растительных, орнитоморфных и зооморфных символов в культуре.
6. В чем специфика «зооморфного кода» в искусстве?

Литература: [[11](#) — С. 7-720, [21](#) — С.5-446, [25](#) — С. 5-510, [27](#) — С. 7-315, [35](#) — С. 7-910].

Тема №7. Мифологическая символика и атрибутика в искусстве.

1. Миф и символ в традиции различных культур.
2. Мифологические образы в искусстве.
3. Значение мифологии, мифов, мифологических сюжетов в искусстве.

Мифологическая символика и атрибутика в искусстве.

Современная наука видит в мифах не плод фантазии или интеллектуальную схему, но акцентирует их действенную природу и ценностный характер. Касаясь проблемы так называемого мифологического мышления, можно с полной определенностью утверждать: для того, чтобы впасть в мифологию, совершенно не обязательно обладать каким-то особым типом мышления. Мифология коренится не в сознании человека, а в его отношении к миру, в системе

ценностей, в механизмах социальной регуляции поведения, формах и способах мировидения. Носителями политических мифов вполне могут быть и современные образованные люди.

Говоря о месте мифа в культурной традиции и о психологии мифа, мы прежде всего должны определить, что нас интересуют не сами мифы как определенные представления, верования или повествовательные тексты, но то, как мифы воплощаются в ритуальных практиках, религиозных или морально-этических системах либо повседневных регламентациях поведения.

Надо отчетливо понимать, что миф для носителя традиции и миф для постороннего наблюдателя (в частности, и для ученого исследователя) - это две принципиально разные вещи. И для постижения психологии мифа важно не столько то, что представляет собой сам миф, сколько то, чем он является для носителя традиции. Своеобразный конфликт внешнего и внутреннего восприятия мифа обусловлен тем, что сторонний наблюдатель видит несоответствие мифа реальности, носитель же традиции не сравнивает миф с реальностью, а стремится воплотить его в ней; миф для него более важен и обладает большей ценностью, чем реальность. Последней еще предстоит уподобиться мифу; она еще просто недостаточно совершенна для этого. В пределе миф упраздняет реальность и создает на ее место новую, куда более совершенную и привлекательную.

Для носителя традиции миф является также объектом веры, и как таковой не нуждается в верификации; скорее, наоборот, миф всячески оберегается от тех явлений действительности, которые могли бы посеять в нем сомнение. Мифологический объект выше критики, выше всего, что окружает человека в повседневной жизни, и в то же время он придает ей смысл и приобщает к сакральным ценностям. Таким мифологическим объектом в архаическом обществе могут быть сверхъестественные существа, духи умерших предков, позднее - Бог с окружающими его небесными силами. В политической мифологии XX в. это вожди, лидеры наций, а также такие собирательные образы, как Родина, партия, народ.

Отношения мифа к традиции сложны и многообразны. Перечислим 4 основные позиции.

1. Мифы лежат в основании культурной традиции; они дают санкцию существующим обрядам и социально-общественным отношениям, объясняют происхождение мира и мироустройство. Смысл мифов как повествовательных текстов в значительной степени сводится к рассказам о первособытиях, перворитуалах, появлении первых людей и первых культурных объектов.

2. Мифология проникает в самые различные сферы жизни и может быть извлечена не только из текстов повествовательного характера, но и из наблюдений над праздниками и обрядами, из способов обращения с материальными предметами и т.д.

3. Традиционность является глубоким внутренним свойством мифологии, ибо мифы не создаются людьми, но достаются им по традиции. Мифология унаследована человеком от предков и перейдет от него к потомкам. Это то, что дает индивиду ощущение его единства со своим народом, его прошлым и будущим. В традиционности этого знания уже заложена его высокая оценка: оно прошло проверку временем, оно уже было опробовано нашими предками, которые не глупее нас были. Не случайно, что важнейшая часть этого мифологического комплекса связана с миром мертвых (почитание умерших, сохранение памяти о них, забота о местах захоронений, сохранение семейных преданий и реликвий и т. п.).

4. Мифология является не только частью культурной традиции определенного народа или племени, но и частью мифологической (или мифопоэтической) традиции всего

человечества. Сравнивая мифологии разных народов, мы постоянно встречаем сходные образы, повторяющиеся сюжеты и ситуации. Собственно, наука о мифологии и занята главным образом тем, чтобы объяснить природу этой повторяемости: то ли она результат независимого появления одних и тех же мифов у разных народов, то ли результат распространения мифов из единого центра (или нескольких центров), то ли результат культурных контактов. Во всяком случае все мифы, о которых мы говорим: и архаические, и религиозные, и политические - имеют свойство повторяться.

Миф есть не только исторически первая форма культуры, но и изменения душевной жизни человека, сохраняющееся и тогда, когда миф утрачивает свое абсолютное господство. Всеобщая сущность мифа состоит в том, что он представляет собой бессознательное смысловое породнение человека с силами непосредственного бытия, будь то бытие природы или общества. Если миф выступает как единственная форма культуры, то это породнение приводит к тому, что человек не отличает смысл от природного свойства, а смысловую (ассоциативную) связь от причинно-следственной. Все одушевляется, и природа выступает как мир грозных, но родственных человеку мифологических существ - демонов и богов.

В обыденном понимании мифы - это прежде всего античные, библейские и другие старинные "сказки" о сотворении мира и человека, рассказы о деяниях древних богов и героев - Зевсе, Апполоне, Дионисе, Геракле, аргонавтах, искавших "золотое руно", Троянской войне и злоключениях Одиссея. Само слово "миф" имеет древнегреческое происхождение и означает именно "предание", "сказание"¹.

Особенно сильно значение мифологии проявляется при изучении философских понятий и исторически сложившейся системы человеческих ценностей. Это определяет необходимость изучения мифологии всесторонне во взаимосвязи ее с другими науками и философскими понятиями и категориями.

Миф стоит у истоков словесного искусства, мифологические представления занимают значительное место в фольклорной традиции, мифологические мотивы, сюжеты и образы используются и интерпретируются почти на всем протяжении истории мировой литературы. Через эпические сказания и литературные произведения миф становится основой для живописных и скульптурных творений.

«Никто не знал, откуда мифы явились, но не сомневались, что они истинны. Искусство не открывало мифов, оно было формой явления их»

(М.В. Алпатов). Первоначально мифическое существо изображалось необычным, фантастичным, сказочным получеловеком — полужверем. Но уже во времена Гомера «центральное содержание мифа было антропоморфическим», отсюда — «многие образы античного искусства никак не указывают на то, что мы имеем дело с мифологическими персонажами. Это становится очевидно только в результате знакомства с соответствующими текстами» (В.Б. Мириманов).

Сюжеты и образы Троянской мифологии — традиционный материал для греческой вазовой живописи. Относительно редко эти сюжеты встречаются в изобразительном искусстве Возрождения, но в искусстве Барокко и Классицизма, вновь становятся популярными. Эстетика барокко, построенная на сложной коллизии идеальных и чувственных начал, актуализировала античные сюжеты, сочетающие гедонизм с героикой, культ движения и человеческого тела. Античные сюжеты в изобразительном искусстве классицизма были призваны олицетворять значимость героических действий; античный герой воспринимался как образец этического поведения. Предпочтение отдавалось сюжетам, в которых главенствовал

культ морального закона, приоритет общественного перед личным, культ человеческого тела. Реалистическое изобразительное искусство исключало мифологические сюжеты из сферы своего внимания. Эстетика символизма обращалась к античной мифологии, интерпретируя их в условном пространстве-времени, воплощая собой вечные темы бытия — любовь, смерть, одиночество, надежда, тайна и т.д.

Троянская война — одно из центральных событий греческой мифологии. Мир троянских образов — Ахилла, Елены, Париса, Гектора — живет в современной культуре во многом благодаря «Илиаде» — «библии греческого народа» (А. Боннар). В изобразительном искусстве Нового времени наиболее популярным становится образ Елены как воплощение красоты, соблаздившей весь героический мир, готовый ради нее сражаться и умирать. «Небо наградило ее красотой, ставшей проклятием в той же мере, как и даром. В этой красоте ее рок» (А. Боннар). Свою Елену с классическим профилем, идеально-правильными пропорциями, но холодноватую и отвлеченную создал «последний итальянский художник общеевропейского значения» (Дж.К. Арган) скульптор Антонио Канова (1811). Елена с картины Гюстава Моро «Елена у стен Трои» (1870-е), напротив, воплощает идеал роковой женщины. Среди самых часто изображаемых сюжетов — похищение Елены. Скульптурная группа «Похищение Елены» Ф. Бертрана (к. XVII в.) решена в барочных традициях, отличаясь динамичным движением и эффектной зрелищностью. На блюде с изображением сцены «Похищения Елены» работы итальянца Николо да Урбино (1519, майолика; роспись по белой непрозрачной оловянной глазури) запечатлен кульминационный момент сюжета: Парис силой увлекает в лодку сопротивляющуюся Елену, а его спутники отражают атаку спартанцев. Полотно на этот же сюжет английского художника Г. Гамильтона (1770-е) представляет собой весьма условную повествовательную композицию, сочетающую в себе элементы барочного и классицистического стилей.

«Суд Париса» — самый популярный сюжет Троянского цикла в искусстве Нового времени, нашедший отражение в творчестве: Н. Мануэля, Л. Кранаха Старшего, Ф. Флориса, Х. ван Балена, А. Ватто, И. Эйтелвала, Клода Лоррена, П.П. Рубенса и др. Так, на картине Рубенса из Прадо (1638-1639) перед Парисом, сидящим под деревом, три богини в окружении лукавых проказников-амуров; рядом — Гермес, держащий на вытянутой руке яблоко. Богини далеки от античных канонов красоты, являя собой художественное воплощение рубенсовских современниц. Сцена встречи Париса с Еленой («Илиады», 3, 428-442) после его позорного ухода с помощью Афродиты с поля боя послужил основой для картины Ж.Л. Давида «Елена и Парис после битвы с Менелаем» (1788). Этот же сюжет в оригинальной интерпретации художницы Ангелики Кауфман как сентиментально-чувственной сцены отражен в ее картине «Венера уговаривает Елену любить Париса» (1790). К образу Париса как олицетворение классической красоты обращался и классицист А. Канова (1801-1802). Его Парис, облокотившийся на дерево, заставляет любоваться зрителя своим великолепно сложенным телом.

Ахилл — величайший греческий герой и один из самых ярких образов в истории мировой литературы. Живописные и скульптурные интерпретации этого образа значительно проигрывают в сопоставлении с его литературным прототипом. Античные скульпторы Ахилла не изображали вовсе, зато в вазовой живописи сохранилось около четырехсот его изображений. Среди произведений Нового времени — мраморный рельеф «Ахилл и Брисеида» («Илиада» 1, 318-346) работы Б. Торвальдсена (1803), выполненный в

академических традициях; строгих по композиции и лаконичных по содержанию. Другой мраморный рельеф Б. Торвальдсена (1815) практически дословно иллюстрирует сюжет о выкупе стариком Приамом тела своего сына Гектора («Илиада», 24, 477-479), где Ахилл обнаруживает «глубокую человечность своего характера» (А. Боннар). Картина итальянского художника Помпео Батони «Ахилл среди дочерей Ликомеда» (1745) демонстрирует безразличие ее автора к историческому содержанию сюжета, руководствуясь в своем творчестве идеалом прекрасной живописи. Изображая многофигурную композицию на фоне условного античного интерьера, Батони увлекается скорее внешними живописными эффектами, нежели драматургией сюжета. В целом, картина Батони является переходной от позднебарочного к классицистическому стилю в живописи. На этот же сюжет, но за столетие до Батони создает свою живописную версию фламандский художник Эразмус II Квеллин. Художник Ж.Д.О. Энгр в полном соответствии со своим эстетическим кредо создает классицистическую композицию «Посланцы Агамемнона у шатра Ахилла» (1801). Производя впечатление анатомических штудий, картина отличается надуманностью, холодностью, малой живописностью, преобладанием внешних форм над смыслом сюжета, приоритетом линии рисунка над цветом.

Одна из вершин мировой поэзии — сюжет прощания Гектора с Андромахой перед поединком с Аяксом («Илиада», 6, 390-496). Однако, живописные и пластические образы далеки по своей выразительности от изложения этой сцены в поэме Гомера. Например, мраморный рельеф Б. Торвальдсена «Прощание Гектора с Андромахой» (1837). Сцене оплакивания Гектора Андромахой («Илиада», 24, 723-729) посвящена одноименная картина французского живописца Ж.Л. Давида «Андромаха, оплакивающая Гектора» (1783). На картине всего три фигуры — лежащий на смертном одре Гектор, увенчанный лавровым венком, скорбящая Андромаха и маленький сын Гектора Астианапс. Композиция картины, уподобленная мемориальному рельефу, лаконично и сдержанно передает драматизм ситуации в полном соответствии (если использовать слова самого Давида) с «суровым вкусом народа у которого начинала развиваться жажда энергичных действий».

Трагическое падение Трои отражена в картине голландского художника Г. де Лересса «Разрушение Трои» (1-ая пол. 1660-х), написанной в стилистике «барочного реализма», где условность и надуманность сочетается с оригинальными живописными решениями, акцентирующими внимание зрителя на смысловой контекст события. В целом, полотно отражает представления художников XVII столетия о гибели не только героев Трои, но и всего героического века.

Таким образом, каждая художественно-историческая эпоха сообразно своим духовным идеалам, символам и ценностям интерпретировала троянские мифы по-своему, удаляясь зачастую от исходных мифологических смыслов, которые оказались наиболее адекватно выражены в искусстве самой Древней Греции и, прежде всего, в вазописи. Тем не менее, антропоцентрическая сущность античной мифологии придает ее сюжетам и образам статус «бессмертных» в художественном сознании различных эпох.

Контрольные вопросы:

1. Миф и символ в традиции различных культур.
2. Мифологические образы в искусстве.

3. Значение мифологии, мифов, мифологических сюжетов в искусстве.
4. Охарактеризовать основные мифологические символы в искусстве.
5. Охарактеризовать значение мифологии, мифов, мифологических сюжетов в искусстве.

Литература: [[1](#) — С. 7-637, [4](#) — С. 7-170, [8](#) — С. 9-343, [13](#) — С. 11-683, [16](#) — 7-670, [17](#) — 5-527].

Тема №8. Религиозная символика и атрибутика в искусстве.

1. Феномен религиозной символики в человеческом обществе.
2. Совокупность религиозных символов в развитых религиозных системах (христианство, ислам, буддизм, иудаизм).

Религиозная символика и атрибутика в искусстве.

Символ, как принцип обобщения, как содержательно-формализованная структура, необходим в художественном творчестве. Но его абсолютизация приводит к тому, что художественное мышление приближается к религиозному мироощущению, к религиозно-догматическому истолкованию смысла творчества. На эту особенность религиозного символа обратил внимание современный английский философ и эстетик Ч. Коллингвуд, когда он писал о том, что «религия всегда догматична... она неспособна выйти за пределы символа, так как всегда содержит в себе элементы идолопоклонничества и суеверия». А это неизбежно ведет к потере исторически-конкретного идеала, к пессимизму и мистическим настроениям, которые придают художественному символу религиозную окраску.

Эта возможная тенденция в искусстве особенно ярко выявляется в судьбе художественного символизма, возникшего в начале этого века. Уже в поэтических опытах позднего Бодлера и Маларме четко обнаружилась тенденция к деидеализации действительности. Это было обусловлено не только их социально-мировоззренческой позицией, но диктовалось и подкреплялось теми художественными принципами, которые были ими избраны и которые стали близки к религиозному сознанию.

РЕЛИГИОЗНЫЕ СИМВОЛЫ (греч. *symbolon* — знак, опознавательная примета) — предметы, действия, тексты, изображения, речевые формулы, образы сознания и т.д., представляющие религиозные значения и смыслы, отличные от собственных свойств и содержания.

Любая религиозная система имеет особую систему **РЕЛИГИОЗНЫХ СИМВОЛОВ**, которые вне ее таковыми не являются.

Наиболее общими **СИМВОЛАМИ РЕЛИГИОЗНЫМИ**, являются символы, представляющие определенную религию:

- крест — символ христианства,
- чакра (колесо с восемью спицами) — символ буддизма,
- полумесяц — ислама и т.д.

Кроме главного символа данной религии могут существовать символы конкретной конфессии («роза Лютера» — в лютеранстве и т.п.), региональные, этноконфессиональные символы, символы общины, храма, отдельных персонажей и событий.

Крест называют знаком знаков. Хотя, конечно, так его называют только христиане. Представляющий собой две перекрещивающиеся линии, этот кресте доисторических времен служил религиозным, охранительным символом в почти что каждой культуре мира. Скандинавы, к примеру, изображали молот Тора, их бога грозы и войны, в виде Т-образного креста; он символизировал грозу, молнию, ураган и дождь. Крест также был атрибутом богов Ассирии, Персии и Индии. У американских индейцев этот крест представлял как человека, так и четыре сторона света и четыре ветра. Согласно книге Иллюстрированная энциклопедия традиционных символов Дж.С. Купера, северный конец креста символизировал северный ветер, самый мощный, всепобеждающий; а так-же голову и интеллект. Южный конец означал южный ветер; огонь и чувство, а также плавление и сгорание. Восточный представлял восточный ветер, сердце -источник любви и жизни. Западный конец символизировал мягкий западный ветер из страны духов; дыхание смерти и ожидающие каждого путешествие в неизвестность. Для алхимиков крест был символом четырех элементов: воздуха, земли, огня и воды. Встречались также такие трактовки символа креста, как "здоровье", "плодородие", "жизнь", "бессмертие", "союз земли и неба", "духа и материи", "солнца и звезд". Но в первую очередь это - символ Христа, его распятия и его славы, и, таким образом, христианской веры и Церкви, и именно в таком качестве крест получил свое самое большое распространение. Где бы христианство ни утверждалось как религия, крест становился не только неотъемлемой частью церковной обрядности, а также главным символом в искусстве, архитектуре и многих других областях, включая флаги и геральдику (где зафиксировано более 400 форм креста). Ниже приведены некоторые знакомые и не очень знакомые формы из прошлого и настоящего, вместе с описанием их происхождения и областью использования.

Якорный крест - форма креста, встречающаяся в изображениях, которые рисовали ранние христиане на стенах катакомб. Иногда этот крест изображался с дельфином или двумя рыбами, свешивающимися с поперечной перекладины. В христианском символизме якорь вообще является знаком безопасности, устойчивости и надежды. Святой Павел пишет в своем Послании к евреям про "надежду, которая для души как бы является якорем безопасным и крепким". Якорный крест - комбинация из Двух символов, креста и полумесяца - символ рождения Христа из тела Марии, чьей эмблемой является полумесяц.

Анх - наиболее значимый символ у древних египтян, известный также как круксансата, или "ансате, или "крест с рукояткой". В этом кресте объединяются два символа - крест, как символ жизни, и круг, как символ вечности, вместе же они обозначают бессмертие. Также этот крест символизирует объединение женского и мужского божеств. Осириса и Исиды, а, таким образом, союз земного и небесного. В иероглифическом письме этот знак ставили со значением "жизнь", и он являлся частью слов "благополучие" и "счастье". Египтяне изображали анх на амулетах для того, чтобы продлить жизнь на земле; с этим амулетом хоронили, чтобы быть уверенными в том, что усопших ждет жизнь в другом мире. Вера в силу анха зиждилась на представлении о том, что именно так выглядит ключ, которым можно открыть ворота смерти. Символ этого "ключа" также ставили на стенах каналов в надежде, что присутствие анха уберезет от наводнений и колебаний уровня воды. Ранние христиане Египта, копты, использовали этот символ для обозначения загробной жизни. В более близкие к нам времена анх использовался колдуньями в ритуалах, ворожбе, гадании, врачевании и помощи роженицам. Во времена движения хиппи в конце 60-х годов анх был популярным символом мира и правды.

Крест Голгофы - латинский крест, известный еще как крест "восхождения" или "нисхождения". На нем изображены три ступени христианских "добродетелей" - Вера (самая высшая), Надежда, Милосердие. Один из наиболее лаконичных крестов алтаря. Напомним также что по некоторым данным Вера, Надежда, Любовь - 3 сестры Егория Храброго (Георгия Победоносца), у которого мать была София Премудрая (она же- по нашему предположению Афина Парфенос Эфес, храм Софии (фото Д.Гусева).

Кельтский крест, иногда называемый крестом Ионы или круглым крестом. Круг символизирует как солнце, так и вечность. Этот крест, который появился в Ирландии до 8 века, возможно, происходит от "Хи-Ро" (смотри Крест Константина), монограммы из написанных по-гречески первых двух букв имени Христа, что стало предпосылкой распространения креста как символа Христа. Часто этот крест украшается резными фигурами, животными и библейскими сценами, такими, как грехопадение человека или жертвоприношение Исаака.

Крест с листьями клевера, называемый в геральдике "крест боттонни". Лист клевера является символом Троицы, и крест выражает ту же идею. Также он используется для обозначения воскресения Христа.

Крест освящения - маленький Греческий крест, помещенный в круге, располагался на высоте в 2,5 метра над землей на внутренних и внешних стенах церкви. Всего в церкви было 24 креста - по три наносились красной краской на каждую стену внутри и по три изображались барельефом на внешних стенах. Над крестами прикреплялись подсвечники; 12 горящих свечей внутри церкви символизировали 12 апостолов, которые несли свет христианства. Эти кресты, символы Христа, были призваны отваживать дьявола и его демонов и были важным атрибутом церемонии освящения: священник поднимался по лестнице, окунал большой палец в священное масло, смазывал крест, а потом махал под крестом кадилом.

Крест Константина - монограмма, известная как "Хи-Ро", по форме состоящей из Х (греческой буквы "хи") и Р ("ро"), первые две буквы имени Христа по-гречески. Легенда гласит, что именно этот крест император Константин увидел в небе по дороге в Рим к своему соправителю и одновременно противнику Максентию; вместе с крестом он увидел надпись *In hoc vinc-es*, переводимую как "с этим победишь". Согласно другой легенде, он увидел крест во сне в ночь перед битвой, при этом император слышал голос: *In hoc signo vinces* (с этим знаком победишь). Обе легенды утверждают, что именно это предсказание обратило Константина в христианство. Он сделал монограмму своей эмблемой, поместив ее на свой лабарум, имперский штандарт, вместо орла. Последовавшая победа у моста Милвиана неподалеку от Рима 27 октября 312 года сделала его единственным императором. На следующий год был издан эдикт, разрешающий исповедование христианской религии в империи; верующих больше не преследовали, и эта монограмма, которую Христиане до того использовали тайно, стала Первым общепринятым символом христианства, а также получила широкую известность как знак победы и спасения.

Крест коптов принадлежит коптской церкви в Египте, 4 гвоздя символизируют те гвозди, которые использовались при распятии.

Крисс-кросс (перекрещивающийся крест)- первоначально носил название Креста Христа. С Елизаветинских времен до середины 18 века для изучения азбуки использовали изображение букв на бумаге под тонкой роговой пластинкой. Поскольку в азбуках буквы изображались в виде креста, эти кресты и стали называться Крист-Кросс, и это слово стало синонимом

алфавита. В конце концов, Крисс-Кросс стал означать только несколько перекрещенных линий. Также этим словом в Англии называют игру крестики-нолики. От другой формы перекрещенных линий происходит английское слово cancel. Когда средневековые писцы делали ошибку, они поверх ошибки чертили крест. Этот крест назывался по латыни cancelli, решетка. Также хорошо он описан у Вергилия,-

Так в недрах марса, звездами увит,
Из 2х лучей слагался знак священный,
Который в рубежах квадрантов скрыт
Здесь память победила разум бранный,
Затем что этот крест сверкал Христом
В красе, ни с чем на свете не сравненной.
Но взявший крест свой, чтоб идти с Христом
Легко простит мне упущенье речи,
Узрев тот блеск, пылающий крестом
Сияньем озарив и ствол, и плечи

Крест кросслет также называется Тевтонским крестом. 4 маленьких крестика на концах символизируют 4 евангелия. В виде косоугольного креста он называется крестом святого Юлиана.

Крест потент - один из главных геральдических крестов, назван так от французского *potence*, "опора", поскольку его форма похожа на опоры, применявшиеся в древности. Также называется и Крестом-молотом.

Распятие изображается с фигурой Христа. Когда Христос изображен с закрытыми глазами, крест носит название "Мертвый Христос", с открытыми - "Христос в агонии". Когда же Христа изображают с короной на голове и одетого, распятие называется "Распятие Христа-царя". Самыми ранними изображениями такого рода считаются изображения молодого человека с крестом, украшенным драгоценными камнями, который символизировал победу, с ягненком под или выше креста, что символизировало "Тот, кто возьмет на себя грехи мира". Изображение Христа на кресте появилось после Константинопольского собора 692 года. Поначалу Христос не был соединен с крестом; он был облечен в длинную тунику, с короной на голове и распростертыми руками. Борода и нагота появились только в 11 веке, символизируя страдания; были также добавлены пять ран и терновый венец. Часто вверху изображался свиток с буквами INRI - латинской аббревиатурой слов "Иисус из Назарета, Царь Иудейский". Распятие можно видеть в домах католиков, в их больницах и учреждениях. У протестантов распятие считается символом римского папы и, как правило, отсутствует в их домах и церквях. Тем не менее до 18 века моряки-протестанты часто татуировали на спине распятие, поскольку верили, что зло минует их, встретив лик самого Христа.

Крест крестоносцев представляет собой пять золотых крестов на серебряном фоне. В качестве герба этот крест был взят норманнским завоевателем Годфридом Бульонским, который стал Охранителем Святой Гробницы и первым Правителем Иерусалима после его освобождения от мусульман в конце Первого крестового Похода в 1099 году. Крест крестоносцев (также называемый иерусалимским крестом) часто используется на покрывалах на алтаре: большой крест символизирует Христа, четыре маленьких - авторов четырех Евангелий, распространяющих учение на четыре стороны света. Пять крестов вместе также могут символизировать раны Христа.

Слово "крестоносец" происходит от креста, который солдаты несли на своих знаменах, щитах и одеждах, поначалу как символ христианской веры и их миссии. Во время восьмого крестового похода, или "Войны крестов", который продолжался до 1272 года, крестоносцы несли уже кресты самой разной формы, они служили им отличительными признаками, когда требовалось выяснить отношения силой оружия. В добавление к этому, как только появилось цветовое обозначение, каждое государство стало изображать свой крест своим цветом. Согласно английскому летописцу 13 века Мэтью Пари, у Англии был белый крест, у Франции красный, у Фландрии зеленый, синий или голубой у Италии, и "джульс" (геральдический красный) у Испании; крестоносцы из Шотландии несли крест святого Андрея; тамплиеры взяли красный восьмиконечный крест на белом фоне, а рыцари ордена святого Иоанна изображали на своих знаменах восьмиконечный белый крест на черном фоне (теперь известный как "мальтийский крест").

Кресты Элеоноры - это ряд крестов, названных так в память о жене Эдварда I, которая, как утверждается, спасла жизнь короля, высосав яд отравленной стрелы из его раны во время восьмого и последнего Крестового похода в 1270 году. Когда королева скончалась в Харби неподалеку от Линкольна 29 ноября 1290 года, ее тело - за исключением внутренностей, которые были захоронены в Линкольнском соборе, было доставлено в Вестминстерское аббатство в Лондоне. На каждой стоянке, где погребальный кортеж останавливался на ночь, позднее был воздвигнут крест. Из первоначальных 12 крестов до настоящего времени сохранились только три - в Геддингтоне, Нортэмптоне и Валтаме. Наиболее известный из крестов Элеоноры, который находился в деревне Чаринг, на полпути между Лондоном и Вестминстером, был снесен пуританами в 1647 году. Существующий в настоящее время был воссоздан по рисункам London, Chatham and Dover Railway Company, и он занял место во внешнем дворе железнодорожной станции Чаринг Кросс в 1863 году. Стоило это тогда 1800 фунтов стерлингов.

Горящий крест - фирменный знак ку-клукс-клана (ККК), тайного общества, основанного в 1866 году в Паласки, штат Теннесси. Официально распущенное в 1869-м, но восстановленное в Джорджии в 1915 году как "Невидимая империя, Рыцари ку-клукс-клана", общество добилось поддержки в южных штатах от белых протестантов, противников чернокожих американцев, евреев и католиков. Крест символизирует очистительную силу огня и, как утверждается, унаследован от шотландских горцев, у которых горящие кресты передавали сигнал тревоги от поселения к поселению для того, чтобы собрать весь клан. Любой, кто игнорировал призыв горящего креста (называвшегося также Крестом позора), рассматривался как предатель и навсегда изгонялся. "Горе тому несчастному, у которого во время сигнала не оказалось наготове копьё!" - писал Вальтер Скотт в "Леди Озера", где ярко описан этот обычай.

Гамма-крест, или Гаммадион, назван так из-за его формы, произошедшей от греческой буквы "гамма". Он, как утверждается, символизирует Христа как "краеугольный камень Церкви"; Часто такой крест можно увидеть на одеждах священников православной церкви.

Крест Георга - высшая награда за отвагу для Гражданских лиц в Великобритании, по своему статусу вторая после "Креста Виктории". Был утвержден королем Георгом VI 23 сентября 1940 года как "новый знак отличия для Мужчин и женщин всех сословий". Эта награда дается за "проявления величайшего героизма или самой выдающейся храбрости в условиях крайней опасности". На простом серебряном "греческом кресте" размещается медальон, на котором изображен святой Георгий, поражающий дракона; ниже него - надпись "За

храбрость". К настоящему времени было выдано 154 награды, включая одну, которой были награждены жители острова Мальта в апреле 1942 года за их героизм, проявленный под постоянными воздушными налетами во время второй мировой войны. В 1943 году эта медаль появилась на национальном флаге Мальты.

Греческий крест - крест самой простой формы. С концами равной длины. Этот знак - называемый также стух quadrata - использовался с доисторических времен в самых разных значениях - как символ бога солнца, бога дождя, элементов, из которых создан мир: воздух, земля, огонь и вода. В раннем христианстве греческий крест символизировал Христа. На национальном флаге Греции этот крест, белый на синем фоне, впервые появился в 1820 году, символизируя борьбу против правления турков-мусульман. Первый раз белый "греческий крест" на красном фоне появился на военном знамени Швица, одного из трех кантонов, которые объединились против Священной Римской империи в 1291 году. Хотя в Швейцарии его изображали на флаге с 1339 года, этот "знак Святого креста" (известный также как "Женевский крест") официально был принят как национальный только в 1848 году.

Железный крест является самой высшей военной наградой в Германии: железный крест, обрамляемый серебряной каймой, был учрежден Фридрихом Вильгельмом III Прусским в 1813 году во время войн с Наполеоном. Во время второй мировой войны Гитлер добавил нацистскую свастику к этому кресту; официально она была убрана в 1957 году. В геральдике эта форма называется "форме" или "патте" (по-французски "лапа") из-за своей формы, напоминающей четыре лапы.

Крест из драгоценностей или стух gemmata. Впервые появился как крест победы после миланского эдикта Константина, который официально разрешал исповедание христианской религии в Риме и восстановление христиан в гражданских правах. Украшенный цветами и листьями, крест символизировал живое дерево. Иногда на сторонах креста изображались греческие буквы "альфа" и "омега".

Латинский крест - наиболее распространенный христианский религиозный символ в западном мире. По традиции считается, что именно с этого креста был снят Христос, отсюда другое его название - крест Распятия; другие его названия - крест Запада, крест Жизни, крест Страдания, стух immissa. Обычно крест представляет собой необработанное дерево, но иногда его покрывают золотом, что символизирует славу, или же красными пятнами (кровь Христа) на зеленом (Дерево жизни). Эта форма, так схожая с человеком, раскинувшим руки, символизировала Бога в Греции и Китае задолго до появления христианства; поднимающийся из сердца крест символизировал у египтян доброту.

Длинный крест - другое название "латинского креста". В средние века священники помечали крестом место в книге, где нужно перекреститься; этот знак дожил до наших дней в английской пунктуации для использования в некоторых случаях; его называют "кинжалом" или (двойной крест) "обелиском".

Лорранский крест, или крест Лоррана, имеет две поперечных линии. Происходит с нагрудного знака фамилии Гизов, которые правили герцогством Лорранским во Франции с начала 16 века. Жанна д'Арк, которая родилась 6 января 1412 года в Домреми неподалеку от Лоррана, как утверждается, имела именно этот крест своей эмблемой. Эта форма креста была одобрена генералом Шарлем де Голем в июне 1940 года как символ освобождения Франции от нацистских оккупантов, а также как символ организации "Свободная Франция".

Мальтийский крест известен также под названием "восьмиконечный крест". Белый крест этой формы на черном фоне с самого начала был эмблемой военного и религиозного "ордена госпитальеров", называемых также "иоан-нитами", которые посвятили себя задаче освобождения от мусульман Святой земли во времена крестовых походов (1095- 1272). Изгнанные в 1291 году, они перенесли свою штаб-квартиру на Родос (в 1310 году), а позднее - на Мальту (в 1529) - отсюда это название. В наши дни мальтийский крест в Британии можно увидеть как обозначение Санитарной бригады святого Иоанна; также он присутствует на некоторых орденах, дающих рыцарское звание, к примеру, на "Ордене Бани". В филателии "мальтийский крест" - это первый почтовый штемпель, которым гасились почтовые отправления с 1840 по 1844 годы.

Крест папы также носит название "тройной крест"; используется в процессиях, в которых участвует папа. Три перекрестные линии символизируют власть и Дерево жизни.

Патриархальный крест - символ православной церкви, также его называют "католическим крестом кардинала" и "крестом с двумя перекладинами". Верхняя перекладина представляет собой *titulus*, или же доску для надписей, введенную по распоряжению Понтия Пилата. Под названием "архиепископальный крест" он часто встречается на гербах архиепископов. Иногда его ошибочно называют "Лорранским крестом", хотя на последнем верхняя и нижняя перекладина размещаются на равном удалении от концов вертикальной перекладины.

Крест мира - символ, разработанный Джеральдом Холтомом в 1958 году для создававшегося "Движения за ядерное разоружение". Поначалу Холтом хотел взять за основу символа более традиционное изображение, но затем решил, что традиционные кресты несут слишком много значений, в том числе и военных. Для нового символа его вдохновила семафорная азбука. Он составил крест из ее символов для "N" (*nuclear*, ядерное) и "D" (*disarmament*, разоружение), и поместил их в круг, что символизировало глобальное соглашение. Этот символ привлек общественное внимание после первого марша протеста от Лондона к центру по ядерным исследованиям в Беркшире 4 апреля 1958 года. Скоро этот крест стал одним из самых распространенных знаков 60-х годов, символизируя как мир, так и анархию.

Пекторальный крест является крестом, который носят на цепочке или нити на шее. Название происходит от латинского *rectus*, грудь. Крест является символом власти и надевается кардиналами и священниками. Обычно покрытый золотом, он может быть также украшен драгоценными камнями и включать эмблемы, такие как сердце или роза. В средние века его делали иногда в виде раки - там хранились священные мощи святых. Такой крест называли "Истинным крестом".

Профессиональный крест - крест, водружаемый на длинное основание; его несли во главе хора во время церковных процессий.

Красный крест - символ "Международного комитета Красного Креста", основанного в Женеве в 1863 году. Представляет собой красный крест на белом фоне - цвета швейцарского флага в обратном порядке. Детище швейцарского банкира Генри Дунанта (1828- 1910) (за которое, кстати, он разделил первую Побелевшую премию в 1901 году), эта организация была призвана оказывать медицинскую помощь и обеспечивать нейтральный статус врачей в воюющих армиях христианского мира. С тех времен Красный Крест значительно расширил свое поле деятельности. В мусульманских странах было одобрено создание аналогичной организации, но под названием "Красный Полумесяц". Это произошло в 1877 году в Турции. В

Иране используется традиционная эмблема - лев и солнце; цвета тоже красный и белый; следом за революцией 1979 года эта эмблема уступила место полумесяцу. В СССР этот флаг представлял собой крест и полумесяц рядом друг с другом. Национальные общества Красного Креста и Красного Полумесяца существуют в настоящее время в 149 странах мира при членстве 250 миллионов человек.

Крест с розой - эмблема розенкрейцеров, религиозной секты, основанной в 1484 году немецкий ученым Христианом Розенкрейцем (фамилия переводится как "крест розы"), В 17 веке эмблема и название "розенкрейцеры" были переняты тайными философскими обществами, которые занимались алхимией и мистицизмом и выбрали розу и крест символом Воскрешения и Искупления Христа. Такие общества были основаны в Вене, Германии, Польше и России; в основе их объединения - масонские идеалы и принципы. В Европе общества розенкрейцеров существуют до сих пор; в США, в Сан-Хосе, штат Калифорния, находится штаб-квартира "Древнего и мистического ордена Розы и Креста". Согласно "Новому международному словарю христианской церкви" Дж. Стаффорда Райта, крест символизирует человеческое тело, а "роза в центре является чистым жизненным флюидом, который призван преодолеть горячую кровь человеческой расы". Чаще всего этот знак интерпретируются как божественный свет Вселенной (роза) и земной мир страданий (крест), как Дева Мария и Христос, женское начало и мужское, материальное и духовное, духовная и чувственная любовь. Есть еще трактовка розы, растущей на кресте Дерева жизни, как символа возрождения и воскрешения.

Русский крест, называемый также "Восточный" или "Крест св. Лазаря", символ православной церкви в восточном Средиземноморье, восточной Европе и России. Верхняя из трех поперечных перекладин называется "титулус", где писалось имя, как в "Патриархальном кресте"; нижняя перекаладина символизирует подставку для ног.

Крест святого Андрея, или косой крест, назван так в честь апостола и покровителя Шотландии, который, как полагают, был распят на кресте в виде буквы X. Этот крест (белый на синем фоне) был принят в качестве национальной эмблемы Шотландии около 13 века. 12 апреля 1606 года, через три года после того, как Иаков (Джеймс) VI Шотландский стал Иаковом I Английским, этот крест появился на новом "Юнион флаге". Андрей также является святым покровителем России, и когда Петр Великий создавал русский военно-морской флот в 1690-х, он принял для флага флота синий косой крест на белом фоне. Этот флаг использовался до революции 1917 года.

Крест Антония - крест Т-образной формы в честь основателя христианского монашества Антония. Согласно некоторым источникам, он жил 105 лет и 40 последних провел на горе Колзим неподалеку от Красного моря. Крест святого Антония также известен как *crux commissa*, египетский или тау-крест. Франциск Ассизский сделал этот крест своей эмблемой в начале 13 века.

Крест святого Георгия - красный крест на белом фоне, названный в честь великомученика 4 века, который, по легенде, спас принцессу от дракона. Появляется на английских знаменах, по крайней мере, с 1227 года, по всей видимости. из-за своей популярности во время Крестовых походов, которые закончились в 1272 году - хотя Георгий не считался святым покровителем Англии примерно до 1348 года, когда Эдвард III основал Орден Подвязки под его покровительством. Крест св. Георгия представляет собой главную часть "Юнион флага" "ли "Юннос Джека" с самого момента его утверждения в 1606 году. С 1953 по 1972 годы он также был главным на флаге Северной Ирландии; с 1972 года, когда

Британия установила там прямое правление, официальным флагом в этой провинции является "Юнион Джек", а крест св. Георгия используется как эмблема лоялистов.

Булочки с крестом - "Улица была тихой, только где то слышалось привычное уху лондонцев: "А вот горячие крестовые булочки на страстную пятницу за пенни, а вот за два пенни". Так писал в 1851 году летописец викторианских времен Генри Мэяхью в своей книге Лондонские рабочие и лондонские бедняки. Дни, когда горячую булочку можно было купить за один-два пенни, безвозвратно ушли. Но потребление этих булочек, традиционно съедаемых на страстную пятницу, растет с каждым годом -- более 170 миллионов таких булочек было продано во время празднования пасхи в 1990 году. И, конечно, популярность. их объясняется символизмом. Но этот символизм возник еще до христианства В Древней Греции и Древнем Риме маленькие булочки, на которых было изображение креста, поедались во время празднеств в честь Дианы, богини Луны. Это происходило в день весеннего равноденствия, крест символизировал четверти Луны Во время раскопок на месте Геркуланума древнего города неподалеку от Неаполя, погребенного под вулканическим пеплом при извержении Везувия в 79 году н.э., были найдены два ломтя хлеба с вырезанным на нем крестом. Весной подобный хлеб пекли древние саксы в честь своей богини весны. Круглая форма символизирована у них солнце, а деление на четверти - четыре сезона. Однако, как показывают наши исследования, неизвестно что подразумевалось по символизмом, и не было ли это христианство до христианства. Пример - иллюстрация к Энеиде 15 века, самая древняя миниатюра, Эней и Дидона Vergilius Romanus Библиотека Ватикана

Ближе к нашему времени крест на булочках стал трактоваться как святой. Известно, что на страстную неделю 1361 года такие булочки раздавались бедным в аббатстве св. Албана в Хертфордшире. Существовал обычай при изготовлении хлеба наносить ножом на тесто перпендикулярные разрезы, посвящая тем самым хлеб Господу. Верили, что это предохраняет хлеб от плесени, о чем упоминается в "Альманахе бедного Робина", изданном в 1733 году:

Грядет страстной пятницы день
в этом месяце. У всех старых женщин
- переполох В один только пенни
крест булочный
ценится. Его не покроет
плесени мох

Вооруженная крестом. булочка приобретала сверхъестественную силу. Иногда одна или две булочки подвешивались к потолку для того, чтобы в страстную пятницу дать отпор дьяволу и другой нечистой силе вроде ведьм, а также защитить дом от огня и болезней. таких, как кашель или дизентерия. В 1807 году в "Письмах из Англии" поэт Роберт Саутей писал: "В Херефордшире одна набожная женщина ежедневно делает две таких булочки, которые считает лучшим средством от поноса". Сила булочек распространялась и на морские просторы; одна или две булочки с крестом были на судне талисманом против кораблекрушений. Несмотря на популярность, домашние булочки теперь пекут крайне редко. Неужели эта традиция исчезнет, и их производство перейдет к пекарням? Элизабет Дэвид, которая печет сама, призывает это делать и остальные в книге "Выпечка хлеба и других дрожжевых изделий в Англии", где дает такое наставление: "Для того, чтобы сделать крест правильным, некоторые используют полосы или ленты. Но это совершенно ненужная скрупулезность. Крест никогда не получается правильным. И вообще надо об этом меньше волноваться. Вы делаете символический жест. Вот о чем следует помнить".

Крест святого Патрика называется в честь святого покровителя Ирландии, который около 432 года н.э. принес на ирландские берега христианство. Это - крест, по форме, аналогичный кресту святого Андрея, но другого цвета - красный на белом фоне. Поначалу это был геральдический знак Фитцджеральдов, которые были посланы в 1169 году Генрихом II для завоевания ирландских земель. Хотя ирландцы никогда не использовали его как национальный символ, следом за "Актом о союзе с Ирландией", этот крест был включен в флаг Объединенного королевства 1 января 1801 года. Этот союз был расторгнут в 1921 году, но крест остался на флаге. Также этот крест присутствует на флаге острова Джерси.

Крест святого Петра с 4 века является одним из символов святого Петра, который, как полагают, был распят головой вниз в 65 году н.э. во время правления в Риме императора Нерона.

Косой крест имеет в геральдике название "салтир" и по форме напоминает букву "X", первую букву написания имени Христа по-гречески. Также его называют *crux decussata* (от изображения римской цифры 10). Крест символизирует разных святых, в зависимости от своего цвета; золотой - святого Албана (первый британский великомученик); синий или белый - святого Андрея; черный - святого Осмунда; Красный -- святого Патрика.

Скандинавский крест - удлиненный в сторону от древка флага - называется так, поскольку присутствует на флагах скандинавских государств - Дании, Норвегии, Швеции, а также Финляндии, Исландии и многих скандинавских островов.

Южный крест, известный также как *Crux Australis* или "Полярная звезда Юга", -- 31 созвездие с четырьмя главными звездами, расположенными в виде креста; созвездие видно только из южного полушария. "Южный крест" изображен на государственном флаге Новой Зеландии, принятом в 1896 году. На австралийском флаге, принятом, когда в 1901 году Австралия стала федеральным доминионом, изображены и маленькие звезды созвездия.

Свастика в древние времена символизировала удачу; само слово происходит от санскритского слова "благоденствие". Этот крест, повернутый как по часовой стрелке, так и против, можно найти на скатертях племени Навахо, на греческой керамике, критских монетах, римских мозаиках, на предметах, извлеченных при раскопках Трои, на стенах индусских храмов и во многих других культурах самых разных времен. Часто это символ солнечного прохода по небесам, превращающего ночь в день - отсюда более широкое значение как символа плодородия и возрождения жизни; концы креста интерпретируются как символы ветра, дождя, огня и молнии. В Японии это символ долгой жизни и процветания. В Китае это древняя форма знака "фан" (четыре части света), позднее - символ бессмертия и обозначение числа 10 000 - так китайцы представляли бесконечность. Также это - священный символ буддизма и джайнизма. Ранние христиане изображали свастику на могилах в качестве замаскированной формы более ортодоксального креста, а в средние века его рисовали на витражах, чтобы заполнить пустое место внизу (*fill the foot*), отсюда его английское название - *fulfot*. Другие названия этого символа - крючковатый крест, молот Тора, гаммадион или *crux gammata* - называемый так из-за формы в виде четырех греческих букв "гамма" (смотри Гамма-крест). В геральдике свастика известна под названием "крест крампоне", от *crampoon*, "железный крюк". Конечно, были исключения в позитивном имидже свастики - самым известным стал германский *Nakenkreuz* или "крючковатый крест", который нацистская партия приняла в качестве символа в 1919 году. И на востоке свастика может вызывать негативные ассоциации. В Индии, к примеру, форма с поворотом концов против часовой стрелки, называемая иногда "саувастика", может означать ночь и черную магию, а также бога Кали,

"черного бога", который несет смерть и разрушение. На руси на древних крестах зачастую вместо могилы адама с его гигантским черепом рисовалась свастика (явь-навь).

Разумеется, идеология фашизма (идеология дебилов) опошшила этот славянский символ, однако, реально он выглядел несколько по другому, с множеством лепестков. Вращаясь то в одну, то в другую сторону с периодом ~ 20 000 лет он возвещает то приход Белого, то приход Черного бога. Интересно, что упоминание об этом есть и у вездесущего Вергилия.

Проросший (процветший) крест - Происхождение непонятно. Он символизирует виноградную лозу на святой колонне (см. ссылку внизу). Часто встречается в европе, литве, украине и т.д. Лоза - символ живого Христа. Иногда побеги из-под дерева колонны выходят как корни, на которых произрастают кипарисы- символы вечной жизни.

Тау-крест назван по букве Т греческого алфавита, поскольку он имеет такую форму. Греческая "тау" произошла от финикийской буквы "тау", которая имела Х-образную форму и означала "отметка, знак". Древние египтяне использовали знак Т как для обозначения плодородия, так и жизни. Объединенный с кругом - символом вечности, он становился "анхом" - символом вечной жизни. В библейские времена, поскольку этот символ был последней буквой еврейского письма, Т стал означать конец мира, а также служил знаком Каина, знаком спасения израильтян, стоящих в дверях, чтобы защитить свои дома, когда Ангел Смерти прошел по Египту, чтобы "уничтожить всех перворожденных в этой стране; это сделало знак общим знаком защиты. Альтернативными названиями этого креста являются "египетский крест", *signum commissa*, а в христианских церквях - крест святого Антония. Из-за сходства с виселицей, как ее делали в древности, его также называют "крестом виселицы". Некоторые полагают, что именно такой была форма креста, на котором распяли Христа.

Истинный крест - поначалу "крест Распятия". Был найден Еленой, матерью императора Константина, во время своего паломничества в Иерусалим в 326 году; это событие известно под названием "Обретение креста". Предание повествует, что после долгих розысков на Голгофе удалось откопать три креста, и один из них был определен как "истинный", поскольку с его помощью удалось вернуть здоровье умирающей женщине. Части этого креста разошлись по всему христианскому миру. (Однако в апокрифической Истории о повешенном все выглядит несколько ... иначе). В уэльских летописях 11 века, хранящихся в Британском музее, упоминается легендарный король Артур и "битва под Бадонем" в 518 году, "в которой Артур нес на себе крест Нашего Господа Иисуса Христа три дня и три ночи на плечах, и британцы победили".

Крест Виктории - высшая награда, присуждаемая за храбрость перед лицом противника; была учреждена королевой Викторией 29 января 1856 года. На бронзовом кресте изображен лев в королевской короне; ниже - надпись "За доблесть". Крест помещается с левой стороны груди выше прочих наград. К настоящему времени им награждены 1354 человека; первым кавалером этой награды стал 26 июня 1857 года помощник капитана Чарлз Лукас за действия на борту корабля Хекла двумя годами раньше. Поначалу медали чеканили из металла, захваченного в 1855 году у русских в Севастополе, но с 1942 года, когда этот источник иссяк, их начали изготавливать из металла, предоставляемого Королевским монетным двором.

Священные монограммы Монограммы из двух или нескольких греческих и латинских букв появились еще в самом начале развития христианского искусства. Первой и наиболее знаменитой из этих монограмм считается "Хи-Ро" или "крестограмма", представляющая собой две первые буквы греческого написания имени Христос. После того, как император

Константин одобрил этот символ в качестве эмблемы для своего штандарта в 312 году н.э. (смотри Крест Константина), он стал официальным и наиболее широко распространенным символом христианства - а в более широком значении победы и триумфа, - пока изображение креста не стало заменять его после падения Римской империи в 5 веке. Джеймс Холл в своей книге Словарь предметов и символов, используемых в искусстве, приводит интересный факт - символ "Хи-Ро" долгое время был у греков знаком хорошего предзнаменования, так как представлял собой сокращенную форму слова *chrestos*, "благоприятный".

Благоприятной монограммой считалась комбинация букв альфа и омега, первой и последней букв греческого алфавита, которые ранние христиане использовали для обозначения всемогущества и бесконечности Бога, как записано в "Апокалипсисе": "Я семь Альфа и Омега, начало и конец".

Одним из вариантов было размещение этих двух букв вместе с "Хи-Ро" в круге - символом вечности. Часто омега писалась прописной, причем спрямленной, более легкой для написания, так что получалась "w". Иногда альфа составляла пару с "тау" - последней буквой еврейского алфавита.

Другой популярной монограммой является IHS; это три буквы греческого имени Иисуса. С упадком Греции в средние века стали появляться другие монограммы с латинскими буквами, часто в комбинации с крестом. Среди них был *In Hoc Salus* - "В этом (кресте) - спасение", и, напоминая о видении Константина - *In Hoc Signo* - более краткая форма выражения *In Hoc Signo Vincas*, что значит: "с этим знаком победишь", а также *Iesus Hominum Salvator* - "Иисус, спаситель человечества".

Несмотря на то, что сейчас эту монограмму изображают на обложке "Библии", на покрывалах алтаря и на подушечках под колени, ее происхождение остается неясным даже для наших современников. И не только для тех, кто это делает сейчас. Еще в 1887 году ДейлиНьюс заметила, что "монограммы IHS и XP, которые сейчас можно так часто видеть в наших церквях, являются довольно загадочным знаком для прихожан". Примерно двадцатью пятью годами раньше эта загадка мучила одного из персонажей книги Джорджа Элиота Сайлес Марнер, Сайлеса, когда сосед подарил ему только что испеченный пирог: "На нем изображена буква, - сказала Долли. - Я не знаю, что она значит, и Масей сам не знает точно; но это добрый знак, потому что я видела такой же на кафедре в церкви". Сайлес узнал буквы IHS, но и он, сам бывший священник, не мог объяснить их значения Долли.

Несколько других символов

Един в трех лицах Поскольку считалось предосудительным в средние века изображать Бога в человеческом облике, его представляли символы. Среди таких символов были лучи света, "всевидящее око" и десница Бога - Декстера Деи, - опускающаяся с небес, как правило, для благословения.

Помимо представления Христа в человеческом облике или монограммой, также его изображали в виде агнца или рыбы.

Христос- это "Агнус деи", ягненок, приносимый в жертву Богу и тем самым, как написано в "Евангелии от Иоанна", "уносящий грехи мира". С 4 века ягненок изображается по-разному, в том числе с кровью, сочащейся из груди, что символизировало кровь Христа и его страдания. Ягненок представляет Христа не только страдальца, но и триумфатора - со знаменем или флажком воскресения. Когда ягненок изображен с овцой, он символизирует Христа, а овца - его последователей. Рыба же является первым христианским символом, найденным на стенах и на захоронениях в катакомбах - подземных проходах за пределами

Рима, где христиане хоронили своих усопших и где во времена гонений они собирались вместе. Рыба была символом также и в силу названия; по-гречески "рыба" звучала как ИХТУС, и это же слово является сокращением греческих слов "Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель". Рыба, одно из двух блюд, которыми были накормлены пять тысяч человек, символизирует мистическую связь с Христом. Этот символ веры был также эмблемой рыбаков-апостолов: Андрея, Петра, Якова и Иоанна, которых Христос сделал "ловцами душ человеческих".

Универсальным символом Бога и Святого духа стал голубь. На протяжении долгого времени он являлся символом мира и божественного прощения; в раннем христианстве он был символом того, что ни один человек не способен произнести. В Евангелии от Марка и Евангелии от Матвея Святой дух "сходил, как голубь" во время крещения Христа; потому голубя изображают на купелях для крещения. Семь лучей или языков пламени, идущих от голубя, символизируют Семь даров Святого духа - Мудрость, Понимание, Совет, Силу духа, Знание, Благодетельство и Страх перед Богом. Эти семь даров могут быть также представлены семью голубями. Двенадцать голубей, окружающих крест, представляют апостолов. Голубь, несущий кольцо, является атрибутом святой Агнессы; среди других святых, у которых атрибутом встречается голубь, - Амбруаз, Августин, Дунстан и Григорий. Давид, святой покровитель Уэльса, иногда изображается с голубем на плече. Для того, чтобы отобразить Троицу - существование Бога в трех лицах, существуют такие геометрические символы, как треугольники и фигуры из трех треугольников и трех кругов, а иногда из других фигур, которые пересекаются. На кельтских крестах часто встречается трехдужник, который представляет собой три пересекающиеся дуги, чья непрерывная линия символизирует вечность, а треугольник внутри обозначает Троицу. В средние века также часто использовались трилистник или Y-образная вилка (которая также обозначает поднятые руки Христа на распятии или поднятые руки, как в Псалме 10: "Да направится молитва моя, как фимиам, перед лицом Твоим, воздеяние рук моих - как жертва вечерняя"). Трилистник похож по форме на клевер с тремя листками на стебле, который святой Патрик использовал для того, чтобы объяснить понятие Троицы ирландцам.

Также Троицу символизирует и пентаграмма, известная также под названиями пентакль, пентагль и пентальфа, последняя - потому, что знак представляет собой пять букв "Альфа". Этот знак долго использовали как амулет против лихорадки и других болезней, а также чтобы избежать сглаза и вмешательства разных сверхъестественных сил. Согласно книге Хете-ра Чайлда Христианские символы, древние и современные, пентаграмма является знаком пяти органов чувств, и тогда на ее концах ставятся буквы SAL VS. Иногда пентаграмма называется бесконечным узлом или 1915 года.

Популярным абстрактным изображением, который часто вырезали на дереве или изображали на витражах в позднем средневековье. был Scutum fidei, или Герб Троицы, в котором утверждается принцип единства и вместе с тем индивидуальности каждого элемента Троицы. На нем написано: "Отец - не Сын, Сын - не Дух Святой, Дух Святой - не Отец; Отец - это Бог, Сын - это Бог, Святой Дух - это Бог".

Три рыбы или иногда три зайца с тремя ушами между ними, формирующими треугольник, также используются для того, чтобы выразить идею триединства.

Звезда Давида - эмблема в форме гексаграммы, широкопризнанный символ иудаизма и евреев, хотя он также использовался в исламе и других восточных религиях. Звезда Давида изображена на флаге Израиля и является одним из основных символов этого государства

Символ существовал в культурах Востока уже тысячи лет назад, но в последние сотни лет он стал ассоциироваться с иудаизмом.

Первое изображение шестиконечной звезды обнаружено на печати VII века до н. э., найденной в Сидоне. Такими же звёздами (а также пятиконечными звёздами и свастиками) украшали синагоги времён Второго храма, но, скорее всего, у них не было особого значения. Существует версия, по которой название символа произошло от щитов, принятых на вооружение в армии Давида, которые имели форму гексаграммы.

Самое раннее упоминание Маген Давида в еврейской литературе было сделано в XII веке иудейским караимским мудрецом Иеуда бен Элияху Хадаси. В своей книге он критикует людей, сделавших этот символ предметом культа

Ассоциация звезды с иудаизмом берёт начало в Средневековье. В 1354 году император Карл IV предоставил евреям возможность поднять свой флаг. Евреи выбрали Звезду Давида.

Также существует мнение, что Звезда Давида приобрела своё значение как символ иудеев в XII веке, когда хазарский еврей Давид аль-Рои, на волне мессианских течений в Хазарии, предпринял попытку военного похода на Иерусалим с целью отбить город у властвовавших там в то время крестоносцев.

Нацистская Германия содействовала ассоциации Звезды Давида с евреями тем, что принудила евреев носить на груди жёлтые Звёзды Давида с надписью Jude (еврей).

Отклонив идею Герцля о флаге с семью звёздами, 28 октября 1948 государство Израиль выбрало флаг с голубой Звездой Давида в центре и двумя голубыми продольными полосами.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризовать специфику религиозной символики.
2. Описать существенные черты символов христианского искусства.
3. Описать существенные черты символов исламского искусства.
4. Описать существенные черты символов буддистского искусства.
5. Описать существенные черты символов искусства иудаизма.

Литература: [[1](#) — С. 7-637, [4](#) — С. 7-170, [8](#) — С. 9-343, [13](#) — С. 11-683, [16](#) — 7-670, [17](#) — 5-527].

Тема №9. Формирование универсальных знаковых коммуникативных систем современности.

1. Языки культуры как универсальная знаковая коммуникативная система.
2. Образы и смыслы современной промышленной среды.
3. Аксиогенные особенности современных информационно-коммуникационных процессов.

Формирование универсальных знаковых коммуникативных систем современности.

В обществе одновременно сосуществуют множество знаковых систем, ни одна из которых, взятая в отдельности, фактически не может выступать в роли смыслового генератора.

Только в ситуации семиотического многоязычия возможен диалог как механизм смыслопорождения. Любое сознание моделирует себе «другого», собеседника, включенного в систему понимания-непонимания, коммуникативного сотрудничества-борьбы. И сами системы функционируют и развиваются лишь будучи погружены в некий семиотический континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. Такой континуум и называется семиосферой. «Пространство семиосферы» - понятие, которое употребляется отнюдь не в метафорическом смысле, но есть определенная сфера, обладающая рядом характерных признаков. Только внутри такого пространства оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и порождение новых смыслов. Человек в таком пространстве является функцией семиосферы, иначе, элементом целостной системы, реализующим ее цели и задачи, к тому же не всегда ему самому понятные. «Можно рассматривать семиотический универсум как совокупность отдельных текстов и замкнутых по отношению друг к другу языков, - пишет Ю.М.Лотман. – Тогда все здание будет выглядеть как составленное из отдельных кирпичиков. Однако более плодотворным представляется противоположный подход: все семиотическое пространство может рассматриваться как единый механизм (если не организм). Тогда первичной окажется не тот или иной кирпичик, а «большая система», именуемая семиосферой. Семиосфера есть то семиотическое пространство, вне которого невозможно само существование семиозиса.

Подобно тому, как склеивая отдельные бифштексы, мы не получим тельца, но разрезая тельца, можем получить бифштексы, суммируя частные семиотические акты, мы не получим семиотического универсума. Напротив, только существование такого универсума – семиосферы – делает отдельный знаковый акт реальностью».

Семиосфера характеризуется рядом признаков.

А. Наличием границы. Существует расширительная трактовка семиотики как науки об отношениях между человеком и миром (включая отношения между людьми). В свете подобного «пансемиотизма» в качестве знаков могут рассматриваться конфигурации, которые образуют облака на небе. Астрология оказывается древнейшей семиотической дисциплиной, специализирующейся на прочтении звездных текстов. Врач, диагностирующий больного и на основании симптомов ставящий ему диагноз, а затем назначающий лечение – также может рассматриваться как семиотик. И тогда все содержание наук сводится к «бессодержательной категоризации в терминах означаемого-означающего».

У знаков есть все же одна особенность. Все, что угодно, может стать знаком, но только в ситуации человеческого общения. В определении знака существенно то, что он интенционален и у него есть отправитель. Нет коммуникативной интенции – нет и знака, нет отправителя – тоже нет знака. «Знак предполагает отправителя с коммуникативной интенцией, которую знак реализует. Однако одного получателя – интерпретатора недостаточно. ... Знак интенционален и предполагает отправителя еще в большей мере, чем получателя. В его определение непременно должно входить то, что это – конвенциональный транслятор значений от отправителя к получателю. Он – результат специальной конвенции, в том числе спонтанно возникшей (как в случае естественных языков – первичной знаковой системы, обеспечившей обобщающе-абстрагирующий понятийный уровень человеческого сознания). Эта конвенция связывает условной, в принципе произвольной связью означающее (десигнатор) и означаемое (значение, десигнат) с тем, чтобы посредством означающего отправитель знака мог по своей воле и желанию актуализировать значения в сознании получателя. Связь двух сторон знака произвольна в принципе, но ничего не мешает ей (там, где это возможно и желательно) быть

так или иначе мотивированной (например, для удобства запоминания и понимания знака)». Следовательно, граница семиотики совпадает с границей человеческих коммуникаций. Между прочим, это отмечал еще Э.Бенвенист. Проводя разграничение между языком животных и человека, он к необходимым условиям существования человеческого языка отнес такое его свойство как диалог: « Мы разговариваем с собеседниками, которые нам отвечают, - такова человеческая действительность. ...В силу отсутствия диалога сообщение у пчел соотносится лишь с некоторым фактом объективной действительности. У них не может быть сообщения о языке, во-первых, уже потому, что у пчел нет ответа – языковой реакции на языковое действие, и, кроме того, известие одной пчелы не может быть воспроизведено другой, которая не видела бы сама того, о чем сообщает первая. ...Характерное же свойство языка в том, чтобы обеспечить субститут опыта, который без конца можно передавать во времени и пространстве; это и есть особенность нашей символической деятельности и основа языковой традиции».

Семиотическая граница – это «сумма билингвальных переводчиков - «фильтров», переход сквозь которые переводит текст на другой язык (или языки), находящийся вне данной семиосферы». Замкнутость семиосферы проявляется в том, что она не соприкасается с иносемиотическими текстами или с не-текстами. Для того чтобы они для нее получили реальность, проникли в внутрь, ей необходимо перевести их на один из языков ее внутреннего пространства или семиотизировать несемиотические факты. Граница семиосферы как историко-культурного пространства зависит от способа кодирования или, по другому, от границы мифа культурной среды. Именно миф отделяет «свое» (освоенное) от «чужого» (чуждого, не связанного семиотическими отношениями), фильтрует «внешние» сообщения и переводит их на свой язык, равно как и превращает внешние не сообщения в сообщения, то есть, производит семиотизацию поступающего извне и превращение его в информацию. Функция любой границы сводится к ограничению проникновения, фильтрации и адаптирующей переработке внешнего во внутреннее. Общая граница семиосферы пересекается границами частных культурных пространств. Природа граница двуязычна (об этом мы еще будем говорить, обсуждая проблему двуязычия смысловой структуры сознания). «Надо иметь, однако, в виду, - добавляет Ю.М. Лотман, что, если с точки зрения своего имманентного механизма граница соединяет две сферы семиозиса, то с позиции семиотического самосознания (самоописания на метауровне) данной семиосферы, она их разделяет. Осознать себя в культурно-семиотическом отношении – значит осознать свою специфику, свою противопоставленность другим сферам. Это заставляет акцентировать абсолютность той черты, которой данная сфера очерчена. В разные исторические моменты развития семиосферы тот или иной аспект функции границы может доминировать, заглушая или полностью подавляя второй».

У границы есть еще одна функция в семиосфере: это область ускоренных семиотических процессов, которые всегда более активно протекают на периферии культурного пространства, чтобы оттуда устремляться в ядерные зоны и вытеснять их. Оппозиция центр/периферия сменяется оппозицией вчера/сегодня.

Поскольку граница – необходимая часть семиосферы, последняя нуждается в «неорганизованном» внешнем окружении и конструирует его себе в случае отсутствия. Культура создает не только свою внутреннюю организацию, но и свой тип внешней дезорганизации. Так античность конструирует себе «варваров», а «сознание» - «подсознание». При этом неважно, что эти «варвары» могли обладать культурой значительно более древней и не представлять собой единого целого. Основным признаком «отчужденного» мира является

отсутствие общего языка (мифа) с данной культурой. Внешние, расположенные по ту сторону семиотической границы, структуры объявляются не-структурами.

Оценка внутреннего и внешнего пространства не значима. Значимым является сам факт наличия границы. Так, в робинзонадах XVIII в. мир «дикарей», находящийся вне семиотики цивилизованного общества, как и сконструированные миры индейцев, животных, детей – по признаку расположенности вне «условностей» культуры, т.е. ее семиотических механизмов, оценивается положительно.

Б. Другим признаком семиосферы является ее неравномерность. Семиотическое пространство характеризуется наличием ядерных структур (чаще нескольких) с выявленной организацией и тяготеющего к периферии более аморфного семиотического мира, в который погружены ядерные структуры. Если одна из ядерных структур не только занимает доминирующее положение, но и возвышается до стадии самоописания и, следовательно, выделяет систему метаязыков, с помощью которых она описывает не только самое себя, но и периферийное пространство данной семиосферы, то над неравномерностью реальной семиотической карты надстраивается уровень идеального ее единства. Активное взаимодействие между этими уровнями становится одним из источников динамических процессов внутри семиосферы. Неравномерность на одном структурном уровне дополняется смешением уровней. В реальности семиосферы иерархия языков и текстов, как правило, нарушается: они сталкиваются как находящиеся на одном уровне. Тексты оказываются погруженными в несоответствующие им языки, а дешифрующие их коды могут вовсе отсутствовать. Ю.М. Лотман предложил аналогию с положением дел в музее, где в разных витринах выставлены экспонаты разных веков, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленный методистами пояснительный текст к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Если поместить туда еще и самих посетителей с их семиотическим миром, то получится нечто напоминающее картину семиосферы.

Структурная неоднородность семиотического пространства образует резервы динамических процессов и является одним из механизмов выработки новой информации внутри сферы. В периферийных участках, менее жестко организованных и обладающих гибкими конструкциями, динамические процессы встречают меньше сопротивления и, следовательно, развиваются быстрее. Периферийные семиотические образования могут быть представлены не замкнутыми структурами (языками), а их фрагментами или даже отдельными текстами. Выступая в качестве «чужих» для данной системы, эти тексты выполняют в целостном механизме семиосферы функцию катализаторов. С одной стороны, граница с чужим текстом всегда является областью усиленного смыслообразования. С другой, любой обломок семиотической структуры или отдельный текст сохраняет механизмы реконструкции всей системы.

Деление на ядро и периферию – закон внутренней организации семиосферы. Будучи гетерогенной по природе, она развивается с различной скоростью в различных своих участках. Разные языки имеют различное время и различную величину циклов: естественные языки развиваются значительно медленнее, чем ментально-идеологические структуры.

Таким образом, семиосфера многократно пересекается внутренними границами, специализирующими ее участки в семиотическом отношении. Информационная трансляция через эти границы, игра между различными структурами и подструктурами, непрерывные

направленные семиотические «вторжения» той или иной структуры на «чужую территорию» образуют порождения смысла, возникновение новой информации.

Внутреннее разнообразие семиосферы подразумевает ее целостность. Отдельные части являются одновременно и самостоятельными структурами и элементами этого целого. По отношению к этому целому они, находясь на других уровнях структурной иерархии, обнаруживают свойство изоморфизма. То есть, они являются одновременно и частью целого, и его подобием, как осколки зеркала. Подобно тому, как объект, отраженный в зеркале, порождает сотни отражений в его осколках, сообщение, введенное в целостную семиотическую структуру, тиражируется на более низких уровнях. Система способна превращать текст в лавину текстов. Такова особенность структурного построения ядерных механизмов семиосферы, которую можно расположить по вертикальной оси пространства.

Однако выработка принципиально новых текстов требует иного механизма. Здесь необходимы контакты принципиально иного – горизонтального типа. Одно из условий этого вида семиозиса состоит в том, что участвующие в нем субструктуры должны быть не изоморфны друг другу, но порознь изоморфны третьему элементу более высокого уровня, в систему которого они входят. Так, например, словесный и иконический язык рисованных изображений не изоморфны друг другу. Но каждый из них, в разных отношениях, изоморфен внесемиотическому миру реальности, отображением которого на некоторый язык они являются. Это делает, с одной стороны, возможным обмен сообщениями между этими системами, а, с другой, нетривиальную трансформацию сообщений в процессе их перемещения.

Чтобы такая трансформация состоялась, необходимы два условия. Первое: каждый из транслируемых текстов должен не только представлять отдельный текст, но и быть одновременно текстом на другом языке, то есть, содержать в себе элементы перехода на чужой язык. Так, литература XIX в. для того, чтобы оказать мощное воздействие на живопись, должна была включить в свой язык элементы живописности. Аналогичные явления происходят и при ареальных культурных контактах. И второе: необходимо, чтобы время передачи сменялось временем приема. Последнее подразумевает дискретность – возможность делать перерывы в информационной передаче – переход от говорения к слушанию, от мышления к пониманию. Погружение в ситуацию молчания. Дискретность в семиотических системах возникает при описании циклических процессов языком дискретной структуры.

Диалогический обмен между текстами не является факультативным явлением семиотического процесса. Сознание без коммуникации невозможно. В этом смысле можно сказать, что диалог предшествует языку и порождает его. Именно это и лежит в основе представления о семиосфере: ансамбль семиотических образований предшествует отдельному изолированному языку и является условием существования последнего. Без семиосферы язык не только не работает, но и не существует. Различные субструктуры семиосферы связаны во взаимодействии и не могут работать без опоры друг на друга. Поэтому взаимосвязь всех элементов семиотического пространства не метафора, а реальность.

Динамическое развитие элементов семиосферы (субструктур) направлено в сторону их спецификации и, следовательно, увеличения ее внутреннего разнообразия. Однако целостность ее при этом не разрушается, поскольку в основе всех коммуникативных процессов лежит инвариантный принцип, делающий их подобными между собой. Этот принцип строится на сочетании симметрии-асимметрии (на уровне языка эта структурная черта была охарактеризована Ф. де Соссюром как механизм сходств и различий) с периодической сменой

апогеев и затуханий в протекании всех жизненных процессов в любых их формах. По сути и эти два принципа могут быть сведены к более общему единству: симметрия-асимметрия может рассматриваться как расчленение некоторого единства плоскостью симметрии, в результате чего возникают зеркально-отраженные структуры – основа последующего роста разнообразия и функциональной спецификации. Цикличность же имеет в основе своей вращательное движение вокруг оси симметрии.

«Закон зеркальной симметрии – один из основных структурных принципов внутренней организации смыслопорождающего устройства. К нему относятся на сюжетном уровне такие явления, как параллелизм «высокого» и комического персонажей, появление двойников, параллельные сюжетные ходы и другие, хорошо изученные явления удвоений внутритекстовых структур. С этим же связаны магическая функция зеркала и роль мотива зеркальности в литературе и живописи. Такую же природу имеет и явление «текста в тексте». С этим же можно сопоставить... явление, наблюдаемое на уровне целостных национальных культур: процесс взаимного ознакомления и включения в некоторый общий культурный мир вызывает не только сближение отдельных культур, но и их специализацию – войдя в некоторую культурную общность, культура начинает резче культивировать свою самобытность. В свою очередь, и другие культуры кодируют ее как «особую», «необычную». Изолированная культура «для себя» всегда «естественна» и «обычна». Лишь сделавшись частью более обширного целого, она усваивает внешнюю точку зрения на себя и воспринимает себя как специфическую».

2. Основой корпоративной идентичности является уникальный набор образов и смыслов, заложенных в единой матрице бренда. Состав таких наборов и способы их представления различны и зависят от выбранной коммуникативной стратегии. В меньшей степени они подвержены влиянию внешних вызовов, таких, как изменение общественных ценностей, появление новых парадигм, эволюция или революция коммуникативного процесса, наконец, мода. Изменения этих условий заставляют корпорации в определенный момент проводить рестайлинг и ребрендинг собственной идентичности. Выбор в пользу того или иного решения в данном случае является стратегическим.

Ребрендинг промышленных брендов — это прежде всего выбор эффективного языка коммуникации. Новый стиль, формирующий образ корпорации (и образ будущего всей отрасли), означает выбор определенной стратегии в условиях, когда сложившаяся система образов промышленных брендов претерпевает значительные изменения. Происходит своеобразная «конверсия» прежде закрытых и «тяжелых» знаковых систем, когда ни корпоративные, ни политические, ни культурные, ни государственные бренды и знаковые системы больше не могут игнорировать логику глобальных коммуникаций.

Изменились не только эстетические принципы графического дизайна, но и условия восприятия как такового. Ресемантизация знака столь же эффективно выполняет коммуникативные функции, что и предельная конкретизация, когда знаковая система может «скрывать» прямые значения без потери идентичности и воздействия на аудиторию.

Смысловое значение обогащается языком абстрактного и визуального мышления и эмоционального восприятия. Визуальный язык, с помощью которого знак транслирует смысл, переводя его в пластическую и символическую форму, универсален и как никогда эффективен. Визуальный язык чрезвычайно богат и вариативен, послание можно передавать с помощью многомерного символического ряда. Даже конкретные образы необходимо визуально интерпретировать, чтобы создать действующую знаковую конструкцию.

Дословный (примитивный) визуальный язык основан на изображении без его визуальной интерпретации (Запорожсталь, British Steel)

Чрезмерный упор на литературную расшифровку знака, которая может быть концептуальной (в рамках идеологии и концепции стиля) или вульгарной (возникать у зрителя «на ходу» в качестве субъективной интерпретации), является остаточным эхом литературы— и логоцентризма, при котором каждому знаку навязывалась литературная формула... Устранение литературных посредников, затрудняющих и усложняющих прямые коммуникации с социальной средой, является следствием революционного переворота в визуальной культуре. В дизайне современного фирменного стиля необходима лаконичность литературного содержания.

Базовыми принципами знакообразования и смыслового содержания современных коммуникаций являются:

- визуальное мышление;
- визуальный язык;
- визуальное восприятие.

Сегодня знак легитимируется с помощью визуального языка в чистом виде. Визуальный язык дизайна, дизайн-насыщенность корпоративной идентичности оперируют не только референциальными коммуникациями. Современная социология раскрывает новые аспекты экономики и культуры, когда «все большее значение приобретает не столько информационная насыщенность, сколько дизайн-насыщенность»¹), поиск которой стал одной из причин массового ребрендинга корпораций.

Промышленные образы: силуэты промышленных объектов, символические изображения химических и физических процессов, технологий или инструментов не вызывают ни понимания, ни положительного восприятия и эмоций, что приводит к необходимости поиска новой идентичности и комплексного реформирования знакового набора всей отрасли... В отличие от романтических 1960—70-х, когда в СССР был налажен (хотя и не всегда в добровольной форме) социальный и идейный консенсус, эти образы воспринимаются без энтузиазма или просто пугают и отталкивают человека. Будущее волнует больше, чем прошлое, но если для второй половины XX века эти образы олицетворяли будущее, то сегодня они воспринимаются как история.

Если отраслевые образы не могут быть, как раньше, столь же эффектно романтизированы и легитимированы через дискурсивное единство и вступают в конфликт с социальной средой, то они должны меняться, невзирая на прежние заслуги. Это происходит, например, в сфере высоких технологий, когда компьютерные технологии, став обыденными, сделали промышленный дизайн и визуальную эстетику неотъемлемой частью компьютерной техники и высокотехнологичной отрасли. Именно такой подход в свое время позволил компании Apple выйти из кризиса, создать новое поколение продуктов и восстановить и актуализировать свой инновационный имидж.

Коммуникативный процесс наглядно иллюстрируется эволюцией мировых промышленных и автомобильных брендов и транснациональных корпораций, которые в своей визуальной политике ориентируются на абстрактные и типографические решения. Корпорации используют яркие, насыщенные по цвету и визуальнo-графическим эффектам, динамичные и живые стили, основанные на абстрактных образах или визуальных элементах (например, новый логотип Swisscom).

Характерным примером отказа от литературного нарратива является эволюция айдентики многих известных компаний. Так, первый логотип Apple 1976 года представлял собой гравюру, изображающую сидящего под яблоней Ньютона с падающим на него яблоком, но уже в 1977 году был принят новый знак в виде надкушенного яблока, раскрашенного в цвета радуги (с 1998 года стал монохромным, а затем приобрел серебряный хромированный градиент).

Схожим образом развивался бренд Nokia, отказавшейся от всякой изобразительности (рисунок рыбы в первом логотипе) и позиционирующей себя с помощью шрифтового логотипа.

Уход от натуралистического изображения, который происходил весь XX век в айдентике, демонстрирует логотип Shell, в котором рисованная ракушка трансформировалась в самодостаточный визуальный знак.

Новая айдентика металлургической компании «Евраз» использует абстрактную и ненавязчивую графику (три фирменные горизонтальные полосы), которая символизирует три температурные стадии раскаленного металла).

В новом логотипе Росатома можно узнать ленту Мёбиуса, символизирующую бесконечность, что выводит бренд на новый ассоциативный и смысловой уровень, в котором прочитываются идеи бесконечной энергии, движения, прогресса... Знак насыщается более глубоким смыслом, в отличие от прямолинейного изображения электрона в старом логотипе, получает неограниченное пространство коммуникации.

Ребрендинг «Российских железных дорог» интересен уходом от традиционного образа (привычных крылышек и колеса) к современной типографике, которая делает его универсальным. Ребрендинг РЖД — очень интересный пример попытки решения смысловых противоречий, которые исторически сложились в современной российской знаковосфере. Вариантов решения проблемы не так уж и много, это либо радикальный отказ от старых символов и создание новых, либо их сохранение (например, фирменный стиль компании «Аэрофлот») и консервация. С одной стороны, невозможно пренебрегать собственной историей, с другой стороны, необходимо двигаться вперед. В качестве схожего примера радикального отказа от старой символики можно привести ребрендинг Национальной железнодорожной компании Великобритании.

Единство и гармоничность визуальной формы и смыслового содержания (и наполнения) выражены в логотипе IBM. Как вспоминает Пол Рэнд: «Мне пришла в голову идея нового логотипа при виде полос на документе, который необходимо было подписать, когда используется ряд тонких параллельных линий для защиты подписи от подделки. И я подумал, а ведь это не только хорошая концептуальная идея, но и добротная визуальная коммуникация трех букв между собой, которые имели тенденцию разваливаться... Так что линии стали тем элементом гармонии, который согласовал весь логотип. К тому же они символизировали компьютерную промышленность (линии — провода, линии — полосы печатных плат), а это становилось основным производством IBM». Своими работами Пол Рэнд показал, что основой хорошего дизайна и корпоративного образа является способность корпорации даже подшучивать над собой, что только укрепляет смысловые и знаковые наборы, взять хотя бы знаменитый плакат «Eye, Vee, M».

Перечисленные примеры показывают, что в развитых визуальных коммуникациях и айдентике не существует непреодолимых значений.

Привязка только к одной технологии, детализация процессов, которая понятна и вдохновляет только узкий круг специалистов, дает противникам отрасли (которыми могут быть не только экологические и общественные организации, но и конкуренты) повод к постоянным нападениям. Технократическое мышление оперирует только индустриальной и внутриотраслевой символикой и понятийным рядом, создавая закрытый в смысловом отношении и примитивный в образном отношении язык, не приспособленный для современного коммуникативного процесса.

Гэрет Морган отмечает, что «эгоцентрические организации считают, что выживание зависит от сохранения их собственной фиксированной и узко определенной индивидуальности, а не от эволюции более гибкого и свободного самоопределения системы, к которой они принадлежат», но такая коммуникативная стратегия обречена на провал, так как «выжить можно только с внешней средой или контекстом, а не вопреки им»

Замыкание идентичности в узкоспециализированных рамках и рассмотрение ее только на соответствие изобразительных элементов реальным объектам ведет к ограничению функции и неизбежной коммуникативной и социальной девальвации бренда.

Визуальная форма передачи смысла и технические требования к графике и типографике фирменного стиля все больше приобретают пансемантический характер (неограниченное количество интерпретаций), что в наибольшей степени отвечает условиям «прозрачности» современных организаций. Таким образом, знак является не только объектом, но и полноценным действующим субъектом коммуникативного процесса. Этого нельзя достичь в обход ни визуальных, ни социальных коммуникаций.

3. В современном мире феномен коммуникации проявляется как один из важнейших и фундаментальных компонентов в системе глубинных связей человека с природой, культурой и обществом. Культура и человеческие взаимоотношения коммуникативны по своей природе, но коммуникационные явления и процессы полиструктурны и полимодальны в динамике своего формирования и развития, поэтому требуют глубокого и тщательного изучения в контексте сложившейся в настоящее время социокультурной ситуации.

Социально-культурная ситуация в современной России - это время отрицания и переоценки прежних ценностей, поиска новых способов сохранения и трансляции культурного опыта, связанных с распадом традиционных и одновременным возникновением иных социокультурных и художественных структур, что ставит исследование теоретико-методологических основ изучения и адекватного объяснения информационно-коммуникационных процессов и явлений, происходящих в художественном пространстве современной культуры в ряд актуальных проблем культурологии.

Художественная культура, определяется в культурологии, как «исторически детерминированная система конкретно-чувственного образного познания и выражения в образах опыта чувственно-эмоциональной и интеллектуальной жизни людей; закрепления его в художественных ценностях, накапливаемых в виде художественных произведений; это область кумуляции, тиражирования, распространения художественных ценностей; система отбора и профессиональной подготовки художников, социализации публики, нацеленных на развитие у них способности к формированию образов и навыков оперирования ими» !. Традиционно к художественной культуре относят создание материальных и духовных художественных ценностей, то есть, в первую очередь — сферу искусства. На наш взгляд, — это принципиально неверный, ограниченный и узкий подход, оставляющий за «бортом» всё многообразие культурогенных и аксиогенных текстов культуры и информационно —

коммуникационных процессов и явлений происходящих в современной художественной жизни. Исходя из разрабатываемой нами концепции аксиологической коммуникологии художественной культуры, предлагаем следующие определение. Художественная культура — это результативная продуктивно-репродуктивная деятельность по созданию её субъектами (отдельными индивидами, социальными группами и обществом в целом), художественных ценностей и анти- ценностей транслируемых в социальном пространстве и времени с помощью художественных коммуникаций. Под художественными коммуникациями нами понимается система взаимодействия между художником, произведением искусства, корпусом критики, различными художественными институциями (музеи, галереи, арт-центры и т.п.) и, главное, зрителем, как реципиентом воспринимающим искусство. Наше понимание и определение художественной культуры усиливает значение интегративной функции социокультурных коммуникаций. Это более широкое понятие, чем художественные коммуникации, поскольку включают в себя не только процессы взаимодействия в художественном пространстве культуры, но и все виды коммуницирования в социальном мире культуры, в целом.

Социокультурная коммуникация в современной культурологии трактуется как процесс взаимодействия между субъектами социокультурной деятельности (индивидами, группами, организациями и т.п.) с целью передачи или обмена информацией посредством принятых в данной культуре знаковых систем (языков), приемов и средств их использования. Она выступает как один из базовых механизмов и неотъемлемая составляющая социокультурного процесса, обеспечивая саму возможность формирования социальных связей, управления совместной жизнедеятельностью людей и регулирования ее отдельных областей, накопление и трансляцию социального опыта.

Различаются интерпретации социокультурной коммуникации, основанные на несходных методологических парадигмах, акцентируя ее сущность либо как совокупность средств передачи социальной информации, образующих базу для становления и развития информационного общества (технократически-рационалистический подход), либо как способ достижения понимания одного человека другим (феноменологическая интерпретация).

Научные представления о культуре как особом синкретическом материально-духовном единстве человеческой деятельности создающей и сохраняющей смыслы, артефакты, ценности и идеалы человеческой жизни дают основание утверждать, что именно социокультурные коммуникации, являются основой этого культурного единства

С этих позиций социокультурная коммуникация может быть определена как универсальная информационно-коммуникационная синергетическая система субъектного взаимодействия в социальном пространстве культуры, на основе коммуникативно-познавательных процессов обмена, хранения, освоения и трансляции культурных ценностей, т.е. как феномен современной культуры.

Всё это позволяет полагать, что социокультурная коммуникация, является основой синкретичной и мозаичной современной художественной культуры.

Художественная культура сегодня представляет собой сложное динамично развивающееся явление, характеризуемое ломкой стереотипов, стремлением к полистилистике и полижанровости искусства, формированию новых художественных школ и направлений. Стремительно меняющиеся условия современной жизни, постоянные авангардные, новаторские поиски самого искусства, а также использование новых информационно-коммуникационных технологий, несомненно, должны привести к коренным изменениям

традиционного понимания художественного пространства. Культурное пространство детерминировано, в первую очередь языком, его носителями и системой сложившихся в пространственно-временном континууме культурных ценностей. Художественное пространство, характеризуется специалистами, непосредственно занятыми исследованием этой проблематики, как свойственное произведению искусства глубинная связь его содержательных частей, придающая произведению особое внутреннее единство и способствующее превращению его в эстетическое явление. Такое пространство означает, как связь всех элементов произведения в некое внутреннее, ни на что другое не похожее единство, так и придание этому единству особого, ни к чему иному не редуцируемого качества¹. По-видимому, это несколько ограниченное понимание подлинных масштабов и содержания художественного пространства. Современное художественное пространство, на наш взгляд, включает в себя собственно художественную среду, произведения искусства, социокультурные и художественные коммуникации в искусстве. В условиях же виртуальной реальности, реализации компьютерных технологий и глобальных телекоммуникационных сетей оно предстает практически целостным и единым.

Важно подчеркнуть, что современное искусство всё больше становится сферой представления, коммуникаций и общения, а не только искусством создания художественных произведений. Искусство сегодня это уже не столько творение, сколько со - творение смыслов.

Возникновение разных, ранее не известных, видов и жанров и форм искусства, появление интерактивной культуры, влияние информационно-коммуникационных технологий на искусство, оригинальные и непривычные формы представления художественных произведений и оценка взаимодействия с ними реципиентов искусства требуют новых методологических подходов к их изучению. Одним из феноменов художественной культуры можно назвать процесс постепенной замены традиционных средств взаимодействия в художественном пространстве на новые способы коммуникации. В этой ситуации обнаруживают свою недостаточность сложившиеся научные подходы к осмыслению новых феноменов художественной жизни.

На смену традиционным коммуникациям приходят современные способы взаимодействия зрителя и предметов искусства, когда произведение искусства становится неким информационным посланием или виртуальной репрезентацией искусства и его проблематика сближается с коммуникационными проблемами информационного общества, в которое стремительно вступает Россия.

Сегодня общество переживает очередную фазу трансформации, превращаясь из индустриального в информационное. Информация становится одновременно предметом, средством, орудием, целью и результатом труда. В отличие от традиционного, индустриального и даже постиндустриального общества, где названные категории являются отдельными самостоятельными составляющими трудового процесса, в информационном обществе процессы обработки, оценки, хранения и распространения информации представляют единый синкретический процесс информационного труда и информационной культуры и в этом заключается уникальная особенность современного мира. Информационные и коммуникационные процессы в таком обществе пронизывают все его структуры, а производственные отношения становятся, по сути, не только и не столько экономическими, сколько информационно-коммуникационными, что оказывает сильнейшее влияние на все его сферы, в частности и на сферу художественной культуры.

Трудности теоретического изучения и праксеологического использования коммуникации в современной художественной культуре заключаются в недостаточности теоретических и инструментальных научных подходов для объяснения сущностных явлений, связанных с ценностными характеристиками информационно-коммуникационных процессов культуры.

Контрольные вопросы:

1. Языки культуры как универсальная знаковая коммуникативная система.
2. Образы и смыслы современной промышленной среды.
3. Аксиогенные особенности современных информационно-коммуникационных процессов.
4. Охарактеризовать основные образы и смыслы современной промышленной среды.
5. Описать аксиогенные особенности современных информационно-коммуникационных систем.

Литература: [[14](#) — 5-253].