

Белорусский государственный университет

Факультет социокультурных коммуникаций  
Кафедра дизайна

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой  
дизайна

\_\_\_\_\_ А.Ю. Семенцов  
01 июня 2015 года

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета  
социокультурных коммуникаций

\_\_\_\_\_ В.Е. Гурский  
01 июня 2015 года

**Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине**  
**СЕМИОТИКА МАТЕРИАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬ-**  
**ТУРЫ**

для студентов  
специальности 1-19 01 01-04 «Дизайн (коммуникативный)»

**Составитель:** кандидат культурологии, профессор О.Ф.Таланцева

**Рецензент:** доктор культурологии, профессор И.В.Морозов

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета факультета  
протокол № 10 от 01.06.2015

## СОСТАВ ЭУМК

|  |           |
|--|-----------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>   | <b>5</b>  |
| <b>ТЕМА 1. СЕМИОТИКА КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА.....</b>                           | <b>7</b>  |
| 1.1 Понятие семиотики. Семиотика как вид научного знания.....                  | 7         |
| 1.2 Связь семиотики с другими областями научного знания.....                   | 12        |
| 1.3 Семиотика как область изучения материально-художественной культуры.....    | 16        |
| <b>ТЕМА 2. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ШКОЛЫ СЕМИОТИКИ.....</b>                     | <b>22</b> |
| 2.1 Североамериканская семиотическая школа.....                                | 22        |
| 2.2 Семиотические модели западноевропейской школы.....                         | 24        |
| 2.3 Русская семиотическая школа.....   | 31        |
| <b>ТЕМА 3. СТРУКТУРА, ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ И СВОЙСТВА ЗНАКА.....</b>            | <b>36</b> |
| 3.1 Понятие и структура знака.....   | 36        |
| 3.2 Содержательные компоненты знака.....                                       | 41        |
| 3.3 Синтактика, семантика, прагматика.....                                     | 48        |
| 3.4 Характеристики и свойства знака.....                                       | 53        |
| 3.5 Знаковые системы и способы их функционирования.....                        | 55        |
| 3.6 Кодовые системы знаков.....  | 56        |
| <b>ТЕМА 4. ПРИНЦИПЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЗНАКОВ И ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ.....</b>           | <b>59</b> |
| 4.1 Основные принципы и подходы к классификациям знаков и знаковых систем..... | 59        |
| 4.2 Систематизация знаков по типу их генезиса.....                             | 60        |
| 4.3 Систематизация знаков по типу отношения денотата и его содержания.....     | 68        |
| 4.4 Принципы систематизации знаков по типу их структур.....                    | 92        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>ТЕМА 5. СЕМИОТИКА АРХИТЕКТУРЫ.....</b>                                       | <b>96</b>  |
| 5.1 Семиотические измерения архитектуры.....                                    | 96         |
| 5.2 Архетипические образы в формообразовании архитектуры.....                   | 102        |
| 5.3 Семиотика архитектурного пространства.....                                  | 136        |
| 5.4 Семиотика многоквартирного дома.....  | 144        |
| <b>ТЕМА 6. СЕМИОТИКА ЛАНДШАФТНОГО ИСКУССТВА.....</b>                            | <b>152</b> |
| 6.1 Садово-парковая культура как семиотическая проблема.....                    | 152        |
| 6.2 Сады древности.....   | 155        |
| 6.3 Средневековые сады.....   | 159        |
| 6.4 Европейские сады эпохи Возрождения и Нового времени.....                    | 161        |
| 6.5 Семиотика восточного сада.....  | 166        |
| <b>ТЕМА 7. СЕМИОТИКА ОРНАМЕНТА.....</b>   | <b>174</b> |
| 7.1 Понятие орнамента.....  | 174        |
| 7.2 Семантика орнамента древнего и средневекового искусства.....                | 177        |
| 7.3 Орнамент стран Востока.....   | 185        |
| 7.4 Символика западноевропейского орнамента.....                                | 189        |
| 7.4 Белорусский орнамент.....   | 193        |
| <b>ТЕМА 8. СЕМИОТИКА ИНТЕРЬЕРА И ПРЕДМЕТНОГО<br/>МИРА.....</b>                  | <b>196</b> |
| 8.1 Семиотика вещи.....   | 196        |
| 8.2 Семиотика интерьера.....  | 201        |
| <b>ТЕМА 9. СЕМИОТИКА КОСТЮМА.....</b>   | <b>204</b> |
| 9.1 Костюм как визуальная система знаков.....                                   | 204        |
| 9.2 Семиотика костюма в историко-культурной динамике.....                       | 212        |
| 9.3 Костюм в поликультурном мире.....   | 234        |
| <b>ТЕМА 10. СЕМИОТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУС-<br/>СТВА.....</b>                 | <b>254</b> |
| 10.1 Семиотика живописи.....  | 254        |
| 10.2 Материал, форма, линия, цвет как семиотические проблемы живо-<br>писи..... | 263        |

|  |     |
|--|-----|
| 10.3 Семиотические типы пространственного построения в живописи.....                                     | 272 |
| 10.4 Эволюция пластических концепций как отражение ментально-символических представлений в культуре..... | 288 |

**ТЕМА 11. СЕМИОТИКА КОММУНИКАТИВНОГО ДИЗАЙНА.....299**

|  |            |
|--|------------|
| 11.1 Основные тенденции развития знаковых информационных систем.....           | 299        |
| 11.2 Структура знаков графического дизайна.....                                | 305        |
| 11.3 Коммуникативный дизайн как сфера информационных средств и технологий..... | 307        |
| 11.4 Коммуникативный дизайн как объект семиотики.....                          | 310        |
| <b>ЛИТЕРАТУРА.....</b>   | <b>315</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

По мере роста всех видов знания в условиях современного мира незнание не только не уменьшается, но возрастает в опережающей знании прогрессии. В этой связи сегодня как никогда возрастают требования к процессам переработки и передачи информации, к способам кодирования и раскодирования ее больших объемов, к условиям хранения как в индивидуальной, так и коллективной памяти человечества в целом.

Семиотика как наука о знаках и знаковых системах со своим набором понятий и исследовательских принципов доказала свою результативность при изучении разных информационных процессов и их знаковых реализаций. Знак как свернутая система знания – очень экономное средство, способное мгновенно отослать наше сознание к определенному предмету или идее. Данное качество знаков и знаковых систем определяется их кумулятивным характером, который заключается в следующей закономерности: элементы нового знания в них способны соотноситься и эффективно аккумулироваться с уже накопленными знаниями (информацией), а каждый новый элемент – получать свое осмысление. Благодаря подобным характеристикам, присущим природе знака, не забываются традиции, объединяющие поколения, сохраняется культурное наследие человечества.

Эффективность кумулятивного свойства знака объясняется существующей асимметрией между его «планом выражения» и «планом содержания», зачастую их существенной разномасштабностью. Ведущий белорусский семиотик Н.Б. Мечковская поясняет это следующим образом: «План выражения – это отнюдь не всегда «оболочка» или «вместилище» содержания, часто это просто «метки», «ярлычок», «репрезентативная малость», пусть свернутая и концентрированная, однако в сопоставлении с означаемым, с тем, на что указывает метка, – это всегда «малость» (сравните означающее и означаемое в государственном флаге и гербе). С точки зрения «техники» и «экономики» информационно-семиотических процессов обязательная и сущностная «экономность» знака, то есть способность выразить или репрезентировать «большое» через «малое», – это его ценное свойство» [3, с. 24].

Еще одно важное свойство знака называется "воображением знака". Данный термин введен в семиотику Р. Бартом для обозначения постоянных изменений общественного и культурного опыта, на основе которого человек переживает знак. Пережитой опыт, отраженный в содержании знака, формируется из общих впечатлений социальной и культурной действительности, воспринимается и переживается в соответствии с личностными установками каждого конкретного человека. "Человек вслушивается в естественный голос культуры и все время слышит в ней не столько звучание устойчивых, законченных "истинных" смыслов, сколько вибрацию той гигантской машины, каковую являет собой человечество, находящееся в процессе неустанного созидания смысла" – пишет Р.

Барт [10, с. 251]. Отсюда и вытекает самое главное глубинное свойство знака — единство в его содержании объективной картины мира и личного переживания.

Семиотическая действительность, таким образом, оказывается не столько внешним к человеку инструментом или посредником в познании мира, истории и культуры, сколько важнейшим элементом мировоззрения самого человека, всегда переживающего историю и культуру как "мне открывшиеся" и как "мою историю" и "мою культуру". Истину надо услышать из собственных уст — лишь тогда это твоя истина и твое знание. В культурно-исторической объективной действительности, воспринятой как знак и семиотически познанной, всегда живет личностный образ мира. Знак неизбежно сочетает в себе интересубъективную реальность внешнего мира и субъективность личностного опыта.

Например, грамматически организованное высказывание "Я вас люблю" понятно всем носителям данного языка, однако никаким «всеобщим смыслом» оно не исчерпывается. Жизненный опыт каждого из нас заставляет переживать три этих слова как нечто свое, сокровенное: здесь перед нами, по словам Бахтина, предстает «вечно незавершенная, принципиально открытая смысловая ситуация, где подразумевается драматизм всякого смысла, неутоленность всякого вопрошания» [12, с. 225].

Подобная избыточность плана содержания по сравнению с планом выражения характерна для всей материально-художественной культуры: архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Например, благодаря такой «избыточности» знака архитектура приобретает дополнительные измерения, а искусство получает возможность включиться в бесконечный герменевтический круговорот контекстов и интерпретаций. Именно поэтому искусство, архитектура и предметный мир оказываются одними из самых характерных и важных областей семиотического исследования.

Семиотику вместе с присущим ей аутентичным исследовательским инструментарием, применяемым для анализа (сверхсложной!) художественной культуры, иногда упрекают в излишней схематизации, редуцировании и нарушении целостности художественных произведений. С этим, в известном смысле, следует согласиться. Дело в том, что семиотический метод, как и любой другой научный метод, рассматривает объект своего анализа с определенной точки созерцания, из аксиоматически заданной системы координат. Как и всякая другая наука, семиотика не берет на себя ответственность исчерпывающе описать и объяснить всю онтологию и метафизику предмета исследования и не подменяет традиционные исследовательские практики, сложившиеся в сфере изучения искусства, но лишь восполняет их, открывает новые невиданные доселе измерения и грани художественного творчества.

Семиотический контекст восприятия культуры особенно полезен в наступившей постиндустриально-постмодернистской эре, где информация перестала

считаться истиной, задающей наше отношение к реальности (Модерн), но превратилась в один из основных товаров потребления, уже не связанных ни с какой определенной реальностью (Постмодерн).

Рассмотрение семиотики любой материально-художественной формы всегда начинается с рассмотрения их архетипических истоков. Знаки, образы и целые фабрики смыслов, которые создают современные дизайнеры, например, в своей работе над логотипами, несут в себе в том или ином виде какой-либо архетипический образ. Это объясняется тем, что архетип является не только частью этимологии множества знаков, но и его операционной составляющей. Архетипическое сегодня нашло активное применение в маркетинге. Соответствие определенному архетипу признано одной из важнейших составляющих успешности бренда. Вот почему изучение семиотики особенно полезно для студентов, овладевающих профессией «Коммуникативный дизайн».

## **ТЕМА 1. СЕМИОТИКА КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА**

### **1.1. Понятие семиотики. Семиотика как вид научного знания**

*Семиотика* (греч. semeion – знак) – наука, изучающая производство, строение и функционирование различных знаков и знаковых систем как средств хранения, передачи и переработки информации в человеческом обществе, природе и в самом человеке. Любой объект может быть знаком, а точнее, может быть рассмотрен как знак: знаки препинания, денежные знаки, знаки Зодиака, нотные знаки, дорожные знаки, фирменные знаки, знаки признательности и т.д. и т.п. Такие примеры можно приводить и приводить.

Главным понятием семиотики и ее элементарной единицей анализа является знак. Один из основателей науки семиотики, американский ученый Чарльз Пирс писал: «Весь мир пронизан знаками, если не состоит исключительно из знаков. /.../ Мне никогда еще не удавалось исследовать что-нибудь, не рассматривая этот предмет как объект семиотических штудий, будь то математика, этика, метафизика, гравитация, термодинамика, оптика, химия, сравнительная анатомия, астрономия, психология, фонетика, экономика, история науки, вист, мужчины и женщины, вино или метрология...» [83, с. 163]. Сами познание и мышление, по Пирсу, имеют семиотическую природу. Всякая мысль есть знак, утверждает ученый.

Все информационные процессы протекают с использованием знаков или знаковых систем, т.е. являются семиотическими. В таких процессах знаки выступают в качестве элементарных носителей информации, а знаковые системы – в качестве элементарных баз данных о том или ином объекте. Знаки и знаковые системы в природе и обществе образуют континуум, который по своей цельности сопоставим с эволюционным континуумом жизни.

В рамках семиотики существует следующее определение знака. *Знак* (лат. signum – отметка, изображение с определенным смыслом) – это материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, действие, признак), выступающий в коммуникативном и трансляционном процессе в качестве представителя (заместителя, репрезентанта) другого предмета, свойства или отношения и используемый для получения, хранения, преобразования и передачи информации.

Семиотика оперирует самыми различными знаками или знаковыми системами, которые по мере развития культуры становились все более сложными и разнообразными. Например, к таким системам относятся знаки, связанные с мифологическими и религиозными ритуалами и обрядами, сложившиеся еще в древности, искусственные знаки научных дисциплин – математические символы или химические формулы, существует визуальная система знаков, характерная для искусства живописи, кино, театра, архитектуры и дизайна, музыкальная знаковая система – нотная запись и т.д.

Как самостоятельная научная дисциплина семиотика начала развиваться в конце XIX - начале XX вв., но ее истоки можно обнаружить еще в учениях античных и средневековых философов: *Аристотеля, Филона Александрийского, стоиков, Августина Блаженного*, в логических учениях схоластики, а также в философии Нового времени – *Т. Гоббса, Дж. Локка*, в знаках внутри жизни общества, в которую лингвистика входит как составная часть.

В настоящее время семиотика как научная область представляет собой довольно развитую в теоретическом и практическом отношении дисциплину, методы которой позволяют анализировать самые разнообразные сферы человеческой деятельности. Очень ясно эту мысль выразил знаменитый врач XVI века Парацельс: «Мы, люди, открываем то, что скрыто в недрах, благодаря знакам и внешним соответствиям; и таким образом мы находим все свойства трав и все, что есть в камнях. Нет ничего ни в глубине морей, ни в вышине небесного свода, чего человек не был бы способен открыть. Нет такой горы, как бы велика она ни была, которая могла бы скрыть от взгляда человека то, что внутри нее; оно открывает нам свое присутствие через соответственные знаки» [111, с. 379].

Выявление информации и ее смысла, зашифрованных в знаках любого объекта, осуществляется путем декодирования. Здесь термин «код» означает способ упорядочения знаков в определенную систему, благодаря чему выполняются множество знаковых функций, главной из которых является коммуникативная функция или обмен информацией и получение посредством знаков нового знания.

*Коммуникативная функция* или *функция обмена информацией*, несомненно, является основной для знакового содержания человеческого социума и определяет сам ход появления и развития цивилизации. Человек, будучи членом того или иного коллектива, обнаружил, что для более благополучного и комфортного существования необходимо координировать усилия отдельных групп



людей и всего коллектива. Для этого он начал создавать, использовать и совершенствовать знаки. Постепенно использование знаков привело к росту и развитию человеческих умственных способностей, а в целом – к созданию человеческого социума в том его виде, который мы сейчас наблюдаем.

Путь, пройденный человечеством от первичных попыток общения, свойственных даже животным, к современным средствам связи и, соответственно, к их новому семиотическому содержанию, является наглядным примером человеческого прогресса.

*Познавательная* (мыслительная, когнитивная, познавательно-логическая) функция. Совершенствование человеческой практики и развитие средств передачи информации привело в свою очередь к развитию и совершенствованию мыслительной деятельности человека. В процессе такого развития человеческая культура накапливала все больше информации, при этом специализируясь посредством все новых знаков и знаковых систем. Сами знаки становились все более “глубокими”, что позволяло проникать в скрытые до того связи и взаимоотношения изучаемых объектов. От непосредственного восприятия простых объектов и связей человек начинал переходить к все более абстрактным, скрытым от непосредственного наблюдения опосредованным свойствам вещей. Венцом таких опосредованных абстрактных знаковых систем являются математические и иные формализованные системы. Они позволяют работать со знаками, способными определять и формулировать фундаментальные научные законы и представления. Все это через обучение передается новым поколениям, каждое из которых начинает свой собственный виток обработки усвоенных ими знаков. Так повышается знаковый потенциал всего человечества, что лежит в основе его дальнейшего совершенствования.

Знаковое функционирование играет огромную роль в *социализации человека*. Этот процесс происходит в социокультурной среде в рамках взаимного обмена информацией с помощью знаков. Владея знаковыми кодами своего сообщества, человек становится его полноправным членом. Нарушение привычных форм человеческого общежития может привести к серьезному отставанию человека в интеллектуальном и другом развитии. За примером можно обратиться к людям-Маугли, отторженным по каким-либо причинам от овладения социальными знаками поведения и общения в детском возрасте и неспособными стать полноценными членами общества.

Одной из важнейших, если не самой важной для выживания человеческого рода, является *предупредительная функция знаков* – направленность их на предупреждение о возможных событиях, которые могут произойти в будущем. Такие знаки воспринимаются животными инстинктивно. Человек же воспринимает их на уровне осознанной поведенческой реакции, так как значение подобных знаков связано часто с сохранением его жизни и здоровья. Предупреждающим может быть не только отдельный знак, но и целая знаковая система. Так, боль-

шинство знаков, регулирующих дорожное движение, являются предупреждающими, хотя в этой системе присутствуют и знаки иных категорий. Предупреждающие знаки появляются преимущественно там, где существует угроза жизни и здоровью человека.

Очень многие знаки используются для выделения каких-либо объектов. Так, тавро для метки скота указывает, кому этот скот принадлежит. Торговая марка обозначает фирму, изготовившую данный продукт, а фамилия автора на обложке книги, либо ином произведении искусства указывает на их создателя, а экслибрис на книге – на ее владельца. Не только отдельные знаки, но и целые знаковые системы специально создаются для выделения обозначенных существностей. Имена собственные являются примером такой системы. Любое имя возникает для того, чтобы, обозначив свой референт, выделить его из среды аналогичных объектов. Имя человека дается ему при рождении и выделяет его особым наименованием (знаком) из числа других людей. То же самое касается и обозначений (названий) объектов материального мира.

Кроме называющей и характеризующей функции, знаки принимают на себя еще и *объяснительную функцию*. Это касается всех видов знаков, но в наибольшей мере это относится к знакам естественного и визуального языка. Это объясняется тем, что любую знаковую систему и смыслы, которые в ней заложены, можно на том или ином уровне «перевести» на естественный язык, объяснить с помощью естественного языка – самой совершенной знаковой системы. Именно на этом принципе построена вся система образования. Но здесь также важна и роль визуальных знаков, в свою очередь применяемых в качестве пояснения вербальных текстов – в виде различных изображений, графических схем, указателей, чертежей и т.п.

Многие знаковые системы специально создаются для хранения информации. Прежде всего это относится к таким системам записи, как письменный язык, картография, нотная грамота и т.п. Суть здесь заключается в том, что форма выражения содержания знаков различается по многим параметрам, в том числе и по длительности хранения заключенной в них информации. Так, к примеру, посредством устного слова информация передается ровно столько, сколько это слово звучит. Для сохранения устной речи люди придумали много технических приспособлений, и самым древним из них оказался письменный язык. Устная речь развивалась очень медленно и по многим направлениям, пока люди не изобрели алфавитные системы письма, оказавшиеся самыми эффективными знаковыми системами сохранения нашей мысли. Изобретение письма, особенно алфавитного письма, считается самым значимым событием для развития цивилизации. Сегодня искусство записи постоянно совершенствуется, возникают все новые знаковые системы: в последние годы появились электронные (компьютерные) системы записи, заменившие традиционную систему записи и традиционную книгу, различные томографы, записывающие информацию, связанную со

здоровьем человека, метеорологические приборы, сохраняющие сведения о погоде и климатических изменениях, навигаторы, которые создают картографию космоса и т.п. Ни одно крупное мероприятие не обходится без предварительного семиотического проектирования. Чертежи предшествуют изготовлению инженерных сооружений, в кино создаются сценарии – своеобразные проекты будущего кинофильма, эскизы художников предваряют законченное произведение, с помощью проектов строятся отдельные здания, целые комплексы и города, создается дизайнерская продукция, и все это, прежде чем быть реализованным, подается в знаковой оболочке.

*Эмоционально-экспрессивная функция.* Сообщения, в которых на первый план выходит данная функция, сосредоточены на адресанте, то есть на отправителе сообщения. Эта функция в разной мере присутствует во всех видах общения (кроме тех, в которых используются искусственные семиотики), но в первую очередь она характерна для сферы искусства.

*Эстетическая функция.* Эта функция соответствует направленности сообщения на само сообщение, причем в такой направленности присутствует эстетический момент, то есть эмоционально-чувственная оценка сообщения с точки зрения "красоты", оппозиции "прекрасного» и «безобразного".

Основные принципы семиотики были сформулированы американским ученым *Ч.С. Пирсом*, который дал самую первую классификацию знаков и французским лингвистом *Ф. де Соссюром*, определявшим семи интерпретации "семиология") как науку, изучающую жизнь

## **1.2 Связь семиотики с другими областями научного знания**

Семиотика понимается сегодня не только как самостоятельная и самодостаточная наука, но и как методологическая основа для изучения других дисциплин. Иными словами, семиотика стала важнейшим ориентиром современной области знаний как сумма идей и методов и одновременно как эффективный аналитический инструмент. В настоящее время семиотическим методом пользуются в той или иной степени все практикующие исследователи, и речь идет не только о гуманитарном цикле наук. Общим свойством здесь является акцентирование знакового характера предмета изучения. Исходя из этого становится очевидной роль семиотики и выработанных в ней аналитических практик в таких дисциплинах, как лингвистика, поскольку последняя изучает самую полную и совершенную из систем связи – человеческий язык, литературоведение, искусствоведение, социология, культурология, теория коммуникации, информатика, этология и т.д. Другой ветвью семиотики является семиотика естественных наук.

Сама семиотика как наука возникла на пересечении таких дисциплин, как логика, лингвистика, герменевтика, антропология, психология и др. Ее специфика состоит не в определенной предметной области интересов, но в особом, именно семиотическом взгляде на объекты различных гуманитарных наук.

Современный исследователь семиотики Карл Аймермахер предложил свой взгляд на соотношение семиотики и частных наук: "Семиотика действительно больше занимается общими основами статуса знака, знакообразования и элементарных знаковых процессов, в то время как частные науки анализируют специфические свойства своего предмета. Частные науки отказываются от слишком общей формулировки своих результатов, отличаясь от семиотики и в этом отношении. Помимо этого, похоже, действует правило, пока результаты частных наук не сформулированы на языке семиотики или, по крайней мере, не могут быть проинтерпретированы на этом языке, они оказываются для семиотики иррелевантными либо не достаточно «систематичными», чтобы они могли их принять» [6, с. 286].

Первоначальные общие принципы семиотики как «науки о знаках» сформировались на основе наблюдений за естественным языком одновременно и независимо в работах Ч. С. Пирса и Ф. де Соссюра. Первый из плеяды отцов-основателей семиотики стремился к созданию особого варианта математической логики (так называемой чистой или умозрительной грамматики, *grammatica speculativa*), второй – к определению предметной области различных знаков как объектов новой науки, названной им семиологией.

Термин «семиотика» первоначально применялся для *формальной логико-математической линии*, а содержательная предметная линия по европейской традиции именовалась семиологией; позднее оба названия стали употребляться как синонимы. Но еще в древности зачатки семиотических представлений находили свое применение, к примеру, в *медицине* при изучении знаков и симптомов различных заболеваний. Медицинская семиотика сегодня – важная составная часть диагностики.

В числе приоритетных сфер, активно использующих семиотический анализ, находятся такие науки, как *этнолингвистика и этносемиотика*. Предметом их изысканий традиционно является взаимоотношения между этносом и языком, этносом и способами его организации. В состав изучения этносемиотики входит мифология, история культуры, обряды и ритуалы и т.п. Семиотический подход послужил основой формирования направления, которое называют «семиотической, или символической антропологией».

Семиотика сегодня применяется на стыке многих наук, таких как *эндосемиотика и биосемиотика*. Эндосемиотика рассматривает коммуникацию внутри живого организма или механического устройства. В организме имеет место постоянный обмен информацией между различными отделами нервной системы и различными отделами головного мозга. В компьютере – между отдельными «языками», образующими цепочку – иерархию кодов.

**Классификация знаков по признакам физической (материальной) природы плана выражения знака**

Семиотика, основной функцией которой является хранение, передача и переработка информации, становится основополагающей методологической основой *теории коммуникации*. Между этими науками в силу того, что они делят схожую теоретическую и методологическую базу, просматривается определенная близость. Тем не менее, они отличаются по предмету своего изучения. Теория коммуникации направляет свое внимание не на сообщение, а на процесс и способ его передачи, тогда как семиотика делает акцент на изучении различных знаков, кодов, в которые организованы знаки, на культурные контексты, внутри которой действуют коды, а также на том, что означает сообщение и какие смыслы оно несет. Семиотика в первую очередь исследует процессы семиозиса – процессы семиотической деятельности, и только во вторую затрагивает процессы коммуникации, процессы обмена информацией между объектами.

Семиотика также напрямую связана с наукой о культуре – *культурологией*. В рамках семиотического подхода культура понимается как совокупность знаковых систем, посредством которых человечество или данный народ производит, упорядочивает, хранит информацию, обменивается ей, познает, объясняет, изменяет мир, поддерживает свою сплоченность и оберегает свои ценности и своеобразие, осуществляет связи с окружающим миром и другими культурами. С точки зрения семиотики культура представляет собой огромную информационную знаковую систему, в которой с помощью особых кодов созданы сценарии человеческого поведения, законы социума, религиозные и художественные тексты. В целом всю человеческую культуру можно представить как полиглотичное (многоязыковое) пространство. Именно в культурных знаках человек отбирает и структурирует свои знания о мире и свой опыт. Соответственно разные сферы и типы культуры по-разному производят отбор и структурирование информации. Следовательно, семиотическое исследование рассматривает все феномены культуры как факты коммуникации, диалога, отдельные сообщения которой организуются и становятся понятными в соответствии с определенным кодом. Таким образом, семиотический подход опирается на положение о том, что культура говорит символами и знаками, поэтому, изучая знаковые системы различных культур, можно обнаружить их глубинные смыслы, извлекая ту или иную информацию.

Если рассмотреть эти понятия в ракурсе бинарной оппозиции «культура-некультура», культуру следует определить как организованную систему, сохраняющую и обновляющую информацию для общества, «некультуру» же можно охарактеризовать как антисистему, нечто, что дезорганизует, деструктурирует, фундирует различные энтропийные процессы и, наконец, стирает память и разрушает культурные ценности народов и всего человечества. В рамках такой оппозиции следует ввести понятие *семиотической культуры*, означающее сферу знаковой деятельности и знаковой организации культуры в самом широком смысле.

Семиотическая культура занимается пониманием и рассмотрением культурных объектов, явлений, процессов и их механизмов функционирования как

источников информации и заключенных в них смыслов. Понятие семиотической культуры сформировалось в процессе активизации исследовательского внимания к специфическим характеристикам процессов означения и понимания культурно значимой информации, закреплённой в текстах культуры. При этом под информацией в рамках культуры понимается не только знание, но и духовные ценности. В таком контексте понятие "информация" приобретает самое широкое звучание.

Характеристика семиотической культуры подразумевает рассмотрение объектов и явлений культуры в соответствии с принципами и нормами, принятыми в семиотике. Понимать культуру – значит понимать её семиотику, уметь устанавливать значение используемых в ней знаков и расшифровывать составленные из них тексты. Например, можно классифицировать и сравнивать культуры по их означиванию пространства и времени. Одни культуры сосредотачивают внимание на своих истоках, другие – на конечных целях. Одни упорядочивают время в циркулярных терминах, другие – в линейных. В первом случае речь идет о мифическом времени, во втором – об историческом. Различные культуры неодинаково размещают себя в географическом пространстве, разграничивая "наш мир" и "незнакомый" или "чужой" мир. Эти различные ориентации могут быть универсализированы в качестве доминирующей идеологии той или иной страны.

Следует отметить, что культура является более широким понятием, чем семиотика. В то же время семиотика, попадая в исследовательское поле культурологии, начинает обогащать, расширять и углублять собственные исследовательские стратегии за счет теоретических и методологических установок культурологии.

Таким образом, семиотика стала сегодня значимой областью знания, важнейшей теоретической и методологической базой для изучения многих естественно-математических и гуманитарных дисциплин.

### **1.3. Семиотика как область изучения материально-художественной культуры**

Материально-художественная культура, в круг которой входят архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн и изобразительное искусство, является одной из самых значимых и сложных областей семиотического исследования. Это связано с избыточностью плана содержания, характерной для сферы искусства, благодаря которой его произведения включаются в бесконечный круговорот интерпретаций и осмыслений.

В различных разделах дисциплины «Семиотика материально-художественной культуры» изучаются специфические знаковые системы: языки архитектуры, интерьера, дизайна, садово-паркового, декоративно-прикладного и изобразительного искусства. И основной акцент в содержании данного курса де-

лается на семиотических аспектах изучения материально-художественных текстов культуры, несущих в себе особый способ фиксации и трансляции культурной информации, понимаемой в самом широком смысле.

Прежде чем перейти непосредственно к процессу подобного изучения, необходимо сделать несколько предварительных замечаний, связанных со спецификой предмета исследования, являющегося объектом материальной культуры. Семиотический инструментарий, разработанный в семиотике, в первую очередь соотнесен с потребностями лингвистики, то есть потребностями вербального языка. В последнем, по замечанию известного русского семиотика Ю. М. Лотмана, условность отношения содержания к выражению носит конвенциональный характер, и потому знаковый характер словесного языка значительно очевиднее, и обнажение этого факта дается относительно легко. Однако элементы визуальной культуры, в противоположность языку, создают полную иллюзию тождества объекта и его знака, и вещь требует к себе особого семиотического подхода, она должна осмысливаться в ее знаковой условности, через обнажение ее знаковой природы.

Если знаковый характер вербального языка, как правило, субъективно осознан и сознательно акцентирован, то знаковое содержание объектов материально-художественной культуры не всегда находится на виду и часто остается неосознанным. Другой русский семиотик и философ А. М. Пятигорский обозначил это явление как "двоичность" вещи, указав на то, что вещь, наделяясь знаковостью, приобретает семиотическое качество и одновременно сохраняет свою материальную сущность: знак как бы исчезает в предмете, а предмет — в знаке [87, с. 423]. Еще точнее и выразительнее по этому поводу высказался немецкий философ Э. Кассирер, назвав материальное и духовно-смысловое начало материального объекта одновременно "неслиянным и нераздельным", "стабильным и динамичным", "единым и многим" [46, с. 487]. Архитектурное сооружение или вещь предметного обихода в своей материальной сущности остаются неизменными, стабильными, тождественными сами себе. Однако означиваясь, они начинают приобретать качества "одухотворенного пространства" и наделяться динамическими функциями.

В этой связи в их знаках различают: означающее — их материальное воплощение, в свете которого вещи наглядно нами воспринимаются, и означаемое — их духовное содержание, в свете которого вещи вызывают наши эмоциональные переживания. Иными словами, предметы материально-художественной культуры, понимаемые семиотически, проявляются и определяются не только как материальные объекты, но и как духовные сущности: социальные, идеологические, нравственные, религиозные, эстетические, художественные и т.д. В этом качестве объекты материально-художественной культуры еще с древности накапливают символические характеристики, играют важную роль в культовых религиозных обрядах, ритуалах, церемониях и праздниках. В дальнейшем их семиоти-

ческие функции становятся еще более обширными и разнообразными и проявляют себя практически во всех процессах человеческой жизнедеятельности: от повседневной жизни, трудовой деятельности, политики до сфер искусства и спорта.

Специфичность и сложность изучения семиотики материально-художественной культуры заключается также в многоплановости предмета освоения, где каждое видовое, типовое, жанровое воплощение имеет свое семиотическое выражение и свой собственный семиотический код, который меняется в зависимости от контекста пребывания, например, исторического или стилистического.

Кроме того, семиотический опыт освоения предметов материального мира и произведений искусства не может быть полностью тождественным опыту другого человека, и, следовательно, несводим к общей логике или равнозначному их восприятию на основе рациональности. Что хорошо, например, понимал такой художник, как В. Кандинский. Анализируя творчество П. Сезанна, Кандинский замечает: «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» [43, с. 194].

Итак, в основе знака лежит пережитой, преломленный человеческими ощущениями и эмоциями опыт, который формируется из общих впечатлений социальной и культурной действительности, но воспринятых и пережитых так, как воспринял и пережил их данный человек в соответствии со своей индивидуальной судьбой. Отсюда вытекает еще одно ключевое свойство знаков материально-художественного мира: единство в них объективной картины и личного переживания. Знаки материальных вещей, существующие как модель и реальность человеческого мира, не могут быть исчерпаны общезначимой рациональной логикой абстрактного характера. «Все это носит и личностный характер — дает представление о личности», — замечает известный французский социолог и философ Ж. Бодрийяр в своей книге «Система вещей» [15, с. 344]. Указанное свойство знака позволяет проникать через мир материальной культуры в непосредственное, человеческое (культурно-антропологическое) содержание окружающей действительности, и в этой связи определяется еще одно их семиотическое качество.

Архитектура, предметный мир, костюм по силе и частоте воздействия на человека может сравниться разве что с системой массовой информации — телевидением, кино, рекламой и интернетом. Но чтобы пользоваться, например, интернетом, требуется досуг, иначе говоря, взаимодействие с ним ограничено во времени, и отключить интернет можно простым нажатием кнопки на модеме. Что же касается материальной среды, интерьеров нашего жилища, офисов, уни-



верситетов, магазинов, общественных зданий, городских и сельских улиц, предметов быта и одежды, то воздействие с ними для нас неизбежно и тотально – не существует кнопки, на которую можно было бы нажать.

На первый взгляд может показаться, что из-за постоянного пребывания в одних и тех же интерьерах, проходя по одним и тем же улицам, используя одни и те же предметы быта, мы перестаем их замечать и, тем самым, нейтрализуем их влияние. Однако это всего лишь иллюзия.

«Люди мира бизнеса и политики понимают, – отмечает культуролог В.М. Розин, – что визуальные системы и визуальные произведения – плакат, реклама, одежда, внешний облик машин и предметов обихода, интерьер и экстерьер /.../ произведения искусства являются достаточно эффективными средствами формирования установок, симпатий и антипатий человека, влияют на принятие им решений, на выбор и ценностные ориентации, на мироощущение, на настроение, чувства и эмоции. При этом предполагается, что визуальные средства в отличие от вербальных или интеллектуальных (слово, понятие, теории) позволяют человеку практически мгновенно воспринимать запрограммированное воздействие (хотя сработать оно может значительно позднее), причем это воздействие является и более глубоким, поскольку визуальные системы влияют не только на интеллект, но и на эмоционально-чувственный базис человека» [88, с. 278].

Хорошо известно, что цветовой спектр интерьера, формы домашней обстановки, собственная одежда или одежда окружающих людей своими формами, линиями и красками могут вызывать чувство беспричинного беспокойства, возбуждения или страха. Это связано с тем, что визуальные знаки содержат в себе сообщения двоякого смысла: явного, рационально сознаваемого уровня восприятия, что дает нам возможность определять и узнавать саму вещь, и неявного, скрывающего смыслы и значения, которые автоматически переводятся на неосознаваемый или мало осознаваемый уровень восприятия. Интересно, что подобный скрытый смысл может иногда являться инструментом манипулирования эмоционально-чувственной сферой человека. Например, современная реклама, активно использующая визуальные образы и предметы костюма и макияжа, чтобы эффективно воздействовать на потребителей.

Особое воздействие визуальной культуры, к которой относится и материальная среда человека, объясняется особенностью человеческого восприятия. По статистике, от 85 до 90 % информации об окружающем мире человек получает через зрение, и только 10-15 % остается на все остальные чувства человека: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Образы материальной среды, ее формы, объемы, линии и краски отражаются в нашем сознании и подсознании непрерывно, и избежать подобного влияния невозможно, как никому не дано «выпрыгнуть» из своей эпохи и из своего окружения.

Предметы материального мира часто живут дольше людей, иные из них существуют веками, как, например, египетские пирамиды. Древние городские

руины и памятники архитектуры, произведение искусства и старинные ювелирные украшения родом из прошлого становятся знаками, с помощью которых именно в силу их материальности напрямую осуществляется связь с прошедшими эпохами – к ним можно прикоснуться, осязать, в полном смысле слова почувствовать и прочувствовать. Благодаря семиотическим характеристикам материальной культуры мы сознательно или подсознательно не только ощущаем связь со своим временем, но ориентируемся во временном потоке и по-своему переживаем его течение.

В целом изучение объектов материально-художественной культуры в формате их семиотических закономерностей позволяет увидеть смысловую базу процессов их функционирования и получить эффективный инструментарий для прогнозирования развития архитектуры, дизайна и изобразительного искусства.

Знания такого рода, к примеру, совершенно необходимы студентам, осваивающим профессию коммуникативного дизайнера. По сути, всё, что производится здесь дизайнером, является визуальными знаками. Логотипы фирм или корпораций – полноценные знаковые системы – в концентрированном виде отражают обширный пласт деятельности этих организаций, которые, свертываясь в минималистские выразительные визуальные знаки-образы, присутствуют затем в их названии, размещаются на визитных карточках персонала, деловой документации, упаковке, фирменной одежде, транспорте, наружной рекламе и т.п. Что касается непосредственно рекламы, органичной частью которой является визуальный образ, то она также в значительной степени есть продукция семиотики.

Современный знак сегодня становится не только объектом, но и активным действующим субъектом коммуникативного процесса. Фирменные стили как знаковые системы создаются для проведения крупных международных событий (политических саммитов, спортивных мероприятий, торговых ярмарок, промышленных выставок и т.п.), используются для развития туризма в стране и многого другого. Товарные бренды, производимые отдельной фирмой или государством, не в меньшей степени формируют устойчивую знаково-смысловую идентификацию фирмы или государства. Брендированная продукция, ассоциируемая с ними, становится частью их имиджа и яркой демонстрацией образа жизни граждан страны-производителя.

Знаковые системы выполняют и функцию проектирования. Сегодня практически ни одно крупное сооружение не обходится без предварительного семиотического проектирования. На основе проектной работы создаются отдельные архитектурные сооружения, целые комплексы и города, в том числе и продукция художественной и дизайнерской деятельности. Все это, прежде чем быть реализованным, подается в знаковой оболочке.

Существенным здесь представляется и изучение знаково-символических функций и их влияния на процессы формо- и цветообразования, формирования пространственно-временных характеристик художественных, архитектурных и дизайнерских объектов.

Раскрывая значимость семиотического метода для изучения материально-художественной культуры, отметим также, что семиотику вместе с присущим ей аутентичным исследовательским инструментарием, применяемым для анализа (сверхсложной!) художественной культуры, иногда упрекают в излишней схематизации, редуцировании и нарушении целостности художественных произведений. С этим, в известном смысле, можно согласиться. Дело в том, что семиотический метод, как и любой другой научный метод, рассматривает объект своего анализа с определенной точки зрения, из аксиоматически заданной системы координат. Как и всякая другая наука, семиотика не берет на себя ответственность исчерпывающе описать и объяснить всю онтологию и метафизику предмета исследования и не подменяет традиционные аналитические практики, сложившиеся в сфере изучения искусства, но лишь восполняет их, открывает новые невиданные доселе измерения и грани художественного творчества.

Тем не менее, рассмотрение архитектуры, дизайна, изобразительного и декоративно-прикладного искусства с позиций семиотики позволяет синтезировать исследовательские стратегии многих гуманитарных дисциплин: искусствоведения, культурологии, эстетики, социологии, теории коммуникаций, теории повседневности, урбанистики, психологии, лингвистики в одну единую целостную методологию семиоанализа. Все это множество исследовательских практик особенно необходимо в ситуации, когда рассматриваются сложные и многосторонние по своему охвату проблемы, связанные с объектами материально-художественной культуры, не поддающиеся проведению исследования методическим арсеналом одной только дисциплины, к примеру, искусствоведения. В таком контексте семиотический подход объединяет различные методы анализа и создает иной принцип организации изучения объекта, открывающий широкие возможности для осмысления его с новой стороны и под другим углом зрения. Подобный подход способствует соединению разрозненных знаний в единое целое, при этом не только не разрушая или обедняя традиционный искусствоведческий круг методов и приемов анализа (историко-стилистического, типологического, сравнительно-исторического, системного и др.), но, наоборот, приводит к их обогащению и даже переосмыслению в контексте открывающегося нового знания о мире искусства, архитектуры и дизайна.

### **Вопросы**

1. Почему семиотика является методологической базой для изучения гуманитарных наук?
2. Когда началась развиваться семиотика как область научного знания, кто стоит у ее истоков?
3. Назовите и охарактеризуйте основные функции знаков.
4. Какие области научного знания наиболее связаны с семиотикой?
5. В чем специфика семиотики материально-художественной культуры?

## ТЕМА 2. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ШКОЛЫ СЕМИОТИКИ

### 2.1 Североамериканская семиотическая школа

Семиотика возникла практически одновременно в трех географически удаленных друг от друга точках в 1890-1910 гг., в Северной Америке, Швейцарии и России, причем ее создатели не только ничего не знали друг о друге, но и работали в разных отраслях знания, в философии, лингвистике и литературоведении. У них были предшественники, но развитие семиотики до этого периода – это история отдельных семиотических идей и озарений, которые закладывались в трудах философов античности и средневековых богословов. В Новое время философское осмысление знака начинает осуществляться в контексте общего познания природы и свойств языков, прежде всего естественных языков общения. Эти проблемы фигурирует в работах Р. Декарта, Дж. Локка, Г.В. Лейбница, Э.Б. де Кондильяка, В. Гумбольдта и др.

Основателем североамериканской семиотической школы является Ч.С. Пирс (1839—1914), американский математик, логик, естествоиспытатель и философ. В работе "Знаки, язык и поведение" он первым разработал и обобщил целостную теорию знаков и знаковых систем, назвав ее, вслед за Дж. Локком, семиотикой, и предложил ее основные термины. Им была разработана классификация знаков: знаки-индексы, знаки-копии, или иконические знаки, и знаки-символы. Такой тип классификации знаков отражает три ступени семиозиса (становления знака). В отличие от других классификаций знаков, например, связанных с различием их физической природы (знаки оптические, слуховые, осязательные), в классификации Пирса учитывается главная сущность в двухсторонней структуре знака – степень мотивированности формы знака его содержанием.

Знаки-индексы, по Пирсу, характеризуются фактической смежностью знака и объекта. Он отмечал, что они обязательно должны иметь какие-то общие характеристики с объектом. Например, дым над лесом есть знак костра, дыра от пули – знак выстрела, след на песке является следствием следа прошедшего человека. Знаки-индексы, таким образом, являются "кусочком самого объекта или реальным результатом его воздействия".

Для иконических знаков, как их определяет Пирс, характерно подобие объекту. Например, рисунок и фотография — это не сам объект, а лишь его изображение, организованное художником и фотографом. Третий тип знака, символ, не имеет никакой связи между знаком и объектом, примером чего могут служить слова естественного языка. В области знаковой теории Ч. Пирс известен также введением человеческого фактора – интерпретатора. Он предложил рассматривать знаковые отношения в виде треугольника с вершинами: знак, объект, интерпретатор.

Важной вехой в самоопределении семиотики было появление первой в XX веке книги по семиотике – "Основания теории знаков" (1938) американского логика и философа Ч.У. Морриса (1901-1978), к которой восходит общепринятое сейчас различие трех основных аспектов знака:

1) *синтактики* (отношения между знаками в знаковых последовательностях, например, отношения между словами в высказывании или отдельными мотивами в увертюре или в опере);

2) *семантики* (отношения между знаками и тем, что они обозначают);

3) *прагматики* (отношения между знаками и участниками коммуникации, то есть отношения людей к тем знакам, которые они используют, посылают и воспринимают).

Трем основным аспектам знака соответствуют три раздела семиотики: синтактика, семантика и прагматика. Подобное различие синтактики, семантики и прагматики стало классическим "общим местом" семиотики. На основе синтеза синтаксических, семантических и прагматических сторон знака в рамках семиотики был разработан системный подход к знаковой деятельности и задано стремление к систематизации и поиску универсалий в разнообразных типах знака и знаковых систем. Русский семиотик Ю.С. Степанов дает теории Морриса следующую характеристику: «Его семиотика должна была способствовать решению одной из основных задач неопозитивизма – подведению единого "языкового" (то есть семиотического) основания под различные специальные науки (физику, математику, психологию, лингвистику); семиотика предполагалась как "унифицирующая наука"» [101, с. 184].

Моррис видел в семиотике инструмент ("органон") всех наук, идущий на смену классической логике. Считая семиотику общенаучной дисциплиной, Моррис, однако, подчеркивал ее особое значение и роль именно для гуманитарного знания. Семиотика дает основу для понимания важнейших форм человеческой деятельности и связи этих форм друг с другом, поскольку все эти виды деятельности и все отношения находят отражение в знаках.

Общим вкладом североамериканских ученых в семиотику является прежде всего разработка системного подхода к изучению знаков и знаковых систем в рамках семиотической прагматики.

## **2.2 Семиотические модели западноевропейской школы**

Помимо американских философов, семиотические проблемы привлекли внимание и западноевропейских ученых. Значительный вклад в формирование семиотики был сделан, во-первых, лингвистикой, существенно повлиявшей на ее развитие, во-вторых, структурализмом, направлением в гуманитарном знании, связанным с использованием структурного метода анализа явлений культуры, моделирования, формализации и математизации в гуманитарных науках, и позднее постструктурализмом.

Признанным основоположником лингвистической семиотической школы является швейцарский лингвист *Ф. де Соссюр* (1857-1913), пришедший к семиотике независимо от Ч. Пирса. Его "Курс общей лингвистики", изданный учениками ученого после его смерти, стал поворотным пунктом в истории языкознания. Впоследствии идеи Соссюра активно начинают использоваться в качестве отправной точки в различных школах семиотики, возникших в Европе и США после первой мировой войны.

В "Курсе общей лингвистики" Соссюра (1916) сформулированы взгляды на язык, оказавшие огромное влияние на развитие структурной лингвистики, так как впервые в языкознании рассмотрение языка как системы (структуры) было положено в основу не только теории языка, но и других языков, например, языка общества. Что касается непосредственно лингвистики, то ее Соссюр определил как часть новой науки, изучающей жизнь знаков внутри общества, которую он назвал семиологией. Вводя термин "семиология", он предполагал, что наряду с языком существуют еще другие языкоподобные явления, составляющие знаковые системы. Язык, по Соссюру, есть система знаков, выражающих понятия, а следовательно, его можно сравнивать с письменностью, с азбукой для глухонемых, с символическими обрядами, с формами поведения, с военными сигналами и т.д. и т.п. Он только наиважнейшая из этих систем. Следовательно, утверждает ученый, можно представить себе науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества; такая наука явилась бы частью социальной психологии и общей психологии; мы назвали бы ее семиологией. Она должна открыть нам, что такое знаки и какими законами они управляются.

Соссюром было выдвинуто важное положение о системности языка. Язык определяется им как система взаимообусловленных знаков. По Соссюру, языковой знак состоит из означающего (совокупности фонем) и означаемого (понятия), причем оба элемента знака – психического свойства. Ни фонемы, ни значения, взятые по отдельности, не являются языковыми знаками.

Каждый языковой знак, означающее и означаемое, по утверждению Соссюра, существуют не сами по себе, а исключительно в силу своего противопоставления другим единицам того же порядка. В языке нет ничего, кроме противопоставлений; "язык есть форма, а не субстанция", говорит Ф. де Соссюр. Другими словами, существенным для языковой единицы является не материал, из которого она построена, а исключительно множество противопоставлений, в которые она входит. Это множество определяет ее значимость, или ценность.

Соссюр один из первых исследователей осознал факт многоликости языка, который скрывает не один, а несколько предметов изучения:

1) Язык, анализируемый с точки зрения своих функций, может рассматриваться как средство общения, средство выражения мыслей, средство оформления мыслей и т.д.

2) Язык, анализируемый с точки зрения условий своего существования, может рассматриваться как факт культурно-исторический.

3) Язык, анализируемый с точки зрения своего внутреннего устройства, может рассматриваться как некоторая знаковая система, служащая для кодирования и декодирования сообщений.

Он не только осознавал факт многоликости языка, но и выразил это новое представление через ряд понятий. Соссюр противопоставил внешнюю и внутреннюю лингвистику. Внешняя лингвистика, по Соссюру, изучает условия существования языка, то есть язык в связи с историей народа и цивилизации, в связи с политикой и литературой, в связи с его географическим распространением и т.д. Внутренняя лингвистика изучает устройство языка, его структуру. Соссюр утверждает при этом, что между внутренним устройством языка и внешними условиями его существования нет никакой необходимой или непосредственной связи. Эту мысль он поясняет сравнением языка с шахматами: тот факт, что шахматы пришли в Европу из Персии, – внешнего порядка. Он никак не определяет системы и правил игры.

Внутренний механизм языка, утверждает Соссюр, можно вполне адекватно изучить и объяснить, ничего не зная о его истории. Более того, плодотворное изучение этого внутреннего механизма предполагает выделение в языке синхронного аспекта, или оси одновременности, в противоположность диахроническому аспекту, или оси последовательности. Синхроническая лингвистика изучает внутреннее устройство языка или его систему, а диахроническая – историю изолированных языковых единиц. В связи с этим Соссюр также различает два вида отношений (противопоставлений) между языковыми единицами: парадигматические (Соссюр их называл ассоциативными) и синтагматическими. Первые возникли в результате ассоциации единиц по сходству на парадигматической (вертикальной) оси языка, а вторые – в результате ассоциации единиц по смежности на синтагматической (горизонтальной) оси языка, то есть в речевом потоке. Учением о синтагматике и парадигматике Соссюр, по существу, снял традиционное деление грамматики на морфологию и синтаксис и заменил его различением теории парадигм, изучающей отношения языковых единиц на парадигматической оси, и теории синтагм, изучающей отношения лингвистических единиц на синтагматической оси.

Соссюром выделены основные свойства знака:

- 1) произвольность (условность, конвенциональность);
- 2) линейность;
- 3) изменчивость.

Произвольность языка, указывает Соссюр, защищает язык от всякой попытки сознательно изменить его, поэтому исчезает всякая почва для обсуждения рациональности знаков, предпочтения одних знаков другим. Именно потому, продолжает свою мысль Соссюр, что знак произволен, он не знает другого закона, кроме закона традиции. И, наоборот, он может быть произвольным только потому, что опирается на традицию.

Линейный характер языкового знака Соссюр раскрывает так: элементы следуют один за другим, образуя цепь. Таким образом, означающее языкового знака характеризуется признаками "заимствованными у времени": он обладает протяженностью. Признак линейности существенен, от него зависит весь механизм языка, поскольку линейность означает неодновременность восприятия одного сообщения (например, двух сегментов одного высказывания).

Так, вслед за Соссюром при классификации знаковых систем различают семиотики, порождающие линейные сообщения (язык, музыка, танец и др.), и семиотики, чьи произведения не линейны (изобразительное искусство, дорожные знаки, униформа и др.). Это полезное различие для восприятия текстов разной семиотической природы. Например, можно сразу окинуть взглядом полотно, которое художник писал два года, в то время как произведение словесного искусства, если оно длиннее пословицы, загадки или четверостишия, воспринимается не одномоментно.

В оппозиции "неизменчивость и изменчивость знака" существенна очередность, утверждает Соссюр, т.е. иерархия терминов: при всяком изменении преобладающим моментом является устойчивость прежнего материала, неверность прошлому лишь относительна. Вот почему принцип изменения опирается на принцип непрерывности.

Соссюр разделил язык и речь. Речь связана с языком. Она представляет собой результат использования языка, результат отдельного акта говорения. Существует речь говорящего «А», речь говорящего «В» и пр. Она индивидуальна, линейна, имеет физический характер. Язык – это система взаимосвязанных знаков, обязательная для всех членов данного языкового коллектива. Он как система не определяется речью, то есть индивидуальным использованием этой системы. Язык – это правила лингвистической игры, то есть правила передачи и приема сообщений с помощью некоторой системы знаков. Все носители данного языка обязаны в своей языковой практике подчиняться этим правилам, если они хотят быть участниками эффективного общения.

Свою плодотворность в формировании семиотических представлений показал структурализм. Объектом его исследования становится уже не только язык, но культура как совокупность знаковых систем (язык, наука, искусство, мифология, мода, реклама). Основа структурного метода – выявление структуры как довольно устойчивой совокупности отношений, признание методологического примата отношений над элементами в системе, примат синхронии над диахронией.

Первым, кто использовал идеи теории семиотики в исследовании культуры, становится французский этнолог, социолог и философ *К. Леви-Стросс* (1908-2009). Изучая ритуалы, мифологию, магические практики и искусство, сформированные в первобытных культурах, он высказывает мысль о типологическом сходстве (анalogии или параллелизме) структур их языка и организации социума, а основываясь на идее коллективного бессознательного К.Г. Юнга, он



выявляет универсальный архетипический код (язык), который, по Леви-Строссу, реализуется в языках (семиотиках) магических практик и мифологий, искусств, норм поведения членов социума, включая взаимоотношения полов и имущественные обмены, а также в естественных (этнических) языках.

Идеи Леви-Стросса и Соссюра развивает *Р. Барт* (1915-1980), литературный критик, структуралист и один из лидеров французской семиотической школы, который начинает активно применять структурно-семиотический метод уже не для первобытной культуры, как Леви-Стросс, а для современной, в частности, для анализа массовой повседневной культуры, а также художественного текста. В различных видах знаковой деятельности: в тексте газетного репортажа, фотографии, фильме и музыке к нему, в конструировании одежды и бытового поведения, то есть в разноплановых семиотических феноменах, принадлежащих одному синхронному срезу культуры, – он видит структурное сходство.

Свои основные идеи он развивает в работах 60-х гг.: "Мифологии" (1957), "Система Моды" (1967), "О Расине" (1963) и др. Рассматривая явления повседневной жизни, Барт выдвигает понятие семиологического парадокса, состоящего в том, что знаковые функции приписываются тем или иным вещам, которые прежде не были знаками, и, наоборот, вещи-знаки могут утрачивать свои знаковые свойства. Классическим случаем здесь является Том Соьер М. Твена, который превратил нудную и принудительную работу – покраску забора – в "товар" и развлечение для других. Содержание знаковой функции, развившейся вследствие "семиологического парадокса", Барт называет коннотацией и считает, что таков механизм создания мифов, существующих на пограничье языка, обыденного сознания и идеологии. Он формулирует вывод о том, что общество наделяет знаки социального дискурса вторичными, коннотативными значениями, "вписывает" в них свои обязательные, часто не сознаваемые говорящим смыслы – "социолекты" (скрытые социальные коды). Бартом также дано обоснование понятия "письма" – категории, характеризующей ценностную окраску дискурса или способа, которым текст заявляет о своем социальном (властном, профессиональном и т.д.) статусе. Соответственно и знак (языковой или иной другой) служит объектом разоблачительного анализа. Для обнаружения скрытых социальных кодов в конкретных текстах культуры Барт пытается разработать точный аналитический инструментарий (например, работа "Система Моды").

Доминантой творчества французского культуролога и социолога *Ж. Бодрийяра* (1929-2007) также является выявление знаковых характеристик современной культуры. Он в первую очередь описывает общество потребления, в котором последнее сделалось главным содержанием общественной жизни. Потребление, по Бодрийяру, не сводится к пассивному использованию вещей, оно превращается в активный процесс их выбора и регулярного обновления, в котором обязан участвовать каждый член общества. Приобретая вещи, он стремится к вечно ускользающему идеалу – модному образцу, опережая время благодаря кредиту. Собирая же коллекционные вещи, потребитель пытается зафиксировать и

присвоить себе и само время. Для утверждения и регулирования такого образа жизни служит реклама, цель которой – не столько способствовать продаже того или иного товара, сколько внедрить в общественное сознание образ – код культуры современного общества, эти товары потребляющего. Подобное потребительство принципиально не знает предела насыщения, поскольку имеет дело не с вещами как таковыми, а с культурными знаками, обмен которыми происходит непрерывно и бесконечно. Однако эти знаки, как утверждает Бодрийяр, хотя и обладают высокой семиотической ценностью, лишены символической глубины традиционных знаков в пользу знаков, оторванных от собственно человеческих, личностных или родовых смыслов и отсылающих не к сущностям, а к симулякрам – пустым знакам дегуманизированной культуры, в которой человек отчужден и сам становится симулякром.

В наибольшей мере структура семиотики нашла осмысление в работах итальянского литературоведа и семиотика У. Эко (род. 1932) определившего метод и место семиотики в кругу наук. Выделим наиболее существенные положения его семиотических идей. У. Эко прежде всего разграничивает семиотику (семиологию) как общую науку от частных семиотик. Семиологию он задает как общую теорию исследования феноменов коммуникации, рассматриваемых как построение сообщений на основе конвенциональных кодов, или знаковых систем, и мы будем именовать «семиотиками» отдельные системы знаков в той мере, в какой они отдельны и, стало быть, формализованы. Подобное выделение в отдельный разряд разнообразных семиотик показывает междисциплинарный характер данного подхода.

В общей семиологии он видит философию языка и теорию коммуникации. Частные или специальные семиотики, по Эко, изучают устройство конкретных знаковых систем. В зависимости от области бытования семиотик, а также задач их изучения Эко выделяет семиологическую эстетику, то есть эстетику, изучающую искусство как коммуникативный процесс", семиотическую типологию культур, семиотику массовой коммуникации, семиотику "риторических и идеологических кодов" – исследования семиотик религии, политики, воспитания и др.

Чаще всего общая теория семиологии у Эко соединяется с разбором конкретных семиотик – их "кодов" и характера знаковых систем. Таким образом, он рассматривает семиотику архитектуры, музыки, риторики, рекламы, кинематографа, паралингвистические коды, естественные и формализованные языки.

Основным его подходом к исследованиям различных конкретных семиотик является методологическая разноплановость их анализа, который заключается в соединении синхронного анализа конкретных систем с поиском философско-культурологических и диахронических закономерностей. Для Эко такой подход является принципиальным.

Говоря о художественном тексте, он, в первую очередь, указывает на множественность его интерпретаций. Для него – это обязательный и даже конституирующий признак художественного текста. Поэтическое качество, указывает У. Эко, определяется как способность текста порождать различные прочтения, не исчерпываясь до дна. Указанный тезис перерастает у Эко в идею "бесконечной интерпретации", которая выступает в качестве одной из постоянных движущих сил в культурно-информационном развитии человечества. В работе "Открытое произведение" (1962) Эко развивает мысль о возможности такого произведения, которое лишено жесткой фиксации своих строевых компонентов (композиции, сюжета, состава действующих лиц, финала и др.) и может широко варьироваться при воспроизведении, предсказывая, таким образом, распространение всевозможных ремейков. Эко видит в это новый тип коммуникации между автором и его адресатом (потребителем произведения), порожденный массовой культурой и отражающий расширение свободы индивида, а также двусмысленность и хаос жизни.

В 60-70 гг. складывается *постструктуралистская семиотика*, в которую наряду с Ж. Деррида, Ж. Делезом, Ю. Кристевой, входят также поздний Р. Барт, У. Эко, Ж. Бодрийяр и др. Основным понятием структурализма является понятие интертекстуальности, выдвинутой Кристевой, то есть в принципе неограниченного континуума знаковой деятельности, где разные высказывания, коды, тексты сообщаются между собой даже в отсутствие прямых исторически фиксируемых контактов.

Французский философ и структуралист *Ж. Деррида* (1930-2004) обосновал в своих работах постструктуралистскую концепцию теории литературы, названной им термином "деконструкция", основными объектами которой становятся знак, письмо, речь, текст, контекст, чтение, метафора, бессознательное и др. Деконструкция как понятие сформировалось, как это утверждает Деррида, под флагом сопротивления, господствующему в европейской культуре "логоцентризму" интерпретаций, тоталитарно "выпрямленных" и потому обедненных и "жаждущих власти" над своим адресатом. Результатом деконструкции знака является сужение его функций как утратившего свою первичную опору – вещь, и одновременно обретение нового качества – оригинальности вторичного, столь существенной в процессе следующих шагов деконструкции речи и письма.

Другая ветвь исследований в области семиотики связана с логической семантикой (*Г. Фреге, А. Черч, А. Тарский*), в рамках которой разрабатывались преимущественно содержательные аспекты знака: проблемы демаркации предметного и смыслового значения, классификация смысловых значений, определение их качественных характеристик и свойств.

Знак как элементарная информационная единица рассматривается также в *теории информации и кибернетике*, где получили развитие коммуникативные аспекты знака (роль и функции знака в механизмах информационного обмена, информационный объем различных знаковых средств и его оценка).

В заключение краткого обзора направлений в области семиотики, сложившиеся в западноевропейской науке, можно сделать вывод о том большом вкладе, который они внесли как в общую теорию семиотики, так и в разработку отдельных семиотик или языков культуры. Особенно здесь необходимо выделить область социальной семиотики.

### 2.3 Русская семиотическая школа

У истоков русской семиотики, бесспорно, стоят *В.С. Соловьев* (1853-1900), давший особое понимание символа, отличное от Ч. Пирса и Ф. де Соссюра. Касаясь различных способов познания и интерпретации в "Критике отвлеченных начал", философ выдвинул тезис о двух разновидностях понимания мира: извне, со стороны феноменальной отдельности, что для него является знанием относительным, представленным в двух видах, как эмпирическое и рациональное; и изнутри, со стороны абсолютного существа, внутренне связанного с существом познаваемого, – знание, по Соловьеву, безусловное, мистическое. Следовательно, в самом познании, как об этом пишет философ, можно рассматривать каждый элемент либо как феноменальную отдельность, либо, напротив, как элемент целого, всеединства. Способом, обеспечивающим связь целого и отдельного, по Соловьеву, выступает символ, который выступает не как знак вещи, но как знак трансцендентного мира, отрицая мир вещественный.

Подобно Пирсу, Соловьев относится к символу как к высшему проявлению возможностей языка – возможностей выхода за границы обозначения вещей. Но причину и смысл такого выхода два мыслителя объясняют по-разному. Для Пирса символизация – результат саморазвития мышления и способов его знакового выражения, связанный с предельным иносказанием, с предельной конвенциональностью. Для Соловьева символ – никакая не конвенциональность, не иносказание, но обозначение полноты Божественного содержания, непосредственная данность идеи в слове, поскольку, как говорит Соловьев, Бог проявляет Свою истину тем, что противопоставляет хаосу не только акт всемогущества, но и основание акта, или идею.

Терминологически философия Соловьева далека от семиотики: отношение знака, значения и смысла не столь интересуют русского философа, как его знаменитых современников Пирса и Соссюра. Тем не менее, можно утверждать, что софиология Соловьева в невыраженном виде включает в себя основные предпосылки семиотической теории. Непосредственным подтверждением такого предположения может служить развитая теория символического дискурса, разработанная *П.А. Флоренским* (1882-1937) под прямым влиянием соловьевских идей.

В работе "Строение слова", представляющей часть неосуществленного замысла монографии "У водоразделов мысли", Флоренский, по сути, разрабатывает третий вариант семиотики (параллельно Ч. Пирсу и Ф. де Соссюру). Согласно Флоренскому, строение слова трихотомично. Слово может быть представлено как последовательно обхватывающие один другой круги, причем ради

наглядности графической схемы слова его фонему полезно представить как основное ядро, или косточку, обернутую в морфему, на которой в свой черед держится семема. Главной особенностью такой трихотомии становится последовательная потеря устойчивого равновесия по мере движения от костяка (фонемы) к телу (семеме). Так, значение семемы, меняется даже в пределах одной речи иногда весьма существенно, включительно до противоположности: ироническое, например, или саркастическое словоупотребление меняет семему на прямо противоположное.

Естественно, в этом случае возникает вопрос, как же при колеблющейся семантике в каждом индивидуальном употреблении мы можем более или менее понимать друг друга? По Флоренскому, в процессе коммуникации происходит сверхчувственное преодоление значения, превращение его в смысл. Мы верим и признаем, поясняет свою мысль П. Флоренский, что не от разговора мы понимаем друг друга, а силою внутреннего общения, и что слова способствуют обострению сознания, сознанию уже происшедшего духовного обмена, но не сами по себе производят этот обмен.

Именно благодаря предшествованию смысла выраженному значению (а не приданию рациональности мысли и поведению, как считал Пирс) осуществляется последовательная символизация указанных кругов языка. Лингвистический анализ слова, считает Флоренский, подтверждает учение святых отцов о троякости смысла Священного Писания, символически соотнесенного с тремя духовными функциями, связанными с телом, душой и духом.

В теории символического дискурса, созданной Флоренским, вполне очевидны соловьевские истоки. Триединство слова, о котором говорит исследователь, прямо связано с софийным пониманием Святой Троицы, поскольку Слово и есть символ, открывающий новое понимание мироустройства. Исходя из прозрений В. Соловьева, Флоренский создал семиологически завершенное построение, не уступающее открытиям Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, но развивающее семиотику в третьем направлении, вычерчивая новую ее грань.

В дальнейшем исследовательские истоки русской семиотической школы связаны с достижениями отечественной филологии первой половины XX века – ленинградским литературоведением и московской лингвистикой. Среди них выделяются работы *М.М. Бахтина* (1895-1975) – литературоведа и философа, творчество которого принадлежит постсимволическому периоду культуры серебряного века.

Среди работ Бахтина по семиотике выделяется его книга "Эстетика словесного творчества" (1979), где видна сложившаяся система его взглядов на язык искусства. В первую очередь Бахтин здесь останавливается на понятии "язык искусства", рассматривая его не только по отношению к литературе, но и к живописи и музыке, то есть "язык искусства" для него – интегральный термин, применимый ко всем видам искусства. Любой язык, по Бахтину, представляет собой

условную систему знаков. Но сам язык безусловен, как безусловно и художественное произведение – единственный и неповторимый текст. Вместе с тем Бахтин подчеркивает, что если "всякую систему знаков" (то есть всякий язык) можно легко перевести на другой язык, то художественное произведение (текст) никогда нельзя перевести "до конца", полностью, так как, как он поясняет, нет потенциального единого текста текстов. Кроме того, любое произведение, поясняет Бахтин, текст, всегда есть в какой-то мере свободное и не predetermined эмпирической необходимостью откровение личности. Автора мы всегда чувствуем в художественном произведении, продолжает свою мысль Бахтин, но никогда до конца воспроизвести его для себя через его художественное произведение не можем. Реальны лишь различные виды и формы его понимания через усвоение знаковой системы языка автора, ибо автор всегда использует один из возможных, а не "безусловный язык", единственно возможный.

Бахтин также вносит в культурологию и семиотику свое представление о диалогической природе смыслов культуры, утверждая, что каждая культура, вовлеченная в диалог, например, с последующими культурными эпохами, постепенно раскрывает заключенные в ней многообразные смыслы, часто рождающиеся помимо сознательной воли творцов культурных ценностей.

Через все его культурологические работы, начиная с 30-х гг., проходит представление о "диалоге культур", благодаря чему его концепция трансформируется в своеобразную культурологическую герменевтику, за которой стоит образ "большого времени" – образ связной мировой истории культуры. В "большом времени" – времени диалога культур – "нет ничего абсолютно мертвого, пишет Бахтин, у каждого смысла будет свой праздник возрождения". Концепция диалога Бахтина существенным образом повлияла на постструктуралистскую семиотику.

Основные идеи семиотики также развивали ведущие деятели *Тартуско-московской семиотической школы*: Ю.М. Лотман, В.В. Иванов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и др., вложившие свой вклад в теорию и практику семиотики как науки. Ими была выдвинута концепция о вторичных моделирующих системах – вторичных по отношению к естественному языку, где язык понимается как первичная семиотика, вторичные же моделирующие системы: мифологии, религии, литература и искусства, а также социоэтические нормы (запреты и предписания) и т.п. содержательно зависят от языка, создаются с его участием и интерпретируются с его помощью. Согласно этой концепции естественные языки и вторичные моделирующие системы (семиотики) представляют собой знаковые системы, которые отображают (моделируют) определенные фрагменты реальности. В результате такого функционирования порождаются знаковые последовательности, то есть тексты, реализующие коммуникативно-познавательные возможности отдельных семиотик.

Они выдвинули положение о том, что отношение к знаку, семиозису и информации может быть основой для построения типологии культур. Как писал У.

Эко, разработка типологии культур более всего характерна именно для советской семиологии. К семиотической типологии культур обращались Ю.М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и др. Ими была предложена концепцию искусства как одной из разновидностей моделирующих систем. Сопоставляя искусство с такими разновидностями моделирования, как игра и научное познание, они показывают сущностное своеобразие и вместе с тем черты сходства названных видов деятельности.

Ведущим семиотиком Тартуской школы является *Ю.М. Лотман* (1922—1993). Раскрывая семиотические механизмы эволюции культуры, Лотман стремится увидеть их с позиций общенаучного современного знания – в терминах общей теории систем, теории информации, теории связи, термодинамики, биологии, медицины. Само взаимодействие различных типов культур, культурных кодов, текстовых потоков осмысливается им как внутренний механизм исторического процесса.

В отличие от исследователей архаических обществ, хорошо изучивших семиотику ритуала и его информационно-организующую роль в жизни племени, Лотман обратился к более разнообразным (чем ритуал) видам поведения, в том числе к повседневному поведению человека, причем человека Нового времени. Постепенно в работах Лотмана исследование семиотики поведения трансформируется в "историю под углом зрения семиотики". В монографии "Структура художественного текста" (1970) Лотман рассматривает проблемы множественности художественных кодов, иерархическое строение текста, вопросы синтагматики и парадигматики, типологию текста.

Рассматривая семиотику искусства и сравнивая его с игрой, Лотман замечает, что искусство обладает рядом черт, роднящих его с игровыми моделями. Восприятие (и создание) произведения искусства требует особого – художественного – поведения, которое имеет ряд черт общности с игровым. Важным свойством художественного поведения, поясняет семиотик, является то, что практикующий его одновременно реализует два поведения: он переживает все эмоции, какие вызвала бы аналогичная практическая ситуация, и, одновременно, ясно сознает, что связанных с этой ситуацией действий (например, оказания помощи герою) не следует совершать. Художественное поведение подразумевает синтез практического и условного. И, однако, искусство не есть игра, продолжает Лотман, реально зафиксированный этнографией факт генетической связи искусства и игры, равно как и то, что выработанная в игре дву-(много)значность стала одним из основных структурных признаков искусства, не означает тождества искусства и игры. Игра представляет собой овладение умением, тренировку в условиях ситуации, искусство – овладение миром (моделирование мира) – в условной ситуации. Игра – "как бы деятельность", а искусство – "как бы жизнь". Соблюдение правил в игре, заканчивает свою мысль Лотман, является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил.

Лотману принадлежит концепция семиосферы (семиотического универсума) как пространства, в котором реализуются коммуникативные процессы и вырабатывается новая информация. Семиосфера образует коммуникативно-семиотическую структуру ноосферы (области жизни, организуемой сознанием человечества); если понятие ноосферы охватывает содержание сознания и его воздействие на реальность, то семиосфера – это система знаковых опор сознания, то есть носителей и передатчиков значения, каналов и способов передачи информации.

В совместных работах семиотиков *В.В. Иванова* (род. 1929) и *В.Н. Топорова* (род. 1928) дается обоснование возможности реконструкции текста (семиотического произведения). На основе семиотического понятия текста (которое включает помимо словесного или письменного языкового текста также тексты мифо-ритуальный, поведенческий, изобразительный, музыкальный и др.) и постулируемого сходства разных кодов одной культуры Иванов и Топоров выдвинули перспективную задачу исследования славянской древности на основе "сигналов", дошедших до исследователя по разным каналам связи.

Подводя итоги краткому обзору семиотических достижений русской школы можно сделать вывод о том, что основным объектом ее исследования являлась в первую очередь культура как целостное явление.

### **Вопросы**

1. В чем состоит вклад американских ученых Ч. С. Пирса и Ч.У. Морриса в семиотику?
2. Назовите ведущих семиотиков западноевропейской школы. Какова их роль в формировании семиотической науки?
3. Каковы достижения русской школы в области семиотики?

## **ТЕМА 3. СТРУКТУРА, ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ И СВОЙСТВА ЗНАКА**

### **3.1 Понятие и структура знака**

Если вспомнить то определение знака, которое мы уже дали в первом разделе, *знак* – это материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, действие, признак), выступающий в коммуникативном и трансляционном процессе в качестве представителя (заместителя, репрезентанта) другого предмета, свойства или отношения и используемый для получения, хранения, преобразования и передачи информации.

**Денотат.** Предмет, заместителем которого выступает знак, называется его *денотатом* (знак является именем этого объекта – стол, стул, здание, книга). Сам термин денотат произошел от лат. «denotatum» – «обозначенное» и означает множество явлений действительности (предметов или классов предметов, действий, отношений, свойств, ситуаций, состояний, процессов и т.п.), обозначаемых нари-



цательным именем некоторого языка. В простых случаях денотат содержит конечное или бесконечное число конкретных вещей, свойств, ситуаций, действий и т. п. Денотат - то, что данным знаком *обозначается*. Так в следе *денотируется* отпечаток ноги, лапы, пальцев и пр. Денотатом слова «жанр» в изобразительном искусстве являются: портрет, пейзаж, натюрморт, интерьер и т.п.

Знак является единством формы, представляющей некоторый предмет, и информации о нем. Говоря о представлении замещаемого предмета, нужно уточнить, что речь идет не о самом предмете, а именно о представлении, некоем типичном образе предмета. Например, за графической последовательностью (формой) «яблоко» стоит не конкретное, реальное яблоко, которое можно сорвать, разрезать, съесть, а обобщенное представление, некоторое типичное яблоко, яблоко «вообще». Этот типичный образ – представитель класса предметов (в данном случае – множества всех мыслимых яблок) – называется денотат.

Связываются денотаты со своими знаковыми формами с помощью устойчивых ассоциаций (мы хорошо представляем себе, например, облако, книгу, состояние сна и т. д.), произнося их соответствующие знаки. Эта ассоциация, связывающая форму и денотат, есть не что иное, как значение знака – отражения денотата в виде множества содержательных признаков, связывающее его с формой знака. Предположим, мы представляем себе денотат, соотносимый с формой «дорога», и если ребенок или человек, не владеющий языком, попросит нас объяснить, что значит это слово, мы будем пытаться как бы перевести имеющееся у нас представление (денотат) во множество содержательных признаков, характеризующих дорогу вообще: 1 – полоса земли, 2 – предназначенная для передвижения по ней, 3 – путь сообщения. Тем самым мы формулируем значение слова «дорога», общее для всех, кто пользуется этим знаком. Теперь ребенок, которому была известна только форма знака, создает для себя образ дороги – денотат, руководствуясь которым он сможет правильно применять форму «дорога» для обозначения именно дороги, а не чего-либо другого.

**Означающее (план выражения) – означаемое (план содержания).** Исходя из определения, каждый знак имеет материальную сторону – это его *означающее* (лат. *signans*), или *план выражения*, и идеальную (информационную) сторону – это значение знака, или содержание, в терминах семиотики – *означаемое* (лат. *signatum*), или *план содержания*.

Материальный носитель называется означающим, а то, что он представляет, – означаемым знака. Синоним «означающего» являются термины «форма» и «план выражения», а в качестве синонимов «означаемого» используются также термины «содержание», «план содержания», «значение» и иногда «смысл».

Для таких объектов, как архитектура или изобразительное искусство, рассматриваемых с семиотической точки зрения, планом выражения является их визуальный образ, планом содержания или означаемым становится их культурно-исторический и художественно-эстетический аспект.

Может показаться, что семиотические термины "план выражения" и "план содержания", по замечанию Н.Б. Мечковской, ничего не добавляют к уже имеющимся представлениям о диалектике формы и содержания в языке. Однако, как уже указывалось выше, в семиотической оппозиции "план выражения – план содержания" в центре внимания оказываются не взаимозависимости и корреляции формы и содержания, но их асимметрия, иногда разномасштабность. План выражения, еще раз повторим тезис Мечковской, это отнюдь не всегда "оболочка" или "вместилище" содержания, часто это просто "метки", "ярлычок", "репрезентативная малость", пусть свернутая и концентрированная, однако в сопоставлении с означаемым, с тем, на что указывает метка, – это всегда "малость" (сравните означающее и означаемое в государственном флаге и гербе; сравните богатство содержания географической карты или чертежа, с одной стороны, и принципиальную "экономность", "схемность" представления соответствующего содержания средствами названных семиотик, – с другой). С точки зрения "техники" и "экономики" информационно-семиотических процессов обязательная и существенная "экономность" знака, то есть способность выразить или репрезентировать "большое" через "малое", – это его ценное свойство.

Изложенные положения по теории знака тесно связаны с вопросом о специфике коммуникации в современной культуре. Проблема заключается в том, что в пространстве культуры можно обнаружить феномены, которые невозможно описать с точки зрения знаковости, или принципа "двойного членения". Сюда можно отнести многие тексты, созданные авангардом. Двойственность, т.е. связь формы и содержания, или означаемого с означающим, как основное условия функционирования знака, здесь полностью отсутствует. В связи с этим можно говорить о "разрушении" знака в авангарде, иными словами, о потере взаимосвязи между означаемым и означающим.

Знак всегда обладает чувственно воспринимаемой *формой*, иначе говоря, форма знака всегда материальна, т. е. в отличие от какого-либо идеального объекта, не оставляющего следов, которые можно реально зафиксировать, форма знака должна быть воспринята человеческими чувствами и может быть зафиксирована на каких-либо материальных носителях. Это может быть какой-либо *оптический* образ, т. е. то, что воспринимается зрительно (название книги, дорожный знак, цвет числа в календаре), *акустический* образ – то, что слышится или произносится (сказанное слово, сирена тревоги, свисток судьбы), *тактильный* образ – то, что воспринимается кожей – тактильно или, иначе, осязательно (рукопожатие, шрифт Брайля, поцелуй), *обонятельный* образ – ощущение запаха (запахи дорогих духов, столовой, цветов), *вкусовое* ощущение – то, что воспринимается языком (вкус перца, соли, сладкого и др.). Как видим, чувственно воспринимаемая форма знака охватывает все пять типов ощущений, принятых в психологии: зрение, обоняние, вкус, осязание, слух.

Воспринимая форму знака, мы в подавляющем большинстве случаев (если нет специальной задачи обратить внимание на форму) не думаем о ней, не задумываемся над тем, например, каким шрифтом напечатано слово или насколько мелодичен звук гонга. Пока форма не мешает нам постигать *содержание* знака, пока она оптимальна, удобна и незаметна для восприятия, до тех пор нам важно практическое значение знака, его содержание. Однако если текст, например, набран некачественной, «слепой» печатью, мы, естественно, обратим внимание не только на содержание текста, но и на эту некачественную форму. Как и в обратном случае – вычурный, нестандартный шрифт также будет объектом нашего незапланированного внимания. Но в большинстве случаев нас интересует не форма знака, а то, о чем она сообщает – предмет, явление, процесс, идея. Форма знака, таким образом, служит для представления о чем-то (для передачи содержания), для замещения чего-то. Например, рекламируемый на обложке журнала тюбик зубной пасты замещает саму реальную зубную пасту данной марки и дает представление о качествах и внешнем виде данной пасты, а уже упоминавшийся звонок будильника дает представление о времени и замещает собой это время, показывая его на своем циферблате.

Замещая или представляя нечто отличное от своей формы, знак тем самым *сообщает информацию*. Это позволяет говорить о том, что отсутствует в момент речи, и видеть отсутствующее. Тем самым устраняются пространственные и временные границы, которые без знака были бы непреодолимы. Например, рассматривая подобный изобразительный знак как пещерные рисунки каменного века, мы преодолеваем многовековую отдаленность от той эпохи благодаря этим изображениям гениальных первобытных художников, сохранившимся до наших дней, и получаем важную информацию о том времени. Или, рассматривая такой знак, как картина И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», мы получаем информацию, которую картина, будучи знаком, сохранила в себе на долгие столетия: уникальные события далекого пятнадцатого века, реальные люди, ставшие персонажами изображения сохранены для нас именно потому, что есть возможность воплотить давнюю российскую историю в таком материальном предмете, каким является картина. Конечно, для сохранения для нас такой информации, отдаленной во времени, в виде картины, должен действовать еще такой нюанс, как качество самой картины: необходимым условием является уникальность, «высококласность» полотна и личность художника. Если картина написана на среднем или низком уровне, если художник слаб, то, как бы ни была важна информация, заключенная в картине, она непременно затеряется, забудется и не дойдет до потомков, так же, как имя ее создателя. Так же, как временные, с помощью знака устраняются и пространственные границы: можно сказать и о сохранении информации, отдаленной от нас в пространстве. Например, из японских или китайских изображений на шелке мы получаем удивительные сведения о далеких странах.

**Графическая структура знака.** Несмотря на бинарность знака (план выражения и план содержания), его сущностной графической формулой в семиотике стал треугольник. Поэтому структуру знака удобно представлять в виде так называемого *треугольника Фреге*, вершинами которого являются *денотат*, *имя* и *смысл*. Например, собственное имя «МИНСК» обозначает столицу Беларуси, а сам город является денотатом имени «Минск». Общее имя «студент» обозначает «всех людей, проходящих обучение в вузах», и класс этих людей будет денотатом данного общего имени.

План содержания знака  
(означаемое) смысл – столица Беларуси

**Б**

**А**  
План выражения знака  
(означающее) – имя Минск

**С**  
Денотат – город

Треугольник представляет собой модель взаимосвязи трех составляющих:

- 1) данный в ощущениях объект реальной действительности, именуемый денотатом; денотат – объект, существующий в действительности;
- 2) возникающий в сознании людей мысленный образ (психологическое представление) о данном объекте, который в логике называется "понятие" или "концепт", а в лингвистике – "значение" или "смысл" – план содержания;
- 3) принятое в человеческом обществе наименование объекта – "имя" – план выражения.

Одно из достоинств семантического треугольника состоит в том, что он наглядно показывает структуру знака: единство духовного плана содержания и материального плана выражения.

### 3.2 Содержательные компоненты знака

**Значение.** Две стороны знака – означающее и означаемое – будучи поставлены в отношение постоянной опосредованной сознанием связи, репрезентируют социально приданное ему *значение*. Значения, иначе, денотативные значения, обуславливают их функциональные качества, остающимися, как правило, неизменными. Другими словами, значение – это то, чем данный объект является для людей в процессе их повседневной, производственной, общественно-культурной, социально-политической, эстетической, научной и другой деятельности. В качестве яркого примера можно привести мемориальные комплексы, установленные в нашей стране, имеющие огромное социальное значение как вечное

напоминание о трагедии и великом подвиге белорусского народа в Великой отечественной войне. Другим примером социального значения объектов материально-художественной культуры является означивание исторических памятников архитектуры в качестве материальных символов стран мира. Так, для Франции таким символом стала Эйфелева башня, для США – Белый дом, для России – Кремль, для Беларуси – Площадь Победы.

Чем обусловлена необходимость для человека вырабатывать значения, обозначать вещи, свои собственные поступки и переживания? Первое значение любого объекта закреплено в его названиях: архитектура, живопись, скульптура, графика, интерьер и др. В названии закрепляется место объекта в социокультурном пространстве, что позволяет выделять объект среди других объектов, определять его назначение и функции, закрепленные за ним исторически. К примеру, основным назначением архитектуры является создание материально организованной среды, предназначенной для жизнедеятельности человека.

Значение, называние предмета закрепляет место предмета в опыте, позволяет узнавать его. Мифологическое "сотворение мира" включало в себя обозначение всего, с чем человек имеет дело, что брали на себя боги или культурные герои. Значения – средства, позволяющие человеку "дистанцироваться" от собственных переживаний и от наблюдаемых явлений, а значит, и способность вырабатывать совершенно особые формы деятельности. Они дают возможность мысленного моделирования явлений, с которыми предстоит иметь дело, и само поведение становится все более универсальным способом отношения человека к действительности.

Культура наделяет значениями факты, явления и процессы этого мира. Более того, культура формирует сложную и многообразную знаковую систему, через которую происходит накопление, поддержание и организация опыта. В конечном итоге, значение – один из основных элементов культуры, специфическое культурное средство соединения человека с окружающим миром или вообще субъекта с объектом через посредство знаков.

Важнейшим человеческим носителем системы значений является язык как наиболее универсальное средство по сравнению с другими знаковыми системами. Язык в состоянии передать временные измерения (настоящее, прошедшее и будущее), модальность, лицо и т.д. Развитый язык обладает огромным запасом словесных значений и притом дискретность его единиц и способность их к комбинированию по многообразным правилам не устраняют его системности и способности к адаптации, к передаче все новых значений.

Простейшей формой значения является предметное – указание на денотат (его именование).

Значение знака носит общественный (социальный) характер, поэтому его можно определить как социально закрепленную ассоциацию.

**Коннотация.** В семиотике принято различать *денотативное* значение знака и *коннотативное*. Денотативное значение иначе называют предметным или первичным в силу того, что оно напрямую указывает на денотат.

*Коннотативное значение* – это вторичное смысловое наполнение знаков, надстраивающееся над его денотативным значением. Само слово коннотация (позднелатинское *connotatio*, от лат. *con* – вместе и *noto* – отмечаю, обозначаю) — дополнительное, сопутствующее смысловое приращение, устойчиво связанное с основным значением знака. Коннотативное значение имеет более сложное и более глубокое семантическое содержание. Проблема выявления коннотативных характеристик предметов материально-художественной культуры, в отличие от их денотативных характеристик, является одним из актуальных и непростых вопросов семиотики, поскольку спектр культурных смыслов этих объектов достаточно широк и многообразен.

*Пример.* В процессе функционирования знак может получать дополнительные значения – *коннотации*, зачастую весьма отвлеченные. Так слово "красный", означает не только цвет, но и становится символом красоты, энергии, жертвенности (символ крови, пролитой Христом), даже определять определенную политическую принадлежность человека и т.д. и т.п. Перечисленные дополнительные значения слова, означающего "красный" являются его коннотациями.

Так, некоторые памятники архитектуры, которые именно по своим коннотативным характеристикам, несущим в себе глубокие историко-культурные и художественно-эстетические смыслы, сделали эти архитектурные сооружения особенно значимыми для того или иного народа, что позволило их ввести в круг национальных символов.

Коннотативное содержание предметов материально-художественной культуры, в отличие от его денотативного значения, обуславливающего их функциональные качества, остающимися, как правило, неизменными, имеют зачастую весьма отвлеченные значения и варьируются в зависимости от культурного контекста.

Приведем *пример* с яблоком, излюбленным знаковым атрибутом древней мифологии. С денотативным значением яблока затруднений быть не может, каждый знает, что яблоко – это продукт плодового дерева, яблони, оно имеет шаровидную форму, богато витаминами и является одним из распространенных продуктов питания человека. «Мифологическое яблоко», как знаковый элемент, начинает активно обрастать коннотативными смыслами. Достаточно вспомнить «яблоко раздора» с надписью «прекраснейшей» из «Илиады» Гомера, которое стало причиной ссоры трех олимпийских богинь – Геры, Афины и Афродиты и косвенным образом привело к Троянской войне. Поэтому выражение «яблоко раздора» стало своего рода эвфемизмом для любой незначительной вещи или события, которое может привести к масштабным, непредсказуемым и, зачастую, разрушительным последствиям. Эвфемизмом стало и не менее знаменитое выражение «запретный плод» из Библии, иначе, райское яблоко, сорванное с райского

древа познания, из-за которого первые люди – Адам и Ева, надкусившие этот плод, были изгнаны из рая.

Образ надкушенного яблока использован в логотипе известной современной американской корпорации Apple (англ. – яблоко), производящей персональные и планшетные компьютеры, аудиоплееры, телефоны, а также программное обеспечение.

Появление названия корпорации Apple имеет элемент случайности. Как объясняют сами создатели этой корпорации, оно появилось потому, что один из сортов яблока являлся любимым фруктом основателя этой компании – Стива Джобса. Но, по-видимому, случайность здесь, связанная с яблоком, из того же разряда, что привела к открытию закона гравитации И. Ньютоном, на которого случайно упало все то же яблоко. В образе надкушенного яблока, изображенного в логотипе американской корпорации, высвечиваются его прототип – библейский плод с древа познания, вкусив которое, можно узнать «все тайны земли и неба». Оттого то и были подвергнуты остракизму первые люди на земле, дерзновенно попытавшиеся узнать эти тайны. Таким райским яблочком для человека XX – начала XXI вв. стал компьютер, благодаря которому современный человек получил неограниченный доступ практически ко всем знаниям, накапливаемым человечеством веками.

Определение коннотативных или вторичных смыслов имеет особое значение для понимания содержания такой сферы, как искусство. Именно коннотативные смыслы здесь задают глубину содержания произведений искусства. Если взять, к примеру, живописный пейзаж с изображением какой-либо рощи или опушки леса, то он первоначально может привлечь к себе внимание знакомыми нам мотивами природы. Но достоинство этого пейзажа как произведения искусства заключается в другом. В этом пейзаже мы можем ощутить вдруг какое-то чувство пронзительной печали или иное чувство, которое смог нам передать художник посредством линий и красок своего полотна. Он нам передал не чувства природы – она их лишена, а свои собственные настроения. Для передачи форм природного мира, их подобия, художник обращается к иконическим знакам, по которым мы и узнаем знакомые нам облик природы, но для того, чтобы выразить в содержании пейзажа свой тонкий внутренний настрой, художник с помощью особых выразительных художественных средств и приемов должен уже в знакомые нам образы природного мира внести свои внутренние интенции – коннотативные смыслы.

**Смысл.** В семиотике существует еще одна дефиниция, очень близкая по своему значению к термину «коннотация» – это смысл знака.

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" [117, с. 107]. Но может существовать наука, которая занимается смыслами как всеобщими формами человеческого сознания и такая наука есть семиотика.

У знака может быть столько значений, сколько контекстов его употребления может быть найдено. Это свойство привело в дальнейшем к разведению понятий *значения* и *смысла* знака.

Синонимом для термина "значение" вступает слово "*смысл*", хотя эти два термина не полностью синонимичны, так как смысл обычно связывается с субъективным пониманием культурных средств в отличие от объективированного значения культурных компонентов в системе культурной регуляции.

*Смысл* – содержание знакового выражения; мысль, содержащаяся в словах (знаках, выражениях). Раздел семиотики, исследующий смысловую сторону знака, называется *семантикой*.

Связь слов (знаков) и смысла, заключенного в них, не является прямой, непосредственной. Нередко приходится много потрудиться над тем, чтобы прийти до истинного смысла того или иного выражения. Закрепляясь знаком, смысл может превратиться в значение, стать социальным достоянием и отложиться в памяти. Смыслы спрессовываются в значение, чтобы становиться орудиями (схемами) понимания. Семиотику как раз и интересуют механизмы переходов от предметного значения к инструментальному смыслу, а также способы означивания или семиозиса.

*Смысл* – содержание знакового выражения, которое может меняться в зависимости от контекста его употребления. Это означает, что один и тот же объект означивания может иметь несколько планов выражения в зависимости от способов его фиксации человеком. Причем любое означивание объекта будет иметь иной знаковый результат.

К примеру, городской скульптурный монумент, в образе которого увековечен какой-либо известный деятель, для кого-то ценен именно как памятник, посвященный этому деятелю, для другого этот монумент представляет интерес в художественно-эстетическом плане как произведение искусства, для третьего – это знаковое место встречи с другим человеком. Иными словами, смысл данного монумента в зависимости от ситуации (контекста), меняется и принимает всякий значение субъективного характера.

Поиск смыслов знака, в отличие от его предметного значения, является, как правило, не простой задачей. Нередко приходится много потрудиться над тем, чтобы прийти до глубокого смысла того или иного знакового выражения, который не лежит на поверхности. Иногда оригинальный или глубокий смысл знака может стать социальным достоянием и надолго сохраняться в человеческой памяти. Так происходит с крылатыми выражениями, афоризмами, блестящими мыслями и т.п., в которых важно их неординарное значение. Такого рода смыслы особенно важны в искусстве. Именно поиск художественно-смыслового выражения вызывает то огромное количество различных интерпретаций,



которые появляются при восприятии произведения искусства. Интересный пример здесь приводит французский писатель XIX века Эмиль Золя, анализируя в ироническом ключе интерпретации известной картины символиста О. Редона «Глаз, подобно странному шару, поднимается в бесконечность» (1982 г.): «Так г-н Редон показывает нам, например, глаз, плывущий на конце стебля в бесформенном пейзаже, и вот собираются комментаторы. Одни уверяют вас, что глаз этот изображает око Совести; другие объявляют, что это око Непредсказуемости; третьи объясняют, что глаз этот синтезирует солнце... Наконец, является самый мудрый толкователь и заключает: этот глаз – просто булавка для галстука. Сама суть этого идеала в том, что он не вызывает представления ни о чем, кроме неопределенных форм, которые с одинаковым успехом могут быть магическими озерами и священными слонами, неземными цветами и булавками для галстука, а вероятнее всего, вообще ничего не изображают». Описывая практически не ограниченный смыслами интерпретационный ряд, Э. Золя дает также и свое понимание картины, раскрывая изображенный в ней объект как «глаз, плывущий на конце стебля в бесформенном пейзаже» [118, с. 51].

Что же касается смыслового содержания предмета вещного мира, то его предметное значение практически остается неизменным, тогда как смысловое значение также меняется, как и в произведениях искусства, в зависимости от культурного контекста и субъективного определения характера знаковости.

Рассмотрим, как меняется смысловое содержание вещи, взяв для примера такой атрибут одежды, как обувь. Практическое назначение (значение) обуви, состоит в том, чтобы предохранять и защищать ступни и нижние окончания ног человека от переохлаждения или, наоборот, от перегрева, а также от нанесения им какого-либо увечья. Этими защитными функциями, собственно, и определяется предметное значение обуви как вещи. Что же касается смыслового содержания обуви, то в зависимости от контекста его рассмотрения, оно становится поистине безграничным. В смысловом содержании обуви, рассматриваемой под углом зрения семиотики, могут отражаться национальные, социальные, гендерные, эстетические и другие характеристики их владельца. Если, к примеру, говорить о характеристиках социального плана, которые содержит в себе обувь, то здесь интересно отметить, что анализ дошедших до нас образцов древней и средневековой обуви показывает, что чем сложнее и иерархичнее была социальная структура общества, тем больше существовало запретов и рекомендаций на ношение ее определенных типов. Замечательным примером здесь могут послужить знаменитые средневековые пулены – мужская обувь с весьма удлиненным носком, протяженность которого увеличивалась в зависимости от знатности их владельца (иногда до полуметра). Если говорить о гендерных характеристиках, то знаковое определение женской обуви диктовалось, как правило, необходимостью фиксировать в ней (в отличие от мужской обуви, за редким исключением, практичной и удобной) признаки женственности, понимаемой как слабость и эротичность. Отсюда появление обуви на высоких каблуках, котурнах, платформах,

мало удобных для передвижения, или ношение чрезмерно маленькой по размеру обуви (с этой целью, например, в древнем и средневековом Китае, часто уродовали женскую стопу, для того, чтобы женская туфелька была не более 10 см). Подобная обувь, фиксирующая в своих знаках такие качества, как неустойчивость, слабость – знаки слабого пола, несла в себе и другое значение – служила ярким выражением социальной зависимости женщины от сильного пола – отца, мужа, брата. Заметим, что мужская и женская обувь людей простых сословий, отвечающая прежде всего требованиям трудовой деятельности, отличалась в первую очередь удобством.

Итак, что же такое "смысл"? 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. 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).

**Экспрессивное значение.** Помимо предметного, коннотативного и смыслового значения знак может иметь также *экспрессивное значение* – выражать при его употреблении определенные чувства, эмоции, настроения. Проявление экспрессивного значения знака прежде всего присуще любому произведению искусства. Наиболее яркие примеры: творчество Ван Гога, экспрессионистов. Оно также проявляется и при означении предметов материального мира – дорогой сердцу вещи как память о близком человеке или ощущение старого, давно обветшавшего родительского дома как ностальгии по детству. Т.е. эти вещи, потерявшие свое практическое назначение, становятся уже просто знаковыми и вызывают у человека своими знаковыми смыслами эмоциональные переживания. Такие знаковые смыслы и называются экспрессивными.

С атрибутикой знака, с которой мы только что определились, со всей совокупностью его основополагающих свойств и признаков, теснейшим образом связано такое понятие, как семиозис, введенное в теорию семиотики Ч.С. Пирсом.

**Семиозис.** По мысли Ч. Пирса, знак не возникает сам по себе, а начинает функционировать как знак только тогда, когда он начинает осмысливаться в этом качестве. Иначе говоря, знаки должны быть интерпретированы, чтобы быть знаками, в частности, определенной реакцией человека на воспринимаемый знак, объяснением значения данного слова с помощью других слов и т.д. Процесс, в результате которого возникает знак, называется *семиозисом*. Для Пирса именно

понятие семиозиса стало центральным понятием его семиотической теории. В рамках такого подхода семиозис определяется как динамический процесс интерпретации, единственный возможный способ функционирования знака. Процесс семиозиса фактически бесконечен. Идея семиозиса, по представлению другого семиотика американской школы – Ч. Морриса, выражает самую суть отношений между знаком и внешним миром, которые, по мысли ученого, выражаются в трех измерениях семиозиса: *синтактике, семантике, прагматике*.

### 3.3 Синтактика, семантика, прагматика

**Синтактика.** Отношение знаков друг к другу называется *синтактикой*. Это внутренние, структурные свойства знаков, определяющих порядок их построения.

Синтактика изучает внутренние свойства систем знаков безотносительно к интерпретации.

Под синтактикой (или синтаксисом) понимают правила сочетания друг с другом каких-либо знаков, передающих определенное значение, будь то сочетания звуков или букв в словах, слов в предложении, нот в нотной музыкальной последовательности, предметов на фотографии, иероглифов в иероглифической надписи, кадров в фильме или комбинации цветовых пятен на картине. Синтаксический аспект объекта (семиотического текста) представляет собой множество элементов восприятия, на сочетаемость которых наложен ряд ограничений, упорядочивающий эти элементы. Синтаксическая упорядоченность основана на соединении элементов в единое целое на основе как равноправных, так и иерархических отношений между ними, причем это «целое» не является результатом простой суммы входящих в него элементов, а представляет собой качественно новое образование. Если сравнить синтаксис изображения с привычным языковым синтаксисом, то можно заметить принципиальное сходство: при рассмотрении картины как языковой фразы, т. е. как сочетания выразительных элементов, приобретающее благодаря отношениям между этими элементами свой смысл, отличный от смысла каждого из них в отдельности, то видно, что в том и другом случае сочетание элементов приобретает благодаря отношениям между этими элементами свой смысл. И смысл этот зависит от способа сочетания, иначе говоря, от синтаксиса объекта (текста).

Синтаксической знаковой системой называют тогда, когда известны лишь входящие в нее знаки и правила, позволяющие от одних знаков и знаковых конструкций перейти к другим. При этом предполагается, что «смысл» входящих в эту систему знаков неизвестен. Примером оперирования синтаксической знаковой системой может служить решение алгебраических примеров на упрощение выражений. Здесь действительно совершенно безразлично, какие именно предметы обозначены знаками, входящими в состав алгебраического выражения. Важно лишь знать правила оперирования этими знаками и правильно применять их.

Может сложиться иллюзия, что, имея дело с синтаксической системой, человек оказывается не связанным с реальными предметами материального мира, что он попадает в своеобразный замкнутый в себе мир знаков. В действительности связь знака с предметом сохраняется, хотя и приобретает специфический характер. Синтаксические системы в конечном счете содержательны, т. е. в них содержатся (хотя в неявном, скрытом виде) знания об обозначенных предметах. Действующие в них правила оперирования знаками не произвольны, они отражают отношения, присущие действительности, а точнее, целому классу различных областей реального мира.

Чтобы проиллюстрировать содержательность синтаксических систем, обратимся к широко известному примеру, приведенному академиком Л.В. Щербой. Попробуем выявить смысл следующего «выражения»: «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдючит бокренка». На первый взгляд эта знаковая конструкция абсурдна, поскольку каждое входящее в него «слово»-знак в отдельности не обозначает какого-либо предмета, бессмысленно. Однако можно заметить, что в целом данное «выражение» составлено по вполне определенным правилам – по правилам грамматики русского языка. И, так как последние не произвольны, раскрывается возможность интерпретации данного выражения, придания ему вполне определенного содержания [101, с. 558].

Знание грамматики позволяет интерпретировать отдельные элементы этой конструкции как части речи – существительные (куздра, бокр, бокренок), глаголы (будланула, курдючит), наречие (штеко), прилагательное (глокая). В этом предложении далее можно выделить отдельные его члены (подлежащее, сказуемое и т. д.) и понять его смысл как выражение какого-то действия «куздры» по отношению к «бокру» и «бокренку». Можно даже выяснить, обозначает ли «бокр» и «бокренок» одушевленные или неодушевленные предметы, обратив внимание на различие форм винительного падежа (ср. повалить – кого? – теленка, но повалить – что? – бочонок). Можно с уверенностью сказать, что объекты действия «куздры» – существа одушевленные, причем один из них большой, а другой – маленький («бокренок» наделено уменьшительным суффиксом подобно «ребенок», «котенок», «теленек» и т. д.).

Под синтактикой (или синтаксисом) материально-художественной культуры понимают правила сочетания друг с другом знаков архитектурно-предметного мира, произведений изобразительного искусства, передающих определенное значение. Синтаксический аспект этих объектов представляет систему упорядочивания их отдельных элементов в единое целое на основе как равноправных, так и иерархических отношений между ними, причем это «целое» не является результатом простой суммы входящих в него элементов, а представляет собой качественно новое образование. В любой картине сочетание ее выразительных элементов, их упорядочивание создает определенный смысл. Сами по себе элементы картины – цветовые пятна, их линейная структура, цветовые контрасты, даже само построение произведения, т.е. каждый элемент его структуры,

взятый сам по себе в отдельности, не имеет своего собственного значения, но их упорядоченное сочетание, их отношения начинают задавать произведению определенный смысл. Упорядочивание отдельных элементов живописи в картине на основе выстраивания их отношений по определенным признакам, посредством которых картина начинает приобретать смысловые значения, – это и есть качественные проявления такого аспекта, как синтаксис.

Создание произведений архитектуры, изобразительного искусства, дизайна происходит вследствие оперирования синтаксической знаковой системой. При этом необходимо осознавать, что действующие в них правила оперирования знаками синтаксиса – не произвольны, они довольно жесткие, их надо изучать и уметь искусно применять в собственном творчестве.

В качестве примера можно привести абстрактные произведения живописи, где синтаксическая система не связана напрямую с реальными предметами материального мира. В результате зрителю может показаться, что он попадает в хаотический мир цветовых пятен и, соответственно, смысловых знаков. В действительности, в подобных произведениях, если они создаются настоящими мастерами искусства, наличествует такая же строгая синтаксическая система знаков, в которых содержатся (хотя и в неявном, скрытом, виде) свои знаковые смыслы. Именно выявлению этих смыслов в абстрактном искусстве посвящены теоретические труды В. Кандинского, одного из самых ярких основоположников абстрактной живописи. Согласно цветовой теории художника, каждый цвет обладает своей динамической характеристикой. По его теории, к примеру, желтый цвет – движется к человеку, так как он излучает свет, а синий – увлекает человека внутрь себя, т.е. движется от человека и так о каждом цвете. В своих собственных произведениях, создавая их на сочетаниях цветовых пятен, линий, геометрических фигур, несущих определенные смыслы, о которых он писал в своих книгах, он создавал не просто абстрактные цветовые феерии, красивые и гармоничные сами по себе, а свой духовный Космос, со своими смыслами и идеями. То есть на основе своеобразного синтаксиса его живописи рождалась новая семантика, ибо художник, по Кандинскому, «слуга высших целей», который с помощью кисти и собственной «вибрации души» создает «Большой Космос», «Грядущее Духовное царства» во имя того, чтобы открыть и показать человеку и человечеству новый мир. А это уже прагматическая сторона его знаковой системы.

**Семантика.** Отношения знаков к смыслу называется *семантикой*. Семантические отношения относятся к внешним аспектам знакового проявления. Семантика, являясь разделом семиотики, занимается анализом комплекса связанных между собой понятий. Проблематика семантики выражается в вопросах: «Что означает то или иное понятие (термин), высказывание, суждение?».

В искусстве преобладание семантики свойственно реализму. Преобладание семантики свойственно также антиподу реализма – сюрреализму, изображающему субъективные состояния, подсознание, память и алогично сближающему

удаленные друг от друга предметы реалистической стилистики – необычная семантика, представленная стилистически традиционно, реалистично или даже натуралистично, «поглощает» синтаксис.

Относительное «равноправие» синтактики и семантики можно отнести к импрессионистическому направлению в искусстве. Импрессионистическая живопись, в которой отдельные части произведения не подчинены правилу детального соответствия частям объекта, явилась шагом в сторону современной абстрактной живописи. Например, знак дерева в целом распознается как дерево из контекста, но отдельные его части весьма мало напоминают листья и ветви. Видение импрессионистического изображения в целом дает понимание значения (семантики) благодаря общему силуэту, тону и контексту, но без различия деталей – т. е. при частном наличии синтаксиса сохраняется семантическая целостность изображения в целом.

Усиление синтактики наблюдается в развившихся в первое десятилетие XX века тогда новых направлениях искусства (кубизм, дадаизм, экспрессионизм – кубизм в живописи искусствоведы метко называют «синтаксисом»). Синтаксичность в указанных художественных направлениях действует следующим образом: форма изображения превращается в сложный орнамент, но при этом оставляется интерпретируемый объект, который нужно «увидеть», т. е. своего рода принцип «найди человека в кустах». Из расплывающихся до неопознаваемости значимых элементов мы продолжаем угадывать что-то, последний остаток знакомого, интерпретируемого.

Однако полное вытеснение семантических отношений в пользу исключительно синтаксиса характеризует абстракционизм («нефигуративное искусство»), демонстрирующий полный отрыв от предметности и представляющий собой внутренне гармоничную комбинацию цветовых пятен и линий на картине. Хотя это не значит, что художник полностью порывает с семантическим образом, создавая нефигуративное произведение. Ведь даже в том случае, когда не имеется в виду никакого определенного денотата, автор комбинирует и перекомбинирует образы, хранящиеся в его памяти.

Таким образом, текст-изображение, являясь знаком, имеет безусловно свои собственные уникальные семиотические свойства. Накладывающаяся на данную систему словесная семиотическая система рассматривается, естественно, как совершенно особенная знаковая система, построенная на конвенциональном функционировании знаков-символов. Однако обе знаковые системы, каждая из которых имеет набор основных единиц (словарь) и правила их сочетания (грамматику), сближаются друг с другом по следующим критериям.

**Прагматика.** Отношение знаков к субъекту (человеку), который пользуется знаками, называется *прагматикой*. Здесь также, как в семантике, задействованы внешние аспекты оперирования со знаками. Прагматика исследует связь знаков с «адресатом», то есть проблемы интерпретации знаков теми, кто их использует, их полезности и ценности для интерпретатора.

Например, рекламный текст (вербальный и невербальный его компоненты) может выполнять различные функции, сочетая в себе ассертивы (информация о продукте, в том числе и изображении), комиссивы (например, гарантии качества или безопасности), экспрессивы (выражение восхищения товаром и его качествами, в том числе и через эстетику изобразительного ряда) и другие речевые акты. При этом прагматическим фокусом рекламы всегда является директив: *Пойди и купи!*

Прагматическая сторона текста задана уже самим его социальным функционированием, иначе текст не существует как знак: «быть знаком» не есть качество изначально присущее вещам или явлениям. Знаками они действительно становятся тогда, когда используются и понимаются человеком в качестве знаков. Эту прагматическую сторону текста имел в виду Ч. Пирс, когда писал, что нечто не есть знак, пока оно не используется в качестве такового, т. е. пока оно не интерпретируется мышлением и не адресуется некоему сознанию.

Прагматика, как характерная черта массовой коммуникации проявляет себя в том, что именно в коммуникации актуализируются две ее базовые функции — взаимодействие и воздействие. Прагматика - «раздел семиотики, посвященный изучению отношения знаков и знаковых систем и употребляющих их индивидов; теория употребления языка; совокупность факторов, определяющих использование языка его носителями». Термин «прагматика» ввел в научный оборот Ч. Морис. Прагматические свойства и отношения, существенные для адекватного восприятия и понимания текстов обычно не выразимы средствами рассматриваемой знаковой системы. Помимо чисто лингвистических и логических методов, изучение прагматических свойств и отношений языка требует применение понятийного и методологического аппарата психологии (в частности социальной психологии, инженерной психологии) и других наук.

### **3.4 Характеристики и свойства знака**

Раскрыв понятие знака, остановимся теперь на его *свойствах и характеристиках*.

*Первое свойство* знака состоит в том, что знак возникает и первое время функционирует в рамках ограниченной социокультурной группы. Указанное свойство знака позволяет проникать в непосредственное, человеческое (культурно-антропологическое) содержание истории.

*Второе свойство* знака состоит в способности быть датированным, обнаруживать связь с определенной исторической эпохой, временем, и читаться через ассоциации с ними. Дома и вещи живут дольше людей; любой город, любой интерьер, нередко костюм или подбор ювелирных украшений содержат элементы разного возраста, и воздействие, которое они на нас оказывают, предполагает острое ощущение этой разновременности, чуткость к их хронологической, стилевой, ассоциативно-исторической полифонии. Таким образом, материальный

объект становится знаком, с помощью которого мы, сознательно или подсознательно, ориентируемся в потоке времени и, главное, по-своему переживаем его течение.

*Третье свойство* обозначается словосочетанием: воображение знака. "Воображение знака" ввел Р. Барт, обосновав термин в статье 1963 г. Это свойство знака, о котором уже упоминалось выше, состоит в том, что общественный и культурный опыт, на основе которого человек переживает знак, постоянно меняется, меняются события, атмосфера жизни, видение действительности, меняется означаемое, а значит – и сам знак. Он существует в ярко выраженной динамике, замечает Барт, так как благодаря течению времени (истории) отношение между содержанием и формой непрерывно обновляется.

Вот это движение сквозь время, всегда заданное знаку по его природе, смена в нем культурных эпох, веений, настроений, и есть третье свойство – воображение знака. Человек, по образному замечанию Р. Барта, вслушивается в естественный голос культуры и все время слышит в ней не столько звучание устойчивых, законченных "истинных" смыслов, сколько вибрацию той гигантской машины, каковую являет собой человечество, находящееся в процессе неустанного созидания смысла.

Отсюда и вытекает самое *главное и коренное свойство знака* – единство в нем объективной картины мира и личного переживания, а следовательно, его неисчерпанность общезначимой рациональной логикой. Лежащий в основе знака пережитый опыт всегда преломлен; он формируется из общих впечатлений социальной и культурной действительности, но воспринятых и пережитых так, как воспринял и пережил их данный человек в соответствии с тем, каков он есть и что с ним случилось. Семиотическая действительность есть путь к познанию объективного мира, мира истории и культуры, но познания пережитого и окрашенного, где история и культура предстают как мне открывшиеся, моя история и моя культура. В культурно-исторической объективной действительности, воспринятой как знак и познанной семиотически, всегда живет личная эмоция, проступает образ, слышится художественный обертон. Знаки – это язык, на котором история говорит с человеком, дух – с сознанием. Знак, таким образом, – модель и реальность очеловеченного мира. Такой опыт поэтому не может быть полностью тождественным опыту другого человека, а следовательно, несводим к логике, то есть к суждению вообще и равнозначимому, то есть рациональному. "Я вас люблю" – грамматически организованное высказывание, внятное всем носителям данного языка, но оно этим всеобщим смыслом не исчерпывается. Ибо для каждого оно значит нечто свое.

### **3.5 Знаковые системы и способы их функционирования**

**Знаковые системы и внесистемные (изолированные) знаки.** Выявление свойств и атрибутивных признаков знака невозможно без определения такого



важного для семиотики понятия, как *знаковая система*. Собственно говоря, особенности функционирования знака мы можем выявлять только по отношению к той системе, в которой он существует в соответствии с правилами, присущими данной системе.

*Внесистемные или изолированные знаки* – это обычно индивидуальные, единичные, случайные, ситуативные и временные знаки, специально придуманные (созданные) для данного конкретного случая и для ограниченной, обусловленной информацией.

подавляющее большинство знаков существует не изолированно, а в той или иной системе знаков. Таких знаковых систем (семиотик) существует множество, в том числе и в изучаемой нами области – материально-художественной культуре в силу ее видового, жанрового, стилевого, этнонационального, исторического и другого многообразия.

**Парадигматика.** Знаковые системы потому и называются системами, что не задаются стихийно, а иницируются в соответствии с заранее заданными параметрами *парадигматики* на основе какого-либо определенного признака. В этой связи основная роль парадигматики заключается в том, что она берет на себя задачу регулирования многочисленных вариаций материальных объектов по одному или нескольким признакам. Для примера парадигматики возьмем такую материальную форму, как дом (жилище). В аспекте парадигматики все вариации жилища будут иметь одни и те же знаковые признаки и нести одни и те же содержательные смыслы, которые уже заложены в самой этимологии этого слова, которое относит нас к значению – «жить». Обычно под жилищем и понимается место постоянного проживания человека, что является основным признаком или основной парадигмой для создания архитектурной формы, определяемой как жилье.

**Синтагматика.** Каждая же отдельная вариация также сформирована в систему, но уже на основе *синтагматики*, при которой знаки вступают в отношения с себе подобными знаками, т.е. единицами того же порядка или одного уровня. Парадигматика, таким образом, берет на себя задачу объединения отдельных знаковых вариаций в большие классы или типы знаковых систем и становится основной парадигмой создания для этих знаковых вариаций.

Вновь обратимся к примеру дома (жилища). При одном парадигмальном смысле, который несет в себе слово «дом», в разряд жилища входит самый широчайший спектр архитектурных сооружений (синтагматических вариаций), значительно отличающихся друг от друга. Сюда входят национальные виды жилищ – например, славянская изба, чум или кибитка, эскимосские иглу и т.п.; примитивные самодельные постройки – землянка или шалаш; жилища разных эпох – палаццо эпохи Возрождения, дома квартирного типа XIX и XX вв., современные «умные дома» — с автоматизированной системой управления, инженерным оборудованием жилища, при использовании которой человек одной командой

задает желаемую обстановку, а автоматика, в соответствии с внешними и внутренними условиями, задает и отслеживает режимы работы всех инженерных систем. Назначение и смысл всех перечисленных типов жилищ одинаковое (они все относятся к одному парадигмальному виду) – они предназначены для проживания человека и его семьи, но их свойства, соответственно, и знаковые функции (синтагматические характеристики) разные.

Наиболее универсальное средство по сравнению с другими знаковыми системами – это *система языка*, с помощью знаков которого можно «прочитать» тот или иной культурный текст, в том числе и тексты материально-художественной культуры. Под словом «*текст*» в семиотике понимается любой объект (ритуал, обычай, художественное произведение, постройка, вещь, и т.д.), рассматриваемый как носитель информации, построенный согласно правилам определенного языка, определенной знаковой системы или знаковой последовательности и образующий сообщение. Свой язык имеет каждый текст изобразительного искусства, архитектуры, дизайна. Мы не случайно говорим: язык пейзажа, язык портрета, язык графики, язык скульптуры, язык архитектуры и т.п. Эти языки обладают неограниченной способностью к комбинированию своих элементов по многообразным правилам синтактики, образующих, в свою очередь, бесконечное число самых разнообразных семантических смыслов.

### 3.6 Кодовые системы знаков

В завершении рассмотрения основных компонентов знака и знаковых систем рассмотрим понятие *кода*, или *кодовой системы*, так как именно код задает программу отношений между всеми знаковыми компонентами.

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 письменами. 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.

Коды, как таковые, появляются и складываются в определенную систему после долгого опыта эмпирического оперирования со знаковыми структурами той или иной культурной области. В неупорядоченный знаковый континуум коды вносят упорядоченность, которая им управляется и корректируется.

Код, таким образом, является сложной регулирующей системой, посредством которого формируются связи между означающим и означаемым, систематизируются базисные характеристики знаковых систем, способы соединения парадигматических и синтагматических структур и их трансформаций, а также происходит соответствие синтаксических репрезентаций семантическим.

Произведения искусства и архитектуры, как правило, имеют сложный многоступенчатый код или совокупность различных кодов, так как они строятся с помощью многочисленных выразительных средств.

Одним из важных понятий семиотических исследований является понятие культурного кода. Коды – это системы моделирования мира (в том числе мифы и легенды, знаковые структуры разных искусств), которые создают единую картину, отражающую глобальное видение мира с позиции какого-либо сообщества. Код представляет собой модель, выступающую как основной способ формирования сообщений любого рода, что позволяет их передавать, декодировать (расшифровывать) и интерпретировать. Код воздвигает из знаков систему различий и оппозиций и закрепляет правила их сочетания. Основной разновидностью кода является язык. Он детерминирует денотативные значения (или означаемые), в то время как коннотативные значения (т.е. весь спектр культурных значений) зависят от вторичных кодов или лексикодов, по У.Эко. Как правило, при использовании методики семиотического анализа выделяют культурные, социальные (или социально-обусловленные), идеологические коды. В сообщении с эстетической функцией говорят о «стилевом коде», идиолекте (авторском коде) и др. Сложный многоступенчатый код или совокупность различных кодов исследователи выделяют при анализе так называемых коммуникативных систем синтетического уровня (театр, музыка, кино, танец, живопись, телевидение). Особенно

обширный репертуар кодов свойственен аудиовизуальным сообщениям, так как они строятся с помощью различных выразительных средств многоканального восприятия.

Код семиотический имеет *три значения*:

1) Любая семиотическая система, представляющая собой *текстовый код* (языковой код, математический код и т. д.). Термин *текстовый код* употребляется при противопоставлении систем, предоставляющих свои услуги для образования других систем, и *операционных знаковых систем*, опирающихся, главным образом, на онтологическую ситуацию, обслуживаемую системой.

2) Только *математическая система-код*, то есть система самой высокой степени абстрактности.

3) Системы секретных шифров, которые специально обслуживаются непонятными для непосвященных знаками. Работа с такими системами изучается криптографией - наукой, хотя и связанной с семиотикой, но самостоятельной по своей истории и целям. В семиотике стараются сделать системы как можно более понятными; в криптографии - наоборот.

### **Вопросы**

1. Что входит в структуру знака?
2. Объясните различие между понятиями «значение», «коннотативное значение» и «смысл» знака.
3. Поясните различия между синтактикой, семантикой и прагматикой.
4. Что является основными свойствами знака?
5. Что такое код или кодовые системы знаков?

## **ТЕМА 4. ПРИНЦИПЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЗНАКОВ И ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ**

### **4.1. Основные принципы и подходы к классификациям знаков и знаковых систем**

Мир знаков и знаковых систем бесконечно разнообразен и его единство носит характер континуума (бесконечной непрерывности), подобно тому, как пространство живого объединяется единством биологических законов. Предпосылки единства семиотического континуума состоят в том, что это эволюционный континуум и его развитие направлялось прежде всего коммуникативными потребностями, а позже – и познавательными потребностями человека.

Чтобы представить границы мирового семиотического континуума, его свойства и закономерности существования, необходимо рассмотреть разные классы знаковых систем и знаков, классифицировать их и затем определить взаимоотношения между классами.

Классификация знаков и знаковых систем может осуществляться по разным принципам. Если классифицировать знаки по типам их генезиса, то их можно разделить на природные и культурные (социальные) знаки, естественные и искусственные, вербальные и невербальные. Основанием для классификации знаков также могут служить специфические особенности их синтактики, семантики или прагматики, отношения между денотатом и его содержанием и др.

В систематизации знаковых систем наибольшее значение имеют *три группы* их классификаций.

- I. *Естественные* (природные и культурные) и *искусственные* знаки и знаковые системы. Основанием для систематизации здесь является тип генезиса (происхождение и развитие) знаков и знаковых систем.
- II. *Простые* (элементарные) и *сложные* знаки и знаковые системы. Основанием для систематизации такого типа знаков служат отношения денотата и его содержания.
- III. *Одноуровневые* и *многоуровневые* знаковые системы. Основанием для систематизации данных типов знаков является их структура.

Рассмотрим и охарактеризуем указанные три классификационные группы знаков и знаковых систем, взяв за основу их противоположные признаки и свойства.

#### **4.2. Систематизация знаков по типу их генезиса**

**Естественные (природные и культурные) – искусственные знаки и знаковые системы**

В силу познавательной ценности представлений о генезисе разных семиотик целесообразно рассмотреть основные генеалогические оппозиции в континууме знаковых систем. Генезис той или иной семиотики обуславливает характер ее усвоения индивидом.

По данному основанию различают три главных рода семиотик:

- 1) *природные* (биологические, или врожденные) семиотики;
- 2) *небиологические (культурные)* и при этом естественные семиотики;
- 3) *искусственные семиотики*, то есть сознательно и целенаправленно созданные людьми (например, математическая символика, географическая карта, дорожные знаки и многое другое).

#### **Классификация знаков по признакам физической (материальной) природы плана выражения знака**

Знак всегда обладает чувственно воспринимаемой *формой*, иначе говоря, форма знака всегда материальна, т. е. в отличие от какого-либо идеального объекта, не оставляющего следов, которые можно реально зафиксировать, форма знака должна быть воспринята человеческими чувствами и может быть зафиксиро-

рована на каких-либо материальных носителях. Это может быть какой-либо *оптический* образ, т. е. то, что воспринимается зрительно (название книги, дорожный знак, цвет числа в календаре), *акустический* образ – то, что слышится или произносится (сказанное слово, сирена тревоги, свисток судьи), *тактильный* образ – то, что воспринимается кожей – тактильно или, иначе, осязательно (рукопожатие, шрифт Брайля, поцелуй), *обонятельный* образ – ощущение запаха (запахи дорогих духов, столовой, цветов), *вкусовое* ощущение – то, что воспринимается языком (вкус перца, соли, сладкого и др.). Как видим, чувственно воспринимаемая форма знака охватывает все пять типов ощущений, принятых в психологии: зрение, обоняние, вкус, осязание, слух.

По данному основанию различаются пять видов знаков и знаковых систем (по числу основных органов чувств):

- а) *оптические* (воспринимаемые зрением);
- б) *слуховые* (воспринимаемые слухом);
- в) знаки, связанные с *восприятием запахов* (воспринимаемые органом обоняния);
- г) *тактильные знаки* (воспринимаемые осязанием);
- д) знаки, связанные с *вкусовыми ощущениями* (воспринимаемые органом вкуса).

**Оптические знаки.** Из пяти сенсорных каналов, по которым воспринятая человеком информация передается в центральную нервную систему, зрение представляет собой самый важный канал с максимальными пропускными (разрешающими) возможностями благодаря способности воспринимать объекты глазом на расстоянии, различать цвета, мелкие подробности формы и, вследствие феномена "бокового зрения", возможности видеть достаточно широко. Зрение доставляет мозгу человека 80-85 % сенсорной информации.

Оптические знаки и семиотики бесчисленны и бесконечно разнообразны, но их также можно классифицировать по определенному типу: оптические знаки в коммуникации животных: танец пчел, позы доминирования и подчинения рыб, птиц и высших стадных животных. Например, чайки, в том числе самцы, выражая покорность, имитируют поведение молодых самок: приседают и трепещут крыльями. Иногда они, как птенцы раскрывают клюв, словно просят их накормить. Мыши в знак покорности встают на задние лапки и открывают для укусов свое самое уязвимое место – незащищенный живот. В поведении высокоранговых самцов угроза и запугивание выражаются в особых позах, походке и некоторых "шумовых эффектах". В оптической коммуникации животных важен также цвет. Как известно, птенцы многих певчих птиц – желторотые: с желтым клювом и желтизной около клюва. Для их родителей, подлетающих с кормом в клюве к гнезду, желтый цвет (хорошо заметный в полумраке гнезда) указывает, куда надо направить свой клюв с кормом.

Но самым примечательным примером использования оптического знака в мире животных является строительство шалашика самцами птиц атласных шалашников. Причем создаваемое ими сооружение не является гнездом и ничуть на него не похоже, а скорее напоминает беседку и служит местом для привлечения самки. Самцы-шалашники не умеют петь, а потому построенная беседка является для них единственным способом ее привлечения. Он делает ее из сучьев, украшает различными блестящими предметами. Самым заманчивым для самок считается синий цвет, поэтому все предметы с синим оттенком (например, синие крышечки от пластиковых бутылок, стекляшки, бусинки синего цвета) самцы выискивают с особой тщательностью.

Для придания шалашу дополнительной привлекательности самец часто раскрашивает его мякотью фруктов, используя в качестве кисточки кусочек коры. В период брачных игр самка тщательно рассматривает шалашики разных самцов и выбирает того самца, шалашик которого вызвал у нее интерес. Никакой другой утилитарной роли этот шалашик не играет. Для выведения птенцов эта пара строит другое гнездо.

К оптическим знакам, которыми пользуются люди, относятся их жестикация, мимика и проксемика (знаковые явления, связанные с дистанцией между собеседниками во время коммуникации), язык тела. К оптической коммуникации также относится одежда человека, украшения, косметика, татуировка, которые очень много могут рассказать о человеке и другая атрибутика одежды.

Оптические знаки в жизни человека играют огромную роль в обрядовой, религиозной и церемониальной практике. Особое место здесь принадлежит ритуальным жестам и позам (к примеру, крестному знаменю, поклонам и т.п.); одежде священников, храмовой архитектуре, иконе, скульптуре, ритуальной утвари).

К этим знакам относятся все визуальные знаки: в естественных языках – письмо, пальцевый алфавит и мануальный язык (ручная или жестовая речь), язык в коммуникации и обучении глухонемых, а также в сурдопереводе, в дорожных знаках. Визуальные знаки активно используются при составлении географических карт и математических символов и др.

**Слуховые (звуковые) знаки.** Слух у человека и большинства животных – это второй (после зрения) по пропускной способности канал восприятия информации. Рассмотрим основные типы слуховых знаков. К ним относятся звуковые знаки в коммуникации животных: например, лай, визг и скуление собаки. Наиболее значима роль звукового общения у певчих птиц.

К слуховым знакам относится речь человека и его пение – ни один вид животных или певчих птиц не превосходит человека по возможностям тонкой дифференциации производимых им звуков речи. Велика роль этого типа знаков в сфере искусств: музыкальном, театральном, киноискусстве и др.

Слуховые знаки используются в ритуалах религиозной практики, различных церемониях и обрядах в виде церковного пения, колокольного звона, призывов муэдзина, барабанного боя, звуков музыки и т.п.

Слуховые знаки также важны в качестве знаков предупреждения, издаваемых животными, человеком или механическими приспособлениями.

**Знаки, связанные с обонянием.** Эволюционно запахи и обоняние – самый древний канал дистантной связи (в отличие от не менее древних осязания и вкуса, действующих, однако, только в условиях прямого контакта с объектами восприятия). В мифологии и фольклоре запах выступает как первый признак всего "чужого" (нечистой силы, царства мертвых, иноземцев, так, к примеру, дьявола распознают по запаху серы).

Человек различает 10 тысяч видов запаха, собаки же — в сорок раз больше. Особое значение запахи играют в коммуникации животных. Запах служит призывом брачного партнера; средством маркирования "своей" территории и т.п.

В современном мире люди в такой мере не используют запахи. Однако для человека запахи и их восприятие играет большую роль. Знаки, связанные с запахом, умощением, воскурением, важны были в древних культурах и до сих пор используются в религиозной практике.

**Тактильные знаки.** В эволюционном развитии органы осязания формировались раньше, чем слух и зрение. Первичная нервная система древнейших организмов была органом, анализирующим прикосновения. Информация, даваемая осязанием, часто была насущно необходимой для сохранения жизни. Возникает ли в руке ощущение ожога от зажженного предмета или струи кипятка – рука отдергивается мгновенно. Тактильные знаки продолжают играть важную роль в коммуникации животных и человека. Что касается мира материально-художественной культуры, то здесь велика роль фактуры материала в таких видах искусства, как декоративно-прикладное искусство, дизайн, изобразительное искусство.

**Знаки, связанные с вкусовыми ощущениями.** Орган вкуса, напрямую связанный с пищеварением, эволюционно является самым "старым" органом и, в отличие от зрения, имеется у всего живого. На ранних ступенях эволюции от вкусовых ощущениях зависело выживание биологической особи: орган вкуса действовал как распознавательный биологически и энергетически ценной пищи.

Употребление пищи человеком представляет собой важный ритуал, где значимыми, знаковыми становились многие моменты, в том числе и использование предметной атрибутики: столовых приборов и соответствующего интерьера.

В древнем мире, а также во многих религиях и сегодня, большое значение придается пищевым табу: постам и запретам на употребление какого-либо продукта питания. Знаковые особенности принятия пищи зависят от национальных и региональных особенностей.

### **Естественные культурные семиотики**



К *естественным культурным знаковым системам или семиотикам* относятся небиологические (неприродные) знаковые системы, возникшие стихийным (незапланированным) образом. Таковы *этнические, или естественные языки, мифология, религия, сфера искусства, архитектура, предметное убранство*, и костюм, рассматриваемые с точки зрения семиотики; знаки, связанные с поведением человека, его этикетом, обрядовой и ритуальной культурой и т.п. Процессы формирования и развития данных знаковых систем – это слагаемые не природы, а истории культуры человечества, которая, как и история человечества в целом, является стихийным процессом.

Человеческие общества обладают безграничным количеством знаковых систем, владение которыми с точки зрения чисто биологического существования человека необязательно, но необходимо в рамках социально-культурного существования. Человек в этом смысле владеет и оперирует множеством знаковых систем, часто даже не догадываясь об этом.

Существенное значение среди естественных семиотик культуры имеет *естественный язык*. Он является самым совершенным средством человеческой коммуникации, с помощью которой все остальные семиотические системы могут быть интерпретированы, закреплены в памяти и введены в сознание индивида. Т.е. естественный язык является универсальным переводчиком: на него можно переводить сообщения, заданные при помощи других кодов. Ввиду его особого значения, тартуско-московская семиотическая школа естественный язык обозначила как первичная моделирующая система, в то время как остальные системы были названы ими вторичными системами. Так, к примеру, семиотики искусств, предметный мир, архитектура относятся в рамках тартуско-московской семиотической школы к вторичным моделирующим системам.

Высокой степенью семиотичности обладают такие формы культуры, как *религиозные ритуалы, церемонии, праздники, обряды разного типа* и т.п., которая проявляется прежде всего в формализованном и специализированном поведении их участников.

Сложной семиотической системой является и *миф*, являющийся одним из способов организации социальной памяти культуры. Миф реализуется во множестве культурных текстов, событиях, обрядах, ритуалах, произведениях искусства и т.д.

Особой семиотической системой со своим набором кодов является *массовая культура*. Она базируется в первую очередь на принципиально упрощенном типе получателя информации. Это происходит потому, что все тексты массовой культуры, как считает У. Эко, формируются в значительной степени под влиянием «слушающего». Подобным образом, утверждает семиотик, рождаются тексты беседы взрослого с ребенком, где рассказ должен быть сориентирован (и переведен) на язык ребенка. Если высокая культура является культурой "говорящего" и основана на семиотике говорящего – писателя, философа, обществен-

ного деятеля с широтой мышления, массовая культура ориентирована на "слушающего", а потому создает упрощенные, облегченные для понимания языковые коды культуры.

По этой причине в рамках массовой художественной культуры порождаются типичные герои и стандартные сюжеты, например, в мыльной опере или вестерне. Подобное ограничение естественным образом облегчает восприятие, поскольку получатель информации обладает заранее заданными предсказывающими механизмами по развитию сюжета, по типуажу героя и его поведению. По этой причине все массовые жанры, от фантастики до мыльной оперы, тяготеют к определенному единству сюжетного порядка.

К естественным культурным семиотикам относится и *семиотика повседневности* – система языков, пронизывающих повседневную жизнь человека. Знаковость вещей, жилища, интерьера, предметов домашнего обихода, одежды, социальных институтов, профессий, техники и технологии, речи – все это языки культуры, непосредственно проявляющие себя в повседневности. Все они вплетены в сложную систему разнообразных символических связей.

К естественным семиотикам относятся и *поведенческие семиотики*, которые в своем генезисе во многом формировались на основе ритуально-религиозных запретов и предписаний, а потому они обладают такой же широтой, но уступают им меньшей структурной «выстроенностью» и существенно меньшей содержательностью (концептуальностью, идеологичностью) своих знаков.

Кроме того, своеобразие поведенческой области семиотического континуума состоит в том, что здесь тесно переплетаются знаковые и незнаковые (утилитарные) функции явлений. По-видимому, соотношение семиотических и утилитарных черт поведения является само по себе информативной общей характеристикой человека или социума.

В разных культурах и разных социальных группах поведенческие коды различны. На них влияют многие факторы: географические условия, уклад жизни, религиозные представления, ритуалы и обряды, различие в еде и т.п.

На приобретение соответствующих поведенческих кодов влияет также тип и форма общественного устройства, профессия, уровень образованности, общепотребительные знаки той социальной группы, к которой относится индивид.

Своей особой семиотикой обладает *человеческое тело* как элемент культуры. У каждой эпохи и народов разной культуры существуют свои приоритеты в области телесности, свои представления о женской и мужской красоте. И для этого есть ряд достаточно объективных знаковых параметров, например, движение от полюса физически сильного к физически слабому, или от полюса изнеженности к полюсу естественности. Всякий раз при этом возникает определенный семиотический набор вариантов, из которого складывается семиотика телесности. Поза денди выражала пресыщенность, пренебрежение жизнью. Средневековое умерщвление плоти было возможно при соответствующем развитии силы

духа, поскольку подчиниться "желаниям" тела значительно легче, чем противостоять ему.

Семиотикой тела занимаются специальные науки. Позы и жесты человека изучает такое научное направление как *кинетика*, где под позой понимается элемент статический, а под жестом — динамический. Этот канал невербальной информации особенно важен, поскольку известно, что человек лучше контролирует слова, чем язык тела. Часто словами он может выражать одно, а язык тела, как менее поддающийся контролю, будет говорить о другом.

По сути дела, все жесты семиотически нагружены. Любой жест, как правило, имеет свой язык. Существует нормированный тип контекста, в котором язык тела также нормирован, выявляя себя через нормированные позы, жесты и т.д. В менее нормативном контексте меняется язык тела, которое становится более раскованным и свободным.

Выразительные движения тела человека составляют семиотическую основу таких искусств, как танец, актерская игра в театре, пантомима, цирк, изобразительное искусство, художественная фотография, кинематограф и т.д.

Тело как семиотический объект находит активную поддержку в других семиотиках – *одежде, украшениях* и т.д. Так, тело рыцаря вообще представляется железным, поскольку реальное тело в нем полностью скрыто от глаз. Элементы женской одежды в мужском костюме являются знаками феминного начала мужской телесности и, напротив, элементы мужской одежды подчеркивают в женской телесности знаки маскулинности.

Проявление знаковости *в искусстве* носит особо яркий характер. Именно знаковые функции неизменно преобладают в художественной культуре. Сложный язык архитектуры, драмы, музыки, танца, живописи, формируемый соединением знаковых элементов и творчески переработанных или вносимых заново, создает особую сферу культуры, через которую человек постигает самые сложные и разнообразные формы социализации.

### **Искусственные семиотики**

В оппозиции "культурные семиотики и искусственные семиотики" занимают полярные позиции. В первых из них преобладают субъективно-чувственные значения, во вторых – объективно-рациональные. Первые из них возникали стихийно, вторые – сознательно и целенаправленно создавались и создаются людьми. К *искусственным семиотикам относятся: алфавиты; иероглифы; римские и арабские цифры и другая математическая символика; географическая или астрономическая карта; химические знаки; системы записи танца, музыки, шахматной игры; знаки родов войск и воинских различий; государственные и фамильные гербы; флаги; эмблемы; ордена и медали; фирменные значки; дорожные знаки; печати, клейма, торговые марки и многое другое.*

Искусственные семиотики являются *закрытыми системами*. Это означает, что они не могут измениться в процессе функционирования. Искусственный язык не может этого допустить. Например, в языке светофора невозможно представить себе, что его цвета будут значить то одно, то другое.

Закрытость искусственных семиотических систем означает, что всякая инновация (введение нового знака) преобразует прежнюю систему не стихийно, а на основе договоренности (конвенции) о принятии обновленной системы. Эта логика легко просматривается в развитии тех знаковых средств, на которые опирается методология (наука и практика измерения физических величин).

Естественные семиотики (культурные) являются *открытыми семиотиками*, так как могут в процессе функционирования включать в себя новые знаки, иначе говоря, способны "на ходу" изменяться. Способность изменяться присуща всем культурным семиотикам естественного (стихийного) происхождения.

Всем хорошо известно, что в знаковой системе светофора, красный свет обозначает запрет на дальнейшее передвижение, являясь знаком опасности. Красный цвет в естественном языке и в рамках культуры в отличие от искусственного языка цветовой гаммы светофора приобретает множество значений. Он может приобретать, как и в светофоре, обозначение опасности и являться символом крови, огня и т.д. Но одновременно он становится символом красоты, энергии, жертвенности и т.п. Добавим, что выбор зеленого света семафора – цвета безопасности – также не случаен. По мнению психологов — это самый успокаивающий цвет: цвет растительности — основы жизни. Но он также имеет разветвленную сеть смыслов в культуре. Сложная семантика зеленого цвета, к примеру, в мусульманской культуре, у многих народов данный цвет символизирует молодость: "молодо-зелено" и т.п.

В культуре, как правило, множество знаковых систем сочетают в себе как свойства естественных, так и свойства искусственных семиотик. Так что отнесение таких систем к тому или иному классу определяется преобладанием в них черт естественного или искусственного происхождения.

Так, например, естественный язык, в рамках рационально выстроенного дискурса точных наук начинает тяготеть к языку искусственной семиотики. В науках и технологии, где нужны четкие и стандартные знаки для рационального и безличного содержания, язык мутирует в требуемом направлении: его слова превращаются в термины, его словосочетания сокращаются до символов и формул.

В искусствах, использующих слово, язык участвует в создании художественных языков более сложной природы, чем он сам, наполняясь множеством смыслов и значений.

#### **4.3. Систематизация знаков по типу отношения денотата и его содержания**

## Простые (элементарные) знаковые системы – сложные знаковые системы.

**Классы элементарных знаков.** Элементарные знаки – это знаки простые (не содержат в себе других знаков) и первичные (не являются производными в формальном и (или) семантическом плане от других знаков). Примеры простых знаков: угрожающий оскал собаки, петушиный крик, жест прощания, слово естественного языка, крестное знамение, дорожный знак, цифра и др.).

Ч. Пирс разделил элементарные знаки на *три класса*: *знаки-индексы, знаки-копии и знаки-символы*. Такого рода разделение знаков обусловлено следующим принципом: для любого знака обязательная связь означающего и означаемого бывает двух видов:

а) *мотивированная*, то есть в том или ином отношении "естественная", так или иначе обусловленная и потому объяснимая, которая также предстает в двух видах: а) по смежности явлений; б) по их сходству;

б) *немотивированная*.

Ч.С. Пирс установил, что названные виды отношений исчерпывают в семиотике возможные виды связи между означающим и означаемым любого знака, что и позволяет разделить все множество элементарных знаков *на три класса*.

**Знаки-индексы.** Позже их стали называть также *знаками-признаками, знаками-симптомами*. Это такие знаки, у которых связь означающего и означаемого мотивирована их естественной смежностью (соприкосновением или пересечением, вовлечением в одну ситуацию). Знак-индекс несет информацию о тех явлениях, которым оно постоянно сопутствует и частью или следствием которого они являются.

Примером таких знаков может служить чайка как знак моря (сопутствие), дым как знак огня (следствие). Индексами (признаками) являются и всевозможные средства выражения эмоций людьми в общественной жизни: жесты, мимика, речевые интонации (психологи называют их "выразительными движениями"). Вскрик Ой! в момент, когда человек почувствовал внезапную боль, – это часть его непроизвольной физиологической реакции на боль и вместе с тем знак, отчасти выражающий данное состояние. Сюда же можно отнести и мимику, поскольку выражение лица – это, прежде всего, непроизвольное отражение человеческих эмоций и состояний. Ключья шерсти на деревьях, камнях, земле и др., оставляемых животными, – это также знаки-индексы, они, таким образом, метят свою территорию. К знакам-индексам относятся также симптомы болезни. Индексальным связям обязан знаменитый дедуктивный метод Шерлока Холмса.

У знаков-индексов или индексальных знаках форма связана с содержанием, и эта связь основана на близости их в пространстве или во времени. При чем эта близость не случайна, а определяется законами природы или общественными закономерностями. Форма является следствием содержания, и наоборот, содержание – причиной формы. Видя дым, мы понимаем, что что-то горит. Он

обозначает наличие где-то рядом огня. Закономерность связи дыма с огнем отражена в известной поговорке "Нет дыма без огня".

Описанные признаки относятся к числу природных, естественных, если они не используются в целях коммуникации, то есть в целях хранения и передачи информации. Однако, те же самые признаки или же созданные по их образу и подобию, либо на их основе, могут использоваться в коммуникативных целях. В этом случае они являются уже не природными, а искусственными знаками. Мимика лица человека, страдающего от боли, относится к числу природных признаков, мимика актера, изображающего человека, страдающего от боли, является искусственным знаком.

К индексам, таким образом, можно причислить как естественные, природные знаки, так и искусственные, созданные человеком намеренные знаки: «Ч. Пирс отмечал, – пишет У. Эко, – что индексальный знак – это такой знак, который привлекает внимание к означаемому им объекту каким-то безотчетным образом /.../ увидев стрелку-указатель, я следую в указанном направлении, при том условии, что меня это сообщение интересует, но в любом случае я сразу усваиваю смысл означаемого» [125, с. 376]. Индексальными являются дорожные знаки, например, знак, представляющий собой две дорожные линии, сужающиеся к концу наподобие бутылки, указывают, что дальше дорога сужается.

К знакам-индексам отнесены и указательный жест, и флюгер, и стрелка-указатель, и дорожные знаки, как должны быть отнесены и любые другие случаи использования «рукотворных» знаков, если выдерживается сущностный принцип знака-индекса: сохранение пространственной и временной смежности знака и его объекта – объект находится рядом со знаком в то же время, когда и знак, и знак без объекта не существует. Этот принцип должен быть верен как для естественных, физических знаков, так и для искусственных. Подтвердим это еще раз короткой цитатой из того же Ч. Пирса: «Но единственный вид знака, объект которого необходимо существует, есть подлинный индекс» [125, с. 376].

«Чистыми» индексами можно считать ситуативные знаки, т. е. знаки, становящиеся таковыми только в данном случае, в данной ситуации (а в других случаях знаками не являющиеся), иногда без целенаправленного желания отправителя. Например, невольные, непреднамеренные знаки своего присутствия оставляют преступники на месте преступления, так называемые улики – оброненный окурок, пуговица, волос, слюна и т. д. Однако чаще ситуативные индексальные знаки являются абсолютно преднамеренными, целенаправленными. Например, горшок с цветком в определенном контексте может превращаться из бытового предмета в индексальный знак: вспомним профессора Плейшнера из кинофильма «Семнадцать мгновений весны», который не заметил горшок с цветком в окне явочной квартиры (знак провала), и эта невнимательность к знаку стоила Плейшнеру жизни. Такие ситуативные знаки можно назвать «одноразовыми», поскольку имеется разовая договоренность между отправителем и получателем знака использовать именно этот объект как знак. «Я буду с газетой в руке», «Вы

меня узнаете по желтой куртке», «У меня длинные светлые волосы» – по таким и подобным признакам незнакомые люди могут узнать друг друга, наделяя знаковыми свойствами различные предметы и детали внешности. Но далее газета остается только газетой, куртка – курткой, а знаком может стать любой другой объект, пригодный для разового индексально-знакового употребления.

Знаки-индексы, основывающиеся на причинно-следственной связи есть и в архитектуре. Таковыми, например, являются двери - обозначение возможности входа во внутреннее пространство здания; высокие окна, объединенные в группу в два этажа, обозначающие наличие внутри здания двусветного зала; купол - знак цельного пространственного объема внутри здания.

В архитектуре и дизайне активно пользуются индексальными знаками при разработках различных проектов: здесь используются различные указатели, схемы, стрелочки-указатели и т.п.

Активное применение индексальных знаков нашло себя также в компьютерных интерфейсах.

**Иконические знаки.** Их варианты: *знаки-копии, знаки-иконы, обозначающие "изображение", "образ", "подобие"*. Это знаки, у которых связь означающего и означаемого мотивирована сходством, подобием между ними. Иконические знаки воспроизводят в своей материальной структуре структуру денотата, воспроизведение которого основано на принципе сходства с отображаемым предметом или явлением.

Например, слово жук (означающее) звучит похоже на те звуки, которые издает это насекомое (денотат означаемого). К иконическим знакам относятся изображения живописи или фотография, знаки для туристов – знаки перехода или ресторана (изображение вилки и ножа), идеофоны или звукоподражательные знаки (мяу, му-у, бе-е, ква-ква и др.) – звучание идеофона отражает свойства имитируемого звука (его громкость, высоту, длительность, по идеофону можно даже восстановить размер предмета, издающего звук, скорость его движения и т.п.). К иконическим знакам принадлежат схемы, диаграммы, графики и т.п.

Иконические знаки, также, как и индексальные знаки, обладают одним общим свойством: по их форме можно догадаться о содержании, даже не будучи знакомым с самими этими знаками. Форма подсказывает человеку содержание, либо потому, что похожа на него (иконы), либо потому, что общеизвестна причинно-следственная связь между ними (индексы). Эта связь неизменная и не зависит от желаний и воли человека. Человек не властен отменить ни сходства, ни законы природы.

Сходство изображения с отображаемым предметом может быть различным, но никогда не бывает полным, то есть тождественным. Любое изображение, будучи само по себе конкретным, материализует (при создании) и вызывает в сознании (при восприятии) образ оригинала. Этот образ всегда будет абстрактным отображением оригинала, так как он всегда от чего-то отвлекается, что-то выделяет и т.д.

Изображение всегда ограничено в полноте воспроизведения свойств денотата. Степень его сходства с объектом определяется тем, какие структурные характеристики последнего сохранены в изображении. То есть являются инвариантными, а какие изменены. На одном уровне сходства (подобия) в качестве таких инвариантов выступают величина предмета и его положение в пространстве (метрический инвариант). На других уровнях константными являются лишь пропорции между величинами (инвариант геометрического подобия) или только параллельность линий при нарушении других характеристик формы (аффинный инвариант). Наконец, существуют проективный инвариант (параллельные линии превращаются в сходящиеся – например, при любом перспективном изображении) и топологический инвариант (многоугольник превращается в окружность).

Наибольшее сходство наблюдается при полностью соблюденном метрическом инварианте, когда изображение совпадает с объектом при наложении (такое совпадение называется конгруэнтностью). Меньше степень сходства при инварианте геометрического подобия, еще меньше при аффинном инварианте и т.д., вплоть до топологического инварианта. Параллельно с этим растет степень обобщенности изображения.

Некоторые из материальных свойств денотата вообще не воспроизводятся в знаках-изображениях, а только выражаются (кодируются), то есть обозначаются условно. Например, черно-белая фотография (не в натуральную величину) воспроизводит пространственные характеристики предмета без сохранения метрического инварианта, но с сохранением инварианта геометрического подобия для одних характеристик и аффинного инварианта для других (так, объем передается главным образом с помощью перспективы, то есть аффинного преобразования). Модальные же характеристики объекта в этом изображении не отражены или выражены условно, "закодированы" (например, цвет, твердость и т.п.). Преобразование объекта (которое вовсе не равнозначно намеренному искажению его формы), таким образом, характеризует любое изображение.

Все сказанное о знаках-изображениях относится и к художественному изображению, с той, однако, важной оговоркой, что степень отхода от оригинала, мера несходства с ним будет в искусстве, при прочих равных условиях, большей. Здесь к названным выше субъективным факторам прибавляется то, что называют "индивидуальным видением" мира художником, например, в скульптурных и живописных изображениях.

Согласно классификации знаков Ч. Пирса в архитектуре примерами иконических знаков могут служить пальмовидные, лотосовидные, папирусовидные колонны, кариатиды или атланты, поддерживающие своды или балкон (портик кариатид Эрехтейона).

К иконическим знакам также относятся диаграммы, схемы, чертежи и другие виды «нефигуративных» изображений, представляющие нам системно-структурные свойства объекта, что является, как правило, частью архитектурных и дизайнерских проектов.



Свойство иконических знаков облегчать передачу и восприятие информации используется в компьютерной практике: изобразительные значки-иконки в меню, «смайлики» (☺) и т.п. От иконического воспроизведения отталкиваются такие жанры живописного искусства, как портрет, пейзаж.

Для интерпретации иконического знака требуется так называемый код узнавания или создание условий узнавания и восприятия. А для этого необходимо, чтобы в «энциклопедии», памяти интерпретатора хранились знания об особенностях объектов отображения (структурных особенностях, визуальных характеристиках и т.д.). Так, к примеру, когда туземцам Австралии показывают фотографии, на которых они изображены сами, они себя не узнают. Точно так же зрители долгое время не воспринимали и не понимали живопись импрессионистов, сотканной из отдельных мазков – для них она не складывалась в картину.

Для Эко понятие иконического знака является проблемой и вызовом для семиологии. Главный вопрос семиологии визуальных коммуникаций, пишет У. Эко, “заключается в том, чтобы уразуметь, как получается так, что не имеющий ни одного общего материального элемента с вещами графический и фотографический знак может быть сходным с вещами, оказаться похожим на вещи” [125, с. 377]. Впрочем, нужно заметить, продолжит свою мысль ученый, что подобный же вопрос можно задать относительно любых типов знаков: каким образом, например, произвольная линия, фото или слово могут отсылать нас к вещам и состояниям, не имеющих с последними ничего общего? И не более ли осмысленно действуют совсем маленькие дети или аборигены, когда они отказываются видеть (реально не видят) в рисунке и фото изображенный предмет? Конечно, Эко разрешает поставленную им самим проблему, но становится ли от этого понятнее, что такое иконический знак? “Итак, - пишет он, - иконический знак представляет собой модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда узнаем или припоминаем какой-то объект. Если иконический знак и обладает общими с чем-то свойствами, то не с объектом, а со структурой его восприятия” [125, с. 377]. Это определение вызывает массу вопросов, например, стало ли нам понятнее от замены “сходства” на “изоморфизм”, почему семиотические понятия Эко заменяет математическими и психологическими (остаемся ли мы в этом случае в семиотике?), не впадаем ли мы тогда в психологизм и субъективизм (мало ли какое восприятие у того или иного человека) и прочее.

Парадоксальность и удивительность иконического знака состоит в том, что в случаях максимальной достоверности изображения («предельного» иконизма) мы забываем о том, что знак-икона и сам изображаемый объект – это разные вещи, которые принадлежат различным реальностям: знак (реальность семиотическая) воспринимается как объект онтологической реальности, знак стремится стать самой вещью. История магических и религиозных практик основана на нивелировании различия между двумя реальностями: так, протыкание иглой

портрета некоего человека предполагает нанесение вреда уже живому, а не изображенному человеку.

Возможно ли довести знак до предельной степени иконизма? Казалось бы, да: степень воспроизведения, теоретически, можно довести до некоторой абсолютной величины. Но в этом случае знак неизбежно станет собственным референтом, отображение сольется с отображаемым, знак станет вещью, исчезнув как знак. Еще одно возражение: поскольку в природе нет абсолютных двойников, то невозможно и абсолютное иконическое подобие. В искусстве предельно возможная иконичность (т.е. достоверность) приводит к ситуации, когда человек перестает понимать, в какой же реальности он находится. А потому остается вопрос, связанный со степенью похожести, степенью подобия.

Изображение человека на фотографии, безусловно, в большей степени похоже на самого человека, чем едва различаемый образ человека на портрете, выполненном в кубистическом стиле художником-авангардистом. Степень этого подобия определяет целостную стилистику текста-изображения (от традиционного реализма до «крайних» авангардных направлений предметного искусства). Эта взаимосвязь может быть отмечена не только на объектах изобразительного искусства, но и с особенностями в фотоснимках: на снимках мера воспроизведения и «зашумления» признаков может быть обусловлена разными причинами – масштабом, тональностью, временем съемки, ее качеством и т. д., т. е. может быть разной и колебаться в большом диапазоне.

При этом вся реалистическая живопись – это собрание иконических знаков. Пейзаж, написанный кистью художника-реалиста, является для посетителя выставки знаком определенного ландшафта, причем таким знаком, иконические свойства которого выражены наиболее полно. Однако собранием иконических знаков справедливо было бы считать не только реалистическую живопись, но любую предметную живопись (беспредметное искусство – явление особого порядка, активизирующее действие личностных ассоциаций и смыслов), поскольку любое изображение любой стилистической направленности, функционируя как знак, замещает (изображая) некий предмет действительности. Реалистическая живопись, как уже было сказано, лишь делает это наиболее полно, обнаруживая наибольшее сходство изображения с его означаемым, следовательно, степень иконичности здесь наиболее высока; уменьшение иконичности и, напротив, повышение «степени знаковости» связано с усложнением стилистики изображения и достигает максимума в абстракционизме, где степень иконичности сходит на нет.

Отличием иконического знака от двух других типов знаков является также наличие достаточно значимой материальной субстанции, называемой «телом знака», совмещающим в себе собственно форму и материал, из которого выполнен знак. Если для восприятия конвенциональных знаков (индекса, конвенционального знака) материал, из которого изготовлен знак, безразличен (пока он не мешает оптимальной передаче информации), то в изобразительном искусстве «тело

знака», т. е. его физические функции, определяет данный тип изображенного объекта, а если это произведение изобразительного искусства, то в аннотации к нему обязательно указывается техника исполнения, основанная на определенном материале (масло, пастель, темпера, карандаш, акварель и др.). «Не меньшее значение для живописца, – отмечает искусствовед С.М. Даниэль, – имеет сам материал, у каждого вида живописи – особая плоть: густая и вязкая фактура масляной краски, красноречивая плотность темперы, нежная, матовая поверхность пастели, прозрачность акварели» [32, с. 249]. Употребление понятия «форма знака» применительно к эстетическому знаку-изображению (т. е. к живописной картине) должно предполагать совмещение в нем двух составляющих внешней стороны знака (означающего) – конфигурации и материала. Иначе говоря, форма знака несет в себе не только «видимость», но и материальную основу, создающую эту «видимость».

**Конвенциональные знаки.** По Пирсу – это знаки-символы. В любом случае, это условные знаки, где слово "конвенция" означает "договор", "условие". У знаков-конвенций, как указывает Пирс, мотивированность связи данного означающего с данным означаемым отсутствует. Само определение конвенционального знака говорит о произвольности связи знака с денотатом. Эта связь устанавливается по договоренности между людьми, использующими знак.

Мы сегодня не знаем, объясняет Пирс, почему рыба названа «рыбой», но это не мешает нам пользоваться этим словом. Форма конвенциональных знаков сама по себе не дает никакого представления о содержании. Связь между формой и содержанием устанавливается произвольно – по соглашению, касающемуся именно данного знака. Подавляющее большинство слов естественного языка являются конвенциональными знаками, при этом совсем разные формы могут передавать одно и то же содержание, что затрудняет общение между владеющими разными языками. В приведенном примере Ч.Пирса слова "рыба" действительно никто не знает, почему звуковой комплекс рыба обозначает этот класс водных позвоночных: для современного языкового сознания эта связь не мотивирована.

Условность связи в знаке нарушается только в словах, содержащих звукоподражание (типа «буль-буль», «кукареку» и т.д.). Однако эта звукоподражательность работает только в рамках данного языка. В другом языке часто тот же самый внешний звук моделируется уже по-другому. Слов с внутренней формой типа русского «подснежник», украинского «немовля» (младенец), раскрывающих схему их образования, не так уж и много.

Конвенциональный знак не воспроизводит свойства объекта, а лишь обозначает его, т.е. связан с ним произвольно. Произвольность знаковых систем по отношению к денотатам, пишет Пирс, имеет принципиальное значение для многих знаковых систем, придавая связи знаков и обозначаемых предметов условный характер в том смысле, что одна и та же предметная область может обозначаться различными системами знаков.

Тем не менее, произвольность конвенционального знака по отношению к оригиналу не означает полной произвольности их выбора. С практической стороны выбор знаков ограничен рядом требований. Знаки должны легко восприниматься, воспроизводиться и передаваться. Этим определяются некоторые особенности их материальной формы: неизменность, однотипность, определенность (позволяющая отличить один знак от другого). По виду дорожного знака "кирпич" нельзя понять, что он означает запрет движения, так как форма "кирпича" ничего не говорит об этом. Чтобы понять этот знак, надо заранее договориться о его значении, или же знать об уже существующем договоре относительно данного знака, то есть выучить правила дорожного движения.

Примером конвенционального знака в архитектуре является, к примеру, башня, венчающая здания мэрий и ратуш. Ее исходным архитектурным посылом является донжон. Он был символом власти, а функционально - последним опорным пунктом обороны крепости при ее осаде. В ратушах остался только первый, символический смысл этой башни.

***Взаимосвязь индексальных, иконических и конвенциональных знаков.*** Говоря о разной роли в познании трех типов знаков, Пирс указал на их связь с разными временными планами: индексам соответствует план актуального настоящего ("здесь и сейчас"), иконическим знакам – прошлое, конвенциональным знакам – будущее.

В работе Ч. Пирса "Экзистенциальные графы" об этом написано следующее: бытие иконического знака, указывает ученый, принадлежит прошлому опыту. Он существует только как образ памяти. Индекс существует в настоящем опыте. Бытие конвенционального знака состоит в том реальном факте, что нечто определенно будет воспринято, если будут удовлетворены некоторые условия, а именно если конвенциональный знак окажет влияние на мысль и поведение его интерпретатора. Каждое слово есть конвенциональный знак. Ценность конвенционального знака в том, что он служит для придания рациональности мысли и поведению и позволяет нам предсказывать будущее.

Развитие знаков индекс-икона-конвенция становится сюжетом в работе М. Фуко «Слова и вещи», где интеллектуальная история человечества представлена в виде смены соответствующих периодов.

Если говорить о современной массовой культуре, то здесь именно иконизм стал ведущей тенденцией ее развития. У. Эко пишет, что эта культура «помешана на реализме», на создании настоящих копий реальности. Настоящих – поскольку копии начинают рассматриваться не как заместители вещей, а как сами вещи. Отсюда многочисленность музеев восковых фигур, техника фотореализма и др. Иконический язык стал «универсальным» языком современной культуры. Положение осложняется тем, что это язык действительно универсальный: в отличие от национальных (естественных) языков, разделенных барьером относительной

переводимости, иконическое сообщение может быть вненационально. Визуальная коммуникация в современном мире доминирует над вербальной (комиксы и фильмы вместо книг, использование визуального ряда в рекламе и т.д.).

Выбор формы знака определяется намерениями передающего сообщение и имеющимися в его распоряжении возможностями. В зависимости от цели сообщения выбирается форма знака: можно, в случае согласия, ограничиться кивком головы (индекс), можно промолчать (молчание как знак согласия). При выборе какого-либо одного типа знака могут возникнуть «ножницы» в уровне понимания сообщения.

Языковые системы (особенно естественный язык) устроены столь мудро, что в них практически не встречается знаков в «чистом виде». Любой знак «начинается» с индексального указания. Он может и остановиться на этом (собственно указательные слова), а может далее заняться воспроизведением свойств денотата (так, портрет и «повторяет» изображаемого, и этим самым «указывает» на него). Предельно приближенные к модели «неотредактированные» фотографические и кино- образы также являются своего рода «иконическими индексами». Индексный характер фотографий принуждает интерпретаторов трактовать их как «объективные» записи реальности. Конвенциональный знак «дерево» содержит в себе скрытое, закодированное повествование о способе освоения мира, но ведь еще и указывает на всем известный объект мира – дерево как таковое, и содержит (в структуре значения) иконическое воспроизведение дерева как объекта.

Во всех классификациях не обнаруживается знаков в «чистом виде», что говорит о сложности языковых систем. Три вида знаков не являются взаимоисключающими – знак может быть иконическим, конвенциональным и индексным или любой их комбинацией вплоть до наличия всех трех видов. Так, можно считать, что карта является индексным знаком (так как она индексирует, где находятся различные места пространства), иконическим знаком (она представляет, изображает места пространства в их топографическом отношении друг к другу) и конвенциональным знаком (поскольку должна быть изучена ее нотационная система). Любой фильм также может быть иконическим (изображение), конвенциональным (речь и титры) и индексным (при рассмотрении эффекта того, что демонстрируется) знаком. Рекламное сообщение также несет в себе три знаковых качества: иконический знак (изображение), индексный (текстовое указание на атрибуты товара – адрес, телефон, другие координаты), конвенциональный (вербальный текст).

Ч. У. Моррис, сопоставляя иконические, индексальные и конвенциональные знаки, характеризует их следующим образом: «Семантическое правило для индексального знака, такого, как указание жестом, формулируется просто: в каждый момент знак означает то, на что указывается. В общем, индексальный знак означает то, на что он направляет внимание. Знак же характеризующий характеризует то, что он может обозначать. Это становится возможным благодаря тому, что знак обнаруживает в себе самое свойство, которыми должен обладать его

объект как денотат, и в таком случае характеризующий знак является знаком иконическим; если это не так, характеризующий знак можно назвать конвенцией (символом). Фотография, карта звездного неба, модель – иконические знаки; тогда как слово «фотография», названия звезд и химических элементов – конвенция (символы)».

Как справедливо написал лингвист Р. Якобсон, что строгое деление на три типа знаков — это условность, большая натяжка. В реальности каждый отдельный знак может нести в себе характеристики нескольких типов сразу. При этом он приводит следующие примеры. Иконический знак может иметь черты конвенциональности — в древнеегипетской живописи фараон изображался большим, а его подданные — маленькими. Знак-индекс также может быть связан с символизацией: у некоторых африканских племен указание пальцем является проклятием. Во всех случаях использование и понимание знака ограничено обязательным условием — предварительным знанием его значения.

### **Классы сложных знаков**

*Сложные знаки* включают в себя несколько простых знаков. Например, приводимый уже нами угрожающий оскал собаки в качестве элементарного знака в соединении с позой угрозы и рычанием становится сложным знаком. К сложным знакам относятся комбинация знаков, составляющих семиотику прощания (прощальный жест, дружеская улыбка, слово прощания и др.), художественное произведение, религиозный или церемониальный обряд и др.

Большинство знаков, образующих семиотический континуум, — это сложные и (или) производные знаки. Производные знаки образуются в результате некоторого видоизменения или преобразования плана содержания и/или плана выражения элементарного знака. Сложные знаки образуются в результате соединения простых, при этом из соединения возникает не "сумма значений", а качественно новое значение. Количество ступеней в иерархической последовательности от элементарных знаков к сложным, как правило, должно соответствовать количеству уровней в организации той или иной семиотики. Сложные знаки "первого порядка" соединяются в более сложные знаки "второго порядка", которые в свою очередь образуют еще более сложные знаки "третьего порядка" и т.д. Сколько таких "порядков" в конкретной семиотике, зависит от ее уровневого строения (которое разными авторами может пониматься по-разному). Единая иерархия знаков для всего семиотического континуума невозможна и, скорее всего, не очень нужна.

Знакообразование идет лавинообразно. В исторической перспективе знаки не столько сменяют друг друга, сколько аккумулируются (накапливаются), хотя, конечно, какие-то знаки забываются и уходят. Однако в целом по ходу истории плотность (насыщенность) семиотического континуума возрастает. Так, например, крест с древности является символом солнца, мирового древа. В христианстве он трансформируется и становится символом мученической смерти Христа.

Крест здесь также используется как жестовой ритуальный знак. Кресты как знаки-артефакты культового назначения венчают храмы, являются нателными крестами, создаются ордена в форме креста. Крест как христианский знак используется в храмах или жилищах в виде скульптурных распятий, в иконах, на одежде духовенства, знаменах. Знак креста воспроизводится в архитектурной планировке католических соборов (в форме вытянутого латинского креста) и в планировке православного храма (в виде равноконечного креста). Существует церковный праздник Крещения в память крещения Христа, обряд крещения, крестного хода и т.д.

Человек, используя различные знаки, часто на их основе создает новые их аналоги. Жест может вызвать появление рисунка и (или) слова; на основе вербального рассказа может сформироваться содержание нового рисунка (статичного визуального знака), ритуального жеста или танца (динамических визуальных знаков), мелодии (музыкального знака), нового вербального знака (метафоры, фразеологизма, символа и др.), все это, в свою очередь, может привести к возникновению новых нормативных поведенческих знаков, элементов декора в архитектуре, интерьере, одежде и т.п.).

Классы сложных знаков различны по типу своего содержания и характеру связи содержания и формы. В классы сложных знаков семиотика объединяет такие их виды, как *образы, символы, эмблемы, аллегории* и др. Рассмотрим некоторые из них.

**Образы.** Определяющей чертой образных знаков является их сходство с тем, что они обозначают. Это сходство может быть большим или меньшим – от подобия лишь в некотором отношении до изоморфизма (взаимно-однозначного соответствия всех элементов и отношений); оно может иметь внешний характер (схожесть в наружном облике) или касаться внутреннего содержания образа и изображаемого; оно может, наконец, заключаться в полном либо частичном совпадении идей и ассоциаций, которые вызывают образ и изображаемое (вследствие, например, того, что в образе представлена некоторая часть изображаемого, действие с ним, его использование и т. д.).

*Образ* (как класс сложных знаков) характеризуется рядом черт:

1) образы индивидуально-субъективны: например, у каждого человека свой образ школы, образ реки и т.д.;

2) содержание образа неотделимо от своей конкретной формы, поэтому, слово образ не сочетается с абстрактными существительными, например, не говорится, "образ свободы" или может сложиться образ гения, но не образ гениальности;

3) в образе преобладает чувственно-наглядное содержание, хотя может содержаться и понятийно-логический компонент (например, те, у кого в сознании имеется "образ биржи", не только "видят картинку биржи", но и имеют какое-то рациональное представление о том, что такое акции, биржевые торги, падение курса акций и т.д.); и все же процесс сложения образа не предполагает движение

сознания внутрь, в глубину, сквозь оболочку образа; вот почему нельзя сказать "понять образ";

4) образ обязательно предполагает духовное, идеальное начало в отображаемом объекте – вот почему для нас нормально воспринимается выражение "образ человека", "образ города", но не "образ дивана".

Понятие "образ" – одно из самых широких, многозначных и трудноопределимых. Образ как класс сложных знаков существует в ряде категориальных разновидностей, таких как "мысленный (воображаемый) образ"; "вербальный образ" (троп); "художественный образ" (в искусстве, при этом в разных видах искусства природа образа глубоко своеобразна).

Категория "мысленный (воображаемый) образ" относится к индивидуальному сознанию, его внутренним мыслительным процессам и состояниям. Мысленные образы – это знаки внутренних языков сознания; они не эксплицированы вовне и "не участвуют в межличностной коммуникации".

Художественные образы создаются творческим сознанием и мастерством автора. Они эксплицированы и живут в "материи" художественного текста, но их более или менее бледные отражения складываются также и в индивидуальном сознании зрителей (слушателей, читателей). Что касается вербальных образов, то, если считать, что все слова в любом языке многозначны и всякое переносное значение слова – это вербальный образ, число "вербальных образов" в отдельном любом языке также оказывается необозримо большим.

**Символы.** В конце XIX – начале XX века в европейской литературе и искусстве сложилось такое направление, как символизм, сторонники которого не только создавали художественные произведения в символистическом духе, но и писали исследования, посвященные символу. Особо следует обратить здесь внимание на философские эссе А. Белого, посвященные символизму, и статьи Вяч. Иванова, которые можно включить в состав библиотеки по семиотике. Символизм можно назвать предшественником семиотики, ибо символ – один из видов знаков. Однако «символ» нельзя считать простым синонимом слова «знак», символ – знак особого рода. Вяч. Иванов писал, что символ – это миф, «знамение иной действительности, которое содержится в окружающих вещах». В.С. Соловьев ту же мысль выразил стихами: «Милый друг, иль ты не видишь, Что все видимое нами, Только отблеск, только тени От незримого очами...»

Детальное изучение таинственной природы символа предпринял А.Ф. Лосев в книге «Проблема символа и реалистическое искусство», где приведена обширнейшая библиография русской и иностранной литературы по символизму [64, с. 273–320]. В книге подробно растолковываются отличия символа от аллегии, художественного образа, эмблемы, метафоры и других смежных понятий.

По определению А.Ф. Лосева, *символ* – это социально-культурный знак, содержание которого представляет собой концепцию (идею), постигаемую интуитивно и не выражаемую адекватно в словесных описаниях.



Ю.М. Лотман в статье "Символ в системе культуры" отмечал следующее его свойство. Символ, указывает Лотман, является важным механизмом памяти культуры. Возможность функционирования этого механизма определяется двумя основными особенностями природы символа: во-первых, принадлежностью символа в его инвариантной сущности сразу нескольким пластам культуры и, во-вторых, тем, что "смысловые потенциалы символа всегда шире их данной реализации: связи, в которые вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывают его смысловых валентностей. Это и образует тот смысловой резерв, с помощью которого символ может вступать в неожиданные связи, меняя сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение". Символ служит механизмом памяти культуры, являясь элементом неоднородным тексту, в который он входит, – с одной стороны, напоминая о более ранних пластах культуры, ее основах, а с другой стороны, изменяясь сам под влиянием контекста и изменяя этот последний. Структура символа культуры образует систему, сходную по строению и функциям с генетической памятью человека.

Ю.М. Лотман отмечает некоторые свойства символа.

1) Символ всегда представляет собой законченный текст. Он может включиться в какой-либо синтагматический ряд, но, включаясь в него, символ всегда сохраняет смысловую и структурную самостоятельность. Он легко вычленяется из семиотического окружения, может существовать вне его и вводиться в другой контекст.

2) Важным для понимания природы символа является его сопоставление с симптомом и реминисценцией. Символ и симптом могут взаимно превращаться друг в друга посредством символизирующего или десимволизирующего прочтения текстов. Лотман отмечает, что символизирующее прочтение позволяет воспринимать как символ тексты или фрагменты, которые не были рассчитаны на подобное восприятие. Десимволизирующее прочтение превращает символ в простые сообщения. То, что для символизирующего сознания есть символ, при десимволизирующем прочтении выступает как симптом. В отличие от символа, принадлежащего памяти культуры и проникающего в текст из глубин, реминисценция – органическая часть текста, функциональная только в его синхронии и идущая из текста в глубь памяти.

3) Символ, по мнению Лотмана, отличается и от условного (конвенционального) знака, и от знака иконического. В первом случае тем, что содержит некий иконический элемент, определяемый подобием между планами выражения и содержания. От иконического знака символ отличается тем, что план выражения символа указывает на его содержание в той же мере, в какой изображает его. Иконический знак как бы сливается со знаком-индексом. Символ, таким образом, обладает некоторой конвенциональностью.

4) Символ, по утверждению Лотмана, выступает как бы конденсатором всех принципов знаковости и, одновременно, выводит за пределы знаковости.

Он – посредник между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью. В равной мере он посредник между синхронией текста и памятью культуры. Роль его – роль семиотического конденсатора. Круг знаков-символов, которые в концентрированном виде представляют этническое самосознание и укрепляют сплоченность народа, глубоко укоренены в общенародном сознании. К таким знакам-символам относятся:

- 1) Самоназвание народа (этноним) и свой лингвоним (имя своего языка);
- 2) Национальный орнамент, флаг, герб, традиционный национальный костюм или хотя бы знаковый атрибут традиционного быта или убранства; национальные виды спорта; национальные блюда и напитки; образы предметов, животных, получивших, в силу преданий или каких-то памятных событий, известность;
- 3) Главные национальные святыни: главный город и его главный храм, архитектурные ансамбли, монументы;
- 4) Имена и образы мифологических, фольклорных или исторических героев, образы знаменитых людей, прославивших народ.

Символ является принципиально расширяющимся, избыточным, открытым, а не замкнутым знаком. Это расширение может идти в сторону абсолютного начала, как это имеет место у П. Флоренского, который в качестве характеристики символа рассматривает то, что за ним стоит гораздо больший объем. Символ — такого рода существо, указывает Флоренский, энергия которого растворена с энергией другого, высшего существа, поэтому можно утверждать, — хотя это и могло бы показаться парадоксальным, — что символ есть такая реальность, которая больше себя самой. Это, вероятно, связано с тем, что человечество использует две фундаментальные системы коммуникации: одна из них тяготеет к передаче информации, другая — к передаче иерархии (ценностей). При этом вербальные структуры стали базовыми для передачи информации, невербальные — иерархии. Поскольку передача информации более изучена, остановимся на передаче иерархии. Именно поэтому на улицах воздвигают памятники, этому служат типы одежды, прически.

Наряду с такими важными свойствами символа, как открытость и избыточность, важным свойством символа является его эмоциональная наполненность. Э. Сепир связывает эмоциональную наполненность символа, функционирующего в социальном пространстве, с эмоционально нагруженной схемой поведения. Им подчеркивается, что символы легко приобретают характер эмоционализированных ритуалов и становятся чрезвычайно важными как для индивида, так и для общества в качестве заместительных форм выражения эмоций.

Практически любой семиотический объект, интерпретируемый на нескольких уровнях осмысления, может быть рассмотрен как символ. Следовательно, любой предмет, входящий в некий культурный контекст и обладающий поэтому наряду с денотативным и коннотативным значением, может быть назван

символом. В этом отношении интересен пример, приводимый У. Эко: трон может рассматриваться как символ благодаря тому, что не только указывает на функцию сидения, составляющую его денотативное, "первичное" значение, но и выражает "вторичное", коннотативное значение – указание на особый статус сидящего на нем и отличающего трон от обычного стула.

Символом, без сомнения, может быть назван любой музейный предмет, чья потенциальная знаковость усилена извлечением из среды бытования, а денотативные и коннотативные значения проявлены в процессе документирования и установления его тезауруса. Сама музейная экспозиция в этом плане в идеале создается таким образом, чтобы служить контекстом, актуализирующим определенные коннотативные значения экспоната как символа. Эти значения в некотором смысле становятся самодовлеющими, обуславливают содержание самой экспозиции. Так, мемориальный предмет вводится в экспозицию благодаря своей бывшей принадлежности какому-либо историческому лицу. Содержанием экспозиции становится историческая личность, ее физическая среда и, в идеале, ее душевная жизнь, вернее, наши представления о ней, полученные через совокупность вещей музейной экспозиции. Значит, сама вещь в ее предметном значении неразрывно связанная с теми коннотативными значениями, которые характеризуют ее владельца, делают ее символом.

В своем происхождении символы, по-видимому, производны от образов. "Образы", чтобы стать символами, должны развить в себе некоторые новые черты.

Семиотик Н.Н. Рубцов определяет понятие "символ" как среднее между знаком и образом. Он считает, что к знаку тяготеет низшая форма символа (в его терминологии – знак-символ), связь между символом и символизируемым в знаке имеет оттенок условности. Высшая же форма символа тяготеет к образу и есть выражение высшей и абсолютно незнаковой сущности.

Академик С.С. Аверинцев считает, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые друг без друга, но разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа.

Далеко не каждый образ переходит в символ. В отличие от бесчисленного количества "мысленных образов", символов в конкретной культуре относительно немного. Это связано с тем, что в своем социуме (для его репрезентативного большинства) символы должны быть понятны и престижны. "Непонятный символ" означает "чужой незнакомый знак, то есть не символ. Так, к примеру, таким символом стал крест, область смыслового содержания которого понятна людям европейской культуры.

В отличие от индивидуальной субъективности образа символы принадлежат коллективному сознанию (определенной культуры, социума); символы всем известны, в них есть "объективное" (релевантное для всех) значение. Например,

всем известно, что "белый голубь" – это символ мира. При этом содержание символа не так тесно связано со своей формой, как это имеет место в образе. Изображение голубя (как символа мира) может достаточно широко варьироваться. Но в отличие от образа, которому как бы "противопоказана" глубина мысли, символ как раз направлен на глубину, однако удерживая при этом главное в формальном представлении своего содержания (пусть не подробности формы, но ее "идею" – пусть голубь мира "без веточки в клюве", но это голубь мира, а не "чайка мира").

Смысл символа зачастую является многоуровневым, и на разных уровнях его понимания в него могут включаться различные историко-культурные смысловые слои. Так, в картине П. Брейгеля Старшего "Слепые" церковь вдали символизирует Бога и истину, падающие слепцы – бредущее в потемках человечество. В "Ночном кафе" В. Ван Гога сама формальная характеристика произведения (колорит, композиция, синтаксические конструкции) выражает основную часть замысла: сложная форма перцептивного образа указывает на сложность ментальной характеристики символического плана. Ночное кафе – место, где, по выражению самого художника, может произойти убийство.

Символы, по существу, являются «именами», важными для человека и потому вновь воспроизводимыми в различных ситуациях. На изобразительном языке XVIII в. птичка в закрытой клетке – одновременно знак девической невинности (символ) и знак девушки, выданной замуж (икона). Круг, сфера – символы бесконечности Божества, мироздания (начало в любой точке, а конец нигде). Дерево – символ организации человеческого опыта, освоения мира: рост через ответвления от основного ствола, возвращение к истокам-корням и сохранение истории (отсюда генеалогическое древо, древо познания, древо жизни, мировое дерево и др.).

Древоподобная организация мышления и культуры отразилась в ведущем понятии философии XX в. – ризоме Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Эта же древоподобная организация характерна и для структуры символов каждой отдельной культуры. Символический знак существует и интерпретируется через другие символические знаки (ср. у Х.Л. Борхеса «Сад тропинок» библиотека, книга, лабиринт, книга книг, сад расходящихся тропок и др.). Зрелость каждой культуры, по Ю. Лотману, определяется наличием развернутой структуры взаимопереводимых друг на друга символов.

**Аллегии.** В аллегориях, как и в символах, запечатлены важные смыслы, однако, в отличие от смысловой глубины и сложности символа, смысл аллегии однозначен и включает прямую оценку "идеи". В истории символов сильнее сказывается стихийное культурное начало. В аллегориях больше рассудочного начала.

В аллегии, как правило, некоторая отвлеченная идея на основе четкой социальной конвенции воплощается в визуальный или вербальный образ. Например, "правосудие" аллегорически изображалось в виде женщины с завязанными

глазами (в знак "нелицеприятности"), которая держит в руках весы (в знак "справедливости") или вербальный пример аллегии: "лев – царь зверей".

О значении аллегии надо заранее договориться – и при ее изображении, и при ее восприятии: если Геракл, то должна быть палица и львиная шкура, если Гермес, то обязательно крылатый шлем, сапожки с крылышками и жезл вестника-парламентера и т.д., так как по своему замыслу они очень условны. Их с трудом можно назвать "уподоблениями": какое сходство, какая иконичность может быть между абстрактной идеей правосудия и женской фигурой или даже между идеей царственной силы и львом? Причем знание, необходимое для "прочтения" аллегии, – это искусственное (школьное) знание, которое не может сложиться естественным путем или быть подсказанным природой.

Первоначально аллегии были визуальными знаками (скульптурные, живописные или графические изображения "важных идей"). Позже возникли их словесные аналоги, а затем и независимые от изображений иносказания (басни, притчи, моралите). Аллегорическое художественное мышление как правило дидактично. Более всего оно характерно для таких художественных эпох и стилей, как Средневековье, Возрождение, маньеризм, барокко, классицизм. Так, например, живописные произведения таких крупнейших художников Северного Возрождения, как П. Брейгеля и И. Босха построены во многом именно на аллегиях, которые надо знать, чтобы разобраться в смысловом содержании их работ.

**Эмблемы.** В обыденном сознании часто разница между эмблемой и символом не просматривается. Однако в семиотике подчеркивается полярность, антитетичность эмблемы и символа. Так, В.В. Похлебкин в своей книге об эмблемах пишет, что отличия эмблемы от символа разительны и бросаются в глаза уже чисто визуально (символ – абстрактный знак, эмблема – изображение конкретного объекта), так что путать эмблему с символом, мягко говоря, довольно странно. Эти знаки являются историческими антиподами абстрактного и конкретного, знаками духа, философии, с одной стороны, и изображениями конкретно-исторических объектов – другой. Так, например, собака в католической традиции – это эмблема верности папе, в целом же — символ преданности и дружбы.

В сравнении с символом эмблема – это более простой и потому более логичный знак. К эмблемам относятся составленные на основании точно определенных правил постоянные отличительные знаки, маркирующие определенное лицо, социальную группу лиц, учреждение, город и целое государство.

Семантика эмблемы не так глубока, как содержание символа. Если символов не бывает много, то количество и разнообразие специальных эмблем может быть любым. Например, в 18-19 вв. в европейских армиях у каждого полка, а иногда и у батальона сложились свои индивидуальные эмблемы-отличия в виде индивидуальных отличительных значков или нашивок – так называемые арматурные, располагаемые на головных уборах, рукавах, петлицах, пуговицах и т.д.

Понятно, что подобных корпоративных знаков в синхронном срезе культуры может быть множество, однако не приходится говорить об их известности или тем более общезначимости (что обязательно для символов).

Эмблема, таким образом, – это краткое условное изображение какой — либо идеи или суммы идей на любом материальном носителе, информирующее о специфике данного носителя. Эмблема, будь она на бумаге, медали, промышленном изделии, помогает определить или уточнить, к какому роду человеческой деятельности относится этот предмет: вензель или герб на старинных документах сообщает нам об имени их владельца и его связях, печать на бумаге — указатель учреждения или организации, откуда этот документ вышел, эмблема предприятия на промышленном изделии — своеобразная визитная карточка этого предприятия, знак качества товара и т.д. Эмблема всегда является носителем и источником информации.

К эмблемам, как классу сложных знаков, близки геральдические знаки, торговые знаки (марки) и логотипы, экслибрисы и т.п. Рассмотрим особенности некоторых таких знаков.

**Геральдические знаки.** К ним относятся гербы, геральдические знамена, хоругви, флаги, ордена, геральдическая униформа и т.п., которые символизируют отдельную фамилию, род, государство, отдельную территорию, корпорацию и т.п.

*Геральдика* — это невербальная система знаков, которые сохраняют информацию и передают ее. В этом плане ее можно назвать языком, который имеет свою грамматику, морфологию и синтаксис, а также свои диалекты. Немецкая геральдика по своему языку отличается от английской, французской, русской и т.п. Восточная геральдика отличается от европейской и т.п.

Геральдический знак создавался и создается, прежде всего, как различительный знак, долженствующий помочь различить одного индивидуума от другого, одну социальную группу от другой, указать на права, которыми они наделяются. Правовой аспект геральдических знаков чрезвычайно важен. Без права геральдический знак является лишь более или менее красивой картинкой.

Назначение геральдики прежде всего определяется ее функцией, в соответствии с которой она делится на личную, родовую, земельную, территориальную, этническую, национальную, государственную, военную, наградную, профессиональную, корпоративную и т.д. геральдическую систему знаков.

Между эмблемами и гербами есть несомненная связь. Е.И. Каменцева и Н.В. Устюгов в своей книге о геральдике указывают на то, что еще в глубокой древности складываются первые эмблемы, которые приобретают затем геральдическое значение. То есть источниками гербов того или иного рода, города, государства являются древние эмблемы.

Таким образом, характерной особенностью геральдического знака является его наследственное начало – наследственно передаваемые символические

изображения, Индивидуальная печать того или иного лица еще не является гербом. Изображение на печати может считаться гербом только тогда, когда оно переходит по наследству от отца к сыну, из поколения в поколение.

Практика создания и использования системы геральдических знаков, сформировалась с момента появления в обществе таких понятий, как "свой" — "чужой", различий семьи от семьи, рода от рода, племени от племени. В этнографии подобные знаки мы знаем под названием тотемов у индейцев Северной Америки, там у тюркских народов, монов в Японии. Создавались также знаки, предназначенные для выделения индивидуумов, занимающих особое место в социальной системе, которые могут быть названы ранговыми знаками, выделяемые на одежде, татуировках, на щитах и шлемах воинов и т.п. Вслед за такими знаками стали появляться особые знаки на знаменах, монетах, печатях, медалях и др.

Европейские гербы, появившиеся в эпоху крестовых походов выполняли ту же социальную функцию, что и геральдические знаки древних народов и неевропейских цивилизаций. В Европе они начали складываться в XI — XII вв. в среде европейского рыцарства под влиянием восточных обычаев. Сначала это были личные знаки рыцарей, участников крестовых походов, превратившиеся потом в наследственные, родовые. В дальнейшем они стали символами независимости (суверенитета) территорий, городов, государств. Со временем были выработаны правила составления гербов. Эти правила имели свои особенности в каждой стране, но в основном были общими для всех и строго соблюдались. За их соблюдением следили герольды, от которых и произошло название "геральдика". На них возлагались обязанности следить за соблюдением обычаев рыцарства. В современном же мире существуют специальные геральдические службы.

Основой большинства гербов служили, как правило, щиты рыцарей, где большая роль принадлежала как его эмблемам, так и цветовой гамме.

На щитах гербов можно увидеть самые разные изображения — крестов, фигур человека, животных, птиц, рыб, символизирующих те или иные добродетели рыцаря, а также фантастические фигуры кентавра, сирены, единорога и т. п.

Цветовой символике в щитах придавали особое значение, причем ее толкований было великое множество. Так, например, один из известных французских геральдистов XVII века описывает цветовую символику следующим образом: Золото означает христианские добродетели — веру, справедливость, милосердие и смирение — и мирские качества — могущество, знатность, постоянство, а также богатство: «Серебро символизирует чистоту, надежду, правдивость и невинность, а из мирских свойств — благородство, откровенность, белизну. Красный цвет — любовь, мужество, смелость, великодушие; черный — осторожность, мудрость и постоянство в испытаниях; синий — целомудрие, честность, верность и безупречность; зеленый — надежду, изобилие, свободу и радость. Пурпур означает благочестие, умеренность, щедрость и верховное господство» [87, с. 71]. Можно указать и на другие значения цвета щитов: красное поле —

кровь, пролитая за церковь или государя; синее поле — небо; зеленое — луговая трава; черное — мрак, печаль.

Средневековые гербы впоследствии становились не только эмблемами отдельных лиц, фамилий, родов, но и государств, их отдельных территорий (княжеств, городов, областей), а также корпораций (средневековых цехов, гильдий, братств и т.п.).

**Товарный знак (торговая марка) и логотип.** Товарные знаки и логотипы являются основными составляющими фирменного стиля – совокупности приемов, обеспечивающих единый образ всем изделиям фирмы и мероприятиям; улучшающих восприятие и запоминаемость потребителем не только товаров фирмы, но и всей ее деятельности; а также позволяющих противопоставлять свои товары и деятельность товарам и деятельности конкурентов. *Торговый знак* представляет собой зарегистрированные в установленном порядке изобразительные, словесные, объемные, звуковые обозначения или их комбинации, которые используются владельцем товарного знака для идентификации своих товаров. Исключительное право владельца на использование товарного знака обеспечивается правовой защитой со стороны государства.

Торговый знак, таким образом, нужен для того, чтобы товар стал узнаваемым (идентифицируемым), хорошо запоминаемым и выделялся среди конкурирующих товаров. Создание товарного знака также преследует цель закрепить в сознании покупателей положительные эмоции, связанные с оценкой качества продукции, ее безупречности. Кроме того, узнаваемость торгового знака уменьшает количество средств, затрачиваемой на рекламу и повышает ее эффективность. Торговый знак с устойчивой репутацией обеспечивает устойчивый объем производства и доходов и со временем дает огромную экономию средств. Наличие торгового знака привлекает потребителей, предоставляя фирме возможность получения прибыли и появления постоянных клиентов, на которых основано долгосрочное благополучие фирмы.

Понятие торгового знака, иначе, торговой марки зародилось относительно недавно, но уже в древности отдельные его элементы использовались довольно часто. Так, кочевые народы особыми знаками-клеймами обозначали собственность на скот. Наиболее искусные ремесленники помечали свою продукцию личным клеймом, и покупатели, осведомленные о высокой профессиональной репутации этих ремесленников, стремились приобрести товары с такими знаками. В средние века появились цеховые корпоративные торговые марки. По мере централизации производства и расширения географии рынков значение товарных знаков, фирменных отличительных знаков постоянно росло. В середине XIX века в США и странах Западной Европы начинают складываться общенациональные торговые марки. Первоочередной задачей крупных производителей, накопивших к тому времени значительный капитал, стала самоидентификация, выделение себя из общей массы непосредственных конкурентов. Наличие торговой марки для них становится жизненно необходимым.



Первым официальным дизайнером, который создал в начале XX века не только торговую марку, но целостное художественное лицо фирмы или фирменный стиль, считают Петера Беренса, архитектора, занимавшего должность художественного директора компании в Германии. Практическая работа Беренса имела огромное значение для формирования нового вида дизайна. Во второй половине XX столетия сложилось целое направление маркетинговых коммуникаций – формирование фирменного стиля.

Среди основных функций торговой марки выделяют:

1) функцию идентификации – торговая марка позволяет потребителю без особых усилий идентифицировать нужный товар и его производителя.

2) функцию гарантии и доверия потребителей – если потребитель однажды убедился в качестве продукции (товара), то это доверие будет в значительной степени распространяться на всю остальную продукцию фирмы; в дальнейшем наличие торговой марки на товаре является гарантией его качества;

3) функцию рекламы – наличие торговой марки значительно повышает эффективность рекламы, сокращает затраты на нее, одновременно усиливая ее эффект; помимо этого, все объекты, имеющую данный торговый знак, сами являются рекламой;

4) функцию помощи потребителю ориентироваться в потоке рекламной информации и выпускаемых товаров;

5) функции гарантированности стабильности и долговременности работы компании или фирмы по производству товаров.

*Логотип* – это оригинальное начертание или сокращенное наименование фирмы, группы товаров, производимой данной фирмой, или одного конкретного товара, выпускаемого ею. Как правило, логотип состоит из 4-7 букв. Приблизительно четыре товарных знака из пяти регистрируются именно в виде логотипа. Уникальность логотипа подтверждается юридическим документом при его регистрации.

#### **4.4. Принципы систематизации знаков по типу их структуры**

##### **Одноуровневые – многоуровневые знаковые системы. Простые и сложные знаковые системы в контексте их структуры**

В мире знаковых систем к классу простых относятся системы знаков, в которых невозможно выделить более элементарные подсистемы, то есть они характеризуются отсутствием подсистем. Например, десять знаков арабских цифр образуют элементарную знаковую систему.

Сложные знаковые системы включают две или более подсистем. Те же арабские цифры, оставаясь сами по себе элементарной знаковой системой, являются частью (подсистемой) в сложной системе математических символов, включающей ряд подсистем, противопоставленных друг другу по разным основаниям

(подсистемой (частью) алгебры, геометрии и т.п.). Все культурные семиотики представляют собой сложные системы знаков – ритуалы, религия, искусство и т.п., при этом подавляющее большинство их подсистем также не элементарны, то есть имеют свои подсистемы. Так, например, искусство делится на отдельные виды. Каждый вид искусства может делиться на свои подвиды и жанры и т.д.

**Структура (строение) знаковых систем семиотики.** По данному основанию, в зависимости от того, сколько иерархических подсистем образуют конкретную семиотику, различают два больших класса семиотик:

а) одноуровневые семиотики (например, крики обезьян, дорожные знаки и др.);

б) уровневые (или многоуровневые) семиотики (этнические языки, арабские цифры, виды искусства и др.).

**Типы строения знаковых систем.** Знание о типах строения знаковых систем относится к их организации. Строение (структура, организация) семиотик характеризуется на основе следующих противопоставлений:

- 1) изолированные знаки – знаковые системы;
- 2) простые (элементарные) знаковые системы – сложные;
- 3) одноуровневые знаковые системы – многоуровневые знаковые системы;
- 4) одноканальные знаковые системы – многоканальные знаковые системы.
- 5) комплексные знаковые системы (семиотики).

Рассмотрим и охарактеризуем указанные типы строения знаковых систем.

Изолированные или внесистемные знаки – это обычно индивидуальные, единичные, случайные, ситуативные и временные знаки, специально придуманные (созданные) для данного конкретного случая и для ограниченной, обусловленной информацией, например, цветочный горшок в окне явочной квартиры из фильма (романа) "Семнадцать мгновений весны".

Подавляющее большинство знаков существует не изолированно, а в той или иной системе знаков. Таких знаковых систем (семиотик) существует множество: ритуал как знаковая система (любой ритуал включает в себя определенное количество знаковых действий, связанных между собой общей целью и смыслом и составляющих в совокупности единую знаковую систему), костюм как знаковая система, музыка как знаковая система и т.д.

**Одноуровневые знаковые системы – многоуровневые знаковые системы.** В этом противопоставлении учитывается наличие отношений иерархии (субординации, подчинения) между подсистемами, образующими некоторую знаковую систему.

В одноуровневой знаковой системе отсутствует иерархия подсистем. В такой системе невозможно образовать новый сложный знак путем комбинирования элементарных знаков или, меняя порядок расположения знаков, изменять семантику всей комбинации знаков.

Одноуровневые знаковые системы характеризуются следующими чертами:

- 1) помещенные рядом знаки не образуют нового сложного знака;
- 2) топология взаимного расположения знаков (какой из них левее, выше, ниже и т.д.) не влияет на их содержание;
- 3) если место какого-то из названных знаков (допустим "движение на велосипедах запрещено") займет какой-либо новый элементарный знак (допустим, предупреждение "выезд на набережную"), то это не повлияет на содержание двух других знаков.

Если в знаковой системе между ее подсистемами имеют место отношения иерархии, то это многоуровневая семиотика, а ее иерархически связанные подсистемы – это отдельные уровни. В уровневых семиотиках знаки подчиненного уровня образуют знаки более высокого уровня. Классическим примером многоуровневой семиотики может быть естественный язык: фонемы образуют морфемы (фонемы и морфемы – субзнаки), из морфем образуются слова, из слов – предложения (высказывания), из высказываний – устные и письменные тексты (речи).

Одно- или многоуровневость строения семиотики не зависит от простоты или сложности системы, поэтому возможны любые комбинации названных признаков. Есть сложные и при этом одноуровневые семиотики – знаки дорожного движения, географическая карта и, наоборот, простые и при этом многоуровневые семиотики – арабские цифры.

Роль синтаксиса (т. е. правил комбинирования знаков) можно увидеть, рассмотрев одну простую, но при этом многоуровневую семиотику — систему арабских цифр. Ее синтаксис составляют такие правила:

- 1) цифры, стоящие слева перед запятой, обозначают целые числа; цифры, стоящие справа после запятой, обозначают десятичные дроби;
- 2) первая цифра до запятой обозначает единицы, вторая — десятки, третья — сотни, четвертая — тысячи и т.д., поэтому порядок следования цифр значим: например, 853\*835\*385\*358\*5385\*583; иначе говоря, разные комбинации одних и тех же элементарных знаков образуют новые сложные знаки.

Свой синтаксис есть и в таких простых семиотиках, как нумерация помещений в современных многоэтажных зданиях: первая цифра номера (иногда первые две цифры) обозначает этаж, последующие цифры указывают на номер помещения именно на данном этаже: например, № 815 (читается: *восемь — пятнадцать*) означает "15-е помещение на 8-м этаже".

Таким образом, можно сформулировать четкий дифференциальный признак многоуровневых семиотик: это семиотики, имеющие свой синтаксис. Отсутствие синтаксиса в одноуровневых семиотиках означает, что в них количество возможных высказываний равно количеству элементарных знаков.

В целом две пары противопоставленных признаков "простота – сложность" и "одноуровневость – многоуровневость" позволяют различать четыре типа строения семиотик:

- 1) простые одноуровневые;
- 2) простые многоуровневые;
- 3) сложные одноуровневые;
- 4) сложные многоуровневые.

Преимущество многоуровневых семиотик (в сравнении с одноуровневыми) состоит в возможности передавать новую информацию путем создания сложных знаков без изменения состава простых знаков. При этом информационная емкость одноуровневой семиотики равна сумме (набору) значений всех входящих в нее знаков. Например, количество "высказываний", которые можно передать с помощью дорожных знаков, равно количеству самих знаков; все значения этих "высказываний" (в вербальной форме подписи под знаком) пронумерованы и перечислены в "Правилах дорожного движения". В отличие от них многоуровневые семиотики обладают практически неограниченными возможностями в передаче информации, в том числе новой. Так, с помощью арабских цифр, запятой (или точки) можно обозначить с любой необходимой степенью точности любые величины — и бесконечно малые, и бесконечно большие.

### **Комплексные знаковые системы**

К сложным знаковым системам относятся не только многоуровневые знаковые системы, но и так называемые многоканальные или комплексные знаковые системы или семиотики.

Так, например, два канала (слуховой и оптический) используются в естественных (этнических) языках, если не считать тактильного канала в сурдопедагогике при обращении к алфавиту Брайля. Практически любое из искусств использует больше одного канала: в искусстве танца собственно танец соединяется с музыкой; восприятие музыки полнее в концертном зале, нежели «заочно», в аудиозаписи, и т.д. При этом сложные (комплексные) искусства, в первую очередь театр и кинематограф, соединяют в себе сенсорные каналы и содержательные возможности разных семиотик (танец, музыка, пантомима, изобразительные статические искусства, искусство слова). Однако в искусствах не используются знаки, воспринимаемые органами осязания, обоняния и вкуса.

В жизни общества основной объем коммуникации как правило и осуществляется с помощью многоуровневых и комплексных (многоканальных) знаковых систем или семиотик.

По полноте использования разных сенсорных модальностей первенствуют два класса семиотик — ритуально-религиозные системы и поведение. В религиозной жизни используются все доступные человеку сенсорные каналы, все виды простых знаков (индексы, знаки-копии, знаки-символы) и максимально разнообразные сложные знаки. В содержательном плане религии характеризуются максимальным диапазоном передаваемой информации, превосходящим возможности семиотик искусств и гуманитарного знания.

### **Вопросы**

1. Охарактеризуйте основные принципы и подходы к классификациям знаков и знаковых систем.
2. Чем отличаются естественные природные знаки от естественных культурных знаков?
3. Какие знаки называются искусственными знаками?
3. На каких основаниях построена классификация знаков по Ч.С. Пирсу?
4. Какие знаки входят в состав сложных знаков?
5. Какие знаковые системы называются одноуровневыми, многоуровневыми и комплексными?

## **ТЕМА 5. СЕМИОТИКА АРХИТЕКТУРЫ**

### **5.1 Семиотические измерения архитектуры**

В знаменитую триаду важнейших качеств архитектуры римского военного инженера и архитектора Витрувия, жившего в первом веке до нашей эры, вошли такие сущностные качества архитектуры, как польза, прочность и красота. По сути, древний архитектор и первый теоретик архитектуры таким образом выразил ставшую сегодня традиционной модель архитектурной семиотики, где семантика – смысловая сторона архитектуры – это витрувиевская красота; синтактика, отвечающая за отношения частей архитектурной формы между собой и по отношению к целому – есть витрувиевская прочность; прагматика, выражающая отношения между архитектурной формой и «потребителями» архитектуры – людьми, которым эта архитектура адресована – это витрувиевская польза.

С самой древности архитектура выполняла не только *утилитарную функцию* средства защиты, но и воплощала *духовно-эстетические представления* людей, кодировала знания об устройстве мира. «Тектура»-«строение» только тогда становится «*архи-тектурой*» – «*сверх-строением*», если она начинает ориентироваться на экзистенциальные структуры сознания человека, на его потребность в упорядочивании связей с миром. «Архитектурное пространство, пишет семиотик русской школы Ю.М. Лотман – живет двойной семиотической жизнью. С одной стороны, оно моделирует универсум: структура мира построенного и обжитого переносится на весь мир в целом. С другой, оно моделируется универсу-

мом: мир, создаваемый человеком, воспроизводит его представление о глобальной структуре мира» [67, с. 621]. Отсюда – присущая архитектуре идея композиционного порядка, воплощение в архитектурном пространстве законов бытия человека, природы и Вселенной – тогда архитектура становится не просто строением, а культурным Космосом.

Синонимом слова «архитектура», латинского по своему происхождению, является греческое слово «*зодчество*», связанное со словами «*созидать*», «*создавать*» (отсюда слово «здание»), смысл которых подчеркивает значение архитектуры в сотворении «второй природы» посредством преобразования в культурных целях естественных ландшафтов и материалов.

Таким образом, в архитектуре естественно переплетаются *материальное и духовное, утилитарное и эстетическое начала*. Архитектура в одно и то же время есть реальное моделирование второй природы человека и пространство его цивилизованного существования. Как искусство архитектура в своих семиотических кодах выражает порой самые высокие идеалы культуры: идеи гуманизма, патриотизма, величие нации. Выдающийся немецкий философ XX века М. Хайдеггер в эссе «Строить, обитать, мыслить» указывал на взаимосвязь архитектуры и человеческого мышления; французский философ М. Фуко видел в архитектуре способность задавать жизнь общества и регулировать значимые ориентиры человека и его ценности; В. Гюго, известный французский писатель XIX века, сравнивал архитектуру с книгой, которую человек читает каждый день, оказываясь на улице; русский писатель того же самого века Н. В. Гоголь ощущал близость архитектуры и музыки, называя архитектуру «застывшей музыкой»; У. Эко развил эти мысли еще дальше и увидел в застывшей ритмической организации архитектуры «символизирующую божественную системность и порядок Космоса». Такие в чем-то близкие представления известных мыслителей и писателей основаны на том, что архитектурный образ, несущий в себе все признаки материального мира, одновременно содержит в себе устойчиво-всеобщее духовное содержание био/социо/культурного бытия человека.

Для подтверждения подобных представлений об архитектуре рассмотрим семиотические коды такого значимого для любого человека пространства, как его собственный дом – место постоянного проживания. «Мы часто говорим, – пишет известный немецкий исследователь архитектуры К. Норберг-Шульц, что обитать (проживать) это значит иметь крышу над головой и столько-то квадратных метров в распоряжении, то есть это понятие мы воспринимаем как что-то материальное и количественное. Однако можно рассматривать место обитания как психическую реальность: обитать – значит быть привязанным к дому, к траве, к улице и т. д., т.е. иметь дом, где «сердце расцветает, а разум поет». Каждый дом ведет себя по-своему: молчит, поет, кричит. Смысл постройки как части среды обретает особые качества, идентификация человека с местом обитания, психологическая взаимосвязь с окружением и самим домом «придает жизни конкретную форму» [59, 365].

Дом – понятие полиаспектное. Вот как эти аспекты раскрывает исследователь семантики жилища В.С. Непомнящий: «Дом — жилище, убежище, область покоя и воли, независимость, неприкосновенность. Дом – очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода, постоянство и ритм упорядоченной жизни. Дом – традиция, преемственность, отечество, нация, народ, история. Дом, "родное пепелище" – основа "самостоянья", человечности человека, "залог величия его", осмысленности и неодинокства существования. Понятие сакральное, онтологическое, величественное и спокойное; символ единого, целостного большого бытия» [59, с. 177].

Подобные представления о родном доме появились не случайно. Они со всей очевидностью раскрывают связь понятия дома с самыми существенными сторонами человеческой жизни.

Семантика дома как особого места сложилась еще в архаические времена. В древности проживание вне дома означало нескончаемый поединок с окружающим миром, борьбу за выживание в дикой природе и социальной среде. Дома же человек чувствовал себя в безопасности, дом всегда был для человека святыней и твердыней, противостоящей враждебным силам внешнего мира. Границы дома: стены, крыши, ограды, двери, заборы, окна – действительно были призваны отгораживать и защищать человека от чужеродного, необжитого внешнего мира, причем, не только защищать от непогодных условий, диких животных и врагов, но и от могущественных сил потустороннего мира, в этом случае архитектура целиком и ее элементы играли роль своеобразных «талисманов-оберегов». Например, славянская изба по вертикали была разделена на три зоны: зону небесного мира – крышу, на фронте которой «ходило» Солнце (изображение солярных магических знаков-оберегов); зону срединного мира – стены и окна с соответствующими изображениями растительного и животного мира и фундамент дома – третья зона, олицетворяющая Мать-сырую землю. По своей планировке славянская изба была разделена на два квадрата, освященных соответствующими священными символами Земли, а каждая из стен избы четко ориентировалась на одну из сторон света, так дом человека вписывался в пространство Мироздания. Жилище старалось вобрать в себя больше знаков Универсума солярного, растительного, животного мира, призванных охранять человека от враждебных потусторонних сил. Иными словами, человек с самого начала мыслил свою архитектурную среду как культурный космос и соотносил его со структурами Вселенной, где его жилище становилось частью всеобъемлющего мира.

Семантические коды дома в последующие эпохи начинают меняться, однако дом продолжает оставаться одним из базовых для человеческих институтов пространственных структур, константой, определяющей национальный космос. К примеру, англичане называют свой дом крепостью: «мой дом – моя крепость». Для них образ родного дома ассоциируется с местом защиты, укрытия от чего-либо, предвещающего опасность. Напротив, в Китае дома-крепости, сооруженные из камня (вечного материала), строились только для погребения умерших

людей, для их вечного упокоения в месте погребения. Живые же люди строили дома из «живого» материала – дерева, причем важнейшей мистической «архитектурной нормой» такого строительства являлось открытость постройки природному окружению, понимаемому китайцами как Великий Путь мироздания Дао. Поэтому китайские зодчие использовали, как правило, легкие, податливые материалы, и не только дерево, но и черепицу и глину и создавали раздвижные стены. В силу этого у китайского дома не было ни внутренних, ни внешних границ, отгораживающих его от природного Космоса и природы как таковой. Данные представления о доме людей разных национальностей явились ярким доказательством того, что национальное жилище является проводником определенной национальной философии и традиции и, в конечном итоге, оказывается смыслопорождающим пространством и легко переходит из сферы бытовой реальности в семиотическое пространство культуры, наделяясь при этом широким спектром коннотаций.

На примере дома мы показали, что знаковое содержание архитектуры (означаемое) – становится не менее значимым аспектом, чем их материальная форма – план выражения (означающее). Причем план выражения архитектурного пространства и архитектурных форм является особым образом упорядоченным в пространстве комплексом искусственных материальных форм, где важным источником такого упорядочивания является не только утилитарная функция сооружения, но и план содержания – тот смысловой ряд, который придает зданию важное социальное значение.

Теперь рассмотрим основные *компоненты архитектурного знака*. Архитектурный знак, как и любой знак, имеет *денотативное значение, которое определяется в первую очередь утилитарным назначением сооружения*. Так, к примеру, прямым назначением или функцией такого элемента архитектуры, как окно, является освещение внутреннего пространства любого строения, что и можно рассматривать в качестве значения окна.

Помимо основного значения, архитектурный знак может обладать и *коннотативными со-значениями, или смыслами*: на смысл архитектурного знака «окно», в отличие от значения, указывает происхождение слова «окно» – окно-око – глаз дома, и отсюда, дом без окон – слепой дом.

Архитектурный знак может содержать смыслы исторического, социально-идеологического, эстетического, стилистического и другого характера. Архитектура, как любая знаковая система, может рассматриваться в двух аспектах: в синтагматическом, по каким-либо отношениям знаков одного порядка, например, формальным признакам – пластического, тектонического или функционального порядка, и в парадигматическом, как части универсальной системы – стилевой, видовой и историко-типологической.

Архитектура обретает свой особый язык как знаковая система. Например, в средние века неграмотное население, знакомое с архитектурными стереотипами своей эпохи, рассматривало готический собор как книгу и умело эту книгу



«читать». Именно поэтому архитектуру издревле называли «каменной летописью» или историей человечества, так как часто от той или иной древнейшей цивилизации никаких других источников и не оставалось. Не только архитектурное сооружение в целом, но и практически каждый ее элемент имеет собственный язык или синтаксис со своими правилами комбинации знаков, иными словами, свой план выражения и свой план содержания. Общий смысл архитектурного произведения рождается в процессе синтеза всех элементов и отдельных деталей в единое целое, и тогда обычное здание становится текстом, из которого можно почерпнуть информацию о смыслах, идеях, культурной эпохе, стиле, истории, а также об ее авторе, владельце, их современниках и многом другом.

Архитектурная семиотика, как и любая семиотика, состоит *из трех основных частей: синтактики*, отвечающей за отношения частей архитектурной формы между собой и по отношению к целому; *семантики*, занимающейся смысловой стороной архитектуры; *прагматики*, задача которой состоит в выстраивании отношений между архитектурной формой, архитектором, строителями и «потребителями» архитектуры – людьми, которым эта архитектура адресована.

*Синтактика* нацелена в основном на «грамматику» и на «синтаксис» архитектуры, а в целом, отвечает за ее «ремесленную» сторону. Что касается семантики, то здесь становится понятным, что архитектура лишена прямой изобразительности и потому не обладает привычным «предметным», то есть буквальным, прямым «подражательным» смыслом. Архитектурные объемы, как правило, имеют абстрактные формы. А чем более абстрактны значения, составляющие план содержания архитектурных семиотик, тем большее место занимают в них знаки-символы.

Но в особых случаях в архитектуре могут быть задействованы *иконические знаки*, например, тогда, когда сооружение является повторением какой-либо формы природного или искусственного происхождения. В разряд подобных сооружений можно отнести оперный театр в Сиднее, сделанный в виде парусов; театр Советской армии в Москве, в планировке которого задействована геометрическая фигура звезды; известный жилой дом французского архитектора Ж. Нувеля, напоминающий по своему абрису образ поезда, и такой ряд можно продолжить другими примерами.

*Прагматическое измерение* языка архитектурных форм основано на способах интерпретации произведения архитектуры человеком как навыка, приобретаемого им в процессе жизни. Эти навыки могут быть обусловлены комплексом объективных причин, заложенных воспитанием в конкретном культурном контексте, и субъективных причин, зависящих от индивидуальных параметров интерпретатора.

На основе синтактики, семантики и прагматики можно определить *три типа кодирования* – системы правил и норм, согласно которым можно выявить

свойства архитектурного объекта: архитектонического, основанного на синтактике, социально-символического, сформированного семантикой, и предметно-функционального, связанного с прагматикой.

В целом же *архитектура – это сложное семиотическое образование, порождающее глобальные смыслы*. Архитектурное пространство не может быть сведено ни к чисто физическим формам и феноменам, ни к обобщенно философским, политико-экономическим или художественным категориям. Архитектура – это многозначная и полиморфная система, каждый элемент которой имеет свое значение, а его положение, конфигурация обладают собственным смыслом. Локальные смыслы различных уровней архитектурного пространства рожают в процессе взаимодействия глобальный общий смысл, который рождает ответные эмоции и ответные ощущения и рефлексии у человека. Невозможно создать действительно человеческую архитектуру без понимания этого смысла. И невозможно без этого смысла добраться до понимания знаковых, символических и образных принципов значения и смысла архитектурного пространства.

## **5.2 Архетипические образы в формообразовании архитектуры**

Не только архитектурное сооружение в целом, но и все его элементы в той или иной степени являются носителями знаковых систем. Свойствами знаковой структуры может обладать любая архитектурная атрибутика – от ручки двери до особого рисунка декора. Это может быть и форма оконного проема, и особым образом организованное пространство интерьера. Однако в первую очередь ярко выраженной семиотичностью наделены такие традиционные архитектурные элементы – играющие важную роль и в современной архитектуре – как купол, колонна, арка, башня, обелиск, дверные и оконные проемы и т.п., причем все эти элементы ведут свое происхождение с самой глубокой древности. Несмотря на огромный период существования этих традиционных архитектурных форм, накопление ими на протяжении длительного времени множеством смысловых кодов, они, тем не менее, сохраняют свое базисное, инвариантное значение и становятся со временем универсальными архетипическими символами. Их генетической основой послужили мифопоэтические представления о Мироздании, сложившиеся в архаических пластах человеческой культуры. Речь идет прежде всего о космогонических мифах, повествующих о происхождении Универсума и его частей, связанных в единой системе. *Архитектура в древности и зарождалась как семиотическая проекция Вселенной со всеми его значимыми элементами, связями между ними и ориентациями по горизонтали и вертикали*. Рассмотрим этот процесс более подробно.

В космогонических мифах особенно отчетливо актуализуется характерный для мифологии пафос превращения хаоса в Космос. В них непосредственно отражаются космологические представления о его структуре, обычно трехчастной вертикально и четырехчастной горизонтально. В космогонической модели происходит разделение Универсума на отдельные составляющие, в первую очередь

неба и земли, и складывается значимая в семиотическом отношении бинарная система Небо-Земля, которая станет основополагающей в формировании семиотической архитектурной структуры Древности и Средневековья.

В диаде Небо-Земля именно Небесная субстанция наделяется в первую очередь положительной семантикой – она и вся ее атрибутика являются чем-то абсолютным, недоступным, недостижимым и трансцендентным. Небо в разных культурах выступает в разных гендерных ипостасях: в женской ипостаси (мать мира – египетская Нут) и в мужском начале (небо-отец, проливающееся на землю плодородным дождем). Небо как мифологический образ, как повествуют мифы, появилось после разделения первоначального однородного хаоса на верх и низ, то есть на Небо и Землю; или, по другой мифологической версии, оно возникло из мирового яйца. Изначально Небо и Земля были близки друг другу и даже состояли в священном браке (брак Земли и Неба понимается как начало мироздания), но потом разделились — например, поссорились, как греческие Уран и Гея.

Небо – крыша мира, оно «все видит, все ведает», в сакральном пространстве неба обитают божества. Земное мироустройство по многим мифологическим версиям мыслится как проекция небесного мироустройства.

*Мифологема мировой горы.* Особое место в проекции мироздания занимает Мировая гора, которая, по мифологическим представлениям древних людей, поддерживает небо или упирается своей вершиной в небо, как греческий Олимп, место обитания богов по мифологии древних греков. В иранской традиции небо – семь прозрачных гор, одна внутри другой.

Небо также трактуется как грандиозная масса жидкости – «хляби небесные», – окружающая мир, а светила и звезды, видимые на небе, представляются плавающими по мировому океану. Небесная сфера имеет множество уровней. Как правило этих уровней семь и они соотносятся с семью планетами. Однако скандинавская традиция насчитывает полтора десятка небес, на которых живут боги в соответствии с занимаемым рангом. В джайнской мифологии (Индия) количество небес доходит до 63.

В буддизме небеса метафорически толкуются как ступени последовательного восхождения к богоподобному блаженству – чем выше поднимается человек по этим ступеням, тем ближе он к нирване.

Мировая гора, а у других народов Мировое древо или Мировой столп, связывают небо и землю воедино. Они выступают в качестве воплощения Мировой оси и пребывают в центре Вселенной. Такая модель пронизывает сознание людей Древнего мира, являясь как бы хранилищем метафизических смыслов миропорядка. Естественно, что существуют некоторые различия в деталях изложения этой картины у различных народов, но ее общий структурный код практически одинаков у всех. Подобная модель Мироздания находила свое воплощение в образах мифологии, искусства, в ритуалах и обрядах, а также она являлась основополагающим фактором, на основе которого складывались социокультурные отношения в древних обществах. И, конечно же, подобная модель Мироздания

свое яркое воплощение нашла в архитектуре, в образе которой, в ее формах и деталях отображались все главные элементы космического устройства. Вертикальной моделью неба здесь становится прежде всего *храм*, который, по представлению людей древних культур, «опускает» небо на землю и одновременно возносит землю до небес, а его ступени есть путь на небеса. Горизонтальную проекцию неба представляют круглые или квадратные планировки древних городов с четырьмя воротами, ориентированными на все четыре стороны света.

**Мифологема Мирового Древа.** Другим универсальным знаковым комплексом, связанным с идеей миропорядка, является *Древо мира*, который также был распространен у многих народов мира. Этот комплекс запечатлел в себе представления о космических процессах и ритмах, многообразных формах жизни и человеку как таковом. Играя важнейшую роль в космологических представлениях, образ мирового древа служил, как и Мировая гора, средством организации мифологического пространства. Под сенью мирового древа протекали события, связанные с возникновением мира и дальнейшим ходом его развития. Под ним рождались боги, герои, великие цари. Священное дерево присутствует во всех культурах мира, является уменьшенной копией мироздания и одновременно стержнем и опорой Вселенной, без которой мир рухнет. В Буддизме эту роль играло дерево Бодхи из семейства фикусов, под которым Сидхардха Гаутама достиг просветления. В Греции и Риме священным деревом Зевса считался дуб, у персов – «дерево Гаома». У скандинавов – это космический Ясень Иггдрасиль – источник жизни и мудрости, на котором, совершая ритуальное самопожертвование ради обретения сокровенного знания, повесился бог Один. Корнями и кроной Иггдрасиль объемлет весь мир. В древнем Египте дерево Тамариск проросло через гробницу Осириса, оплетая его своими корнями и ветвями.

Мировое древо у славян – это и символ плодородия, и священная ось Земли, и пастырский посох, и книга судеб, где на листьях записаны все людские жизни. Подобное представление существует и в исламе: когда человеку приходит срок умирать, с дерева, растущего у престола Аллаха, падает лист с именем этого человека. Перед даосскими и конфуцианскими храмами в Китае обязательно высаживается персиковое дерево как символ бессмертия. Подобный зримый образ мирового древа обязательно растет и перед буддийским храмом, и перед синтоистским святилищем.

По мнению русского ученого-этнографа В.Н. Топорова, данные древние образы Мировой горы, Мирового древа, Мирового столпа, Оси мира и т.п. сводили воедино общие бинарные смысловые противопоставления, служащие для описания основных параметров мира. Мировая гора, Мировое дерево, Мировой столп, Мировая ось, таким образом, воплощали в себе пространственно-временной континуум Вселенной, ее миропорядок и пространственные координаты, что и находило свое отражение в архитектуре, таких ее формах и элементах, как храм и город, а еще купол, колонна, башня, триумфальная арка, обелиск и лестница. Архитектура сводит все перечисленные элементы в *общие бинарные смысловые*

*противопоставления, служащие для описания основных параметров мира [113, с. 53-55].*

Эти древние архетипы, как уже указывалось, объединяют различные координаты мира: *вертикальные* (гора или древо от земли до неба), где аналогиями являются «мировая ось», «центр мира» или Вселенная, и *горизонтальные* (путь), чему соответствуют не только пространственные, но также временные параметры.

*В вертикальных парадигмах, например, в парадигме мирового древа, выделяются следующие части: нижняя (корни), средняя (ствол) и верхняя (ветви). При помощи мирового древа различают главные зоны вселенной: высшую (небесное царство), среднюю (земля) и нижнюю (подземное царство). Все это – пространственная сфера. Но мировое древо отражает также прошлое, настоящее и будущее. Это временная сфера.*

Значительное количество подобных представлений у разных народов мира позволяет реконструировать две горизонтальные оси в мифологемы Мировой горы и Мирового древа, т.е. в горизонтальную плоскость (квадрат или круг), определяемую двумя координатами – слева-направо и спереди-сзади. В случае квадрата каждая из четырёх сторон (или углов) указывает направления (страны света).

Та же четырёхчастная схема, как известно, лежит в основе многих древних культовых сооружений, сохраняющих единую семантику сооружения в целом и своих элементов. К таким культовым сооружениям можно отнести пирамиду, зиккурат, пагоду, ступу, шаманский чум, менгиры, дольмены, кромлехи и т.п., в частности, с этим фактом связана и их ориентация по частям света. *Горизонтальная структура мифологем Мировая гора – Мировое древо и их воплощение в архитектуре моделирует не только части света, но и времена года (весна, лето, осень, зима); времена суток (утро, день, вечер, ночь); цвета и другие структуры мира.*

Сами эти сооружения в известном смысле и в определённых контекстах становятся своего рода “сферами цивилизации” среди природного хаоса. Их горизонтальная структура позволяет различать освоенное (связанное с культурой) и неосвоенное (связанное с природой). Тем самым архитектура как знаковая система миропорядка – Космоса – отделяет Космос от хаоса, вводя в первый из них меру, организацию и делая его доступным для выражения в определенных знаковых системах, воплощенных в архитектуре. В частности, архитектура, выражая и неся в себе мифопоэтические константы Мировой горы, Древа мира и других им подобных символов становится сама по себе прообразом некоего мирового абсолютного совершенства, мирового динамического процесса, предполагающего возникновение, развитие и завершение мира. *При этом сумма двух членений – по горизонтали (четыре стороны света, времени года, космических веков, элементов мира и т.п.) становится образом идеи статической целостности; трехчастное членение по вертикали (Мировая гора – трехчастная, на ее*

*вершине живут боги, в ее нижней части проживают злые духи, принадлежащие к царству мертвых, человеческий род располагается на среднем уровне, то есть на уровне земли). Такое же членение имеет Мировое древо – преисподняя, земное и небесное измерение в сумме дает семь и становится образом синтеза статического и динамического аспектов вселенной. Особая роль архитектурных строений для мифопоэтической эпохи, где запечатлены эти образы-символы, определяется, в частности, тем, что они выступают как посредствующее звено между Вселенной (макрокосмом) и Человеком (микрокосмом) и являются местом их пересечения. Их образ гарантировал целостный взгляд на мир, определение человеком своего места во вселенной, а главное сохранение миропорядка и обережение от хаоса и разрушения.*

Для формирования образов священного пространства древний мир повсеместно использовал космогонические теории сотворения Вселенной и человека. В соответствии с древним знанием человек и Вселенная имеют единую структуру. Вселенная, как живой организм, создала мириады собственных проекций. Согласно мифам в самом начале миротворения небо и земля были тесно слиты, а затем отделились и земное стало отображением небесного. Многие народы древности полагали, что их страна есть точное подобие Вселенной и устроена она по тому же плану, что и мироздание. Этот план они усматривали в небе, в расположении и сочетании звезд.

Закон подобия являлся в древнем мире одним из основополагающих принципов построения мироздания. «Всё, что наверху, подобно тому, что внизу» - многократно повторяет большинство дошедших до нас религиозных текстов различных культурных традиций. И все события, происходящие в мире, имеют своё отражение «на земле, на небе и в земле». Во всех великих восточных цивилизациях – месопотамской, египетской, китайской и индийской – все земные сооружения: города, храмы, алтари и т.д. сооружались по своему божественному архетипу, находящемуся в идеальной области небес. Впоследствии, эту древнюю концепцию копии небесного архетипа, заимствовало и христианство.

В таких, пожалуй, наиболее распространенных архитектурных образах в формировании храмового пространства, как *пирамида*, несомненно, сыграла свою роль мифологема «Мировая гора». Это связано с тем, что в дохрамовую эпоху сами горы наделялись особой божественной силой и являлись объектами паломничества. Они напоминали людям о сошествии богов на землю и являлись исходной точкой движения наверх, в мир богов. Вершины гор изначально рассматривались как особо благоприятные для возведения храмов, алтарей, кумирен, т.к. это увеличивало надежду быть услышанными богами.

Строго регламентированные и обусловленные объемно-пространственными и планировочными решениями своих мифов и религиозных воззрений архитектура и урбанизм Древних цивилизаций (таких как Месопотамия, Египет, Ближний Восток, Центральная Азия, Индокитай, Доколумбовая Америка) получили общие и характерные черты, проявившиеся специфическим образом во

время строительства древних городов и поселков, а также культовых зданий, которые отражали их живую и образную интерпретацию. Изучая космологические и космогонические мифы древних шумеров, египтян, индийцев, китайцев и других народов, мы находим много сходного. Главное космогоническое сходство заключается в том, что первичный мир представлял собой "жидкий и сумеречный хаос", где возник изначальный холм (мифическая "мировая гора") и затем трансформировался в образ мировой оси (*axis mundi*), образ космического столба, древа мирового и т.д. Этот изначальный холм (или мировая гора) воспринимается как образ Мира, как модель Вселенной, где отражаются все элементы и параметры космической организации. Важная роль здесь принадлежит сложившейся геометрической символике космоса, в которой все круглые формы соотносятся с небом, квадрат — с землей, а треугольник — выступает символом устремления к горнему и связи земного и небесного миров. Так, к примеру, символика древнеегипетской пирамиды складывается из символики квадрата в ее основании, равнобедренного треугольника ее граней и центра, где грани пирамиды соединяются воедино. Расшифруем эти символы. Квадрат здесь — один из важнейших фундаментальных символов древности, который несет в себе идею Земли — места обитания человека, идею ориентации на все четыре стороны света, идею абсолютного равенства, порядка, земной стабильности и неподвижности. Треугольник — это образ восходящей сходимости и вознесения. В обществах с развитой мифологией архитектурные композиции в виде треугольника несли в себе следующие основные значения:

- огонь, пламя, жар, солнце, мужское или женское начало;
- вода, дождь, небесные хляби;
- Великая Мать как родительница, «материнское лоно космоса», жизнь;
- божественная милость, плодородие, благополучие, гармония;
- число три, троичность, триединая природа Вселенной: Небо, Земля, преисподняя;
- духовное начало, любовь, истина и мудрость;
- Небо, Земля, Человек,
- гора, восхождение.

Пирамида в целом воплощает в себе идею вечности (основную идею всего египетского искусства) и гармонию абсолютного покоя, она является символом встречи двух миров: материального и духовного, земного и небесного, а также олицетворением абсолютной божественной власти умершего фараона, душа которого свободно возносится в небо и опускается оттуда по своей воле. Кроме того, в архитектуре египетских пирамид, соединивших зрительное совершенство и гармонию пропорций, отражено совершенство самого Космоса. Что касается конкретных функций пирамид, вероятнее всего исчерпывающего ответа на этот вопрос получить уже не удастся. Спустя тысячелетия форму пирамиды заимствовали древние римляне для своих мавзолеев, сепулькральных композиций, также

воплощающих идею вечности (к примеру, пирамида Цестия в Риме). Форму пирамиды символически переосмысливали в эпоху итальянского Возрождения в связи с возросшим интересом к культуре Древнего Египта.

Пирамида – универсальная модель человеческого мышления, одна из самых простых и выразительных архитектурных форм (отсюда многообразие ее семантики). В зиккуратах древних цивилизаций Месопотамии наглядно наблюдается внешнее воплощение «Мировой горы», где храм замещал «священную гору».

Тема «Мировой горы» имела существенное значение в создании образов храмового пространства восточного региона: Сумеру (Меру) – в индо-буддийской зоне, что связано с представлениями, согласно индуистской мифологии, о находящейся в центре божественного мира священной горы Меру, Тайшань – в Китае, Фудзи – в Японии и т.п. Следуя древнейшим композиционным и структурным принципам образ «Мировой горы» располагался в центре архитектурных мандал, лежащих в основании храмов Индии и Китая, а также иных народов Южной, Юго-Восточной и Восточной Азии, оказавшихся в зоне индийского или китайского культурного влияния. Как в северной, так и южной Индии внешний облик индуистских храмов воспроизводил собой «Мировую гору», а движение вглубь храма воспринималось как движение вглубь горы – в «изначальную пещеру».

**Мифологема небесной лестницы.** Лестница как символическая архитектурная форма – это сложный архетипический образ, сложившийся также в древнейших пластах культуры. *Лестница как космическая топографика вертикали наряду с Мировой горой и Мировым деревом несет в себе образ связи низа и верха, разных космических зон Мироздания и создает условия коммуникации между ними. В основе ее семантики лежит идея восхождения к совершенству, идея перехода из одного плана бытия в другой.* Такова, к примеру, символика храма-горы (ступенчатые пирамиды-зиккураты Месопотамии, пирамиды доколумбовой Америки, пирамидальные храмы Индии и др.), представляющие как образы «духовных лестниц».

*Векторная ориентация лестницы может иметь два направления: вверх и вниз. Вектор вверх означает духовное совершенствование, храбрость и смелость, удачу, святость, а в современности и карьерный рост. Вектор, направленный вниз, олицетворяет нравственное падение, деградацию личности, трусость и подлость, неудачу в карьерном росте.*

Во многих преданиях и сказаниях с лестницей связано восхождение человека к небесному миру или, наоборот, нисхождение в преисподнюю, что связано с опасностью и испытаниями. Символическое значение имеет также количество ступенек лестницы. Чаще всего здесь присутствует число семь. Семь ступеней лестницы соотносятся с семью планетами или небесными сферами – отсюда семь ступеней зиккуратов Двуречья. Лестница с семью перекладинами была одним из символов митраистской инициации, символизировавшей переход человека из



детского возраста во взрослый период его жизни. Святилища культа Митры всегда находились в подземельях, и в каждом святилище была лестница в семь ступеней, по которой восходили в обитель блаженства.

Такие архитектурные сооружения, как зиккураты Месопотамии, религиозные комплексы майя или других народов доколумбовой Америки являются прямыми подобиями, иконическими знаками, так как своим внешним обликом представляли собой лестницу-гору и несли в себе образ "священной ступенчатой горы", которая является особой "лестницей в небо" или "дорогой в небо".

Не менее ярко выражена символика священной лестницы в Древнем Египте. По египетской мифологии Небесная лестница, находилась под покровительством Бога Ра. Она неоднократно упоминается в древнеегипетской «Книге мертвых»: «Пусть я, Осирис, писец Ани, победоносно разделю место с тем, кто на вершине лестницы». Или: «Я совершил путешествие с земли на небо, бог Шу помог мне встать, бог Солнца укрепил меня с двух сторон лестницы, и звезды, которые никогда не заходили, направили меня на вершину пути и помогли избежать уничтожения». «Тексты пирамид» рассказывают также о лестнице, по ступеням которой, образованной из рук богов, умерший поднимается на небо.

Идея священной лестницы наблюдалась не только в таких сооружениях, как пирамиды, но и в храмовом зодчестве Египта во всех типах храмов: заупокойных, солнечных, посвященных церемонии Хеб-Сед, а также во всех периодах его существования: в древнем, среднем и новом царствах. За несколько тысячелетий истории Египта внешне символика лестницы претерпела значительные изменения, но метафизический образ храмового пространства всегда оставался один: лестница – связь Небесного, Земного и Подземного миров.

О «лестнице в небо» соединяющей миры часто упоминается в погребальных текстах. Из текстов на стенах коридоров и камер пирамид Унаса, Тета, Пепи и других древних царей видно, что в древнейшие времена египтяне считали, что пол небес – это небо их мира и представляет собой огромную прямоугольную железную плиту, опирающуюся по углам на четыре столба по четырём сторонам света. В некоторых священных местах эта плита была настолько близка к вершинам гор, что умершие могли без труда взобраться на неё и таким образом достичь блаженства на небесах, но в остальных местах расстояние между плитой и землёй было так велико, что умерший нуждался в помощи.

По одному из преданий, сам Осирис добирался до железной плиты с трудом и лишь с помощью лестницы из трёх ступеней, которую дал ему его отец Ра, смог, наконец, взойти на небеса. Во многих захоронениях Древнего и Среднего царства были найдены амулеты, изображающие различные виды лестниц.

Лестницу, ведущую с поверхности земли вглубь, с древнейших династических времен включала планировка гробницы. Впервые символика ступеней лестницы, связующей миры, была отражена в погребальных сооружениях Древнего царства – пирамидах и заупокойных храмах. В первой ступенчатой пирамиде Джосера это видно по внешнему виду. В пирамидах фараонов IV и V династий в

Гизе и в Саккаре эта символика представлена в виде внутренних шахт, направленных к небу и к земле.

Для заупокойных храмов эпохи Среднего и Нового царства тоже характерно сохранение символики лестницы. Однако со времени Нового царства больше не встречалось культовых сооружений, отражающих символику лестницы своей внешней формой, как, например, пирамида.

Символика «Лестницы в небо» развивалась по горизонтали – в виде повышения уровня пола и понижения потолка в храмах при переходе от одного помещения к другому. Каждое следующее помещение – это ступень лестницы. Снижение уровня потолков и повышение уровня пола имитирует приближение к небесным вратам, представляемым святилищем со статуей бога.

«Входящий должен подняться по наклонной плоскости каждый раз, когда из зала в зал или двора поднимался в святилище, которое, таким образом, располагается значительно выше, чем вход». Наиболее наглядно это можно наблюдать в заупокойном храме Хатшепсут в Дейр эль-Бахри и заупокойном храме Рамсеса III в Мединет-Абу.

Таким образом, в течение многих веков в культовом зодчестве Египта выработывались определенные традиции и элементы, возникшие в культовых зданиях Среднего и даже Древнего царств, которые сохранились затем в храмах Нового царства. Однако зодчие XVIII династии сумели так развить и переработать традиции прошлого, что в итоге получился новый тип культового здания, очень удачный по конструкции и гармоничному сочетанию архитектурных форм с декоративными элементами. К этому типу принадлежали самые крупные и прославленные храмы Нового царства - Карнака и Луксора. Символика священной лестницы в этих храмах становится символикой инициации и посвящения.

В греко-римской традиции храмы, как правило, было принято ставить на возвышенных местах – символической «мировой горе», к которым вели лестницы с каменными лестничными маршами или пандусами, поднимающимися от ритуальной площадки к колоннаде храма. Ступени самих храмов были двух типов: небольшие по высоте и соразмерные человеку и высокие, не меньше человеческого роста, вполне соразмерные величественной поступи богов, которым был посвящен храм.

Лестницы перед храмами и другими монументальными сооружениями, как правило, отличались большими размерами и в основном устанавливались перед входом в храм или другие монументальные сооружения, например, дворцовые. Их задачей было не столько облегчить восхождение, сколько показать величественность всего архитектурного ансамбля.

В различных религиях семантическое ядро лестницы остается традиционным, но имеет различные смысловые модификации. В шаманизме в виде лестницы представляют мировое (шаманское) дерево. Эвенкийский шаман попадал в Верхний мир, влезая по лестнице-дереву. В costume шамана среди атрибутов,

необходимых для путешествия по различным мирам, встречаются маленькие железные лестницы.

В буддийской религии Будда Шакьямуни сходит с неба Тушита на землю по лестнице, принесенной ему Индрой. В Тибете связь человека с небом осуществляется посредством нити, веревки или лестницы, которая могла принимать вид столба дыма, порыва ветра или луча света. Тибетцы верили, что раньше их тела растворялись в свете и посредством му возносились на небо. Но однажды человек случайно перерезал мечом, и с тех пор люди стали умирать, а их тела оставались на земле. Все буддийские храмы, и не только буддийские, но и индуистские также выражают эти идеи – люди, поднимающиеся по пандусам-ярусам опоясывающим храм снаружи, совершают по ним пятикилометровое восхождение.

В Книге Бытия описывается лестница Иакова, стоящая на земле и касающаяся верхом небес. Образ лестницы в небо получил интерпретацию в трудах Иоанна Лествичника, с ней связан особый тип православных чёток – лестовка. Лестница в христианстве также является эмблемами святых Алексия, Перпетуи, Ромуальда и св. Бенедикта, который в своем видении узрел братьев своего ордена восходящими по лестнице в небо.

В исламе пророк Муххамед, вознесшись на Храмовую гору в сопровождении ангела Джабраила, увидел на месте будущей мечети Куббат-ас-Сахра спускающуюся с небес и озаренную неземным светом лестницу. По этой лестнице Муххамед мгновенно поднялся на седьмое небо.

Первоначально контакт с богами понимался буквально: для встречи с высшими силами нужно было осуществить восхождение по небесной лестнице до вершины вселенной. На более позднем этапе развития религиозных представлений общение с богами стало мыслиться в отвлеченной форме: неба достигали не сами верующие, а только их молитвы, и сама лестница как символ стала означать уже чисто духовное восхождение через молитву.

Свое толкование лестницы как символа дает и китайский даосизм. Мастера фэн-шуй поясняют, что соответствующее расположение лестницы в разных пространственных зонах способно принести удачу и процветание или, напротив, неудачу и беду.

В эпоху Нового и Новейшего времени лестницы утратили свои сакральные смыслы перехода из одной космической зоны в другую, но приобрели новые коммуникативные роли. Особой семиотичностью в этот период наделяются роль лестницы в дворцовых постройках привилегированной знати, особенно королевских и императорских. Утратив смыслы космической топографии, тем не менее, они продолжают сохранять в себе *роль парадных лестниц*, часто усложненных по своей конфигурации (особенно в стиле барокко), протяженных по высоте и длине и пышных по своему декоративному убранству. Все это придавало им вид особой торжественной парадности и величавости.

Некоторые лестницы начинали наделяться собственными смыслами. Так, в 16 веке во Дворце дождей в Венеции построили Золотую лестницу, по которой из галереи второго этажа во дворец могли входить только те венецианцы, чьи имена значились в “Золотой книге”. А знаменитая Потемкинская лестница в Одессе обрела мировую известность благодаря фильму «Броненосец Потемкин» известного русского режиссера Эйзенштейна.

***Мифологема мирового столпа и мировой оси – колонна.*** Колонна как архитектурная форма с самого начала своего возникновения начинает приобретать символическое значение и становится древнейшей архетипической формой с целым спектром семантических смыслов. Будучи вертикальной опорой, употребляемой преимущественно в значении посредствующего звена между основанием сооружения и его верхними частями, в качестве мифологема она несет в себе все значения, связанные с вертикальными космическими структурами: Мирового древа, Мирового столпа, Оси мира, Пупа земли. Как правило, эти древнейшие символы трехмерны и являются вертикальным звеном, соединяя воедино Небесный, земной и подземный миры. Колонна также трехчастна и состоит из трех частей: базы, фуста (стержня) и капители.

Происхождение колонны относится к тем недоступным для истории временам, когда люди, еще не вышедшие из состояния дикости, только что начали строить себе жилища. Ствол срубленного дерева, помещенный для поддержки кровли, сделанной из древесных ветвей, дерна или соломы, был первым фустом колонны; каменная плита или деревянная доска, подложенные под нижний конец этого ствола для того, чтобы он не углублялся в землю, были первыми ее базами; такая плита, доска или же кусок древесной коры, положенные на верхний конец столба, – первыми капителями. Из столь простых элементов с развитием человеческой культуры постепенно выработались многочисленные формы колонн, начинающиеся с развитием мифологий и первых религиозных отношений наполняться различными значениями.

***Колонны Древнего Египта.*** Довольно развитую символическую структуру имеют колонны Древнего Египта. В них напрямую содержится такая архетипическая вертикаль, как Древо жизни. Стилизованная древнеегипетская колонна напоминает собой стилизованное растение, словно растущее из Земли. Ее круглый ствол заканчивается цветком либо состоит из «пучка стеблей», т.е. имеет выпуклости в виде полукружий (соответственно круглому стеблю тростника или лотоса), а иногда бывает в виде заостренных рёбер (следуя угловатому сечению стебля папируса). Растения с полыми стволами почитались в Египте как священные, т.к. представлялись египтянам каналами для духовного контакта человеческой души с небом, а в закрытом виде – специальными божественными сосудами. Капитель в форме закрытого бутона или раскрывшейся чашечки лотоса символизировала чашу небесных вод. Из этой чаши по стволам вниз на землю истекала вода, жизнь, благодать. По горизонтали ствол пересекался орнаментальными полосами или объёмными «жгутами», стягивающими «связки

стеблей» (например, в храме Луксора). «Жгуты» символизировали три ременные петли, опоясывающие нижнюю горловину священного сосуда. Устремляясь вниз на землю по стволам колонн, небесные воды символически образовывали поток времени, а поскольку в Египте сутки делились на 24 часа, то обычно ствол колонны состоял из 24 стеблей, связанных жгутами в одно огромное фантастическое растение. В древнеегипетском храме Луксора впервые в архитектуру вводится колоннада, получившая дальнейшее распространение в мировой архитектуре. Колоннада, расположенная по периметру прямоугольника, во-первых, символизировала Землю, а для египтян это была плодородная долина Нила, во-вторых – колонны, которые располагались в определенном порядке и становились символом пути через заросли тростника, в которых, по одной из египетских легенд, родилось солнце.

**Древнегреческая колонна.** В архитектуре разных народов древнего мира колонны как архитектурный элемент имели различные модификации. Но нигде не достигли они такого совершенства, как у древних греков. В результате эволюции в Древней Греции складывается архитектурная система, которая позднее, у римлян, получила название ордера. Ордер (лат. *ordo* – ряд, порядок) – вид архитектурной композиции, художественно переработавшей стоечно-балочную конструкцию и имеющей определенный состав, форму и взаиморасположение элементов. В классической архитектуре различают ордера: дорический, ионический, коринфский (греческие) и их модификации – тосканский, композитный (римские). Греческая колонна в ее полном варианте состоит из трех частей: базы (опорной части), ствола (фуста), и капители, на которую опирается антаблемент, имеют энтазис (утолщение ствола колонны, расположенной на высоте  $1/3$  ее высоты для устранения оптической вогнутости ствола).

Семантика ордерной системы древнегреческой архитектуры наделена многообразием смысловых оттенков. *Прображом древнегреческой колонны является уже не Древо, как у древних египтян, а сам Человек как архетипическая вертикаль мира.* Так, в основе образа и пропорциональных соотношений всех элементов дорической колонны лежит мужская фигура. Дорический ордер, по описанию Витрувия, сложился следующим образом. Сыну Прометея Девкалиону и его жене Пирре назначено было судьбой спастись во время всемирного потопа и произвести реконструкцию мира – "бросать за спину, не оглядываясь, камни, которые должны обернуться потом мужчинами и женщинами".

Их правнук Дор становится одним из родоначальников четырех греческих племен. Именно он воздвиг в городе Аргосе идеальный храм дорического ордера Юноны, по канону которого стали появляться дорические храмы в других городах. Этот ордер был основан на пропорциях мужской фигуры.

Ионийский (ионический) ордер (Ион – племянник Дора) основан на подобию женской фигуры. Волути капители этого ордера, по Витрувию, изображают прическу женщины, прорезанные каннелюры – напоминают складки женского платья. Источником культурного смысла коринфского варианта колонны, по

преданию, оказалась безвестная девушка из Коринфа, которая вступает в действие после своей смерти. Вид корзинки на могиле, оставленной ее кормилицей и красиво обросшей листьями аканфа, поразил случайно проходившего мимо Каллимаха (мастера по камню) и вдохновил его на повторение этой формы в камне – капители. Капитель – корзина (сосуд), скрывающая сакральную пустоту. Этот архитектурный образ не мог возникнуть, если бы корзина, как отмечает Витрувий, случайно не была установлена на корень аканфа.

Загадка возведения храма и обеспечения его целостности как такового и с точки зрения восприятия, по Витрувию, таится в достижении соразмерности его членений. Соразмерность опирается на идеальный объект измерения – человеческое тело. "Никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека" [21, с. 134]. Координатным модулем греческого храма и других архитектурных построек стал сам человек и его пропорции. Древнегреческие храмы, созданные человеком и для человека, способного своей деятельностью преобразовывать мир, в каждой своей части отражали идею антропоморфности. Храмы строились с использованием золотой пропорции, увиденной греками в пропорциях человеческого тела. Эти храмы не подавляли человека своими гигантскими размерами, как древнеегипетские храмы Нового Царства, совсем наоборот, древнегреческие храмы строились так, чтобы человек наслаждался их красотой и ощущал гордость за творение своих рук. Недаром, одним из видов колонн являются колонны в виде уже не стилизованной, а непосредственно, человеческой фигуры – кариатиды. Атлант (греч. Atlas – мифологический герой-носитель небесного свода) – Кариатида (греч. karyatis, букв. – жрица храма Артемиды в Карирах в Древней Греции) – скульптура, изображающая женскую фигуру, которая поддерживает перекрытие здания, заменяет ионическую или коринфскую колонну или пилястр (портик кариатид храма Эрехтейона на Акрополе, ок. 421–406 до н.э.). Позднее появятся также атланты – колонна в виде мужской фигуры (полуфигуры), держащая тяжесть антаблемента. Применяется как замена колонн в дорическом ордере (портик атлантов Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге, 1844–1849, скульптор А.И. Тербенёв) или как кронштейны, несущие балкон (ратуша в Тулоне, 1656–1657, скульптор Пьер Пюже).

Прямоугольная постройка древнегреческого храма, со всех сторон обнесенная колоннами, названа периптером. Периптер – дословно означает «оперение», т.к. древние архитекторы сравнивали колоннаду храмов с перьями птицы. За наружной колоннадой возводились стены, образующие внутреннее пространство – целлу. Обозримость числа колонн, из которых составлен периптер храма, выделяет каждую из них как самостоятельную индивидуальность даже в общем ритме строя. В этом смысле периптер как образ коллектива, основанного на содружестве адекватных друг другу элементов, черпает полноту своей жизни из целого, сохраняя при этом свою индивидуальность.

Наиболее значительным сооружением, построенным древними греками с использованием ордерной системы, является такой шедевр архитектуры, как Парфенон. Образный строй Парфенона основан на антропоморфности колонны греко-дорического ордера, на ассоциациях ее с атлетической мужской фигурой. Горизонталь, многократно повторенная в линиях стереобата, олицетворяющая земную твердь, подчеркивается мощной горизонталью архитрава, за которой угадывается прямоугольник плана, также олицетворяющий *землю* в противопоставлении небу, основательность и незыблемость. Многократно повторенная в колоннах периптера вертикаль, символизирующая активность, мужскую силу, прогресс и вознесение, дополняет складывающийся художественный образ многократно повторенным образом-символом объединения верхнего и нижнего миров. Круги с выделенным центром, которыми были украшены архитравные балки над капителями колонн, символизируют триумф героев и богов, бесконечность вселенной и времени, движения и защиты. И, наконец, треугольники западного и восточного фронтов Парфенона завершающие торцы храма, символизируя мужество, гору (Олимп?) и огонь, завершают эту сложную иерархию символического строя Парфенона, углубляя и закрепляя в сознании огромную творческую созидательную силу, богатство и многозначность складывающегося синтетического художественного образа.

Геометрическую символику Парфенона дополняет числовая символика: окружающие целлу храма дорические колонны поставлены по 8 в наружных рядах торцов, символизируя и усиливая космическое равновесие, возрождение и преобразование; продольные ряды вдоль южного и северного фасадов образованы семнадцатью колоннами, символизовавшими у древних греков 17 согласных их алфавита, которые делились, в свою очередь, на 9 (число глухих согласных) и 8 (число полусогласных или полугласных), находившихся в тесной связи с музыкальной теорией и гармонией сфер. Продольные внутренние ряды дорических колонн, обрамлявших целлу храма, посвященного Богине Афине Парфенос, насчитывали по 9 колонн с каждой стороны.

Во взаимоотношениях богов и людей в Древней Греции ведущая роль принадлежала человеку, а потому и греческий храм несет в себе образ и подобие человека. Но человек, будучи микрокосмом, органичной частью идеального и совершенного греческого Космоса, нес в себе идеальные пропорции Мироздания. В этом смысле, греческий храм являлся, как и любой древний храм, проекцией идеального мироустройства.

Создаваясь по примеру прекрасного космоса и, одновременно, во всем похожого на человека и сопоставимый в архитектурных расчетах с пропорциями человеческого тела, древнегреческий храм, благодаря своей исключительной гармонии пропорций оказался одной из наиболее устойчивых архитектурных форм, к которым будут обращаться вплоть до современности. Так, к примеру, он стал идеальным образцом для зданий общественно-культурного назначения.

Взяв за основу художественные и конструктивные решения античной архитектуры, воплотившиеся в своеобразии ордерной системы, мировая архитектурная традиция множество раз воспроизводила греческий храм, возводя театры, библиотеки, музеи и другие общественные здания. Возрождение древнегреческой ордерной системы было характерно для различных периодов европейской культуры – Ренессанса, барокко, классицизма, неоклассицизма, а также сталинского ампира.

В эпоху Ренессанса архитектура, вновь обращаясь к традициям античной ордерной системы, тем самым несет в себе идею диалога с античными идеалами, что наблюдается во всех проявлениях ренессансной итальянской культуры.

В стиле барокко, основным признаком которого была подчеркнутая монументальность, античный ордер используется в первую очередь как образец парадной, репрезентативной архитектуры, применяются, к примеру, грандиозные колоннады (колоннада тосканского ордера на площади перед собором св. Петра в Риме, архитектора Бернини; колоннада второго, парадного, этажа дворца Версаля, архитектора Лево; колоннада восточного фасада Лувра архитектора Клода Перро, представляющая собой коринфский портик и т.п.).

Классицизм, а позднее и неоклассицизм также обращаются к традициям древнегреческого ордера, активно используют античный ордер при строительстве жилых особняков, дворцовых и храмовых построек (церковь св. Женевиевы в Париже (1756), архитектор Жак Жермен Суффло, позже перестроенная в Пантеон, украшена коринфским портиком; южный фасад Британского музея в Лондоне (1823–1847), архитектор Роберт Смерк, оформлен ионической колоннадой).

**Отдельно стоящая колонна.** Наряду с колоннами, являющимися органичной частью сооружений, в Древнем мире существовали отдельно стоящие колонны, которые, с одной стороны, несли в себе общую символику вертикали как элемента космической структуры Мироздания, а с другой стороны, свою собственную семантическую нагрузку. К ним относятся *вотивные, ростральные и триумфальные колонны, а также термины на границах земель, указатели дорог, позорные столбы*, к которым привязывались преступники и провинившиеся рабы и т. п. В Древнем Риме через каждую тысячу шагов на дорогах устанавливали каменные столбы с указанием расстояния до ближайшего города – дорожные указатели, где в обязательном порядке также обозначалось и расстояние до Рима. В центре Рима на Форуме стоял столб с позолоченным верхом, считавшийся началом всех дорог Римской империи – отсюда и пошло знаменитое выражение «все дороги ведут в Рим».

Среди этих типов колонн следует указать на три их типа, как на самые важные из всех, имеющих свою семантику. К ним относятся *вотивная, ростральная и триумфальная колонна*.



*Вотивная колонна* (лат. *columna votivus* – связанный с обетом, *votum* – обет) – отдельно стоящая колонна с изображением вотивных предметов, т.е. посвященных божествам, для исцеления, удовлетворения просьбы. Устанавливались на священном участке у античных храмов.

*Ростральная колонна* (*columna rostrata*) — водруженная на более или менее высоком, скульптурно орнаментированном пьедестале и увенчанная ионической или другой какой-либо капителью, из фуста которой, на различной высоте, выступают носы кораблей (*rostra*). Такие колонны воздвигались в честь лиц, одержавших важные морские победы, какова была, например колонна Кл. Дуилия, разбившего карфагенский флот в 261 г. до н.э. По образцу древних ростральных колонн выстроены две маячные башни в Санкт-Петербурге против здания Биржи.

*Триумфальная колонна* (*columna triumphalis*) сооружалась в награду полководцу за выигранные им сражения, названия и даты которых обыкновенно начертаны на пьедестале или на фусте колонны. К таким монументам должны быть причислены высокие круглые башни, сложенные в виде колонны из камня, снабженные четырехугольной и оканчивающейся сверху, над капителью, платформой, на которой возвышается статуя триумфатора, поставленная на цилиндрическом пьедестале со скругленным верхом; внутри башни обыкновенно устроена витая лестница, ведущая на платформу, а цилиндрическая поверхность башни одета бронзовым барельефом, обвивающим ее снизу доверху в виде спирали и изображающим главные эпизоды войны. Подобных памятников, которым присвоено было название *columna cochlis*, уцелело от древности до наших дней только три: колонна Траяна и колонна Марка-Аврелия в Риме, и колонна Диоклетиана в Александрии. Траянова колонна послужила Наполеону I в 1806-10 гг. образцом при сооружении Вандомской колонны в Париже. Среди монументов, воздвигнутых в новейшее время, к разряду триумфальных колонн могут быть, кроме Вандомской, отнесены так называемая Июльская колонна в Париже, Победный памятник в Берлине, Нельсоновский памятник в Лондоне и Александровская колонна в честь победы над Наполеоном в Санкт-Петербурге.

**Обелиск.** К мифологеме космической вертикали также относится и обелиски – символическая форма, пришедшая из Древнего Египта. Обелиски – монолитные четырехгранные столбы, сужающиеся кверху, с заостренным пирамидальным завершением. Бока обелисков были испещрены надписями, а вершины (пирамидоны) были покрыты электрумом (как греки называли сплав золота и серебра с добавлением какого-то сверхтяжелого металла). Обелиски, как правило, ставились по бокам входа в храмы.

В Древнем Египте они представлялись окаменевшими лучами Солнца и становились зримыми каналами связи с верховным божеством. Рядом с обелисками ставились обыкновенно огромные сидячие фигуры фараона, также символизирующих божество.

После наполеоновских войн в Египте древние обелиски начинают вывозиться со своей родины и устанавливаться в европейских столицах, например, на площадях Рима или Парижа. Обелиск, поставленный на площади, становится градостроительным акцентом – пространственным восклицательным знаком – превращающим площадь в архитектурный ансамбль.

Обелиски как особая форма со временем начинают использоваться и как мемориальные памятники в память отдельных лиц и исторических событий. Подобная семантика обелиска также появилась не случайно: обелиск как древний архетип оказывается своеобразным столпом, объединяющим «тот» и «этот» миры.

Наиболее активно эта древняя форма нашла себя в мемориальных сооружениях Советского Союза, посвящённых павшим воинам и жертвам фашистского террора во время Великой отечественной войны 1941 г. Много памятников-obelisks сохранилось от этого времени и на территории Беларуси.

Говоря об обелиске как мемориальном памятнике, следует отметить, что часто это единственный знак, который остался на месте уже не существующих деревень, сожженных фашистами вместе с людьми в период Великой Отечественной войны.

**Башня.** Башня, также принадлежащая по своей семантике к космической топографии вертикали, есть архитектурное сооружение, отличающееся значительным преобладанием высоты над стороной или диаметром основания. Она также принадлежит к вечным архетипам архитектуры, семантические коды которой трансформируются, видоизменяются и приобретают новые значения, достигающие нередко уровня общенациональных символов. К ним принадлежат, к примеру, Эйфелева башня в Париже, Спасская башня московского Кремля, Пизанская башня, Мышиная башня на Рейне у Бингена, где с проходящих судов собиралась насильственная дань, башня собора св. Стефана в Вене, башня Хиральда в Севилье, башня св. Марка в Венеции, с которых открывается удивительный вид на город, и, наконец, сохранившиеся хоть и в руинах, знаменитые белорусские вежи.

Башни издавна существуют в виде элементов архитектурных сооружений: сторожевые башни фортификационных сооружений, башни готических соборов, башни на городских ратушах или в виде отдельно стоящих построек башенного типа, к которым можно отнести древние жилища башенного типа, спасающие людей от диких зверей, средневековые башни-донжоны, отдельно стоящие колокольни православных храмов или итальянские кампанилы, сигнальные башни, например, маяки, башни-обсерватории, смотровые башни, водонапорные или пожарные башни и т.п.

Башенная архитектура в целом – это древняя мифологическая модель трехчастной вертикали космоса, хотя на протяжении длительного времени ее семантический диапазон в различных традиционных культурах мира начинает нести

новые семантические коды. В ней реализуются значения недоступности, препятствия, тюрьмы (лондонский Тауэр), защиты (сторожевая башня), уединения и познания (монашеское отшельничество), девственной чистоты (традиционный мифопоэтический образ принцессы, заточенной в башне).

В башне также может быть заключена идея связи, объединения. Этот коммуникативный аспект проявляется, например, в образе башни-колокольни христианского храма, созывающего людей на церковную службу или вещающая о церковном празднике колокольным перезвоном, а также башни-минареты, на которой муэдзины оповещают мусульман о совершении намаза- молитвы.

Глубочайшая древность построек башенной формы доказывается, во-первых, существованием башен во многих древнейших архитектурах, во-вторых, той видною ролью, которую башни играют в древних преданиях и народных сказаниях. В известном мифе о Данае и ее сыне Тезее именно в недоступной башне она была заточена отцом. В Библии в книге Бытия повествуется о построении знаменитой и колоссальной «Вавилонской башни», которую люди хотели построить, чтобы достичь небес, но так и не достроили, перессорившись между собой.

Отличительной особенностью индийских храмов являются их высокие башни-шикхара, которые, как пламя ритуального огня, нарастают над массивом храма, во тьме которого, как в чреве космической горы, сосредоточено все могущество мира.

Проникновение буддизма в китайский регион видоизменило массивную ступу в легкую многоярусную пагоду-башню, сохраняя при этом идею вертикали. Пагоды в Китае, за исключением пагодообразных мемориальных колонн, служили местами хранения буддийских реликвий, votивных предметов, а наиболее масштабные пагоды, имеющие пространственное внутреннее помещение, использовались как книгохранилища.

Начиная с XVIII в. в архитектуре стали широко применяться новые материалы (металлы, железобетон), которые существенно изменили вид башенных построек и, соответственно, изменилась их символика.

Одной из самых известных построек башеннообразного типа является Эйфелева башня, возведенная в Париже инженером Г. Эйфелем в 1889 г. Пирамидальный нижний этаж Эйфелевой башни образован четырьмя металлическими колоннами, на своде которых расположена первая платформа, с которой вверх поднимается вторая пирамида, вырастающая в колоссальную пирамидальную колонну, оканчивающуюся третьей платформой с маяком и куполом, над которым на высоте 300 метров находится последняя смотровая площадка. Конструкция оборудована многочисленными лестницами и лифтами. Сегодня Эйфелева башня бесспорно считается символом Парижа и символом индустриальной эпохи.

К разряду современных башен относятся также башенные дома-высотки – небоскребы, впервые появившиеся в 1880 гг. в США в связи со значительным

удорожанием земли в мегаполисах. Семантическое содержание современного башенного образа домов-высоток образуется при взаимном проникновении смыслов, заключенных в образе башни как древнем архетипе вертикали и мифологем уже нового времени. Помимо недвусмысленного фрейдистского содержания этих башен-высоток, можно выделить другие семантические блоки.

Во-первых, в отличие от нерукотворных древних архетипических вертикалей, идущих от природного мира (Мировая гора, Древо жизни, вертикаль Человека как микрокосма) эти башни несут в себе принципиально рукотворные, искусственно созданные образы, связанные уже не с природой, а с миром техники, а потому являются прежде всего символами технического могущества. Техника сегодня представляется как важнейшая составляющая новой картины мира, предопределяющая мировоззрение и идеалы современного человека. Итальянский архитектор Антонио Сант-Элиа писал по поводу новой архитектуры: "Мы больше не чувствуем себя людьми соборов, дворцов /.../ Мы – люди больших отелей, вокзалов, огромных улиц, колоссальных портов, светящихся аркад, прямых дорог и полезных разрушений. /.../ Дом должен быть как гигантская машина. /.../ Футуристическая архитектура есть архитектура расчета, дерзкой отваги и простоты, архитектура бетона и стали, стекла, картона, текстильного волокна и всех заменителей дерева, камня и кирпича..." [59, с. 351]. Так апология отказа от классической архитектуры связывается с апологией целесообразности и техники, машины как важнейшего фактора мирозерцания и самой жизни. Модулем здесь является уже не человек, а машина.

Другой семантический круг новых зданий-небоскребов связан с их приведением к общему знаменателю – первые небоскребы по своему внешнему облику похожи мало чем отличаются друг от друга. Их однообразие, размноженное на десятки и сотни сначала американских, потом европейских, а затем и городов всего мира, лишили многие американские и мировые мегаполисы с их небоскребами национально-исторического своеобразия. Такой новый единый международный стиль, космополитический по своему характеру и содержанию, в яркой форме выражает идею глобализации и создает новые символы единого и унифицированного по своему замыслу и однообразию мира, одним из главных признаков которого становится серийное, предназначенное для больших масс и потоков людей производство материальной культуры.

Во второй половине XX века, в эпоху постмодернизма, появилось заметное стремление уйти от геометрического однообразия первых американских небоскребов. В новых архитектурных постройках башенного типа очевиден поиск индивидуальных творческих решений, основанных прежде всего на игровых кодах. Так, например, в основу одного из проектов американского архитектора Френка Гери здания Национального нидерландского представительства в Чешской Республике (офис в Праге, 1995 г.) взята концепция «танцующих» башен, получившие названия "Джинджер» и «Фред" (имена популярных американских

танцоров). Эти башни, необычные по своей тектонике, действительно имитируют движение танцевальной пары. Другие небоскребы воспроизводят, к примеру, средневековые дозорные башни, устанавливая на их вершинах огромные бинокли или завершая их гигантскими человеческими лицами, обращенными вдаль, тем самым символизируя их назначение в качестве сторожевой башни. В такой игровой системе знаков, как современная постмодернистская архитектура, потерялось древнее архетипическое значение башни, заменившись игровым симулякр (симуляцией) – знаком-имитацией.

**Мифологема Небесного купола.** Из символики форм и фигур известно, что *круг* является одним из фундаментальных символов древности, который демонстрирует идею бесконечности, завершенности, высшего совершенства, движения, колеса времени и небесного купола. *Небесный купол* – это крыша мира, оно «все видит, все ведает», в сакральном пространстве неба обитают божества. Земные ландшафты, горы, реки – проекция небесного мироустройства. В иранской традиции небо – семь прозрачных гор, одна внутри другой. Небо также трактуется как грандиозная масса жидкости – «хляби небесные», – окружающая мир, а светила и звезды, видимые на небе, описываются плавающими по мировому океану.

Небо имеет множество уровней. Как правило, этих уровней семь и они соотносятся с семью планетами. Однако скандинавская традиция насчитывает полтора десятка небес, каждый уровень которых соответствует ветви мирового дерева; на этих уровнях-небесах живут боги. В джайнской мифологии количество небес доходит до 63. В буддизме небеса метафорически толкуются как ступени последовательного восхождения к богоподобному блаженству; чем выше поднимается человек по этим ступеням, тем ближе он к нирване.

Семантика неба как крыша мира в образе небесного купола нашла свое «земное» воплощение в архитектуре. В культовых сооружениях купол иконически воспроизводит небесную сферу. Сфера, шар имеет символизм круга и олицетворяет с древних времен совершенный и идеальный мир. Сходный с самим собой, без начала и конца, совершенный круг является знаком абсолютного и одновременно символизирует бесконечность – начало в каждой точке, а конца нет нигде.

В архитектуре сфера часто уменьшается до полусферы, имея то же символическое значение. Переход от кубических форм к сферическим, от квадрата к кругу символизирует переход или возврат от созданного к несозданному, от земли к небу и означает полноту завершения, совершенство законченного цикла.

Происхождение купола теряется в глубокой древности. Так, он встречается в доисторических памятниках Галлии, в нурагенах Сардинии, в надгробных памятниках Лидии, в сокровищницах первобытной Греции (напр., сокровищница Атрея в Микенах), в этрусских погребальных склепах, в нубийской пирамиде Курна и т. д. Но более всего он был в употреблении, по-видимому, у древних халдеев и персов, как о том свидетельствуют дошедшие до нас изображения их

построек и археологические раскопки, произведенные в местах нахождения их давно исчезнувших городов. Зодчество классической Греции почти не прибегало к форме купола; тем не менее ее представляет нам монолит, покрывающий собою небольшой хорагический памятник Лизикрата в Афинах. Каменный купол, правильной сводчатой конструкции, является впервые у римлян, которые, разработав приемы его кладки, в цветущий период своего искусства смело пользовались им для прикрытия даже весьма обширных пространства как, например, в Пантеоне Агриппы, в котором полусферический купол, снабженный вверху круглым отверстием для пропуска света, прикрывает круглое здание 43<sup>1</sup>/<sub>2</sub> м. в диаметре. Позже купол сделался любимой формой покрытий в византийской архитектуре впервые удачным образом разрешившей задачу помещения его над основанием не только круглого, но и квадратного и вообще многоугольного плана, а именно посредством устройства пандантивов, или парусов. Усовершенствованный таким образом купол распространился из Византии по всем ее провинциям и по странам, подвергшимся ее влиянию, перешел на Запад — в Италию (равенская крещальня и церковь св. Виталия, венецианский собор св. Марка), на берега Рейна (императорская капелла в Ахене), во Францию (церковь св. Фронта, в Перигё), был унаследован мусульманским искусством, Арменией, Грузией и Древней Русью.

На протяжении длительного времени при сохранении базисной символики купола как олицетворения небесного свода происходят существенные изменения как самой купольной формы, так и ее семантической роли во внутреннем и внешнем пространстве архитектуры. Рассмотрим некоторые самые яркие примеры семантики купольных пространств в различных культурах древности.

Сферическая часть индийской ступы, места поклонения реликвиям, связанным с буддийской религией, олицетворяла собой небесный купол. Дословно Ступа («тхупа») означает земляной курган. Сама конструктивная схема древнего погребального кургана, характерного для захоронений народов индоевропейской группы, воспроизводила древнюю модель мира и по горизонтали и по вертикали. Ее горизонтальная топографика ориентирована на четыре стороны света. Ориентация же по вертикали, обозначенная погребальной камерой, углубленной в землю, несла в себе идею нижней зоны мироздания; поверхность земли, над которой высился курган являлась его средней, земной зоной; сам курган в виде полусферы и его вершина — верхняя зона — символизировали небо, солнце и все, что населяло, по представлению древних людей, небесный мир.

Появление ступы связано со сложившимся в первые века существования буддизма обычаем поклонения останкам Будды и его наиболее прославленным ученикам. Согласно религиозным учениям, сам Будда распорядился, чтобы прах, оставшийся после кремации его тела, был захоронен под курганом на перекрестке четырех дорог, и любой путник мог бы почтить его память и таким образом получить возможность в следующей жизни родиться на небесах. Со временем практика возведения ступ стала отличительной чертой буддизма.

В Китае, в стране, которую сами китайцы называли Поднебесной, а его императора – правителем поднебесного мира, ибо, по их представлению, только на их страну падала небесная благодать, самым главным государственным ритуалом являлось жертвоприношение, совершаемое Небу и моление о хорошем урожае. Отправление культа в Китае во все времена было строго иерархичным. В культе природы на первом месте стоял «Верховный властитель Неба» Шанди, или Тянь – «Небо» как верховное существо. Небо, по представлению китайцев, направляет судьбы мира, государства и отдельного человека. Его культ должен отправлять император как первосвященник и единственный законный посредник между Небом и своим народом. В этой связи в Китае было много храмов, посвященных Небу. Но самым грандиозным и величественным здесь был Храм Неба в Пекине, представляющий собой целый архитектурный ансамбль. Сам храм был увенчан куполом, символизирующим небесный свод, а в его центре находилось изображение владыки небесных вод. Исходящее от него золотое сияние символизировало благодать, идущую на землю. Три яруса крыши означали небо, землю и человека.

Вершиной древнеримской купольной архитектуры становится прославленный Пантеон – храм во имя всех богов, перестроенный Аполлодором Дамасским в 118–125 годах н.э. Пантеон не имеет аналогий в древнеримской архитектуре ни по композиции, ни по конструктивному решению. Это грандиозный круглый по форме храм, перекрытый сферической чашей купола диаметром почти 43 метра. Его пролет – максимальный в римском зодчестве.

Одна из особенностей Пантеона — отверстие в центре купола – «глаз», через которое, как считали в древности, боги спускались с небес в свой дом. Храмы с отверстием в кровле или вовсе без перекрытия посвящались божествам, олицетворявшим небо и солнечный свет: Зевсу, Аполлону и др. Античные источники сообщают, что бог проникает в свое жилище «через открытую кровлю». Римское название открытых храмов и дворов — амбулатий (лат. *ambulatio* – хождение, прогулка), а потому Пантеон – дом для прогулки всех богов. В полдень через него проникает наиболее сильный световой столб. Этот свет очень ощутим, он «не растекается», а остаётся в форме гигантского светового луча и становится почти осязаемым. Эта особенность античного Пантеона придавала ему новые семантические смысловые коды.

Одним из самых удивительных купольных сооружений средневекового мира является храм св. Софии в Константинополе, построенный в 6 в. при императоре Юстиниане.

Христианская церковь, в отличие от языческой, мыслилась верующими не жилищем богов, а местом собирания, единения верующих воедино. Иной становилась семиотическая программа и купольного пространства. Купол – центральное конструктивное звено православного собора – становится священным покровом, в центре которого изображенный образ Христа-Пантократора (в переводе с

греч. – Вседержитель) осеняет собрание верующих. Купольное пространство здесь как бы коллективный покров над народом христианского мира.

Константинопольский купол святой Софии уникален тем, что при его восприятии снизу, откуда не видны перемычки, разделяющие окна барабана, но, зато, хорошо виден единый, ничем не разделяемый по периметру световой круг, создается впечатление, что купол собора покоится не на твердом сооружении, а парит в воздухе, а потому кажется нерукотворным, а опущенным с неба. Купол Софии Константинопольской в этом смысле является идеальным выражением трансцендентной христианской идеи, наглядно воплощенной в образе этого пражавославногo собора.

Роль и семантика купола, широко применявшегося в архитектуре до конца XIX века, в современном мире значительно изменилась. Если раньше в купольных сооружениях воплощались прежде всего религиозные и государственные идеалы, то теперь в большинстве случаев купол играет преимущественно функционально-утилитарную роль. Но сегодня к традиционным купольным перекрытиям присоединились новые системы: сборные купола Фуллера из стержней, вантовые перекрытия Ф. Отто, решетчатые пространственные и клееные деревянные конструкции, пневматические системы. Это повлияло на развитие многообразия нестереотипных объемных форм. Современные купольные сооружения, использующие новые конструктивные приемы и материалы, хоть и несут в первую очередь функциональную, а не семиотическую нагрузку, одновременно являются воплощением все той же космической топографии. В первую очередь к ним относятся такие сооружения, как планетарии, архитектурные пространства, собирающие огромное количество народа – различные спортивные сооружения, выставочные пространства и т.п.

Одним из самых известных сооружений подобного типа является павильон США на Всемирной выставке в Монреале 1967 г., Expo'67, выполненный инженером Фуллером, изобретателем так называемых «геодезических куполов», имеющих уникальное сочетание конструктивных и экономических характеристик. Купол этого сооружения имел диаметр 75 метров, конструкция была покрыта прозрачной внешней оболочкой, составленной из крашенных акриловых панелей. В этом сооружении примечательно и то, что это не только купол, но и пространственная композиция из этажей-платформ, как бы парящих в пространстве купола, олицетворяющих, по выражению самого творца, Вселенную.

**Мифологема врат.** В Книге Бытия есть место, где Иаков восклицает: «Как страшно сие место! Это не что иное, как дом Божий, это Врата Небесные». Семантика врат в древности несла в себе символику перехода из одного пространства в другое. Такой переход труден, усеян препятствиями, и не всем удается его пройти. Некоторые древние города имели в названии значимые в небесной топографии символы. Так, например, Вавилон – Баб-Илани – переводится, с одной стороны, как «Врата Богов», с другой стороны, Вавилон, построенный на «Баб – апсу», означает – «Врата бездны». Чтобы благополучно перейти через врата,



дверь, отверстие и попасть в другое метафизическое пространство, нужно было преодолеть, как об этом повествует множество мифов и преданий, огромные препятствия, противостоять чудовищам и демонам, стремящимся истребить душу, или же пройти в дверь, узкую и опасную.

Дверь в древней архитектуре также символизировала переход из открытого, незащищенного пространства в сакральное пространство, защищенное различными оберегами, если это жилище, или богами, если это был храм. Дверь, таким образом, являлась границей двух миров – своего и чужого. Исходя из этого, дверные проходы и городские ворота необходимо было защищать специальными знаками и изображением существ из потустороннего мира, наделенными магической защитной силой. Так, рядом с мощными пилонами, ведущими в храмы египтян, ставились, как правило, обелиски, а на пилоны наносили изображения богов и магические письмена. Городские ворота Вавилона защищали крылатые существа Шеду, наделенные сверхъестественной силой.

Входом в древнегреческие и древнеримские храмы являлись величественные портики с четным количеством колонн, вытесанных из мрамора, и увенчанных величественным фронтоном, украшенным скульптурным рельефом и статуями-акротериями на углах его треугольника. Центральные площади городов также украшались портиками. Впоследствии, входы-портики активно стали использоваться для строительства храмов, дворцов построек общественного назначения в период Нового и Новейшего времени.

Дверь, врата, пилоны, порталы также издавна являлись важным мифопоэтическим символом, реализующий такие семантические оппозиции, как внешний и внутренний, видимый и невидимый, и формируемое на их основе противопоставление открытости - укрытости, соответственно, опасности (риска) – безопасности (надёжности). Открытые ворота или двери с древности являлась знаком готовности к контакту, символом доброжелательности и доверия к другому человеку или группе людей. Закрытая же дверь – свидетельство нежелания контакта, отчужденности, скрытности.

Дверные проемы наделялись и другими семиотическими характеристиками. Двери, ведущие в жилище, и не важно, в царские хоромы или избу крестьянина делали довольно низкими. Чтобы в них войти, необходимо было согнуться, т.е. символическим образом низко поклониться и тем самым отдать честь хозяину дома. Такая традиция существовала у многих народов.

Дверные проемы, ворота, как правило, являлись частью архитектурных построек – домов, дворового или городского ограждения. Но в Древнем Риме появились и отдельно стоящие врата – триумфальные арки, специально создаваемые для римских полководцев, одержавших блестящую победу над врагом. Это были парадные каменные входы огромных размеров, состоящие из тройных арочных конструкций, где арка символизировала собой небесную сферу. Триумфальная арка украшалась скульптурными изображениями пленных, трофеев и победоносных войск.

Торжественный проход римского полководца через триумфальную арку на колеснице – это было высшим знаком почестей, оказываемых ему и его войску. После прохождения через триумфальную арку полководец со своими легионерами торжественным строем поднимался на вершину капитолийского холма. Право на триумф и строительство триумфальной арки сенат давал только за особо крупную победу.

Одной из самых примечательных триумфальных арок была арка римского императора Тита, увековечившая победоносный поход римлян в Иудею, где император захватил огромную добычу, разграбив дворец и храм Соломона. Арка была увенчана бронзовой скульптурой самого императора, правившего колесницей, запряженной четверкой лошадей; на голову императора возлагала венок богиня победы Виктория.

Древнеримская триумфальная арка послужила моделью для водружения многих триумфальных арок в последующие времена вплоть до современности.

**Мифологема окна.** В большинстве культур окна имеют сравнительно позднее происхождение. Но даже там, где они уже появились и начинали использоваться по своему прямому назначению – быть источником естественного света, например, для жилищ, храмовая архитектура ещё долго не знает окон. Этот феномен объясняется семиотическими потребностями древних храмов – самые сакральные их части (святилище, алтарь и т.п.) старались скрыть от света и постороннего взгляда. Выше указывалось, что основной идеей, лежащей в основе египетского храма, являлась идея трудного пути к достижению совершенства, абсолюта, а для подавляющего большинства египтян и вовсе недостижимая, выражаемая в недоступности основной цели храмового пути – святилища, куда входили только самые избранные жрецы. Но даже для некоторых из них (несмотря на господствующую в древнеегипетском храме центральную прямую ось, определяющую путь к святилищу и сознательно уводящую взгляд в глубину через все здание, несмотря на необходимость преодоления множества символических препятствий в виде пилонов, дворов, дверей, галерей и т.д., чтобы в конечном итоге только приблизится к той ступени лестницы духовного восхождения, откуда видна сокровенная дверь святилища) она так и не открывалась, храня в себе свою тайну. Символически эта тайна выражалась темнотой – здесь не было окон и естественный свет сюда не проникал никогда. Однако, «... кем бы ни был по своему социальному происхождению тот или иной участник религиозной процессии, - пишет Н. Брунов – ему всегда были доступны только некоторые из ступеней восхождения, по которым построен храм, одним - больше ступеней, другим – меньше. Но для каждого из них оставались впереди таинственные, неизвестные и недоступные ступени, которые еще нельзя было преодолеть. Всякому была видна кроме той ступени, на которой он в данный момент находился, следующая или несколько следующих ступеней. Всякому было видно направление пути, которое господствовало над ним и поглощало все его внимание. Такое восхожде-

ние по ступеням храмовой иерархии превращалось в самоцель, являясь результатом особого метода мышления, который заключался в постоянном движении вперед по пути достижения недостижимого» [59, с. 85]. В конечном итоге, храм в древнем Египте хранил в себе магическую тайну вечной жизни. По мере приближения к главному святилищу пространство древнеегипетского храма со всех сторон сжималось и нарастала темнота, создавая подобие проникновения в «Изначальную Пещеру» (в книге «Амдуат» эта пещера называется «таинственная пещера Запада»). Здесь статуя бога, окруженная вечным сумраком, лишь в определенное время озарялась священным солнечным лучом. Человек всегда стремился приблизиться к такой точке пространства, где бы ему раскрылась тайна вечной жизни, но эта точка принадлежала сфере божественного и ее окружала тайна. Храмы Древней Греции в этом смысле ничем не отличались от древневосточных храмов. Храм, являясь домом бога, не был в Древней Греции ориентирован на посещение его гражданами полиса, иначе, как это позднее будет осуществляться в средневековом христианском храме. Во внутреннем пространстве древнегреческого храма не проводились молитвы и медитации. Здесь находилась статуя божества, также, как в древнеегипетском святилище, пребывающая в таинственной темноте его целлы. Особая роль окна складывается в средневековой традиции, где окно мыслится прозрачной семиотической границей, соединяющей и разъединяющей внешний, земной, человеческий мир с потусторонним Божественным миром, с другой стороны, окно становилось проводником сверхъестественного света, именно эта роль принадлежала, например, окнам-витражам. В христианском храме настолько велика роль окон, что этим объясняется множество и разнообразие их форм и широкий семантический спектр. Каждое окно, кроме общей базисной символики, приобретало новые смыслы в зависимости от места и их предназначения их расположения в пространстве храма.

Другим семиотическим мотивом, существующим во многих языческих мифах, был мотив опасности, связанный с окном, как нерегламентированным входом в дом, в отличие от двери. Частым мотивом в мифологии является образ птицы, бьющейся в окно и предвещающей смерть кого-либо из домочадцев. В Библии есть строки, где сказано: "... Ибо смерть входит в наши окна", (Иерем. 9, 21). Кроме того, окно, согласно мифопоэтической традиции, наряду с печной трубой, у многих народов используется нечистой для того, чтобы проникнуть в дом, поэтому с целью усиления магической безопасности жилища на наличники окон наносили знаки-обереги в виде орнамента и изображения символических существ, наделенных особой магической силой, способной отпугнуть любую нечистую силу. Что касается дворцовых построек, здесь долго сохранялась традиция в украшение окон включать колонны, колонки, стоящие по бокам окон, а также различные навесы, навершия, антропоморфные и зооморфные элементы – львиные головы, маски и другие символические стражи окон.

Известна также символика окна как глаза дома, его неусыпного ока, недаром, почти у всех народов мира этимология слова «окно» связано со словом

«глаз» («окно – око» у славян). Утилитарная, а вместе с тем и семиотическая функция окна состояла в том, чтобы обеспечивать просматриваемость примыкающей к дому территории и заблаговременно оповещать его домочадцев об опасности видимой и защищать от невидимой опасности.

Но окно в доме является и проводник света. Отсюда символика окна как образа света, ясности, сверхвидимости, которые позволяют установить связь человека, его души с солнцем, небесными светилами, Богом ("...окна же в горнице его были открыты против Иерусалима, и он три раза в день преклонял колена и молился своему Богу и славословил его...", Дан. 6, 10).

Окно как носитель света напрямую было связано с солнцем. Над окном или на ставнях нередко изображались солярные знаки или знаки, символизирующие солнечный глаз. Иногда окно и своей формой имитирует глаз или солнце. В некоторых культурах символика окна связана не с солнцем, а с луной (ср. франц. *lunette*, "круглые окошечки" – люнеты – "глазки", таково же происхождение французского слова "очки" – все эти слова произошли от французского слова «*lune*» – "луна").

У многих народов также существовало представление о том, что небесное божество открывает небесное окно для солнца и дождя (ср.: "...в сей день разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные отворились", Быт. 7, 11; "...ибо окна с небесной высоты растворятся, и основания земли потрясутся", Ис. 24, 18). Мотив отворения окна для солнца сохраняется в детских песнях: "Солнышко, солнышко! Выгляни в окошко...".

Мифологема окна как небесного окна, от которого на мир изливается свет, переносилась затем на такие предметы как императорский, царский или королевский трон, епископская кафедра, эдикул, ложа и т.п., образ которых, с балдахинами, навершиями и другими украшениями, начинал напоминать образ парадного окна. Начиная с эпохи Возрождения окна потеряли свою магическую функцию, в дворцовых помещениях, особенно в стиле барокко, начинают являться пышным декоративным убранством зданий. Архитекторы как бы изощрялись в поисках неожиданных эффектов в решении их форм, часто довольно больших размеров, а также в украшении их различными скульптурами и другим убранством.

Интересным примером здесь, связанным с семиотикой окна, является следующий факт. Курс России на Европу в XVIII веке был декларирован Петром Первым и семиотически обозначен не только отрезанными бородами, навязанными париками и европейскими костюмами, но и голландскими окнами новых дворцовых помещений, построенных также в европейском стиле. Как мы видим, выражение «прорубить окно в Европу» не во всех случаях имело только метафорический смысл. Что касается XX века, то архитектура этого времени, почти целиком создаваемая из стекла и тонкого конструктивного каркаса или из стержневой конструкции-структуры, заполненной зеркальными фасадами, стала почти полностью прозрачной. Внутреннее архитектурное пространство здесь как бы

переходит во внешнее, растворяясь в нем. Отныне «мой дом перестал быть крепостью» и приобрел новое семантическое качество. «Растущая потребность в солнечном свете и видимости, – делает стены чем-то таким, от чего стремятся избавиться любой ценой. Стекло это сделало. Одно стекло, без нашей помощи со стороны, в конечном счете, уничтожило классическую архитектуру от корней до ветвей», – пишет ведущий архитектор двадцатого столетия Ф.Л. Райт [59, с. 266]. Но известному архитектору-футуристу А. Сант-Элиа, приходит неожиданно другой образ подобного стеклянного дома, который ему видится вздымающимся ввысь «на краю волнующейся бездны» [59, с. 267].

**Мифологема моста.** В мифопоэтическом мышлении древнего человека мосты и переправы являлись выделенной границей, разделяющей профанное и сакральное пространство. Мост в этом качестве был значимым элементом Универсума, каким он представлялся древнему человеку, и отмечал то место пространства, где проходила граница между невидимым (потусторонним) миром и видимым (человеческим) миром. На мосту, как пограничном пространстве, разделяющим два мира, человек входил в общение с потусторонними силами, злыми или добрыми, часто вступал с ними в смертельную схватку.

Мифологема моста в первую очередь была связана с загробной жизнью. В мифологии многих народов мост – это место перехода между жизнью и смертью.

Как сакральное место мост требовал особого поведения путника: бдительности, соблюдения запретов, в частности некоторых специфических табу и т. п. Невыполнение этих правил нередко вело его к гибели. Мост, таким образом, осмысливаемый в мифопоэтическом сознании, оставался важнейшим по значению местом. Отсюда обычай ставить у моста или на самом мосту «гермы» в Древней Греции или изображения Гекаты; крест, часовню в средневековье или другие символы безопасности и успеха.

Наведение моста открывало путь из старого пространства и времени к новому, из одного цикла в другой, как бы из одной жизни в другую, новую. Во многих культурах мост всегда означал переход из одного состояния в другое – изменение или желание перемен. В этом контексте, в частности, получают своё объяснение фольклорные мотивы строительства моста в канун нового года, чудесное появление в сказках золотого моста с деревьями и птицами, который строится за одну ночь. И одновременно, мост, переправа, – это образ связи между разными точками пространства, разделенными непроходимым, опасным местом в виде широкой реки, бурного потока, трудно переходимого ущелья, т.е. какой-либо бездны, служащей препятствием для воссоединения людей, в частности, возлюбленных, и только благодаря мосту происходило их воссоединение.

Мифологема моста, имеющая богатейший семантический спектр смыслов, накопленных за многовековую историю в глубинах мифопоэтического сознания, и обычно выступающая как смысловой центр и композиционная ось многих мифологических текстов и сказок, позже становится яркой метафорой в литературе и искусстве, богатой по своей семантической насыщенности, и, как правило,

несет в себе глубинные смысловые переключки и семантические связи с образами и архетипами моста, сложившимися в древней мифологии.

Представления о мосте в мифологии связаны, прежде всего, как о месте перехода человека в загробный мир. Подобные представления распространены у многих народов мира. В зависимости от того, куда попадает человек – в рай или преисподнюю – мост мог соединять землю с подземным миром, с бездной ада, или соединять землю с небом. Он мог простираться над водами, соединяя берег мира живых с берегом мира мертвых, либо висеть над пропастью между двумя вершинами гор, одна из которых находится в этом мире, другая – в ином. Души грешников, соответственно, срывались в пропасть или в воду. Души праведников благополучно переходили через мост. В древнекитайской символике мост, соединяющий с потусторонним миром, был очень узким, грешники падали с него в грязный поток, а проходили по нему только души праведников.

В финской мифологии через реку Маналу, текущую в глубоком ущелье, протянут мост-нитка. Через него также могли пройти только праведники. В армянской через огненную реку, текущую у райских ворот, переброшен мост-волосинка. В мусульманской религии в рай ведет мост Сират, тонкий, как волос, острый, как меч. Под мостом располагался ад. В монгольской народной мифологии мост сделан из конского волоса, никем не преодолимый в обратном направлении и перекинутый через реку слез. У народов тибето-бирманской группы достичь райской страны и добраться до ее властителя и судьбы душ Нгатхеина душа может, перейдя по нитяному мосту реку. В абхазской мифологии душа может достичь рая (нарцвы), переправившись по волосяному мосту. В осетинских представлениях через реку просто перекинута балка.

В германо-скандинавской мифологии сын Одина Хермодр отправляется в Хель, чтобы вызволить душу Бальдра. Он едет на коне по «глубоким и мрачным долинам» и проезжает через мост Галлар, вымощенный золотом. По представлениям пигмеев семангов, проживающих на Малайском архипелаге, те, кто вел праведную жизнь, будут допущены на чудесный остров Белет, пройдя через мост из вьющегося, образующего крутые изгибы стебля папоротника, перекинутого через море.

В христианстве в видении апостола Павла предстает «узкий, как волос», мост, соединяющий наш мир с Раем. Подобным образом в христианских традициях грешники, не сумев пройти по мосту, падают в Ад, так как «Тесны врата и узок путь, ведущий к жизни, и немногие находят их» (Матф., 5:14).

Самого папу римского часто называют понтификом, т.е. строителем мостов. Подобное название ведет свое происхождение из древнего Рима, где существовала коллегия жрецов – понтификов, ведавших всей религиозной жизнью государства. Древнеримское слово pontifex означает буквально «строитель мостов», т. е. соединяющий мостом два отдельных мира – земной и Божественный. Св. Бернар говорил, что римский понтифик, как следует из этимологии имени, служит мостом между Богом и Человеком («Трактат о правах и обязанностях»).

У некоторых народов существовал обряд сооружения «моста в рай». Так, например, чувашаи проводили этот обряд во время поминок. По пути на кладбище сооружался мостик через овраг, стол и стул для умершего, каждый на одной ножке. После принесения жертвы и "угощения" умершего, закончив ритуальную песню и пляску, процессия переходила через мостик и направлялась к кладбищу, чтобы установить на могиле памятный столб – юпа. Считалось, что сооружение моста и переход по нему были коллективной "поддержкой", помогавшей душе покойного перейти через мост – в рай.

Как мы видели, мост, ведущий в загробный мир у разных народов был из самых разнообразных материалов – дерево, конский волос, острие меча, золото, нитка, тела животных, рыб, черепах или небесные объекты.

С самой древности при строительстве мостов считалось необходимым принести жертвы, потому что было связано с глубоким символическим смыслом моста как перехода, в данном случае – в загробный мир: жертва была тем мертвецом, который "становился мостом" между миром этим и иным. В Древнем Риме человеческая жертва со временем была заменена символической: перед началом строительства моста девственницы-весталки бросали со старого моста в Тибр камышовые куклы.

К другим категориям мифов относятся астральные мифы, где мост предстает как образ связи между разными точками сакрального космического пространства и в первую очередь как сообщение между Небом и Землей. Такую же роль играла радуга на небе.

### **5.3. Семиотика архитектурного пространства**

Важнейшим семиотическим аспектом архитектуры является не только семиотика ее форм и элементов, но и семиотика ее пространства, включающая в себя семиотические характеристики протяженности по длине, высоте и глубине архитектурной формы здания или планировки поселения или города, их структурности, сосуществования, взаимодействия и координации всех ее отдельных частей и соответствующих отношений между ними. Семиотика архитектурного пространства также выражает глубинные особенности миропонимания различных народов и эпох. Остановимся на этом подробнее.

В древних и средневековых культурах архитектурное пространство никогда не выступало в качестве безразличного вместилища – оно не являлось пустотой, а предполагалось насыщенным трансцендентными смыслами, в этом и состояла его особая ценность для людей древности и средневековья.

Формирование первых представлений о пространстве в его семиотическом значении началось еще с палеолита, когда кочующие племена начинали выделять особые сакрализованные места. Сначала это были знаменитые палеолитические пещеры с изображением на их стенах животных и первых магических знаков. Затем, с появлением зачатков религиозных верований, начинают выделяться

места для установки алтарей и мест для совершения ритуалов. Но особенно важным здесь в семиотическом отношении является сам путь древних кочевников, вынужденных странствовать в поисках промыслового зверя или растительной пищи по новым, неведомым, а потому опасным местам, встречая на своем пути непроходимые леса, реки, опасных хищников, но которые надо было преодолеть и освоить, чтобы выжить. Результатом этой постоянной кочевой жизни, требующей от человека постоянного преодоления трудностей, в конечном итоге, привела к вызреванию архетипа «трудного пути», трансформировавшего впоследствии практически во всех мифологиях народов мира как пути через преодоление и трудности к собственному духовному совершенствованию, требующего огромных усилий и напряжения всех сил человека. В архитектуре это выразилось в пирамидальных сооружениях, храмах-периптерах, в создании купольных пространств и др.

Развитые представления о пространстве с богатым семиотическим спектром начинают формироваться только при переходе от кочевой жизни к оседлой. С этого периода природное пространство начинает превращаться в пространство человека, культурное пространство – *искусственную территорию*. Союз племен, которые достигли известной степени культуры, имея только определенную территорию, становится государством – очагом цивилизации.

*Главными качественными признаками территории* является ее отграниченность от внешнего, чужого, мира; упорядоченность как антитеза хаотическому беспорядку природного мира с его непредсказуемостью и опасностью; мерность в отличие от безмерных, ничем не ограниченных кочевых пространств, не имеющих ни начала, ни конца; ориентированность по горизонтали и вертикали, сформированная на основе универсальных знаковых образов Мирового древа и Мировой горы: обретение центра, прообразом которого стал Мировой столп или Мировая ось. Проанализируем факторы, формирующие то, что мы называли территорией, более подробно.

Первый признак, характеризующий территорию, как определено выше, – это ее отграниченность от внешнего мира. Водоразделом здесь становились различные территориальные пределы – границы, межи т.п. Во многих древних мифологиях такие границы отделяли человеческую зону от зоны потусторонней, населенной хтоническими существами. Разделительная граница здесь или межа охранялась, согласно многим мифологическим версиям, стражниками-богатырями.

Обжитая человеком территория не существовала сама по себе, а являлась частью большого пространства – Космоса – идеально организованного мира. Само слово Космос имеет греческое происхождение и означало упорядоченную и структурную целостность, организованную по законам красоты и гармонии. Территория являлась здесь микрокосмом.



Вертикальные и горизонтальные ориентиры космологического порядка задавали территории важнейшие пространственные координаты – верх и низ, определяли ее направления по сторонам света: восток, юг, север, запад. Все пространственные координаты выстраивались на основе сложившихся в мифологии бинарных оппозиций, связанных с пространством, главными из которых были: верх-низ, восток-запад, север-юг, внутреннее-внешнее, правое-левое, чет-нечет, светлое-темное, антиномическая суть которых начала проявляться в другой бинарной цепочке, связанной с социумом: жизнь (восток)-смерть (запад); власть (верх, «на самом верху общественного положения»)-подчинение (низ, «на самом низу общественного положения»); мужское (верхнее, правое, светлое, четное, старшее)-женское (нижнее, левое, темное, нечетное, младшее) и т.п. Данная бинарная логика наделяла пространство качествами анизотропности – неоднородности – и разделяла его на иерархически неравноценные уровни. В семантической оппозиции – верх-низ, восток-запад, юг-север, правое-левое, мужское-женское, чет-нечет, светлое-темное – пространственным субстанциям: верх, восток, юг, правое, мужское, четное, светлое – отводилось «почетное место», в семиотическом пространстве они попадали в разряд «сильной» оппозиции; тогда как низ, запад, север, левое, женское, нечетное, темное переходили в разряд непочетного и слабого места.

Другой фундаментальной оппозицией в определении территориального пространства была оппозиция «сакральное» и «профанное», что также делало части территории неоднородными по своему семантическому заполнению.

Образ сакрального обычно отождествляется с центром территории, представление о котором формируется еще до перехода племени к оседлости. Сначала этот центр отмечается алтарем, а затем храмом, на основе чего формируется представление о Мировой оси. Сила сакрального считается ослабевающей к периферии. Что касается вовсе чужого пространства, сама «чуждость» здесь рассматривается как рассогласованность с целым, немерным, неорганизованным по закону Космоса пространством – хаосом.

Организованность территории – микрокосма по законам макрокосма не остается раз и навсегда вечной данностью. За период определенного цикла – определенного временного отрезка в нем начинает происходить рассогласования и нарастание хаоса и распада прежнего гармонического единства всех частей. Чтобы возобновить это единство и избавиться от нарастания пространственного хаоса, ведущего, в свою очередь, к социальному хаосу необходимо уже человеческое усилие в виде регулярно проводимых жрецами религиозных ритуалов и других священнодействующих акций. Для человека, пребывающего в циклическом времени, сакральное время – это Правремя, Золотое время, время идеального правления богов. Чтобы избавиться от нарастающего хаоса, нарушающего идеальный порядок Космоса, а это уже могло повлечь за собой разрушение человеческого микромира как естественной части макромира, необходимо было

совершить путь не к чему-то новому, а вернуться «на круги своя», ибо «нет ничего нового под луной. Что было, то и будет» (Экклезиаст).

В средневековый период с принятием христианства европейскими народами коренным образом меняются пространственно-временные концепции, лежащие в основе представлений человека, исповедующего христианство. В средневековой культуре был разорван циклический временной круг. Новое пространственно-временное мышление человека вырастает на фундаменте христианского вероучения с его основополагающим догматом воскресения, по-новому освещающим вопросы смерти, бессмертия, времени, вечности. «Появление христианства с его центральной доктриной о распятии как уникальном событии во времени было кардинальным фактором, заставившим людей думать о времени больше как о линейной прогрессии, чем как о циклическом повторении. Первой философской теорией времени, вызванной христианским откровением, была теория блаженного Августина, который отверг традиционную концепцию циклической вселенной и вместо этого утверждал, что время является мерой человеческого сознания необратимости и неповторяемости «прямолинейного» движения истории», — пишет историк искусства Д. Уинтроу.

Действительно, впервые складывается историческое осознание времени, начинающегося с сотворения мира, «дата» которого была хорошо известна и служила отправной точкой летосчисления, и кончающегося Страшным судом, который положит предел земному времени и откроет новую, непреходящую эру жизни в вечности, а также «новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» («Апокалипсис»). Ожидание конца мира, определявшее духовную «ориентацию» средневекового человека с его страхом вечных мук и надеждой на спасение, сказывалось на отношении к земному времени, преходящему и ценному лишь постольку, поскольку оно предваряет переход к вечному блаженству.

Целенаправленность этого земного времени к вечности была естественна для средневекового сознания, поскольку эсхатологическая эра для людей той эпохи началась с приходом на землю Христа, принесшего учение о спасении. В этом разделении времени на земное и сакральное проявлялась бинарность средневекового мышления – деление мира во времени и пространстве на две части, находящиеся в иерархическом соотношении согласно их «достоинству».

Структура христианского собора дает развернутую, иерархически детализованную бинарную картину мира, связанную с появлением исторического чувства времени, различающего сакральное и мирское, подобно тому, как пространство делится на небесное и земное.

Отсюда проистекает строгая тематичность спиритуалистического пространства: все его характеристики имеют символический, метафизический, космологический характер – от ориентации сооружения по сторонам света и до размещения религиозных сюжетов. Север – страна смерти, мрака, зла, юг – проти-

воположных начал; восток – правый, праведный: здесь располагались праведники, святые; слева – грешники. Соответственно: запад – стена «Страшного суда», где справа изображаются праведники, возносящиеся в рай, слева – грешники, низвергаемые в ад, и т. д. и т. п.

Все формы, конструкции, изображения святых и священных сюжетов, декоративное убранство, церковная утварь подчиняется закону символизации пространства собора. Его светоцветовое строение собора: обильная позолота мозаики и икон, сияние фресок православных соборов, струящийся сквозь витражи цветной свет и позолоченная скульптура готических соборов – вся эта визуальную роскошь являлась средством воплощения образа Небесного града, наделенного поэтической фантазией средневековых мастеров всеми атрибутами славы «неземной» красоты.

Но, пожалуй, самым главным отличием средневекового христианского храма от древних египетских или греческих являлось то, что в новом семиотическом храмовом пространстве меняется сам человек. В отличие от антично-эллинистического мира, представлявшего человека как микрокосм, прекрасный «венеч природы», здесь человек выводится на новый уровень своего духовного самопознания. Высшей ценностью человека, выведенного из сферы природно-космического измерения, становится его духовная субстанция, душа, связанная с Богом. Духовная сопричастность к Богу, который предстал перед человеком в своем личностном измерении, заставляло и земного человека, созданного по его образу и подобию, именно на личностных основаниях обретать Бога в себе. Христианский храм в этом смысле, вся его семиотика строится на диалоге человека с Богом.

В средневековом храме человек включен в его жизненное пространство, он соучастник любого храмового действия, вся художественная система храма ориентирована на прямой с ним диалог.

Если древние святилища были сакральными субстанциями того или иного божества, в который простой смертный не допускался, то христианский собор становится и Домом Бога и Домом человека – местом встречи двух миров – земного и Небесного, дольного и горнего, человеческого и Божественного.

В связи с новой концепцией христианского храма его семиотическое пространство перестают быть замкнутыми на самом себе, непроницаемым для связей с внешним миром. В готических соборах стены прорезаются многочисленными окнами-витражами, пуская в себя земной свет; в православных храмах, сплошь заполненных мерцающими мозаиками или фресками, его стены самым мистическим образом начинают растворяться в их светоносном сиянии.

При всей несхожести католических и православных храмов в их структурно-семиотической основе, как по вертикали, так и по горизонтали лежит крест, который, с одной стороны, является в христианской традиции символом мученичества Христа, а с другой стороны, несет семиотические коды его двой-

ной природы. В семантике вертикальной структуры креста лежит идея божественной природы Христа, в семантике его горизонтальной структуры – земная природа. В евангелии от Марка сказано: «И позвав народ с учениками своими, сказал им: «Кто хочет идти за Мною, отвергни себя и возьми крест свой и следуй за мною». В христианской догматике именно крест становится выражением высших сакральных ценностей, высших устремлений к идеальному божественному абсолюту. Четыре стороны христианского храма, ориентированные так же, как древние святилища, на четыре стороны света, в данном случае символизируются как собрание всех народов – всего человечества под эгидой креста в единое целое, где уже нет ни избранных народов («нет ни эллина, ни иудея»), ни социальных, ни гендерных, ни демографических различий – здесь все равны перед Богом. Семиотической проекцией такого единения является средокрестие креста, нашедшее также свое выражение в символике пространства христианского храма.

Но и главное отличие католического собора от православного также определялось крестом. В основе католического собора в его планировке лежал вытянутый латинский крест, в основе православного собора – равноконечный греческий крест.

В основе семантики пространства готического собора, существенно вытянутого по горизонтали лежала идея пути, что мы уже наблюдали в храмах Древнего Египта, но здесь она уже получила иную интерпретацию. Основным семантическим выражением пространственного развития готического собора по горизонтали является тема жертвенного пути Христа на Голгофу ради искупления человеческих грехов во имя спасения и обретения вечности человеком; иначе, вытянутый латинский крест – символ длинного, сложного, тернистого пути самого человека к совершенствованию, к которому можно прийти только через страдание, повторяя путь, проложенный Христом, который нельзя повторить, но нельзя и обойти. «И кто не берет креста своего и не следует за Мною, тот не достоин Меня» (Евангелие от Матфея). В католическом соборе много изображений крестных страданий Христа и страданий первых праведных святых, которые со временем стали пониматься прихожанами как терпеливое перенесение житейских тягот и скорби. В пространстве романских и готических соборов также много изображений с картинами ада и сцен из Апокалипсиса, напоминающих о том, что ожидает грешника, свернувшего с праведного пути. Священная история здесь, история Христа и святых, Рая и Ада, сосуществует рядом, с размахом показывая верующему грандиозную картину борьбы между Богом и Сатаной.

Совсем иная картина разворачивается в пространстве православного собора, основным лейтмотивом которой является изображение священной истории после Христова воскресения, а потому главной доминантой его пространства становится купол – символ вознесения Христа и преобразования мира, после которого он уже не может остаться в своем прежнем качестве. Если в католическом

соборе равноценно главенствуют два ориентира – по горизонтали и по вертикали, то в православном соборе (в основе планировки которого лежит квадрат, равноконечный крест – отсюда, крестово-купольный храм) главенствует вертикальный вектор – знак восхождения к Богу, к Небесному миру, который олицетворяет купольное сферическое пространство собора, с изображением в центре Вседержителя «в руце Божьем держащего весь мир». Каждый христианин, простираяющийся к нему свои молитвы, совершает свое небесное восхождение к Небесному миру.

Именно в подобной структуре православного собора наблюдается принципиальное расхождение с католическим собором как двумя образами мира.

В символической структуре православного собора превалирует идея Горнего мира – идеального места, мира после воскресения. Поэтому в образах святых в храмовых мозаиках, фресках и иконах акцентируется не столько тема спасения, тема физического страдания, сколько тема их уже свершившегося духовного совершенства. Трагизм смерти и страдания снимается здесь необычайной духовной красотой и напряжением ликов святых-мучеников, заменяя тем самым аффектацию страдания образом возвышенной, светлой печали. «Печаль моя светла...» (А.С. Пушкин).

Дух православной культуры, который в основных чертах формировался образом православного храма как экзистенция высокого духа, как любовь ко всему «потенциально возможному в вечности», по выражению отца Павла Флоренского, т.е. к тому, что содержит в себе беспредельное и недостижимое по своей высоте начало, нашел свое яркое проявление в русском классическом искусстве, в первую очередь, в литературе.

Начиная с эпохи Возрождения семиотическое ядро в решении пространственных архитектурных структур определяется уже не знаками, несущими в себе смыслы глобально-мировоззренческого плана, как это наблюдалось в Древности и Средневековье, а уже на основе других приоритетов. Новая архитектура, избавившись от поисков выражения трансцендентного в архитектурных формах и решении пространства, начинает вытраивать новую смысловую топографику, нацеленную не на выражение некоего недостижимого божественного Абсолюта, а прежде всего на реальные человеческие потребности, связанные с новым социальным положением человека. В осмыслении архитектурного и городского пространства также начинаются перемены, отмеченные процессами сведения архитектуры к однородности, изотропному, безразличному ко всему трансцендентному, и в этом смысле «пустому» пространству, где связи и отношения между формами сакрального порядка уступили место безличностным связям и отношениям.

С этого времени ведущими смысловыми компонентами жилых и общественных зданий, пространственных решений городской среды становятся социальные смыслы. Это напрямую связано с тем, что новая ренессансная личность

обретает большую социальную свободу, она уже жестко не связана религиозными отношениями и ее круг занятий и увлечений и вся жизнедеятельность в целом и становятся более свободными и разнообразными.

Семиотическая структура светских зданий также становится менее нормативной и получает большую свободу. В частности, они перестают подчиняться значимой с древности и сохраняемой еще в средневековье ориентации по странам света (исключением здесь является только храмовая архитектура, которая до настоящего времени сохраняет в своей планировке традиционную ориентацию). Новый эстетический идеал и стиль общения были связаны с упразднением многочисленных запретов в культуре, общественной жизни и в быту, с обретением нового уровня духовной свободы, с освоением новых предметных областей и смыслов, что не могло не сказаться и на архитектуре, ее формально-пространственных структурах.

С эпохи Возрождения архитектурные строения начинают выходить своими фасадами и окнами в городское пространство площадей и улиц как знак открытости самого человека уже не только Богу, но и себе подобному человеку. Новые черты находят выражение в творчестве Андреа Палладио, теоретика, исследователя и крупнейшего практика-строителя второй половины 16 в. Он завершает процесс переработки феодального дворца в городской дом, начатый флорентийцами. В его архитектуре дом становится частью улицы, элементом городского ансамбля.

В последующую эпоху Нового времени начали появляться новые типы зданий и места общественного назначения, что связано с новой культурной ролью самого человека. Принципиально новыми феноменами явились библиотеки и Академия наук, новые университеты и Кунсткамеры (первое общедоступное собрание вещественных раритетов), а затем и музеи, появились места общественного отдыха, открытые парки и парковая скульптура, начала строиться новая дворцовая архитектура и создаваться новая предметно-пространственная среда жилых интерьеров, адекватная частной жизни новоевропейского человека, учитывающая плюрализм его вкусов и стилей, ценностей и норм, традиций и идеалов и его бытовое поведение.

В эпицентре новой нормативной системы оказалось дворянство со своим укладом жизни и своей этикетной системой. В этой связи на первый план вышел такой тип архитектурного пространства, как дворцовый комплекс с его интерьерами, декоративным убранством и садово-парковой культурой, несший в себе знаки дворянской субкультуры со всей ее атрибутикой.

В дворцовых помещениях появляются длинные анфилады комнат, соединенным воедино. Мужские и женские покои уже не отделяются семантически друг от друга. В жилых домах выделяются большие гостиные и бальные залы – место для встречи гостей и проведения светских праздников. Распространение садово-парковая архитектура малых форм – интимные уголки для отдыха на природе. Впервые появляются кабинеты – комнаты для ученых занятий,

кабинеты курьезов – первые домашние музеи с домашними разнообразными коллекциями, а также «эрмитажи» – комнаты для уединения.

Центральным местом новоевропейской архитектуры является сам человек со всей своей сферой человеческой жизнедеятельности. И ее новые семантические установки напрямую связаны с задачами создания его комфортного существования в новом архитектурном пространстве, правда, речь здесь идет только о привилегированных сословиях и нарождающейся и безмерно богатеей буржуазии.

#### 5.4 Семиотика многоквартирного дома

Во второй половине XIX века появляется новый тип домов для людей небольшого достатка и совсем бедных сословий – так называемые *доходные многоквартирные дома*. Это связано прежде всего с многократным увеличением людской массы в городе, во-первых, из-за массового наплыва сельского жителя в город, где начинает сосредотачиваться заводское и фабричное производство, требующего огромных человеческих ресурсов, во-вторых, появления многочисленной когорты конторских и других служащих. Прототипом подобных домов послужили древнеримские инсулы.

*Инсула* (лат. *Insula*) – многоэтажный жилой дом с комнатами и квартирами, предназначенными для сдачи внаём. Первоначально в Древнем Риме наряду с общественными зданиями и дворцовыми постройками существовали для проживания менее знатных римлян римлян 1-2-этажные дома-особняки – домусы, в котором первоначально проживала одна семья. Домус представлял собой автономное архитектурное целое, имеющее самостоятельные выходы на улицу. Позднее части домуса стали сдаваться под лавки, мастерские, на втором этаже начали надстраиваться съёмные квартиры для жилья. Позднее появились уже собственно инсулы – многоквартирные жилые дома.

Первоначально латинское слово *insula* применялось не в обозначении дома, а острова. Затем так стали называть ограниченный улицами земельный участок с выстроенным на нём домом. Позднее, когда дома стали строить стена к стене, и земельный участок с несколькими такими зданиями также стали называть *insula* в значении «прямоугольный квартал». И только затем это название утвердилось за многоэтажным и многоквартирным жилым сооружением.

Верхние этажи инсул занимали в основном бедняки, более зажиточные слои населения снимали более комфортабельные квартиры на первых этажах. Большинство квартир в инсулах были неотапливаемыми и малоосвещёнными. За исключением первого этажа некоторых инсул, в них отсутствовали водоснабжение и канализация. Перенаселённые многоэтажные инсулы Рима были подвержены частым обвалам, вызванным нарушением правил строительства и использованием некачественных строительных материалов. Многоквартирные жилые дома не строились в римских деревнях, очень редко встречались в провинциальных городах.

Рост домов по вертикали стал важным архитектурным решением для Рима из-за увеличения населения города как главного социального, религиозного и торгового центра. Недаром сложилась поговорка, что «все дороги ведут в Рим». Такие дома мало были приспособлены для проживания, но незнатные римляне, большую часть времени проводившие не дома, а на улицах города и в местах общественного пользования: цирках, где проходили гладиаторские бои, травля животных и т.п., термах, где не только мылись, но и вели бурную общественную жизнь, а также в базиликах, где осуществлялось судопроизводство и где римляне могли наблюдать интересные словесные поединки между обвинителями и защитниками. Праздные римляне, которым хлеб радовался бесплатно, жаждали только зрелищ, которых в Риме было довольно много. Домой, в инсулы, они приходили в основном только для ночевки. Собственно говоря, инсулы, мало приспособленные для жилья, и были домами-ночлежками.

Практически теми же обстоятельствами было вызвано и появление *доходных многоквартирных домов* для мало зажиточных и совсем бедных слоев населения в период развитого капитализма.

Доходный дом – это многоквартирный жилой дом, появившийся в европейских странах в примерно в 30—40-е гг. XIX века и строился с одной только целью – сдачи квартир в аренду для получения прибыли, потому и назывался доходным домом. Его планировка отличалась, как правило, однообразием, квартиры здесь группировались вокруг лестничных клеток, коридоров или галерей. В конце XIX — начале XX века доходные дома чаще всего содержали небольшой внутренний двор-колодец, а всё остальное пространство участка, принадлежащего домовладельцу, было занято самим зданием. Под двором-колодцем нередко размещались различные хозяйственные помещения такого доходного дома. (В России зданий таких доходных домов особенно много в Санкт-Петербурге.) Декоративное архитектурное оформление здесь получал лишь парадный фасад, выходящий на улицу. В связи с тем, что жилые пространства были небольшие, маленькими были и расстояния между осями окон, поэтому для таких домов было характерно вертикальное членение фасада.

Так же, как инсулы Древнего Рима, эти дома мало были приспособлены для комфортного проживания, за исключением первых двух этажей, предназначенных для обеспеченных в материальном положении людей. Эти доходные дома и особенности проживания в них хорошо описаны в литературе XIX века, в частности, Ф.М. Достоевским. (В начале XX века архитекторы-функционалисты (в Советском Союзе – конструктивисты) попытались разрешить проблему расселения людей в многоквартирных домах и создать дома относительно дешевые, но с гораздо большими удобствами, нежели древнеримские многоквартирные дома-инсулы или доходные дома XIX века.)

В XX веке начинают происходить резкие социальные сдвиги и начинают существенно меняться жизнь человека во всех отношениях. Меняются и отношения человека с миром, связанные с его новой ролью в социуме. В этот период



уже не дворянская аристократия становится ведущим общественным сословием, знаковым олицетворением которой стала дворцовая архитектура и загородный комплекс – дворянская усадьба, а человек массы, появившийся с новым социальным устройством – демократией. Новый тип архитектурного строения – *многоквартирный дом* – становится ярким знаком нового общества, также вобравший в себя целый спектр новых смыслов.

Жилые дома прежнего времени, за исключением домов–инсул и доходных домов как предтеч массового общества XX века, были родовыми гнездами, неважно, шла ли речь о крестьянском доме или дворянской усадьбе. Два этих типа жилых сооружений, пусть и по-разному, несли в себе отпечаток индивидуальности отдельной семьи, проживающих в них. Новые многоквартирные дома стали похожими на муравейники или пчелиные ульи, скопище неотличимых друг от друга насекомых, выполняющих одни и те же функции – яркий прообраз современного массового общества. Недаром, начиная с конца XIX века, а затем и на протяжении всего XX века, одним из самых распространенных образов и в элитарной, и массовой культуре становится образ насекомого. Впервые в яркой форме этот образ появился у М.Ф. Достоевского, а затем не менее ярко это прозвучало у Кафки.

Гибель дома-гнезда и ее последствия для жизни отдельной личности и общества стала основной темой М. Булгакова. Булгаков эту тему поднимает отнюдь не в узком политизированном и тем более не в бытовом смысле, а в широком, общечеловеческом. В «Мастере и Маргарите» один из его персонажей получил нарицательное имя – Иван Бездомный, поэт – человек без дома, без личной судьбы, без личного счастья, поэзия которого воспеваает глас улиц и площадей. В XX столетии символы дома и улицы могут быть истолкованы как знаки двух противостоящих друг другу типов миропонимания.

Современный дом из тонкого конструктивного каркаса или из стержневой конструкции-структуры, пространства которого заполнены прозрачным стеклом или сплошные стеклянные фасады офисов – становятся знаками жизни нового человека – жизни на виду. Известный французский философ М. Фуко в своей работе «Надзирать и наказывать» предпринял попытку анализа современной культуры сквозь призму архитектуры проекта тюрьмы «Паноптикум» Иеремии Бентама. Суть этого проекта заключалась в создании особой прозрачной среды обитания заключенных, где каждый был бы под постоянным надзором, изменив тем самым общественные практики наказания.

Не такое ли преобразование произошло и с интимным пространством человека, живущего в современном многоквартирном доме, в который бесцеремонно врывается жизнь современного мегаполиса со всеми его посторонними звуками и шумом бесконечных потоков машин, чужим распорядком жизни соседа по лестничной площадке, обитающего тут же, за тонкой стенкой по соседству? А рядом напирают своими объемами чужие дома квартальной застройки,

что приходится жить под постоянным надзором их глаз-окон, переворачивающих частную жизнь человека? Современный дом, похожий по своему образу на улей, разделенный на множество однообразных сот-квартир, перестал в конечном итоге нести древние смыслы родного дома: рода, родины, почвы, традиции, а стал ярким выражением эпохи глобализации и массы – однородного и многочисленного скопища людей.

И одновременно, наряду с домами для коллективного проживания, в современных мегаполисах существуют «островки тишины», отгороженные от людских потоков и уличной суеты престижные жилые комплексы для весьма зажиточных сограждан. Истинная жизнь подобных комплексов протекает за широкой фасадом внутри атриумов, пассажей, галерей, подземных стоянок. Но это уже только для избранных. Для остальной части населения отведены дома коллективного пользования, прототипом которых послужили древнеримские дома-инсулы.

Постмодернисты предлагают свою концепцию городской застройки и жилого дома, используя принцип «ризомы», т.е. множества, где каждый архитектурный элемент здания или отдельная постройка являются сами для себя центрами. Постмодернистская этика строится на постулате: каждый индивид сам себе подобие и каждый имеет право на построение собственного Универсума, не обременяя себя при этом задачами смыслового, формального, стилистического и даже функционального соответствия с чем-либо. В 1977 году в эссе «Наслаждение архитектурой» известный архитектор-постмодернист Б. Чуми, обсуждая новый, свободный подход к архитектурной форме, пишет: «Счастлиное состояние архитектуры возникает в том случае, когда ваша концепция и ваш пространственный эксперимент в какой-то момент вдруг совпадают, когда архитектурные фрагменты сталкиваются и перемешиваются в каком-то восторге, когда культивируемые прежде образцы архитектуры бесконечно деконструируются, а правила нарушаются. Архитектура уже не метафорический рай, а дискомфорт и тревожные ожидания. Такая архитектура подвергает сомнению не только строгие академические выкладки, но и самые популярные представления о ней, она ставит под сомнение благоприобретенные привычные вкусы, тревожит добрую память архитектурного прошлого. Типология, морфология, пространственная структура, логические конструкции – все это просто исчезает. Такая архитектура несговорчива и упряма, потому что ее реальное значение утверждает себя вне утилитарности, вне цели. И в конечном счете она вовсе не стремится дарить наслаждение даже себе. Счастлиное состояние архитектуры зависит от индивидуальной способности создать условия, при которых ваша архитектура могла бы быть занята исключительно самой собой, но при этом не впадала бы ни в излишнюю сознательность, ни в пародию, ни в бессилие, ни в безумный бред» [59, с. 222]. Это эссе – предтеча концепции «разомкнутой архитектуры», архитектуры, в которой форма (синтаксические структуры архитектурного языка) освобождена от какого-либо утилитаризма. Деконструкция подвергается прежде всего

дом – в традиционном онтологическом смысле.

В известном «Доме икс» американского архитектора-постмодерниста П. Эйзенмана полностью разрушена сама идея дома как места для проживания. Он строит его пространство по логике лабиринта, запутанности, тем самым извлекая из прошлого образ Кносского дворца, породившего известный греческий миф о Минотавре, проживающем в лабиринте, из которого не возможно было выбраться простому смертному. Собственно, сам архитектор свой дом назвал «*антидомом*», построив целую серию подобных сооружений.

Создавая "антидома", Эйзенман подвергает переоценке само понятие дома как укрытия, несущего метафору космоса, и открыто заявляет о своем первом желании – сделать свои постройки "некомфортабельными". В них он играет всевозможными формами, вызывая эффект беспорядочного наложения их друг на друга. Делает нарочито сбитыми и несовпадающими ритмический шаг стен и перегородок и шаг элементов подвесного потолка, скашивает углы, подрезает горизонталы, отрубает части опор. Зритель, попадающий в такое пространство, начинает испытывать смешанное чувство, сначала удивление от необычных форм, потом смущение от нарушения всех правил их построения, а потом возникает чувство беспокойства от их хаотической сумятицы.

«Что может стать моделью архитектуры сегодня, – вопрошает Эйзенман, – когда сама сущность архитектуры и все, что было эффективным в ее классической модели – представление о рациональной ценности упорядоченной структуры, наличие образцов для подражания, методологические принципы начала (Божественного порядка) и конца (цели), – все подвергнуто сомнению?... Мы не можем отвечать прежним требованиям, если имеем дело с альтернативной моделью архитектуры. Но, чтобы как-то концептуализировать эту новую модель архитектуры, можно предложить что-то вроде набора ее характеристик, которые сыграют роль типового образца, выводящего из логического затруднения... Назначение таких характеристик вовсе не в том, чтобы как-то восстановить то, чего и вовсе не должно быть; они нужны не ради модели новой теории, поскольку все модели такого рода теперь совершенно бесполезны... Предлагается свободное развитие вне ограничений классической модели, ради реализации архитектуры как свободного дискурса... Это значит – свобода значений (meaning-free), свободный игровой выбор (arbitrary) и существование вне времени (timeless). «Неклассическая» архитектура - это вовсе не инверсия классической архитектуры, не негатив ее и не оппозиция к ней... Это репрезентация исключительно самой себя, своей собственной ценности и собственного внутреннего эксперимента...» [59, с. 337].

Архитектор Эйзенман раскрывает коренные признаки нового архитектурного направления. По его словам, город представляется космосом, «внутри которого можно выделять разные интересные штучки, встраиваться фрагментами, подлезать, перелезать, обвивать» [59, с. 335]. К вечности постмодернисты безразличны и в своих семиотических кодах сосредоточены на сиюминутном –

эстетике карнавала и маскарада, где сарай рядится в Парфенон, а парадное сооружение начинает напоминать заводское строение со структурой из гнутых труб и др. Основная задача архитектора здесь – найти богатого заказчика, желающего видеть свой офис или дом ни на что не похожим. Так, площадь Италии, созданную архитектором Ч. Муром в Новом Орлеане, пародия на классику, можно воспринимать только как дорогую шутку. Или «готичность» небоскреб-комплекс Транско-тауэр в Хьюстоне (компания по производству высококачественного строительного стекла), выполненного из рельефного стекла. В этой «стеклянной готике» тоже ощущается нечто ироническое. Дом японского архитектора Накагин в Токио навеян складированными контейнерами, а его круглые отверстия окон напоминают скворечники.

Собственно говоря, в истории архитектуры уже наблюдалось эклектическое смешение стилей в архитектуре конца XIX века, но деконструктивистское мышление идет значительно дальше, оно делает шаг к так называемой катахрезе, к соединению и проникновению друг в друга уже вообще качественно не совместимых друг с другом форм и стилей. При использовании источников прошлого здесь много пародирования, шутовства, забавы. Постмодернистское пространство в целом и есть специфически игровое театрализованное, пародийное. Эта архитектура не несет в себе вечные символы, его проектировщику достаточен сиюминутный успех, опирающийся на удивление окружающих. Ключевыми словами здесь являются игра, случайность, анархия, трансмутации, т.е. набор слов, определяющий такое понятие, как хаос. В качестве главного архитектурного принципа организации постмодернизма действительно лежат различные способы создания преднамеренного эффекта хаотичности, отражающего современные представления о разорванности, неупорядоченности мира, тогда как архитектура в своих первоначальных истоках замысливалась как материальная среда, создаваемая по законам культурного, организованного космоса в противоположность хаотическому состоянию дикого природного мира.

Деконструкция, по мнению исследователя постмодернистской архитектуры Уигли, «...специфическое вмешательство в контекст. Благодаря этому появляется некая сверхъестественность, чуждая контексту... Это отчуждение определяет сложный резонанс, возникающий между нарушенным внутренним пространством форм и нарушенным ими контекстом... Понятие внутреннего и наружного коренным образом нарушается... Геометрия оказывается гораздо более сложной. Ощущение замкнутости, защищенности пропадает. Состояния стабильности и покоя больше не существует... Тревога, рожденная деконструктивистской архитектурой, не является результатом индивидуальной реакции на нее. Здесь нарушается ряд глубоко укоренившихся в культуре представлений, лежащих в основе восприятия архитектуры, - гармонии, устойчивости, цельности» [59, 341].

Что касается постсоветского пространства, то здесь постмодернистский вариант архитектуры с ее ни на что непохожим обликом неожиданным образом

стал востребован новыми капиталистами, у которых появилась потребность выделиться среди остальной части населения своими городскими и загородными особняками. Проектировщику рекомендуется в строящихся жилых сооружениях запечатлеть «хорошую жизнь» их хозяев, которая выражается в строительстве особняков, напоминающих часто по своему образу сказочные замки из детских диснеевских мультфильмов, которые сочетают в себе, причем, самым причудливым образом, бесчисленные башенки, пирамидки, колонные портики, купола с куполками, различные лесенки самых изощренных форм и многое другое, сопрягая все это без какого-либо смысла и без разбору, в угоду вкусу хозяина.

В современном динамичном мире все идеи быстро устаревают. Новая эпоха, пришедшая на смену постмодернизму, предлагает новую концепцию дома – «умного дома».

Под умным домом (от англ. *smart home*) понимается жилой дом, оборудованный высокотехнологичными устройствами, работающими полностью автоматически и обеспечивающими безопасность, комфорт и ресурсосбережение для их пользователей. С точки зрения семиотики, мы еще не можем осмыслить эту новую систему взаимодействия человека с жилым пространством, работающим в автоматизированном режиме, но уже точно можем сказать о том, что это означает фундаментальные перемены и новые мутации в экологии человеческого пространства.

Архитектура последнего десятилетия XX века, ориентированная на новую, сверхмощную компьютерную технологию, продемонстрировала стремление к небывалому, авангардистскому по сути прорыву в области формообразования, на фоне которого новаторство постмодернизма и деконструктивизма выглядит уже не столь революционно. Любая немислимая прежде форма – криволинейная, органическая, техноорганическая – относительно легко просчитывается компьютером. Разнообразие и неповторимость элементов перестает быть препятствием для строительного производства, базирующегося на новых технологиях. Транслируемые в сети Интернет архитектурные объекты и инсталляции, развертывающиеся в виртуальном пространстве, неподвластном законам гравитации, подводят к идее полностью раскованной формы. Особая эстетика освобожденной от архитектурных закономерностей виртуальной архитектуры не может не влиять на реальное проектирование.

Сегодня современная архитектура находится на распутье. Но по каким бы направлениям она не пошла, необходимо помнить, что не только человек творит свое архитектурное окружение, но и архитектурное окружение, являясь смыслопорождающим пространством, творит человека.

### **Вопросы**

1. Почему выдающиеся памятники архитектуры называются символом своей эпохи?
2. Раскройте и охарактеризуйте семиотические компоненты архитектуры.

3. В чем состоит значение архетипических образов или мифологем в формировании архитектуры и ее частей?

## 6. СЕМИОТИКА ЛАНДШАФТНОГО ИСКУССТВА

### 6.1. Садово-парковая культура как семиотическая проблема

Формированием среды открытых пространств занимается ландшафтная архитектура, одной из важнейших ветвей которой является садово-парковое искусство. Отличительная особенность семиотики этого вида творчества заключается в том, что парковое пространство создается не только по законам архитектуры, но и по правилам искусства, в частности, живописным правилам. Для создания подобного образца искусства, созданного человеком, используются разнообразные природные материалы: растительные формы, камни, вода и собственно, рельеф местности. Кроме того, смысловые пространства этого вида искусства формируют не в меньшей степени те изменения, которые происходят с парковыми формами с течением времени: сезонным, историческим и др. – сама природа накладывает на них временную «патину».

*Семантический спектр* произведений садово-паркового искусства также складывается в зависимости от *национальных традиций* культуры того или иного народа, сложившихся *взаимоотношений человека с природой, стилистических предпочтений различных эпох* и многое другое. Безусловно, большую роль в сложении образа того или иного типа сада также играют *климатические и географические условия*.

С самой древности из многих видов искусства именно ландшафтное искусство наделяется особой семиотичностью. Пространство садов и парков, кроме разве что фруктовых, насыщено разными знаками, эмблемами и символами. Достаточно вспомнить, что практически каждый *цветок*, каждое *дерево* с их особыми формами и *цветовой гаммой* с древности наделялись *символическими* значениями. Люди древности и средневековья умели «читать» свои сады, замечать расставленные повсюду знаки в виде растений, *камней, ручейков* и т.п. Однако постепенно европейский человек, по мысли Д.С. Лихачева, утрачивает это искусство, впрочем, как и само садово-парковое искусство также утрачивает свои эмблематические значения и психологические смыслы: «Высокая семиотичность садов Средневековья, Ренессанса и барокко затем падает в садах романтизма, заменяясь их интенсивной эмоциональностью. С середины XIX в. в садах резко уменьшается и то, и другое. Сады начинают восприниматься как архитектурные сооружения, способные возбуждать по преимуществу архитектурные же впечатления» – пишет Д.С. Лихачев в своей известной книге о садах [63, с. 299].

Восприятие семиотических кодов различных систем садов особенно трудно еще и потому, что в садах чаще, чем в других искусствах, дает себя знать скрытая символика, скрытые иконологические схемы». Существует *два типа* семантики садов.

*Первый тип* может быть почти адекватно выражен или объяснен словами. Это различные *аллегории, символы определенных понятий, событий, людей, богов, обычно выражаемые в скульптурных или чисто архитектурных памятниках, и прямыми словами – в надписях и подписях.*

*Второй тип значения* – это общее примыкание элементов садового искусства к тому или иному *понятийно-стилистическому строю.* Таковы стиль сада или его части, общее настроение, создаваемое садом или его отдельными элементами, открывающимся видом, растительным и архитектурным окружением, возбуждаемые садом ассоциации. Этот тип семантики требует значительно более сложного анализа и описательного искусства со стороны искусствоведов.

Знаковость садово-парковой культуры варьируется при переходах от одного типа культуры к другой: европейский сад, к примеру, подчеркивает упорядоченность, восточный – случайность. В одном примере будем иметь место приближенность к артефакту, в другом – к природе. Но и в первом, и во втором примерах это будет сознательно сконструированное и поддерживаемое свойство. И оно будет восприниматься, как эстетически правильное только теми, кто заранее знаком с данной системой.

Композиции зеленых насаждений, размещавшиеся в парках *фонтаны, каскады, ручьи, пруды, оранжереи* и другие сооружения, в разные исторические периоды получали разную семантическую окраску, но помимо их чисто утилитарного назначения они до сей поры сохраняют свою *первоначальную семантику – быть идеальным уголком природного и человеческого мира: земным раем.* В первую очередь в подобных пространствах превалирует *эстетическое* значение, что, собственно, с самой древности закреплялось за природным миром, в котором даже ее увядание и тлен вызывает все то же эстетическое чувство. Сколько восторженных поэтических строчек посвящено именно этим природным явлениям – «Нет увяданья в природе, и моховые болота, и пни...» (Н. Некрасов) или об увядании осенней листвы – «В багрец и золото одетые леса» (А. Пушкин).

В книге Д.С. Лихачева об истории садовой культуры показана не только связь садово-парковой архитектуры Средневековья, Ренессанса, барокко, романтизма с художественными стилями своих эпох, но и их влияние на людей, роль в организации поведения и быта, насаждении в умах нужных культурно-идеологических ориентиров.

Конечно, не все в садах является «носителем значений», есть и утилитарные объекты. Однако соотношение, связи, семиотическая роль утилитарных элементов в садах далеко не случайны и также диктуются особенностями взглядов определенной эпохи.

Можно сказать, что в садовом искусстве есть значения всех характеров: есть *надписи*, иногда поэтические; есть *скульптура*, изображающая определенные мифологические и исторические персонажи; *архитектурные сооружения*, созданные в честь какого-либо явления, понятия, лица (например, *obelisks или храмы*, посвященные тому или иному богу, памяти умершего или какой-либо

добродетели); есть *фонтаны*, со значением или без значения в первом типе, но с неизменным смыслом во втором, стилистическом типе; есть *гроты и эрмитажи*, различные по смыслу; есть даже пруды-памятники; есть исторические и поэтические воспоминания, связанные с садом, но не задуманные самим садоводом, а явившиеся результатом событийного обогащения сада, то есть появления в нем мест, связанных с какими-то происшедшими здесь событиями; есть отмеченные названием или каким-либо памятным знаком места (рощи, поляны) и т. д. и т.п.

Неоспоримо, что по характеру своей семантики «муза садоводства» (одна из трех новых, придуманных в XVIII веке в Англии Горацием Волполом) наиболее многоречива и многоязычна. Садовая скульптура, тематика фонтанов, посвящения храмов и памятников, деревья, посаженные в честь того или иного лица или события, аллеи и пруды, посвященные тем или иным героям, – все это «говорило», представляло какие-то необходимые или излюбленные сюжеты. Жак Делиль в своей поэме «Сады, или искусство украшать сельские виды» требует точного соответствия скульптуры месту, где она помещена: «Пусть бронза чувствует и мрамор оживет! / Да не вступает бог в права другого бога: / Пан любит жить в лесу, не требуя чертога / Почто сей Нил, вотще венчанной осокой, / На суше с урною разбитой и пустой? / Почто встречаются Тритоны и Наяды / В безводном месте, где стоять должны дриады?».

Свою особую семантику имели в каждом стиле фонтаны, каскады, ручейки, пруды, оранжереи, расположенные в садах лаборатории, вольеры, фермы, аптекарские огороды и лабиринты. Садовые постройки даже совершенно определенного назначения в каждом стиле получали свою особую семантическую окраску.

Мотивы садового искусства и его семантика, как и многие другие культурные явления, в большинстве случаев повторяются во времени, а если и исчезают, то ненадолго, чтобы потом вновь появиться. Меняется только значение отдельных элементов и сюжет в соответствии с «эстетическим климатом» эпохи, меняется форма в соответствии с меняющимися чувственными образами поколений. Рассмотрим в самом кратком виде в рамках семиотики наиболее яркие достижения садово-парковой культуры, начиная с самой древности.

## 6.2 Сады древности

Садовое искусство, возникшее в незапамятные времена, с самого своего появления стало наделяться особой смысловой значимостью. Но родовой идеей пространства сада в сравнении с иными, весьма многочисленными его значениями являлось представление о нем как *идеальном месте* – *Locus Aeternus* (лат.), *Парадиз* (иранское), *Эдем* (библейское).

*Садоводство, как и многие виды и формы деятельности древнего человека, было овеяно мифами и легендами и вследствие этого приобретало са-*



*кральный смысл.* Во многих мифах существует образ «родоначальника» искусства разведения садов, который в незапамятные времена насадил первые сады и виноградники и посвятил в тайны садоводческого мастерства людей. У египтян это был Осирис, у греков – Дионис, у римлян – Вакх.

**Сады Древнего Египта и Месопотамии.** Древнейшие из известных нам садов были созданы в *Египте и Древней Передней Азии*. Они представляли собой *регулярные композиции* с бассейнами, дорожками и разнообразными растениями, высаженными по одиночке и группами. Росписи гробниц Древнего Египта дают подробную информацию о составе насаждений и планировке таких садов. Сады и парки устраивались во внутренних дворах дворцов и домов египетской знати.

В семиотическом плане египетский сад становился олицетворением небесного мира, прообразом небесных Полей Иару (Иалу), куда попадала праведная душа после блуждания по загробному миру и суда Осириса. Не без влияния декоративных садов создавалась и организация внутреннего пространства древнеегипетских храмов. Их огромные гипостильные залы с близко поставленными колоннами в виде стилизованных папирусов, пальм и лотосов символизировали прекрасные рощи Небесных полей.

Одним из самых известных произведений садово-паркового искусства Древней Передней Азии являются всемирно известные *висячие сады Семирамиды в Вавилоне*. Построенные в VII в. до н. э. на террасах, эти сады поражали воображение современников красотой растительных форм и водными устройствами: фонтанами и каскадами. Эти сады, причисленные в древности к семи чудесам света, также становились выражением райского уголка.

**Древнегреческий сад.** Декоративное садоводство античного мира известно значительно лучше, чем садово-парковое искусство Древнего Востока. Так же, как в основе семиотики греческой архитектуры лежал образ идеального греческого Космоса и его идеального микрокосма – человека, в центре знаковой системы паркового искусства находился сам человек, стремившийся к гармоничному существованию с природным миром как частью Космоса. В гармонии с природным окружением греки строили свои города-полисы. «Удивительно полная слитность древних греческих городов с природой, с ландшафтом достойна восхищения», - пишет исследователь ландшафтной архитектуры С.С. Ожегов [79, с. 222].

Первое, что отличало искусство греческих мастеров, это то, что они *возводили здания и разбивали сады, не нарушая, а, напротив, вписываясь в условия сложного рельефа гористой местности*, какой по большей части и была греческая земля. При создании садов и парков мастера стремились максимально использовать художественные возможности местности.

Особый рельеф сделал невозможным устройство садов большой протяженности, поэтому все греческие сады были небольшими по размеру. Однако к их созданию всегда предъявлялись повышенные эстетические требования, это касалось и вопросов по подбору растений.

В Древней Греции были самые различные по своей семантике *типы садов*. Сады разбивались *при гимнасиях и храмах*, развита была система публичных садов. В Греции, родине философии, существовали и *философские сады*. Знаменитая Академия Платона и не менее прославленный Ликей Аристотеля также находились в своеобразных садах – все обучение там велось на открытом воздухе в аллеях-перипатейках среди тенистых платанов, учеников Аристотеля и называли перипатетиками – «прогуливающимися», а сами школы называли садами философов. (Эта традиция потом возродится в Италии в эпоху Возрождения. Замечательным примером здесь могут послужить Сады Медичи во Флоренции, где собирались известные итальянские философы, поэты и художники, оставившие огромный след в истории европейской культуры).

В отличие от садов Древнего Востока в Греции, родине демократии, существовали *публичные сады* (парки), открытые для всех граждан полиса. Особенность этих садов в силу их общественного предназначения заключалась в том, что они не замыкались сами на себя, а были открыты как людям, так и окружающему миру в целом, плавно переходили сначала в оливковые рощи, а затем в естественный лес.

Позднее эта традиция перейдет в традицию европейских публичных садов и парков, а их знаки слияния с естественной природой станут основным семантическим мотивом английского романтического, по-другому, пейзажного парка.

***Древнеримский сад.*** Разработка приемов организации открытых пространств была продолжена древнеримскими архитекторами. Но в Древнем Риме отношение к садово-парковому искусству было несколько иным, чем в Древней Греции. Если древнегреческим произведениям свойственно стремление к гармонии человека с природой, то в характере семантики ландшафтной архитектуры Древнего Рима основополагающим стало противопоставление *эстетики геометрических форм пространства их садов естественным формам и рельефам природного окружения*. Римские строители разработали новую систему открытых парковых пространств, огромных по своим размерам со сложной системой прогулочных дорог и видовых площадок. Вдохновляющим моментом подобных парков с их великолепием и размахом, по-видимому, служил образ самой римской империи с ее огромными территориями и пространствами, с ее символами власти, могущества и богатства.

Иной характер носили знаменитые *сады и парки загородных усадеб римской знати* – *загородных вилл*, площадь которых порой достигала 100-150 га. Мир загородной древнеримской виллы – совершенно особый тип культуры, расцвет которой потом возродится в период Возрождения и Нового время в Европе, а в России – в середине XVIII века.

В отличие от шумной жизни в столице обитатели вилл вели тихий, уединённый образ жизни, далёкой от городской суеты и общественно-политической деятельности. Время здесь целиком и полностью отдано общению с близкими

людьми, созерцанию природных красот и наслаждению произведениями искусства, которыми должна быть обязательно украшена вилла. Все это описано в трудах современников великой Республики, а затем и Империи – Плиния Младшего, Ксенофонта, Варрона. Виллы было принято украшать со всей роскошью: мрамором, слоновой костью, а также настенной и напольной живописью. Многочисленные сюжеты древнеримских фресок стали впоследствии основой для развивающегося параллельно христианского искусства.

При создании парковых пейзажей римские садоводы использовали почти все известные на сегодняшний день приемы организации садов и парков. *Объемно-пространственные композиции* этих садов представляли собой сложную *систему террас*, соединенных лестницами и пандусами. Украшениями террасных садов были разнообразные гидротехнические устройства и формы малой архитектуры. Особое декоративное значение имели композиции из стриженных растений, размещенные вдоль дорожек, на террасах и вблизи построек. Необычайно богатым был и видовой состав растений. Так, Плиний Старший, живший в I веке до н. э. описал тысячу растений, используемых в то время в декоративном садоводстве. В области цветоводства и художественной стрижки в тот период не было мастеров равных римским. При римских усадьбах имелись обширные территории для катания на лошадях или на носилках, были и зверинцы, где содержались дикие и домашние животные.

Особым строительным размахом отличались сады при *императорских дворцах-виллах*. Самой знаменитой является вилла императора Адриана в Тиволи – одной из самых живописных местностей Италии. В композицию виллы, устроенной на крутых склонах речной долины, входили самые разнообразные сооружения и террасный сад. Под открытым небом в этом саду были установлены замечательные скульптуры греческих мастеров. А в долине реки был устроен пейзажный парк, носивший название «Долина времени», в честь легендарного леса, росшего у подножья горы Олимп.

*Декоративное садоводство Древнего Рима оказала сильнейшее воздействие на развитие садово-парковое искусство Европы.* Принципы устройства террасных садов древнего Рима нашли развитие в творчестве архитекторов итальянского Возрождения, получивших в мировом паркостроении название регулярных итальянских садов. Древнеримские сады и парки стали также объектом для подражания при создании будущих королевских и императорских садово-парковых комплексов, а также усадебных парков привилегированной дворянской европейской знати.

Сады в Древнем Риме играли такую огромную роль, что в древнеримской литературе на образах и тематике сада построены многие литературные произведения Древнего Рима, к которым относятся, к примеру, знаменитые «Метаморфозы» Овидия.

### 6.3 Средневековые сады

**Монастырский сад.** Европейское средневековье характеризуется, как известно, развитием всей культуры, искусства и науки в рамках религиозной идеологии. В эту эпоху, конечно же, создавались специальные сады для разведения плодовых и лекарственных растений, но ведущим типом сада здесь стал особый тип сада – *монастырский сад* – яркое знаковое творение христианской культуры. Основным источником его семантических образов стали библейские сюжеты и средневековая символика в целом. В монастырском саду, собственно, все имело символический подтекст, что являлось основным признаком этого времени. В каждой форме реального мира средневековые люди видели божественный отблеск небесного мира или, напротив, зловещие знамения дьявольского inferнального мира.

Цветы, кусты, деревья и даже населявшие сад птицы и домашние животные, любое садовое строение несли в себе целый спектр значений и смыслов. Здесь ничто не могло быть произвольно передвинуто со своего места и никакая из скульптур не могла служить простым, «внесюжетным» украшением. Парковое искусство в семиотическом отношении служило в первую очередь религиозным целям. Декоративные и прогулочные сады, рассчитанные для проведения досуга, в средневековье стало большой редкостью. В монастырских садах вели благочестивые беседы и принимали почетных гостей. Но самым главным предназначением этих садов заключалось в том, их тихие уголки природы служили идеальным местом уединения с Богом, местом вознесения молитвы на фоне Божественно устроенного мира, каким средневековому представлялись уголки Рая.

**Лабиринт.** Интересной достопримечательностью монастырских садов являются наличие там *лабиринтов*, которые символизировали собой сложную и запутанную жизнь человека. Семь смертных грехов и семь добродетелей встречали его на этом пути. Лабиринты могли означать и крестный путь Христа. Дорожки садовых лабиринтов окружаются стенками или кустарниковыми насаждениями.

В.Я. Курбатов, один из знатоков искусства сада, так пишет о средневековых лабиринтах: «Одна деталь убранства садов появилась, вероятно, в эпоху средних веков и впоследствии была сильно распространена. Это лабиринты или дворцы Дедала, т.е. участки сада, прорезанные хитросплетенным рисунком дорожек с одним или несколькими выходами. Первоначально лабиринты изображались на стенах церквей как символы тех противоречий, к которым приходит ум человека, не озаренный Святым писанием. Наконец, тот же мотив начали применять в садах, так как на сравнительно небольшом пространстве получалось много места для прогулок. Особенностью данного исторического периода было, так же поклонение естественной красоте природы, различным ее состояниям, например, цветению и увяданию, рассвету и закату, дождю и снегу. Отсюда другой источник семантики – гармония естественной, не тронутой человеком природы». Этот средневековый образ лабиринта стал одним из прообразов известной книги Л. Борхеса «Сад расходящихся тропинок» [79, с. 276].

**«Сад Любви».** Между садами эпохи Средневековья и Нового времени в Западной Европе существовал некий промежуточный этап – это сады позднего средневековья, так называемые "*Сады любви*": знаки новой для средневековья рыцарской светской культуры. Это были сады, предназначенные для любовных уединений рыцаря с Прекрасной дамой, свиданий любящих, а также просто для отдыха от шумной придворной жизни. Здесь музицировали, вели беседы, читали книги, танцевали, играли в различные игры, среди которых выделялись шахматы и «мельница». Такие сады (обычно замковые) имели посередине небольшие бассейны для купаний. Хорошее изображение такого "сада любви" сохранилось в итальянской рукописи в Библиотеке Etxena в Модене. Молодые люди купаются в Фонтане Юности, пьют вино и наслаждаются музыкой. Совместное купание в небольших бассейнах мужчин и женщин довольно часто изображается в средневековых миниатюрах: по-видимому, в этом не было ничего удивительного в условиях "коммунальной" жизни средневековых замков и городов, где уединение было желанным, но не всегда доступным.

Устраивались в садах и небольшие травяные площадки для танцев и игр. Сады в позднем средневековье разнообразились павильонами, холмами, с которых можно было смотреть на окружающую жизнь за пределами садовых стен – и на городскую, и на сельскую.

Судя по частым изображениям садовых работ, сады тщательно возделывались, грядки и клумбы заключались в каменные защитные стенки, сады окружались либо деревянными оградами, на которых иногда писались красками изображения геральдических знаков, либо каменными стенами с роскошными воротами. Прекрасное описание позднесредневекового сада мы находим в Третьем дне «Декамерона» Бокаччо. Искусство эпохи французского рококо также сделала одним из основных мотивов своих произведений образ позднесредневекового Сада любви.

#### **6.4. Европейские сады эпохи Возрождения и Нового времени**

В эпоху Возрождения вновь на первый план выходит человек с его *человеческими устремлениями, интересами, возможностями, эмоциями и страстями*. Вместе с новым мировоззрением появляется и *новый тип сада*, а вернее, возрождаются совместно с другими формами искусства мотивы и образы *античных садов*. Новые сады, так же, как и в античном мире, устраивались для размышлений, поэтических мечтаний, для ученых занятий, для приема гостей. Здесь устраивались празднества, парк становился местом для интимных свиданий и т. Появились, как уже говорилось выше, *сады философов, ученых и художников*.

Вместе с тем Ренессанс создавал *сады для знати*, которые отвечали положению и потребностям быта аристократии: здесь устраивались официальные приемы и дружеские беседования. Традиция садов позднего периода Средних веков – музицирование в садах, проведение танцев и игр также становится характерным для садов новой эпохи.

**Итальянский сад.** Первое место в садово-парковом искусстве этого периода принадлежит Италии. Именно здесь ландшафтная архитектура получила новый мощный толчок к развитию. Садоводы Италии продолжали развивать *традиции террасного паркостроения*, сформированные еще в древнем Риме, демонстрируя, таким образом, свою связь с античностью. Иначе говоря, итальянский сад эпохи Возрождения в своих кодах нес связи с античностью, что было характерно для всего искусства этой культуры. Кроме того, многие *итальянские сады стали настоящими музеями античной скульптуры* под открытым небом, что стало общей традицией европейских парков, в том числе и российских, лучшим из которых стал известный Летний сад Санкт-Петербурга.

**Французский парк.** Начиная с XVII века в европейской культуре Нового времени начинают почти параллельно формироваться *два стиля в искусстве – барокко и классицизм*, которые отражали в себе разные системы ценностей. Под эгидой этих европейских стилей начинает развиваться садово-парковое искусство.

Самым ярким образцом садово-паркового искусства, ставшим его шедевром, стал знаменитый *французский дворцово-парковый комплекс Версаля (1660-1700) – загородной резиденции Людовика XIV, в котором органичным образом соединились два этих стиля.*

Влияние барокко здесь сказалось в особой декоративной пышности всех его форм, размахе его площадей, раскинувшихся на территории в 101 гектар, и богатстве, и множестве элементов, применяемых в парковой композиции. В целом же барокко выражается грандиозностью замысла всего дворцового парка великого короля-Солнца, который попытались воссоздать в том или ином качестве все европейские дворы. *Черты классицизма сказались в регулярности его общей планировки, жесткой геометрии всех форм и линий, что приводило к полному противопоставлению образа парка, словно застывшего в своей величественной неподвижности, свободной естественной жизни полей, лесов и рек живой природы.*

Парк Версаля создавался на низком, весьма неровном болотистом месте. Но от всего этого не осталось никаких следов – ликвидированы бесследно все перепады рельефа, ненужные водоемы и зеленые насаждения, поэтому пространство парка носило идеально плоскостный характер с идеально гладкой зеркальной поверхностью бассейнов, заменивших живую играющую воду итальянских каскадов, а ровные, огромные по величине и строго симметричные партеры парка стали альтернативой итальянским террасам.

Доминирующую роль в пространстве парка играл версальский дворец, а организующая задача принадлежала центральной аллее парка, которая задавала тон всей дворцово-парковой композиции. Говоря о «потере умения "читать" сады как некие иконологические системы и воспринимать их в свете "эстетического климата" эпохи их создания», С.Д. Лихачев иллюстрирует эту мысль на примере Версальского парка: «Всемирно известны радиальные построения аллей,

знаменитая трехлучевая композиция садов Версаля. Но очень редкому посетителю Версальского парка известно, что это не просто архитектурный прием, раскрывающий внутренние виды в саду и вид на дворец, а определенная иконологическая система, связанная с тем, что Версальский парк был посвящен прославлению "короля-солнца" – Людовика XIV. Аллеи символизировали собой солнечные лучи, расходящиеся от центра дворца, точнее – от спальни короля, от его ложа, или от площади со статуей Аполлона – некоей ипостаси не только солнца, но и самого "короля-солнца". Сады Версаля были буквально насыщены солнечной символикой, ибо прославляли самого великого монарха, которому принадлежит фраза: «Государство – это я» [63, с. 182]. В известном смысле именно в этом дворцовом комплексе наиболее ярко выражена символика абсолютной власти человека над другими людьми, над природой и миром в целом. Версальские фонтаны здесь в своих аллегорических скульптурных образах также воплощают идею прославления Людовика XIV.

Эпоху Нового времени называют иначе эпохой театра. Без приемов и образов театрального искусства невозможно осмыслить образы и пространственные композиции дворцово-паркового комплекса Версаля. По сути, *французский парк, в первую очередь Версаль, – это театр-зрелище со всеми установками и атрибутикой театрального искусства.*

Сады Версаля с их скульптурами, фонтанами, бассейнами, каскадами и гротами вскоре стали для самого короля и парижской знати ареной блистательных придворных празднеств и увеселений, во время которых можно было наслаждаться и операми Люлли, и пьесами Расина и Мольера.

Французский королевский дворцово-парковый ансамбль являл собой грандиозную сцену, и эта традиция была продолжена преемниками Людовика, в особенности Марией Антуанеттой, женой Людовика XV. Она построила здесь свой собственный театр и развлекалась с друзьями в своей с размахом построенной декоративной «деревушке», играя роли в пасторалях – представлениях, имитирующих крестьянскую жизнь, пока революционно настроенные жители Франции не отрубили голову своей королеве на гильотине, атрибуту другого театрализованного зрелища, какой являлась французская казнь.

***Английский парк.** Английский парк в своих основных чертах является детищем эпохи романтизма. Романтизм как направление в садово-парковом искусстве попытался вернуть человеку утраченное единство с миром природы. Основой знаковой системой образов и символов здесь стала романтизация античности с ее гармонизацией природы и человека, и загадочного Востока, с его особым ее восприятием. Английские парки, иначе, пейзажные со свободной планировкой и естественной жизнью растений наилучшим образом соответствовали современным натурфилософским взглядам, проводя параллель со свободным от порабощения человеком.*

Композиционные приемы, характерные для Версаля, мало подходили для Англии, покрытой холмами и не имевшей такого материального богатства как

Франция. Но именно здесь были найдены *новые принципы организации пространства, в которых нашли воплощение классическая простота, идеализация живой природы, ее эстетических качеств. Идеи естественности и соразмерности были выдвинуты в противовес барочной пышности и декоративности французского сада. Сады со свободной планировкой пространства стали полной противоположностью регулярным французским паркам.* Хорошо распланированные партеры и боскеты, идеальные по форме бассейны – обязательные атрибуты регулярных французских садов – были заменены аллеями и дорожками плавных очертаний, журчащими в глубине парка ручьями, обширными, залитыми солнцем полянами, лужайками и газонами. Вся парковая композиция казалась созданной самой природой. Однако при всей естественности, парк полностью создавался руками человека, и в нем не могло быть ничего случайного. Благодаря хорошо продуманной сети дорожек, парк превратился в последовательно раскрывающуюся систему живописных перспектив, а в период расцвета романтизма – в место для меланхолических прогулок в одиночестве по его тихим и укромным уголкам и т. д.

В конце XVIII – XIX вв. английские пейзажные парки получили самое широкое распространение в странах Западной Европы, что напрямую было связано с развитием романтического направления в европейской культуре, а также существенным влиянием искусства Востока. В композиции пейзажных парков органично вошли разнообразные романтические элементы, призванные пробуждать в душе зрителя поэтические мечтания, воспоминания, сентиментальные или героические переживания. Основными его формами стали многочисленные «средневековые» руины, «античные» храмы, павильоны, гроты и другие украшения пейзажного парка, причем, размещающиеся в парковом ландшафте таким образом, чтобы зрителю являться самым неожиданным образом. Однако и регулярные принципы планировки также не были забыты паркостроителями. Обычно это были партеры, оформляющие территорию вокруг дворца.

***Парки русской усадьбы.*** Особый характер развития был присущ русскому садово-парковому искусству. Сады являлись неотъемлемой частью городов и монастырей. В XVII веке при царских дворцах в Измайлове, Коломенском и Кремле появились первые декоративные или увеселительные «красные» сады. Это были небольшие сады, устроенные на террасах вдоль берегов рек, где произрастали плодовые и декоративные растения, устраивались водоемы, фонтаны, беседки.

Петр I, пытаясь перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голландскому садовому искусству. Свои петербургские сады он стремился как можно интенсивнее заселить "значимыми" объектами, придать садам учебный характер. С первых лет строительства Летнего сада в Петербурге Петр I озабочен его скульптурным убранством. Нет никакого сомнения в том, что это скульптурное убранство решало не только вопросы фор-



мально-зрительного порядка, но выполняло и определенный идеологический замысел: внести в мировоззрение посетителей элемент европейского отношения к миру и природе.

Именно поэтому в 1705 г. в Амстердаме была издана по приказанию Петра I книга "Символы и эмблемы", затем неоднократно переиздававшаяся. Книга эта давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т.д. Это был "букварь" новой знаковой системы, сменившей существовавшую до того церковную.

Петр в своей попытке перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему, что было крайне необходимо для установления более тесных культурных контактов с Европой, стремился сделать привычной для русских образованных людей античную мифологию и воспользовался для этого садово-парковым искусством, где было много скульптурных мифологических персонажей. Мифологические сюжеты Петр использовал также при устройстве Петергофского сада, который он создавал по примеру Версальского.

В XVIII – XIX вв. садово-парковое искусство в России переживает необычайный расцвет. В это время были сформированы *основные типы русских садов и парков: ботанические, городские, усадебные. Особая роль здесь принадлежала садово-парковому комплексу дворянской усадьбы или просто дворянской усадьбе, которая стала знаковым явлением в русской культуре, в немалой степени определившей особенности ее исторической жизни и духовного содержания.* Усадьба осмысливается как один из мощнейших символов русской культуры. Присутствие духа русской дворянской усадьбы повсеместно ощущается в русской классической литературе, в музыкальном и изобразительном искусстве. Собственно говоря, русская культура XVIII – XIX вв. существенным образом и складывалась на основе такого уникального явления, как мир русской дворянской усадьбы, которая неотделимо была связана как экономически, так и духовно с крестьянской жизнью, а также с церковно-православной культурой. Тем самым она была самым естественным образом укоренена в общенациональную русскую культуру.

Достаточно привести пример, что большинство имен выдающихся деятелей национальной русской истории и культуры связано со старинными русскими усадьбами. Посещая эти часто разрушенные и невосстановленные "дворянские гнезда", можно в каждом из них ощутить присутствие "гения места", некое духовное наполнение, не подвластное времени. Усадьбы неизменно привлекают внимание многочисленных зарубежных гостей, стремящихся здесь обрести понимание таинственной "русской души".

Усадьба в семиотическом отношении являлась своеобразным кодом выражения творческой и эстетической энергии русского дворянства. Главный принцип усадебного бытия заключался в понимании жизни как творчества, который

находил здесь разные формы выражения. Деятельный характер владельца усадьбы являлся средством достижения гармонизации и его личности и всей жизни в поместье. К полезной деятельности одинаково относились хозяйственные усовершенствования и интеллектуальные занятия, художественный дилетантизм и разнообразные усадебные увеселения. В этом смысле одним из основных свойств усадебной культуры является ее синтетичность.

Усадебное искусство объединяло пластические и зрелищные виды; профессиональные, любительские и народные формы. Усадебный театр был наиболее демократичным и по составу исполнителей, и по выбору репертуара. Усадьбы также являлись хранилищами бесценных произведений искусства, библиотек, научных коллекций.

К концу XIX - началу XX века многие усадьбы переходили в руки разбогатевшего купечества и промышленной буржуазии. Содержание понятия "усадебное искусство" девальвировалось, утилитарные функции усадеб стали преобладать над эстетическими. После революции феномен усадебной культуры вместе с ее обитателями перестал существовать.

### 6.5 Семиотика восточного сада

Параллельно с западной цивилизацией развивалась и восточно-азиатская. *Сады дальнего Востока, может быть, лучшие других видов искусства отражали основы миропонимания восточного человека, образ его мышления, его вековые связи с природным миром. Особенно интересны для рассмотрения сады крупнейших стран дальнего Востока – Китая и Японии и, конечно, удивительные по своей красоте и искусству сады арабо-мусульманского мира.*

Система символов, знаков и образов в этих странах складывалась под непосредственным влиянием сложных и многоплановых восточных религиозно-философских систем. Основой многовековых взаимоотношений между природой и человеком является абсолютизация красоты природы и подчинение деятельности человека ее законам. Начнем рассмотрение садов с китайского сада как как уникального явления мировой культуры.

***Символика традиционного китайского сада.*** Традиционный китайский сад – своеобразный феномен культуры. В нем нашло отражение основополагающее для китайской культурной традиции миропонимание, а именно – специфика философско-религиозного, эстетического и этического отношения к действительности. Особенности китайских садов состоят в качественно ином, отличном от европейского, подходе к системе взаимоотношений человека с миром. Это своего рода «наглядное пособие», модель взаимоотношений людей и природы, реализованная китайской культурной традицией.

Как и в других странах, сады в Китае обязательно огораживались, поскольку они символизировали рай на Земле. По китайским представлениям, стена сада не ущемляла его естественности, а наоборот, выделяла пространство

сада, как раз и делала его «миром в мире». С практической точки зрения она обозначала границу усадьбы хозяина или его земельных владений. С другой стороны, она была также частью окружающего ландшафта, поскольку не только строилась с таким расчетом, чтобы не разрушить рельеф местности, но и следовала его складкам, взбегая вверх и ныряя вниз по склонам холмов подобно 'извивающемуся дракону' (один из традиционных мифологических образов в Китае и Японии). Кстати, образ дракона на Востоке всегда почитался как хранитель жизни, покровитель водной стихии. Позже его стали почитать как более 'домашнего' защитника (человека, дома, храма и др.). Поэтому с определенной долей воображения можно увидеть в причудливых изгибах стены и некоторое подобие дракона, защищающего пространство сада.

**«Картины» в саду.** Один из излюбленных приемов садоводства в Китае получил название «картина в раме». В стенах часто проделывали круглые или фигурные проемы, которые визуальнo отгораживали часть сада, обрамляя ее для зрителя, как рама – картину. Эту же роль играли и окна в павильонах, принимавшие форму овала или многоугольника. Встречаются и обратные примеры, когда роспись на стенах павильона имитирует окно, выходящее в сад. Еще один яркий пример игры с пространством – использование небольших пагод. Глядя на пагоду, стоящую на берегу пруда в окружении красивых кустарников, невольно представляешь ее настоящим зданием – возле огромного озера и окруженного огромными, раскидистыми деревьями. Этот прием как бы создает «картинку в картинке», завораживая и увлекая зрителя. Пейзажный стиль, ставший одним из основных стилей ландшафтного искусства, впервые появился именно в Китае. Он оказал решающее влияние на садоводческие принципы Японии, Кореи, а потом и Европы. Считалось, что сад должен быть безыскусен словно рай, а потому в его организации особенно ценилась естественность, выявляющая изначальные свойства вещей и позволяющая «дать завершение небесной природе». Поэтому в Поднебесной растения не подстригали и не выравнивали, как, например, в английских садах. Этот принцип восходил к более глобальному – принципу сохранения равновесия и гармонии.

Однако за свободой и естественностью китайского сада стоит строго продуманная композиция, не говоря уже об искусной работе садовников. Обычно он со всех сторон окружен стеной и организован по принципу «зеленых комнат», ведь сад у китайцев понимается как продолжение дома. Но главная его изюминка – это серия постепенно открывающихся видов. Из каждого окна и стенного проема овальной, круглой или прямоугольной формы открываются новые «садовые картины»: растения на фоне белой стены, водная гладь, отражающая небо и прибрежные растения, садовые постройки. Плавно извивающиеся дорожки тоже ведут от одного вида к другому. Для созерцания природы, прогулок, бесед и чтения книг в саду имеется множество сооружений: павильоны с красными крышами, чайные домики, изогнутые или лежащие прямо над водой мостики, беседки, га-

лереи. Разноцветные и нарядные, они декорированы в традиционном национальном стиле и носят поэтические названия, например «Беседка ожидания инея», «Беседка водной ряби». Украшают сад скульптуры реальных и мифологических животных: черепах, драконов, львов. А из мелких разноцветные камешков размером в несколько сантиметров на земле выкладываются мозаичные картины: журавль, летучая мышь, веер, стилизованные цветы, геометрические узоры. В саду императорского дворца Гугун на такой мозаичной дорожке выложено почти 900 картин!

**«Горы-воды».** «Создать сад» для китайца означает буквально – «выкопать водоемы и соорудить горы». Даже само слово «ландшафт» по-китайски звучит как «горы и вода». Именно вода и камень, вечные и постоянные, служат основой каждого сада, все прочее – временно. Камни обозначают тело Земли, скелет мира, в то время как вода символизирует ее дух. Нерушимости камня всегда должна была противопоставляться податливость воды, которая символизировала бесконечную циркуляцию жизни и несла потоки жизненной энергии владельцам сада. И если в северной и западной частях сада принято было устраивать каменистые горки, то в юго-восточной части с ними контрастируют пруды.

Вода – зеркало мира, и в то же время – средоточие вселенского покоя. Считалось, что пруд со спокойной чистой водой притягивает энергию Вселенной, силы солнца и облаков, звезд и луны, отражающихся в его поверхности. Неудивительно, что именно возле пруда располагалась площадка для медитаций и физических упражнений. Но не менее важно присутствие в саду текущей, движущейся воды. Она несет в сад непрерывное движение, обновление, а кроме того – она звучит. «Быстрая» вода символизирует богатство и притягивает удачу. Во многих известнейших классических садах вода занимает более половины общей площади. А могучие деревья, архитектура, цветы – все это располагается уже на втором плане.

Водная гладь в китайском саду должна быть максимально приближена к миру людей – вот почему в садах Китая вы не найдете водоёмов с высокими или облицованными берегами. На островах нередко строятся павильоны, периметр которых максимально приближается к размерам самого острова. Отсюда и ощущение, что они как бы «вырастают» из воды, являясь ее продолжением.

Камни в китайских садах размещаются как сами по себе, так и в виде скульптур и строительного материала. В больших садах использовалось три основных типа камней. Первый из них – это крупные валуны, второй – изящные вертикальные камни, а третий – камни необычной формы или цвета, либо покрытые замысловатыми узорами. О больших и тяжелых камнях принято было судить с точки зрения их «проницаемости», о высоких – с точки зрения «худобы», а под «открытостью» понимали красоту пустот и отверстий. Нередко красивые камни становились предметом коллекционирования и семейной гордости. Из живопис-

ных глыб озерного известняка, причудливо обточенного водой, создавались прекрасные композиции, их размещали по берегам водоемов или искусственных фонтанов.

Особую значимость придавали камням, поднятым со дна озера Тайху. В нем подземные ручьи вытачивали в податливых известковых глыбах необычные отверстия и пустоты. Считалось, что внутренние пустоты создают в камне уникальное, энергетически насыщенное пространство. Кроме того, камни с отверстиями могли «петь», и каждый из них имел свой голос. Звук зарождался от удара специальной палочки или просто от порыва ветра. Такие камни стоили не меньше, чем в Европе – античные статуи.

Как отголосок мифологических представлений о Мировой горе и Мировом океане, в некоторых областях Китая продолжала существовать традиция создания насыпных искусственных гор. Сложенные из отдельных камней, они возвышались возле водоемов. В них устраивались гроты и пещеры – символические жилища небожителей. Считалось, что мудрый человек в состоянии медитации может проникнуть в другие миры через одну из этих пещеру. Сооружение собственных гор было по карману лишь представителям знати.

**Символика растений.** Выбор растений для посадки в китайском саду должен быть весьма тщательным и продуманным. В этой связи стоит помнить, что подобная организация пространства приусадебного участка может предусматривать характерную насыщенность разнообразными деревьями, кустарниками и цветами. Флористический состав Ваших владений в этом случае может быть ограничен лишь уровнем состоятельности.

Традиционно на территории китайского сада встречаются как лиственные декоративные растения, так и хвойные. Среди особенно символических растений, по обычаю непременно используемых для озеленения садов восточного стиля, можно отметить хвойные деревья и кустарники, такие как сосна, пихта, можжевельник, гинкго и плосковечник. Такие посадки олицетворяют собой вечность, благородство и долголетие. Символами счастья и гармонии считаются яблони, вишни, сливы, тополя, персики и магнолии. Сосны воплощают в себе мудрость, бамбук – силу и мораль, пионы – власть и богатство. Лотос, тянущийся из водных глубин к Солнцу, символизирует чистоту и силу жизненного роста, а хризантемы напоминают об учении Конфуция.

**Символика садовой архитектуры.** В садах Китая нередко располагалось множество архитектурных построек. Сад был окружен стеной, которая часто выполнялась в форме дракона или облаков. Стена должна была быть белой и служить фоном для всего, что находится внутри. Северо-восток и юго-запад считались не самыми благоприятными направлениями, и в качестве защиты здесь устанавливались изящные пагоды. Важную роль в композиции сада играли павильоны и смотровые площадки, где создавалась идеальная атмосфера для неспешной беседы.

С открытых террас на верхних этажах зданий открывалось величественное зрелище – здесь можно было наблюдать широкую перспективу сада и окружающий пейзаж. Здесь посетители сада символически приближались к небесам, оплоту вечности.

**Символика надписей.** Особым образом садово-парковое искусство соотносилось с литературой надписи – обязательная принадлежность каждого китайского дома и сада. В садах наносили на стены стихи и памятные надписи; отдельные дворики и строения имели свои поэтические названия, запечатлевшиеся письменно (например, Беседка Ожидания Инея, Павильон Водной Ряби, Терраса Запаха Коричного Дерева и т.д.), террасы и павильоны украшались парными изречениями, письма выбивали на камнях и специальных каменных столбах и стелах. Слово в садовом пейзаже как бы восполняло недостатки чувственного восприятия, призывало внимать тому, чего, казалось бы, и нет вокруг, но что являлось как нельзя более естественным для данного места. Контраст пейзажа и надписи, подобно контрасту слова и образа на живописном свитке, стимулирует воображение к творчеству.

**Символика сада для чайной церемонии.** Китайская культура создала еще один замечательный вариант сада – чайный. Возможно, японские чайные сады известны больше, но появились они именно в Поднебесной. Прогулка по саду, ведущему в чайный домик, – неотъемлемый и важный этап чайной церемонии, помогающий участникам настроиться на предстоящее действие. Эстетика сада в данном случае целиком соотносится с принципами чайной церемонии – простотой, полной скрытого смысла, скромностью, естественностью, неброским очарованием. Чайный сад имеет свои, особые элементы: извилистые, поросшие мхом, выложенные камнем или другим материалом дорожки, а также сделанные из камня фонарики, ставшие одним из символов китайского сада.

Для чайного сада характерна эстетика детали, доведенной до совершенства. Известна история о великом мастере чайной церемонии Сэн-но Рикю, жившем в XVI веке. Рикю поручил сыну убрать сад. Тот добросовестно подмел его, вымыл фонари, камни дорожки, но отец каждый раз говорил, что работа не закончена. Когда сын уже не знал, что делать, мастер подошел к алевшему осенней листвой клену и потрянул его. Яркие звездочки кленовых листьев усеяли траву – так картина сада обрела завершенность.

**Японский сад.** Японский сад создает пространственное решение, наиболее близкое к современному *понятию сада как части жилого дома*. Даже его размеры, близкие к площади жилого дома, вызывают впечатление интерьера. Японский сад при доме устраивается не для прогулки, а только для пассивного созерцания с определенной точки, обычно из окна или веранды дома. В связи с этим он должен рассматриваться как построенная в пространстве живописная картина, в отличие от других садов, где весь ландшафт сада раскрывается постепенно, по мере движения по нему.

Японцы любят ландшафт своей страны и стараются в небольших размерах воспроизвести его в своем саду. Отсюда определенная условность, образность. Миниатюрные произведения пейзажного искусства (вплоть до сада на подносе) дают возможность созерцать природу и думать о ней, сидя у себя в комнате, при невозможности активно ее использовать.

В садах при доме до настоящего времени сохранились традиции тысячелетней японской садовой культуры, и даже европейские влияния не смогли изменить своеобразный стиль этих садов. Необыкновенная живописность сада напоминает японскую пейзажную живопись. *Садовые мастера хотят воспроизвести природу на небольшом участке и сравнительно ограниченными средствами. Изображение природы в миниатюрном виде, стремление создать впечатление пространственной глубины ведут к изменению пропорций естественного масштаба, к применению карликовых деревьев и скал, т. е. к некоторой условности и романтизму.*

Пейзаж, созданный в саду, далек от естественной природы, но образы, знаки и символы этой природы, видоизмененные автором, положены в основу картины сада. Некоторые сады полностью построены на символах, они подобны иероглифу и нужно уметь их читать. Направление искусственно выращенной ветки дерева, величина, форма и положение камня, материал покрытий – все это в условной форме рассказывает о мыслях автора. Все здесь насыщенно скрытым текстом. В садике на подносе несколько камней и горсть песка являются символом природы, а покрытый мхом камень с далеких гор или осколок скалы с морского берега символизируют ее величие. Вода вводится в сад в виде озера, пруда, ручья или водопада и совершенствует садовую композицию. Но японский сад может существовать и без воды (сухой ручей).

Кроме этих трех естественных материалов сад разговаривает антикварными предметами, каменными фонарями, вазами и каменной железной или медной садовой мебелью. Общий колорит сада отличается большой мягкостью. Все его элементы имеют матово-зеленый и серый тона, что придает саду налет старины и начинают ассоциироваться с мудростью. Покрытые мхом скалы и деревья, выветренные камни, заржавленные скамьи и фонари создают то же впечатление причастности к таинству вечности. Даже новые материалы обрабатываются с тем расчетом, чтобы усилить следы времени. Для художественной культуры японцев характерны сумеречные тона, поэтому яркие красочные пятна цветов, открытые солнечные перспективы не свойственны японскому саду. Необходим лишь минимальный намек, чтобы дать волю воображению и эмоционально-эстетическому наслаждению. Такая недосказанность в произведениях искусства очень характерна для японской культуры.

Сады Китая и Японии с их естественными пейзажами внимательно изучались садоводами Западной Европы. Влияние эстетики садов и парков Дальнего Востока на европейское садово-парковое искусство было особенно ощутимым в

период господства романтизма. Европейских паркостроителей привлекали основные идеи дальневосточного ландшафтного искусства, например, создание парка как череды красивых пейзажей, расположенных вдоль задуманного автором пути следования, где наиболее выразительные точки выделялись с помощью беседок, ворот и других форм малой архитектуры.

**Сад Арабского Востока.** На Арабском Востоке сад в полном смысле являлся *символом рая на земле*. В Коране сказано: «Обещал Аллах верующим мужчинам и женщинам сады, где текут реки, – для вечного пребывания там, – и благие жилища в садах вечности» (9:72). В мусульманском мире образ рая, данный в Коране, и стал прототипом арабских садов.

Расположенные преимущественно в субтропической зоне такие сады стали неотъемлемой частью дворцов мусульманских правителей. Основными приемами их организации пространства стал так называемый *«чор-бак»* – «четыре сада». Такой сад состоит из одного или нескольких квадратов. Большой квадрат делится на четыре более мелких квадрата. Эти членения делают с помощью дорожек и растений, или с помощью мелких и нешироких каналцев с водой. В центре квадрата может быть устроен фонтан, питающий влагой всю систему. Воде мастера Востока, потомки которых некогда заселяли пустыни, уделяли особое внимание. К ней относились как к драгоценности, заключая ее в мрамор фонтанов, окружая благоухающими цветами.

В облике садов ислама, в их масштабности существует значительное различие. Так, сады Альгамбры в Гранаде (1350-1500) в Испании были очень небольшими по размерам и находились во внутренних двориках замка. Они создавали ощущение покоя и красоты. Сады Генералифа в Гранаде были устроены на террасах, лежащих на крутых склонах. Их украшали бассейны, фонтаны и разнообразные растения. С террас открывались удивительной красоты виды на утес Альгамбры и на Гранаду, лежащую далеко внизу, в туманной дымке реки.

Образ сада является постоянным мотивом арабской поэзии, выражая чувство возвышенного экстаза: «Для тела, сердца и души / Четыре вещи мне нужны: / Цветущий сад, кувшин вина, / Ручей, красивая жена». (Абу Нувас).

Сады мусульманского востока, так называемые арабские, оказали влияние на создание многих парковых композиций в Европе. Арабские сады подарили европейскому паркостроению новую систему художественных образов, воплотившуюся в разнообразных формах малой архитектуры (восточные киоски, турецкие бани и др.). Загадочный Восток с его экзотическими растениями и необычными архитектурными конструкциями, фантастической роскошью вдохновлял многие поколения архитекторов, садоводов, декораторов. Особенно сильным влияние образов Востока было в тех странах, история которых была связана с мусульманскими государствами.

## Вопросы

1. Почему садово-парковое искусство является объектом семиотики?



2. Какова специфика семиотики садово-паркового искусства, сложившегося в разных типах культуры?

3. Раскройте и объясните символику китайского сада.

## ТЕМА 7. СЕМИОТИКА ОРНАМЕНТА

### 7.1 Понятие орнамента

*Орнамент* (лат. *ornamentum* — украшение) — 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.

Орнамент — один из древнейших видов изобразительной деятельности человека, в далеком прошлом несший в себе символический и магический смысл, знаковую. В те времена, когда человек перешел к оседлому образу жизни и начал изготавливать орудия труда и предметы быта. Стремление украсить свое жилище свойственно человеку любой эпохи. И все-таки в древнем прикладном искусстве магический элемент преобладал над эстетическим, выступая в качестве оберега от стихии и злых сил. По-видимому, самый первый орнамент украсил сосуд, вылепленный из глины, когда до изобретения гончарного круга было еще далеко. И состоял такой орнамент из ряда простых вмятин, сделанных на горловине пальцем примерно на равном расстоянии друг от друга, естественно, эти вмятины не могли сделать сосуд более удобным в пользовании. Однако они делали его интереснее (радовали глаз) и, главное, «защищали» от проникновения через горловину злых духов. То же самое относится и к украшению одежды. Магические знаки на ней оберегали тело человека от злых сил. Поэтому не удивительно, что узоры-заклинания располагали на вороте, рукавах, подоле. Возникновение орнамента уходит своими корнями в глубь веков и, впервые, его следы запечатлены в эпоху палеолита (15—10 тыс. лет до н. э.). В культуре неолита орнамент достиг уже большого разнообразия форм и стал доминировать. Со вре-

менем орнамент теряет своё господствующее положение и познавательное значение, сохраняя, однако, за собой важную упорядочивающую и украшающую роль в системе пластического творчества. Каждая эпоха, стиль, последовательно выявившаяся национальная культура вырабатывали свою систему; поэтому орнамент является надёжным признаком принадлежности произведений к определённому времени, народу, стране. Цель орнамента определилась — украшать. Особенного развития достигает орнамент там, где преобладают условные формы отображения действительности: на Древнем Востоке, в доколумбовой Америке, в азиатских культурах древности и средних веков, в европейском средневековье. В народном творчестве, с древнейших времён, складываются устойчивые принципы и формы орнамента, во многом определяющие национальные художественные традиции. Например, в Индии сохранилось древнее искусство ранголи (альпона)- орнаментальный рисунок - молитва.

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 Богоматери; в исламе — символ райской жизни и космической силы: «пылает роза как подарок солнца, а лепестки ее суть маленькие луны».

По своей художественно-образной структуре орнамент делится на:

1) геометрический орнамент;

2) растительный орнамент;

3) зооморфный орнамент;

4) антропоморфный орнамент.

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 элемент свастика, 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».

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 Древнего Египта (амарнский период), искусстве Крита, в древнеримском искусстве, в поздней готике, модерне. Рассмотрим различные типы орнамента и краткую историю их появления.

## **7.2 Семантика орнамента древнего и средневекового искусства**

**Геометрический орнамент.** 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. Декоративные изобразительные элементы древнейшего творчества сохранились в традиционном искусстве народов Африки, Австралии, Океании, в орнаментах южно-американских 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.

Активно использовали геометрический орнамент и народы, создавшие первые древневосточные цивилизации. Так, например, древние египтяне в своем искусстве орнаментики использовали прямые, ломаные, волнообразные линии, шашечный узор, сетки, точки и др.

**Спираль.** 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"».

**Плетенка.** Одним их сложных и издревле распространенных мотивов орнамента является *плетенка*, известная еще со времен палеолита и получившаяся, по всей вероятности, путем вдавливания в глиняную форму веревки. Более слож-

ная 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.

**Меандр.** 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 произвольно 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 по-

перечном 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».

**Древнегреческий меандр.** Один из излюбленных древнегреческих мотивов оставался меандр. Как считают, в этом узоре заложена глубокая идея вечного движения, бесконечного повторения.

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.

**Растительный орнамент.** 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 геометризированы. 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.

С введением коринфского ордера в зодчество в орнаментике Древней Греции 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.

Формирование декора и орнамента Древнего Востока также связано с искусством Древней Месопотамии (Шумер, Аккад, Вавилон, Ассирия, Вавилон, Мидия) и Персии. В искусстве этого региона из круга знаков растительного орнамента часто встречается изображение шишки. Кедровая шишка здесь символизировала мужество. Согласно месопотамскому эпосу о Гильгамеше одним из славных подвигов этого героя была победа над чудовищем Хубабу — повелителем кедров. Кедр считался в древности священным деревом, он был использован, например, при постройке храма Соломона. Из растительного мира в декоре здесь часто также встречаются 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.

**Розетка.** Наиболее распространенным мотивом в орнаменте древнего мира была розетка (ромашка, маргаритка). Она имеет вид стилизованной круглой головки распутившегося 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».

**Венки и гирлянды.** В эллинистическую эпоху в Древней Греции 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 и древними римлянами. Но 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, 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, аллегория: дуб считался символом высшего небесного божества, орел — символом Юпитера и т. д. В поздне-римском орнаменте постепенно усиливаются восточные влияния. В нем намечаются черты будущего стиля византийской культуры, ставшей преемницей античности.

Растительные мотивы античного орнамента активно использовались в искусстве Византии, ставшей наследницей Древнего Рима и Древней Греции в Средневековье. Среди мотивов византийского орнамента можно было встретить разнообразные вариации пальметок, часто трех-лепестковых и пятилепестковых, гибкие стебли и листья других растений, виноградную кисть, колосья пшеницы, лавровый венок, оливковую ветвь, а также «византийский цветок», своеобразное порождение византийской орнаментики, где живой природный мотив и его абстрагирование тесно связаны друг с другом.

**Зооморфный орнамент.** В древнем мире наряду с растительным орнаментом также был распространен зооморфный орнамент. Среди анималистических мотивов в орнаменте, к примеру, Древнего Египта 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.

В Двуречье получили большое распространение и стали характерными орнитоморфные мотивы («птичий» орнамент), так как данный регион был богат дичью.



Зооморфные мотивы — как реальные, так и фантастические, наделенные определенными символами, аллегориями, поэтическими иносказаниями, активно использовались в византийском орнаменте. Наиболее распространенными там были изображения львов, леопардов, волков — одним словом, тех животных, которые олицетворяли мощь, победу, силу, отвагу. Из птиц предпочтение отдавали павлинам, голубям, орлам.

**Иероглифический орнамент.** В древности такой тип орнамента особенно характерен был для Древнего Египта. 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 как жизнь, изображение коленапреклоненной фигурки хех — как вечность и т.п.

**Геральдический и эмблематический орнамент.** Искусство Ассирии создало особый вид орнаментики, связанный с суровой, военизированной действительностью. Здесь 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.

**Морская раковина.** В Древней Греции – античной морской державы утвердилась в орнаментике морская раковина. Ее появление также было связано с рождением богини красоты – Афродиты. Согласно греческой мифологии, Афродита родилась из морской пены и вышла на берег из морской раковины.

**Плавающее пламя.** 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.

**Драконы, грифоны и сэнмурвы.** Византийский декор, как уже было сказано выше, развился в недрах эллинистической и римской художественных культур. Но византийское искусство — это средневековое искусство, создававшееся в период формирования нового христианского искусства и в то же время сохранявшего в себе черты утонченного, богато орнаментированного светского придворного искусства. Кроме того, большое влияние на византийскую орнаменту оказало персидское и арабское искусство, из которых использовали орнаментальную схему и повышенную декоративность. Не без влияния искусства востока в византийском декоре появились такие персонажи восточного мифологического фольклора, как драконы, грифоны (сочленение льва с орлом), сэнмурвы (собаки-птицы) и др.

**Тератологический орнамент.** 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.

**Христианская орнаментальная символика.** 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.

Впервые она появляется в раннехристианском искусстве. Это в первую очередь знаки, символизирующие Христа: его монограмма, рыба, барашек, орел, позднее появился крест, рисунок которого претерпевал различные модификации. Символическое звучание придавали изображениям пеликана (пеликан, кормящий голодных птенцов своей кровью, — символ жертвенной смерти Христа), сирены (символ мирских соблазнов), аспиды и василиска (символы сил зла), гвоздики (символ воплощения или страстей Христовых), павлина (символ вечности, бессмертия). Голубь в христианском искусстве стал эмблемой Святого Духа. Растительный орнамент как отдельный вид самостоятельного значения не получил. Изображение растений (кущ) в христианской орнаментальной символике стало указанием на Рай. В орнаменте романики преобладала вязь (модификация плетенки) — мотив каната из сплетенных узлов, которому придавали магическое значение: изгнание дьявола. Особой популярностью в Средневековье пользовался мотив орнамента «льняные складки», по всей вероятности, он ассоциировался со складками одежд Богоматери.

**Масверк.** 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, шестистлистники и т. п.

**Виноградная лоза, крестоцвет, краббы.** 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. Они являлись символами страстей Христовых. Часто встречаются орнаментальные композиции, состоящие из переплетения виноградной лозы (символ пролитой крови Христа) с ветвями терновника (символ страстей). Особой популярностью пользовались крестоцветы (символ Христа) и краббы (ползущие растения — орнамент кажется выползающим на край вимперга, фиала и т. д.) — символ мученичества. 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.

### 7.3 Орнамент стран Востока

**Орнамент Китая.** 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 мира.

Древние китайцы обожествляли природу, животный, растительный мир и переносили их образы в орнаментику. Часто декоративные мотивы выглядели довольно натуралистичными, хотя в них всегда присутствовали черты стилизации.

Все изображенные элементы китайского орнамента несли в себе магическую функцию: цикады предвещали урожай, стебли бамбука олицетворяли стойкость и мудрость, дикая слива (мейхуа) — верную дружбу, персик являлся символом бессмертия, плод граната намекал на многочисленное потомство, цветы пиона означали знатность и богатство, зеленая сосна, цепляющаяся своими корнями за скалы, сулила долголетие и стойкость к жизненным неурядицам, бык и баран обещали людям сытость и богатство. Фантастическая маска-зверь тао-тэ (таотэ), соединяющая в себе черты тигра, барана, дракона, защищала от злых духов. Цветок и порхающая рядом бабочка символизировали любовь. Представление о благодати у китайцев было связано с драконом с головой хамелеона, рогами оленя, ушами быка, хвостом змеи, пятью когтями орла, чешуей рыбы. Это изображение стало символом императорского могущества и совершенства. Символом императриц было существо с головой фазана, шеей черепахи, телом павлина или дракона с распростертыми крыльями.

В китайской орнаментике встречаются мотивы свастики (вань) и иероглифа «шоу» — в совокупности они становились знаками долголетия. Очень

древним у китайцем является орнамент в виде спиралей, волн, кучевых облаков, восьмиконечных звезд, крестов, меандра (символическое изображение грома).

**Орнамент Японии.** 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 окружающей природе, которую они рассматривали как часть единой космологической картины мира, где все взаимосвязано и иерархически упорядоченно. Японский живописец, выбирая тот или иной мотив, стремился не просто воспроизвести его визуальную достоверность (сосна, кипарис, пион, ирис), но найти способ передать связь его со Вселенной.

Излюбленные мотивы японского декора — животные, часто фантастические птицы, насекомые, цветы. В орнамент также вводятся гербы (мондокоро), которые всегда замкнуты в круге и стихотворные строчки, написанные каллиграфическим почерком.

В Японии, как и в Китае, мотивы и элементы орнамента всегда несут в себе определенный магический смысл: журавль (цуру) являлись символом процветания, удачи и долгой жизни; птицы, бабочки и мотыльки, особенно сидящие на цветах, говорили о любовных переживаниях, пожелании счастья; редька (дайкон) становилась символом силы и мощи, апельсин — продолжением рода, лотос — целомудрия, вишня (сакура) — пожеланием нежности, бамбук — стойкости и мужества, мандаринская уточка на скале под деревом — символом супружеского счастья и верности. Опадающие весной цветы вишни напоминали японцам о недолговечности и изменчивости нашей жизни, долго цветущие хризантемы — о долголетию. Особенно популярным у японцев был мотив цветущих пионов — символа знатного и благородного человека. Некоторые цветы и явления природного мира символизировали времена года: цветы сливы в снегу — зиму; цветок вишни, камелия, дерево ивы, туманная дымка — весну; пион, кукушка, цикады — лето; хризантема, алые листья клена, олень, луна — осень

Символом императорской власти в Японии являлся стилизованный цветок хризантемы с шестью лепестками, расправленный в виде круга. Он олицетворял собой солнце, озаряющее лучами Страну восходящего солнца. Многие узоры в японском искусстве имели собственные названия. Например, традиционный узор сей-гай-ха переводился как волна голубого океана. Шестигранный узор в виде пчелиных сот назывался кикко — черепаший панцирь и символизировал добрую судьбу. Узор маругику, образованный из круглых хризантем, часто использовался на тканях для кимоно.

**Орнамент арабо-мусульманского мира.** В истории восточного средневекового орнамента особая роль отводится орнаменту арабов, а затем и других национальностей, перенявших у них религию ислама. 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 представлял собой роскошное, уникально-самобытное искусство орнамента и каллиграфии, часто соединенные вместе в так называемый *эпиграфический орнамент*, существовавший в двух видах. Один из ранних и наиболее используемых — это *куфический орнамент* (буквы прямые с четкими угловатыми очертаниями), или, как его поэтически называли, «цветущий куфи». Второй, наиболее распространенный вид — *насхом* (буквы более округлые).

В целом же существуют два основных типа мусульманского орнамента, имеющих бесконечное разнообразие его вариантов — растительный *ис-лими* (узор из гибких, вьющихся растительных стеблей, побегов, усыпанных листьями и цветами) и геометрический *гирих* (жесткие прямоугольные и полигональные непрерывные фигуры-сетки, узлы). И тот, и другой тип арабского орнамента всегда строго математически выверены и точно рассчитаны. Их варианты и композиции многообразны и практически неисчерпаемы.

В Европе более популярными стали другие названия арабского орнамента: *мореска* — причудливый восточный геометрический орнамент и *арабеска* — причудливый орнамент из растительных форм.

Одной из особенностей арабского декора является его «ковровость, по которому узор покрывает всю поверхность предмета или сооружения согласно принципу «*hoḡeur vacuī*» («боязнь пустоты»).

В исламском декоре, как уже указывалось, практически всегда присутствуют краткие надписи — пословицы, благопожелательные изречения из ислама, афоризмы и т.п. Из растений чаще всего встречаются цветы тюльпанов, гвоздик, гиацинтов, амариллисов, побеги вьющихся растений и других, изображенных в естественном или стилизованном виде. Необычайно популярными были изображения роз и плодов граната, они символизировали райскую жизнь. Использовали в исламском декоре и капельники (сталактиты).

Ортодоксальный ислам по религиозным соображениям не одобряет изображения живых существ. Это связано с тем, что по представлению мусульман, если кто-то изобразит человека, животное или птицу, то в судный день они явятся к нему и потребуют душу, а наделять душой может только Аллах. Кроме того, художник, изображая живое существо, может своим творчеством 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 прежде всего на начертании самих слов, а не на том, что они изображают. Священное кораническое слово, 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 и выполняло духовную, изобразительную и декоративно-эстетическую 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.

В зависимости от региона, каждая страна исламского мира имеет свои особенности в создании орнамента. Так, иранские декоративные мотивы более стилизованы и декоративны, турецкие — ближе к природному прототипу. Самобытный вариант исламского орнаментального 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 представлена в архитектурных и декоративных формах сооружений дворца-крепости Альгамбры. Здесь встречаются соединения традиционного узорного мусульманского искусства с реалистическими изображениями людей и животных.

#### **7.4 Символика западноевропейского орнамента**

**Орнамент эпохи Возрождения.** 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 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».

**Гротеск.** 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 «grotto», 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.

Гротески, с их переплетением усложненных фантастичных 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.

**Раковина.** Одним из популярных мотивов Ренессанса, как и в античности, становится раковина — символ дальних странствий и морских путешествий. От античности Возрождение подхватило мотивы меандра. 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.

**Типографский орнамент.** 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 западноевропейской орнаментики нового времени. В последующие века развитие орнамента будет тесно связано с основными художественными стилистическими направлениями.

**Орнамент барокко.** Художественная культура XVII—XVIII веков 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 С-образную форму.

Во Франции эпоху барокко условно подразделяют на четыре этапа, так называемые «французские королевские стили», приуроченные каждый ко времени правления одного из Людовиков.

**Орнамент рококо.** 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 излюбленных 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.

**Орнамент классицизма.** 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 орнаментику 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 изли-



шеств 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.

**Стиль модерн.** Отношение к орнаменту в разные времена было неоднозначно. Так в XIX столетии он являлся предметом бурной полемики. «Ситуация с орнаментом, – замечает искусствовед Д. Сарабьянов, – 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» [93, с. 276].

Обращение к орнаменту как значимой форме искусства, а также его возрождение произошло в конце XIX — начале XX в. в период *стиля модерн*. Этот новый стиль художественной культуры, можно сказать, глобально охватил весь европейский 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.

В данном стиле сложились особенности орнаментальных узоров, выявившиеся в изысканных, элегантно-удлиненных переплетениях извилистых, текучих, беспокойно напряженных и резко расслабленных линий, легших в основу этого стиля. Эта линия даже получила особое название – «удар бича». Истоком такого названия послужил узор на вышивке портьеры «Альпийские фиалки», созданный по рисунку швейцарского художника Германа Обриста. В узоре активно выделялись вычурные росчерки стеблей. Кто-то из критиков сравнил этот линейный узор с «яростными изгибами обрушивающегося бича».

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.

Таким орнаментом наполнял свои живописные композиции австрийский художник Г. Климт. В его произведениях декоративно-орнаментальное решение, которое занимает большую часть их композиций, в единстве с самим изображением создает особую чувственную эмоционально-смысловую значительность и загадочность. Здесь орнамент является, можно сказать, главным действующим лицом построения живописного произведения, где сама живопись оказывалась принимающей стороной, а орнамент — дающей.

Большую роль в орнаменталистике 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, юности.

И еще одна из особенностей модерна — он обращался к национальному декоративно-орнаментальному искусству, к художественным народным традициям. Кроме того, большое влияние на орнамент модерна оказало восточное искусство Японии.

**Стиль «ар деко».** 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. Большую роль в утверждении этого стиля в мировой художественной практике сыграла в 1925 г. Парижская выставка декоративного искусства и промышленности.

**Орнамент XX века.** Сложное отношение к орнаменту складывается в XX в. — его то признавали и использовали в профессиональном искусстве, то отвергали. В связи с развитием промышленности и применением новых пластических материалов многие считали, что орнамент утерял свое значение. Но в настоящее время происходит реабилитация декора, связанная с возрождением старинных ремесел, художественных промыслов, с повышенным интересом к прошлой культуре народов. Творчески перерабатываются мотивы народного орнамента, используются в современных изделиях традиционные национальные декоративные мотивы. В наше время рождаются совершенно новые узоры, что связано с появлением новых технологий. Они появляются при создании различных пространственных архитектурных конструкций, новые узоры украшают подошвы

обуви, шины автомобильных колес, их наносят на современные пластические материалы и т.д. В настоящее время декоративно-орнаментальные композиции активно применяются в графическом дизайне.

### 7.5. Белорусский орнамент

Особое место в белорусском народном изобразительном искусстве принадлежит орнаменту, глубоко вошедшему в быт народа. В прошлом белорусский орнамент нес в себе обрядовую символику. Но с течением времени он утратил свой первоначальный смысл, сохраняя лишь декоративность. Академик Б.А. Рыбаков отмечает: «Разглядывая затейливые узоры, мы редко задумываемся над их символикой, редко ищем смысл. Нам часто кажется, что нет более бездумной, легкой и бессодержательной области искусства, чем орнамент. А между тем в народном орнаменте как в древних письменах отложилась тысячелетняя мудрость народа, зачатки его мировоззрения и первые попытки человека воздействовать на таинственные для него силы природы» [91, с. 548]. В дошедших до нас узорах орнамента отразилось поэтическое представление человека об окружающем его мире, глубокая вера в добро.

Несмотря на изменения разнообразных форм материальной культуры белорусского народа (одежды, предметов быта, обычаев) орнаментальные символы сохраняются, переживая лишь некоторую трансформацию, или вовсе остаются без изменений. Каждый узор несет информацию, имеет определенное содержание.

Особенностью белорусских орнаментальных форм было использование преимущественно геометрических фигур - четырехугольника, квадрата, ромба («круга»), полосы и их частей. Иногда эти фигуры переходили в растительные формы. Разнообразие декоративного рисунка, богатство расцветки достигалось применением различных технических приемов (тканье с помощью дощечек, шнурков), умелым использованием простейших элементов орнамента, расположенных в комбинациях ритмическими рядами.

Геометрические фигуры, из которых складываются узоры орнамента, в прошлом несли большую смысловую нагрузку, олицетворяя силы природы и являясь знаками-оберегами. Ими украшались все предметы быта, одежда и сам дом.

Так, *ромб* у древних славян почитался универсальным символом плодородия и женского начала, неразрывно связанный с представлениями о Матери-прародительнице, которая мыслилась и как Мать-Природа. В геометрическом орнаменте это выражалось в виде фигуры ромба с крючками на верхней и нижней вершинах. Основой символического изображения солнца становился ромб с лучами.

В белорусском декоративно-прикладном искусстве часто встречается и крест. Прямой равноконечный крест являлся символом солнца. Свастика с 4-я и

более лучами знаменовала собой динамику солнечных лучей, распространение его энергии на все стороны света.

Огромное значение в орнаменте отведено и цветовой гамме. Так, в белорусской вышивке и ткачестве преобладает геометрический орнамент красного цвета на белом фоне: ромбы (круги) и их разнообразные варианты, многолепестковые розетки, крестики разной формы, квадраты, прямоугольники. Красный цвет узоров и белый свет полотна обозначали солнечную энергию, распространяемую на весь Белый Свет, что являлось символом жизни. Кроме того, белый цвет символизировал чистоту, благо; красный – благополучие, процветание, красоту.

Основным видом белорусского орнамента, как уже указывалось, является геометрический орнамент. Но иногда использовались и отдельные фигуры, например, *стилизованные изображения животных или их атрибуты*. Так, изображение рогов символизировали основных домашних животных: коров, быков, коз, баранов. Эти изображения играли роль оберега и обеспечивали достаток и благополучие семьи.

Образы *птиц* часто встречаются в тканых и вышитых изделиях. Ведущее место здесь занимает петух. С петухом и его криком связывался восход солнца, наступление нового дня, исчезновение нечистой силы. Поэтому так часто можно видеть силуэт петуха на древних обрядовых рушниках. Его образ часто связывался также с образом духа-оберега жилища – домового.

Один из древнейших и любимых в народе праздников – *Купалье*. На вышитых рушниках можно увидеть всю атрибутику этого праздника. Это прежде всего изображение *купальской травы в форме веточки с тремя цветками*, она считалась оберегающей от недугов и бед. Другой атрибут праздника – *купальский венок* – изображался с подвязанной снизу лентой, чем отличался от обычного. Красиво смотрелся и мотив *купальского огня* в виде ростков с цветами на концах и звездой в центре.

### **Вопросы**

1. Что такое орнамент и каковы его основные элементы?
2. Почему семиотическая функция орнамента, наряду с эстетической, является главной?
2. В чем особенность семантики орнамента древних культур?
3. Какую роль играл орнамент в искусстве народов арабо-мусульманского мира?
4. В чем своеобразие орнамента в западноевропейской культуре?
5. Почему в европейском искусстве стиля модерн орнаменту отводилась особая роль?

## **ТЕМА 8. СЕМИОТИКА ИНТЕРЬЕРА И ПРЕДМЕТНОГО МИРА**

## 8.1 Семиотика вещи

Человек окружает себя в своей жизни множеством различных вещей, предметным миром. Все вместе они образуют сложную систему материальной культуры. Так же, как и архитектура, с самого начала своего существования предметный мир, создаваемый человеком, содержал в себе не только утилитарные, но и семиотические функции.

Процесс создания самого обыкновенного горшка в древности, к примеру, уподоблялся акту творения мира. В древних текстах многих народов сообщалось, что сами боги лепили и обжигали горшки, потому и появилась поговорка «Не боги горшки обжигали».

В культурной практике белорусского народа сосуды, как и весь предметный мир, несли не только утилитарную функцию, но и семиотическую. Бытовой горшок содержал в себе и нес обобщенную информацию о мире, мироустройстве, а его орнаментальное украшение, нанесенное на поверхность сосуда, символизировало небесный мир с запасами воды, плодоносную силу земли, вечность циклического времени и обновление мира.

Вещь — феномен культуры, который, благодаря своей способности аккумулировать в себе традиции, социально-психологические установки, эстетические запросы, приобретает семиотико-аксиологическое звучание. В период становления национальных культур в вещах появляются неповторимые знаки этой культуры. На сегодняшнем этапе ясно видны тенденции сближения национальных культур. В результате вещи начинают отражать образ и формировать в себе знаки жизни, которая становится во всех странах похожей. Если раньше совершенно по-разному осмыслялась форма предметов в западной и восточной культурах, то в настоящее время между Западом и Востоком во многом начинают стираться различия. В любой вещи, таким образом, как бы ни было подчеркнуто ее назначение, наряду с ее практической функцией есть и иная, аксиологическая, отражающая отношение материально-предметного бытия к духовным запросам человека.

Г. В. Плеханов показал, что вещь может быть ценной, если только она символизирует значимые общественные отношения. Это обстоятельство позволяет выявить еще одну важную характеристику вещи в системе культуры: с древности она начинает служить в качестве знака, символа социального положения человека.

В 60-е гг. XX в. вещь становится подлинным воспитателем чувств, мерой значимости человека. Человек превращается в «вожделенный глаз», жадно вбирающий блага цивилизации, в ненасытного Потребителя. Эта мысль получила отражение в таких романах, как «Вещи. Одна из историй шестидесятых годов» Ж. Перека, «Игрушки» и «Печальные похождения мойщика витрин» Ж. Мишеля, «Прелестные картинки» С. де Бовуар, «Внуки века» К. Рошфор, «Нейлоновый век» Э. Триоле и др.

Вещи, используемые в домашнем быту, приобретают, помимо и сверх их утилитарного назначения, функцию выражения определенного космологически цельного мировоззрения, в котором все предметы, их расположение в пространстве представляют собой непростую систему. В зависимости от контекста вещь может восприниматься и как знак совершенно далеких от нее явлений. Каждый предмет в квартире имеет определенную утилитарную форму, но несет на себе и груз подчас довольно трудно расшифровываемой семантики. Вещь может выступать в качестве этнического индикатора власти, показателя социальной или кастовой принадлежности владельца, даже может выражать его конфессиональную принадлежность. Семиотика вещи в итоге является частью определенной, исторически обусловленной знаковой системы.

Известный культуролог Г. С. Кнабе выделяет следующие свойства знаковости бытовых вещей:

1) историчность их семантики (помимо синхронных оппозиций, он выделяет диахроничность семантики бытовых вещей);

2) способность распознать эту знаковость лишь определенной социально-культурной группой, которая объединена пережитым общественным опытом;

3) эмоциональность вещи (помимо ее рационального смысла), актуализирующая те обертоны памяти, которые коренятся в социальном подсознании и часто самим человеком не осознаются. Образ вещи характеризуется, по Кнабе, тремя гранями, которым соответствуют три способа его восприятия: социальный, духовный и социологический. Если социальный аспект характеризует обладателя вещи по признакам, определяющим его место в общественной структуре, духовный передает атмосферу чувств и переживаний, связанных с данным предметом, независимо от его денежной или эстетической значимости, вне четкой знаковой роли вещи, то ее социологический образ дает «зонд, опущенный глубоко в общественное подсознание, в те глубины повседневного бытия, где раскрывается непосредственно человеческая текстура исторических процессов.» Вещь не существует отдельно, как нечто изолированное в контексте времени. «Вещи связаны между собой. В одних случаях мы имеем в виду функциональную связь и тогда говорим о «единстве стиля». С другой стороны вещи имеют память». Вещи навязывают нам манеру поведения, тем самым создавая вокруг себя определенный культурный контекст. Вещь вплетена в сложную систему разнообразных символических связей [50, с. 288 – 289].

Очень часто вещь, особенно бытовая утварь, сплошь связана с орнаментикой. Вот как об этом пишет Ю. Герчук, характеризуя орнамент, нанесенный на вещь. «Орнамент, – пишет ученый, 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» [25, 89].

Но орнаментальное убранство вещи, как следует из предыдущей главы, представляет собой также знаковую систему, репрезентирующую эстетическую и мифопоэтическую информации той или иной культуры. В структуре керамического орнамента, как и в объемной форме сосуда, смоделированы не только эстетические, но и этнопсихологические стереотипы. Сами объемы, их геометрические параметры, орнамент, тонкостенность керамики — все вместе выражают психологические характеристики людей, пользующихся этими вещами. Народная мелкая пластика также дает возможность эстетической расшифровки семантики предметов, пространственные и временные границы распространения той или иной культуры. В разных ареалах проявляются типологические черты украшений, укладываемых в следующую триаду: функция — канон — украшение.

Сопоставляя особенности разных ареалов, в силу различных условий порождающих различные типы ментальности и отражающих ее в художественных средствах выразительности, можно декодировать структурные типы художественного отражения мира в сознании людей, создавших тот или иной орнамент. Причем, нередко художественный тип структуры орнамента схож с типами языковых структур. Антропоморфные мотивы в орнаменте часто являются проявлением древних сакральных представлений, послуживших возникновению и осмыслению таких отвлеченных категорий, как, например, смерть/ бессмертие. И отражается это на типе вещей, которыми заполняется дом.

Семиотика вещи также включает в себя темпоральные характеристики. Здесь есть определенная закономерность: «Вещи сменяются все быстрее, — утверждает С. Махлина, — раньше они жили подолгу, переходили от отцов к детям, годились и внукам, их оставляли в наследство, они считались фамильной гордостью... Мир современных вещей обновляется все быстрее, заступают все новые и новые марки электроплит, холодильников, телевизоров, автомобилей, пылесосов... шкафы сменились стенками... Вместо проигрывателей — магнитофоны... Вместо радиоприемника — транзистор. Вместо граммофонных пластинок — кассеты, их вытеснили дискеты. Вещи мелькают, появляясь на короткое время, сменяются другими. Мاستикой полы натирать нет смысла, если паркет

покрыт лаком. Ваннкие колонки долой, заменим их газовым водогреем. Водогрей долой, заменим его теплоцентралью» [70, с. 188].

На формирование семиотики предметной среды оказывает влияние и мода. Ее влияние, в отличие от стиля, может быть, с одной стороны, более кратковременным и поверхностным. С другой стороны, та же мода является предтечей и основой рождения нового стиля и, соответственно, новой семиотики. Цикл распространения предметов быта повторяет основную закономерность распространения моды: от популярности среди зачинателей она вскоре захватывает все более широкие круги и становится практически всеобщей.

Каждая эпоха накладывает отпечаток на вид вещей и на их сочетание. Мир вещей как бы пронизан временем, а предметная среда, связанная прежде всего с пространственными координатами, сама своеобразно «конструирует» время. Вещь в первую очередь феномен культуры и благодаря способности аккумулировать в себе традиции, социально-психологические установки, эстетические запросы приобретает аксиологическое звучание. Каждая эпоха и социальная группа накладывают отпечаток на все вещи, в них существующие и их создающие. Интерьер представляет собой сложное взаимоотношение вещей друг с другом, между ними — сложные взаимодействия. Вещи, используемые в домашнем быту, приобретают, помимо их утилитарного назначения, функцию выражения определенного космологически цельного мировоззрения, в котором все предметы, их расположение в пространстве представляют собой непростую систему. Каждый предмет в квартире имеет определенное утилитарное назначение, но несет на себе и груз подчас довольно трудно расшифровываемой семантики. Например, гардины. В их функции скрывается древний инстинкт, заставлявший первобытного человека отгораживаться от ночной тьмы. Таким образом, гардины — воплощение того безотчетного страха перед природой, который присутствует в нас, пусть неосознанно, как наследие наших пращуров.

Вещь может выступать в качестве этнического индикатора власти, показателя социальной или кастовой принадлежности владельца, выражать его конфессиональную принадлежность. «Стул, — замечает У. Эко, — говорит мне прежде всего о том, что на него можно сесть. Но когда это трон, то на нем не просто сидят, но восседают с достоинством. Можно сказать, что трон превращает сидение в «восседание» с помощью ряда вспомогательных знаков /.../, созначающих королевское достоинство. Эти коннотации королевского достоинства настолько важны, что /.../ они оставляют далеко позади основную функцию — вещи, на которой удобно сидеть. ... Сидение — это только одна из функций трона, только одно его значение, самое непосредственное и не самое важное» [125, с. 290].

В любом интерьере проступает спаянность быта и бытия. Особенно наглядно — в интерьере народного жилища, отражающего систему космологических символов. Вещь в интерьере выступает как культурный текст определенной исторически обусловленной знаковой системы, а интерьер, включающий ее,



— как сама знаковая система. Помимо синхронных оппозиций для знаковой семантики бытовых явлений характерны также диахронные. Но эта знаковость прочитывается лишь определенной социокультурной группой, которая объединена пережитым общественным опытом. Семантика предметов, чаще всего проявляющаяся на бессознательном уровне, оказывается связанной с человеческим сознанием и историей культуры. Каждый человек, иногда даже не сознавая этого, включен в незримый диалог с вещами, окружающими его в интерьере и воздействующими и на него, и на его близких.

Сегодня, в постмодернистскую эпоху, вещи в семиотическом отношении начинают субъективно означать больше, чем объективно обозначают. Их семиотика, знаковость, в современном мире начинает быть более важной, чем сами вещи. Марка престижного автомобиля или одежды, ее аксессуаров известных фирм зачастую ценятся и имеют значение для их владельца больше, чем функция и эстетическая составляющая вещи. Вещи становятся частью виртуальной символической среды, превращаются в знаки, а знаки растворяются в стилях жизни. Об этом хорошо написал известный философ XX века Ж. Бодрийяр в книге «Система вещей» [15].

## 8.2. Семиотика интерьера

Понятно, что вещи не существуют сами по себе, а заполняют определенный интерьер.

*Интерьер* (от франц. *interieur* — внутренний). Словари определяют понятие интерьера как архитектурно и художественно оформленное внутреннее помещение здания. Однако все чаще в научной литературе и в быту интерьер понимается как убранство внутренних помещений. Именно в этом значении и будет употребляться здесь этот термин. Исследователи делят интерьеры на производственные, общественного назначения и жилые. Мы остановимся только на семиотике жилого интерьера.

Интерьер, понимаемый как предметно-пространственная среда, начал свое существование с той поры, когда человек определил в качестве жилища пещеру. Возникло замкнутое пространство, ограниченное стенами, сводом пещеры и земляным полом, на котором человек разбросал шкуры и сложил очаг. Пещера получила значение «убежища». Со временем человек научился самостоятельно создавать жилище из камня и дерева, придумал окна, чтобы было больше света, мебель, чтобы было удобно сидеть и лежать, однако конструктивный принцип остался прежним – стены, потолок, пол. Умберто Эко рассматривает любой архитектурный объект, в том числе и интерьер, в качестве знака: «В этом смысле возможности, предоставляемые архитектурой (проходить, входить, останавливаться, подниматься, садиться, выглядывать в окно, опираться и т.д.), суть не только функции, но и прежде всего соответствующие значения, располагающие к определенному поведению» [70, с. 190]. А это означает, что заглянуть в интерьер — почти то же, что заглянуть в душу человека, увидеть запечатленные в вещах его вкусы и привычки. Дом, его убранство на протяжении долгих веков

является миром, где человек живет, работает, общается с другими людьми, воспитывает детей. Дом постоянно преобразуется, приобретает новые черты, связанные с многообразием воздействующих на него факторов: изменяющихся социальных и материальных условий жизни не только его хозяина, но и общества в целом.

Жилищные постройки любого народа представляют собой определенный культурно-бытовой комплекс, который связан с разными сторонами жизни: он зависит от климатических условий, обусловлен направлением хозяйства, формами семейного быта, общественными традициями.

Семиотический аспект планировки жилого дома восточных славян связан с маркированностью востока и юга в их противопоставлении западу и северу, реализующего представления о структуре вселенной, в первую очередь в планировке жилища. При этом восток-запад и юг-север на семантическом уровне легко сворачиваются в одну оппозицию: юг/восток и север/запад. Это связано с тем, что им соответствуют две парадигмы связываемых с ними значений. Осью ориентации жилища является диагональ: красный угол — печь. Красный угол отождествляется с востоком или Богом, указывая на полдень, на божью сторону, откуда идет свет, а печь — на запад, на тьму, отождествляясь с западом или севером. Место у печи — женское пространство, красный угол как более почетное пространство — место хозяина дома. Противопоставление печь — красный угол было также материальным воплощением двоеверия в структуре русского жилища: религиозно-мифологический способ видения с четко разработанной дихотомией закрепил второй центр, красный угол, как объект христианской веры в противопоставлении языческого объекта — печи.

В красном углу находились объекты, которым придавалась высшая культурная ценность: стол, библия, молитвенные книги, крест, свечи. Все пространство в красном углу имеет знаковый характер. В зависимости от места в нем измеряется ценность находящихся там вещей и людей. Наибольшую ценность представляют образа и соответственно место под ними. Наиболее высокий знаковый статус имеют иконы. Но столь же значительна и сакраментальна роль стола, которому отводится важнейшая роль в крестьянских ритуалах, например, свадебных.

Печь также имеет многозначное семиотическое осмысление: приготовление пищи как обрядовой, так и обыденной; связь ее с маркировкой социального статуса: тот, кто сидит на печи — свой. Кроме того, маркировано женское пространство — эта часть избы исключительно женская.

Помимо горизонтального членения, семиотическое пространство избы имеет и вертикальную структуру. Пол и потолок делят ее на три зоны — чердак, жилое пространство и подполье. Крыша является границей между небом и миром людей, хотя и осмыслялась в числе женских элементов жилища (в этот ряд входили все элементы жилища, имеющие отверстия — стены, печь и т. п.). Связь

крыши с небесной тематикой, как правило, подчеркивается солярной семантикой. Внутренние границы вертикального среза жилища представляют собой пол и потолок. Половицы также имеют ярко выраженный знаковый характер: они связаны с идеей пути, вдоль них кладут покойника и никогда не раскладывают постель. Потолок является парным компонентом к полу, почему иногда его называют «верхним полом». Пол входит в комплекс представлений о низе, потолок — о верхе. Соответственно чердак и подпол — выходят за границы жилого пространства и находятся на его периферии. Но внешнее и внутреннее пространство взаимопроницаемы. Наибольшей степенью семиотичности жилого пространства обладает его горизонтальная плоскость. Вертикальная же менее семиотична.

На формирование семиотики современного интерьера, в отличие от традиционного жилища, влияют в большей степени имущественные и классовые отношения, уровень развития техники и, конечно же, эстетические идеалы владельца. Последние, в свою очередь, во многом определяются общим культурным уровнем владельцев дома, национальными особенностями, модой и т.п.

Открытия в области техники, ее развитие и совершенствование, несомненно, влияют как на функции того или иного интерьера, так и на семиотику интерьера. Любое достижение техники находило отражение в интерьере: развитие кузнечного дела в эпоху готики в Западной Европе повлияло на возможность обработки твердых пород камня, изменив уровень декоративного оформления жилищ; появление в XIV в. лесопилен способствовало созданию новых типов мебели и т. д. Менялась обстановка интерьера, менялась и его семиотика.

Особая роль принадлежит в интерьере цвету, который является одной из важнейших характеристик жилой среды. Это активное выразительное средство формирования интерьера, влияющее на эмоциональную сферу жизнедеятельности человека. В квартире человек проводит много времени. Поэтому так важен цвет в интерьере. Он связан с тепловыми и эмоционально-психологическими ощущениями человека, он может создавать ощущение тяжести и легкости, радостного или угнетенного состояния.

### **Вопросы**

1. В чем состоит семиотическая функция предметного мира?
2. Почему знаковая ценность вещи часто выше ее материальной стоимости?
2. В чем заключается семиотика интерьера, что является ее элементами?

## **ТЕМА 9. СЕМИОТИКА КОСТЮМА**

### **9.1. Костюм как визуальная система знаков**

Чтобы разобраться в знаковой природе костюма обратимся, как и в случае с архитектурой, к тем семиотическим кодам, которые присущи ему изначально

и не подвержены модификации в ходе его исторических изменений. С этой целью остановимся на выявлении семиотического наполнения костюма, сложившегося в социальных пластах архаического общества.

В процессе постоянной борьбы за выживание люди с древних времен совершенствовали не только самые разнообразные орудия труда, различные формы деятельности, но и средства информации, т.е. знаки и знаковые системы. В этом аспекте костюм являлся важным и значимым предметом для хранения и передачи информации о человеке и сообществе, от быстрого прочтения которой подчас зависела жизнь древнего человека. Здесь свою актуализацию получали не только знаковый набор костюма магического порядка, предназначенный для символической защиты человека от чужеродного Космоса, но и информация, дающая возможность идентифицировать «своего» (сородича) или «чужого» (врага). Причем информация, передаваемая через костюм (зримая, на виду), в отличие от других семиотических систем, например, вербальных (в виде звуков), поступала мгновенно, в целостном виде, а не постепенно и не в дискретном облике, как поступает вербальная информация, что было важно для быстрого реагирования на сообщение. Костюм являлся в этом смысле самым эффективным средством для распознавания «своих» и «чужих». Но на новой ступени социального развития через такого рода послание надо было уже узнать не только «своего–чужого», но и мгновенно определять социальное положение собственного сородича – человека, занимающего более высокое общественное положение, чтобы вовремя успеть оказать ему установленные почести. Несоблюдение этих норм поведения в древней и средневековой культуре также могло стоить жизни. Со временем подобная информация начинала восприниматься не только мгновенно, но и автоматически. Молчаливый сигнал, подаваемый костюмом через его систему знаков, энергично передающий важную информацию, закреплялся из поколения в поколение в личном и социальном опыте. В этой связи знаки костюма осмысливались человеком, с одной стороны, на явном уровне, «через прямое зрение», с другой стороны, на неявном уровне, «через боковое зрение». Их суммирование и составляло общую информационную картину о человеке. Но информация, заключенная в костюме, с самого начала несла в себе не только содержание, получение которого являлось жизненно важным для выживания и благополучного существования человека в социуме, но и была ориентирована на другие жизненные ценности человека, например, эстетического порядка. Эстетическая функция костюма делала человека внешне привлекательным, что было для него немаловажным. Кроме того, костюм в своем историческом развитии становился основой различения человека как индивида и начинал функционировать как фактор идентификации личности. Через знаковое наполнение костюма мгновенно осуществлялась оценка социального статуса человека, ценностно-этические и эстетические характеристики и многое другое.

Костюм как культурная форма сопровождала человека на протяжении всей

его эволюции. Как следствие в его психике были сформированы общие для всех индивидов типичные реакции на костюм, постоянно возобновляющиеся у каждой человеческой особи. В результате векового закрепления в знаках одежды важных для человека смыслов и содержаний костюм становился одним из основополагающих архетипических образов культуры, сформированных результатом длительного эволюционного развития. Выделяются, к примеру, этнонациональные и народные костюмы, содержащие многовековой глубинный культурный опыт и запечатлевшие в своем смыслообразе базисные структуры народного (национального) Космоса. Белорусский народный костюм, рассматриваемый с данной точки зрения, является важным и значимым этнокультурным архетипическим образом, хранящим и репрезентирующим коллективную память народа. Велика роль народного костюма в сохранении национальных традиций, обрядов, обычаев, общенациональных праздников и многом другом. Без его символической атрибутики, которые в народном (общенациональном) костюме репрезентативно представлена, трудно себе представить проведение подобных праздничных мероприятий. «Нет праздничных одежд – нет и праздников», – написал когда-то по поводу исчезновения народного костюма русский художник серебряного века А. Н. Бенуа. В современных условиях трудно воссоздать иными средствами (к примеру, архитектурными), соответствующий антураж и атмосферу древнего праздника или обряда. Костюм есть тот минимальный декорум, в коде которого хранится идея праздника в его целостном выражении. Это связано с тем, что в отличие от современного костюма, европейского по своей сути, прочно вошедшего в нашу жизнь и несущего в себе индивидуальное, т.е. разъединяющее начало, в народном костюме присутствует начало интегрирующее, что коррелирует с сутью любого общенационального праздника, призванного объединять людей, напоминать им об их общности, корнях, традициях, идеалах, внутреннем родстве. Именно в этом видится значимая роль любого национального костюма, содержащего в себе зримые, наглядные и мгновенно считываемые символы общности той или иной нации, народности или этноса.

В качестве опознавательного символа народный костюм или его атрибутика находит постоянное применение в произведениях белорусского искусства, где они также становятся знаками национальной идентификации и самоидентификации. Так, в известной иконе белорусского мастера XVII в. Петра Евсеевича из Голынца «Рождество Богоматери» в этой роли предстают предметы интерьера крестьянского быта, а также женский белорусский народный костюм, в который облачены св. Анна и другие женщины, ее окружающие.

Особенно активно подобную символику в своих произведениях начинают использовать белорусские художники XX века. Так, художник В. Стельмашонок, изображая в своих портретах деятелей белорусской культуры, скажем, поэта Я. Коласа, руководителя Академического белорусского народного хора Г. Ширму, а также репрессированных в годы сталинизма государственных деятелей Беларуси, облачает их в сорочки, украшенные характерным белорусским орнаментом

как символа национальной идентификации. Подобные примеры встречаются и в литературе. Всем хорошо известны строки белорусского поэта М. Богдановича о слущких ткачихах: «І тчэ, забыўшыся, рука, / Заміж персідскага ўзора, / Цвяток радзімы Васілька».

Примечательно, что если в культуре дореволюционного и советского времени в качестве национального символа в белорусской культуре активно применялась атрибутика народного костюма, в частности, элементы традиционного орнамента, то в постперестроечный период не менее активно начинает использоваться магнатско-шляхетский костюм или его элементы. Так, если поначалу известный белорусский ансамбль «Песняры» для своих выступлений использовал стилизованный народный белорусский костюм, то теперь его исполнители выступают в стилизованных костюмах магнатско-шляхетского круга, идентифицируя себя с представителями родовой знати.

Как образ визуальной природы костюм с древности, как уже было выяснено, становится средством мгновенной, удобной и доступной передачи нужной информации о человеке. Но эта информация двоякая – явного, эксплицитного и неявного, имплицитного характера. Попытаемся выявить особенности и различие информации того и другого вида.

«Визуальное мышление, – пишет российский психолог В. П. Зинченко, – возможно потому, что зрительные образы приобретают известную автономию и свободу по отношению к объектам восприятия и могут быть объектом зрительных манипуляций и преобразований» [37, с. 46]. Это означает, что полностью передать содержание визуальной знаковой системы словами естественного языка не получается, так как на вербальный язык она до конца не переводится. Визуальный образ, по замечанию Лотмана, «легче протанцевать, чем рассказать; нарисовать, слепить или построить, чем логически эксплицировать» [67, с. 334]. В вербальном языке, где знак и его денотат связаны конвенциональными отношениями, а язык строится на словесно-дискретной основе, знак предстает в чистом виде. В визуальном языке между означающим и означаемым знака существует отношение подобия, т.е. отношения выражения и содержания здесь не произвольны и не конвенциональны как в вербальном языке, а строятся на иконически-континуальной основе. В известном смысле, конвенциональные знаки также входят в семиотическую систему костюма, на что мы укажем в следующем подразделе работы, но фундаментом ее являются все-таки зрительно представимые, иконические знаки. Их вербализация имеет только вторичный характер.

Обозначенные свойства двух языков культуры обусловили различие их семиотических кодов, которое заключается в следующем:

- 1) коды вербального языка достаточно жесткие и достаточно жестко регламентируют содержание своих знаковых систем, иначе будет нарушена коммуникация, что неприемлемо для словесного языка;

- 2) коды визуального языка менее жесткие, чем вербальные коды; их знаковые структуры на содержательном уровне остаются предельно свободными, но



жесткими в отношении синтаксиса.

Исходя из данных свойств визуальных знаков костюма, прочтение сообщения на уровне выражения производится на явном, эксплицитном, уровне: рассматривая костюм, мы можем без труда определить его цвет, описать силуэт и структуру (части одежды и их аксессуары), декор, украшения и другую атрибутику, т.е. формальные компоненты костюма. Что касается содержательного уровня знаков костюма – оно столь отчетливо не прочитывается. Ученый Д. Сегал, занимающийся семиотикой материальной культуры, знаковые структуры такого рода определяет как знаки, не осознающиеся человеком как строго предписанные, а информацию, которую они содержат, называет вероятностной [94, с. 16–27]. Если информация, которую содержит в себе костюм, осознается на рациональном уровне, то ее можно отнести к разряду денотативных значений. Если информация, передаваемая костюмом, неявного, неосознаваемого до конца или мало осознаваемого уровня, то она относится к коннотативным значениям, т.е. к области вторичных смыслов.

Прочтение содержания знаков визуального порядка осложняется и тем, что оно существенным образом зависит от субъективного фактора. М.С. Каган поясняет это на примере эстетической информации: «Эстетическая информация, – пишет он, – это не только информация об организованности каких-то объективных явлений, как это представляется сторонникам натуралистического подхода к объяснению феномена эстетического. Она всегда связана с эмоциональной реакцией на организованность, которую вызывает объект эстетической оценки и которая появляется в результате самого процесса такой организационной оценки. В терминах семиотики здесь уместнее было бы говорить уже не о «семантике» и не о «синтактике», а о «прагматике» «эстетической информации», поскольку ее специфика определяется в первую очередь ее особой функцией по отношению к субъекту. Эта организующая функция «эстетической информации» оценивается как «красивая» и становится «знаком человеческого, духовного, идеального содержания» [42, с. 21–22]. Таким образом, в визуальных знаках весомую роль играет эстетическая функция, т.е. большое значение придается уже не просто информации, но именно эмоционально окрашенной информации. Получая информацию такого типа, воспринимающий ее получает удовольствие от раскрытия «тайного» смысла послания, в нашем случае, через формальные средства языка костюма: цвет, форму, силуэт одежды, декор, где субъективному началу принадлежит большая роль, чем объективному.

В контексте эстетической функции костюма его формальные компоненты: ритмическое соответствие и пропорциональность всех элементов, цветовая гармония, декоративные составляющие становятся здесь уже не знаками, а некими «сверхзнаками», облегчающими восприятие информации, несомой костюмом, и способствующими ее запоминанию и узнаванию. Восприятие красивого, эстетически притягательного, поощряет сенсорное исследование костюма и приводит

к расшифровке закодированного в нем послания, подкрепляя, тем самым, раскрытие сообщения.

Ярко выраженная *эстетическая функция* костюма является тем стимулом, запускающим в действие «информационную реакцию» человека, посредством которой осуществляется передача смыслов костюма.

Особая роль в костюме принадлежит цвету, который оказывает достаточно сильное эмоциональное воздействие на человека. Благодаря цвету, человек получает первые ощущения от костюма, тем самым, воспринимая первичное содержание его знаковой информации. Как известно, устоявшиеся и общепринятые правила, конвенции, выражаемые и передаваемые в цвете, теснейшим образом связаны с древнейшими представлениями людей. Они зарождались в архаических культурных пластах, развивались длительное время, а потому не могут быть вытеснены и на современном уровне восприятия. Цветовая символика костюма включает в себе сложную историю взаимодействия многих факторов культуры. Без преувеличения можно сказать, что на протяжении тысячелетий через костюм, его цветовую гамму, человек впитывал в себя целую систему символов, усваиваемых теперь автоматически вместе с их значениями, часто неосознаваемыми на сознательном уровне.

Немаловажную знаковую функцию несут и ритмические компоненты костюма. Ритм является символической характеристикой совместного хронотопа любой человеческой общности. Он с древности участвовал в превращении хаотического времени и пространства в пространство культуры; наделял любую форму организованностью и целостностью. Ритмическая организованность костюма, построенная по определенному принципу, превращала сообщество людей в слаженный коллектив. Такова, например, роль орнамента и других ритмически однородных компонентов народного костюма. Он является объединяющим фактором членов сообщества, интегрируя их в космический порядок мира.

Отбор знаковых компонентов в декоративном украшении одежды также не случаен и формировался с древности. Так, применение в тканях костюма растительного орнамента или растительных мотивов обусловлено ролью, которую играли растения в жизни первобытного человека. Нашим далеким предкам они обеспечивали пищу. В этой связи за растениями, спасающими их от голода, закреплялись представления космогонического, магического и эстетического порядка.

В целом же в форме и силуэте костюма, во всей его пластической системе, фактуре материала, симметричной или ассиметричной структуре, в пропорциях, сочетаниях отдельных частей и многом другом проявлены знаковые характеристики, скрывающие глубокие по своему воздействию на человека символы. Овальные, угловатые, колеблющиеся, статичные, динамичные формы по-разному действуют на человека, постигающего их в своих потаенных, наполовину бессознательных представлениях и чувствах. Вертикальные формы дают ощущение подъема, горизонтальные – покоя; овал, по наблюдению дизайнеров,



динамичнее, чем круг; разомкнутые фигуры более «событийны», по сравнению с замкнутыми; округлые формы сочетаются с остроконечными. Формы костюма могут располагаться «согласованно» и «конфликтно», гармонично и диссонансно и т. д.

Неоднозначность экспрессивных качеств широких и узких форм в костюме, верхних и нижних его частей, обладающих различным визуальным весом, различие левого и правого, центрального и периферийного – осознание всего этого в костюме зависит от генетически сложившихся в культуре способов их восприятия человеком, ценностных ориентаций эпохи, в которой живет человек, а также существующих национальных норм и традиций.

Подобные закономерности, как и закономерности, связанные с цветовыми и ритмическими отношениями в костюме, всегда осознанно или интуитивно используются художниками-дизайнерами, а костюм через определенную знаковую систему оказывает свое воздействие на человека, неся в себе информацию явного (эксплицитного) и неявного (имплицитного) характера, совокупностью которых и определяется ее воздействие.

Как образ визуальной природы, несущий в себе информацию двух типов, костюм с давних пор активно используется не только в качестве средства быстрой и доступной передачи нужной информации о человеке, но и как инструмент манипулирования сознанием. Это связано с тем, что если информация явного уровня лежит на поверхности, то информация неявного уровня содержит скрытые смыслы и значения. Осознается лишь самый верхний уровень информации, остальное автоматически переводится на неосознаваемый (малоосознаваемый) уровень. На неосознаваемый уровень человеческой психики переводятся вторичные смыслы костюма: коннотации или социолекты, по Барту, – социальные мифы своего времени, которые произвольным образом усваиваются индивидом незаметно для него самого. Подобное свойство визуальных текстов активно применялось в древней магии. В современной культуре в этом качестве костюм используется как передатчик идеологически структурированной информации. Этим свойством визуальной информации активно пользуется реклама, задавая жесткие идеологизированные стереотипы поведения в выборе костюма, украшений и косметики.

Так, реклама одежды и косметики, по мнению специалистов-психологов, не только влияет на формирование потребительского спроса у покупателей, но и развивает (особенно, у женщин, на которых она в большей мере и рассчитана) чувство беспокойства и вины за собственную несовершенную фигуру и возрастные изменения внешности. Ж. Бодрийяр отмечает: «Реклама, изобилие ее навязчивых образов, предназначены для того, чтобы постоянной фрустрацией исподволь поддерживать в человеке чувство вины, чтобы заблокировать его сознание. Функция образа рекламы – устранение реального мира – позволяет понять, как в рекламном образе проявляет себя постоянное подавление желания. Оно сначала

превращается в зрелище, блокируется, остается неутоленным, а, в конце концов, абсурдно-регрессивно переносится на вещь» [14, с. 253]. Например, естественное возрастное изменение фигуры у женщины, увядание кожи, появление морщин преподносится как следствие небрежного ухода за собой. Единственный выход – «расплата» за ошибки в буквальном смысле слова: непрерывные покупки дорогой одежды и косметических средств.

Анализ основных семиотических свойств и средств костюма, в рамках которого выявлен целый спектр его знаковых характеристик, позволяет увидеть костюм в качестве яркого примера коммуникативной структуры.

## 9.2. Семиотика костюма в историко-культурной динамике

*Костюм в Древнем мире.* Костюм в качестве знакового образования выступает как исторически обусловленный феномен конкретной культуры. Прослеживая его историю с самой древности до сегодняшнего дня, можно выделить три хорошо определившиеся семиотические модели костюма, сложившиеся в разные исторические периоды:

1) семиотическая модель костюма в древних, традиционных и средневековых типах культуры, фиксирующая интегративные процессы, складывающиеся в однородных по своему социальному укладу обществах;

2) семиотическая модель костюма, фиксирующая социальную дифференциацию в культурах Нового времени;

3) семиотическая модель костюма, фиксирующая процессы реификации в культурах Новейшего времени.

Каждая такая семиотическая модель имеет свой доминантный набор знаков, меняющийся и перегруппировывающийся со сменой исторических эпох. Рассмотрим знаковые модели костюма, соответствующие определенной культуре, опираясь на типологию знаков и их характеристики, описанные в предыдущей главе. Начнем с самых древних пластов – культуры первобытной архаики.

Первым костюмом человека была звериная шкура, амулеты из клыков и когтей животного, звериные маски, которые с самого начала несли две функции:

1) утилитарную, где костюм являлся средством защиты человека от неблагоприятных условий природы;

2) магическую, обеспечивающую его устойчивое единство на семиотическом уровне с животными, которые в течение длительного времени служили человеку наглядной парадигмой идеального мира.

Индивид усваивал, инкорпорировал посредством своего костюма свойства, присущие зверю, – силу, смелость, ловкость и т. д. Одежда, амулеты, маски первобытных людей были обожествлены как носители жизненной силы и энергии сначала тотемного животного, растения, затем предков, духов, божеств и т. п.

Костюм для первобытного человека, постоянно кочующего в чужом, враждебном Космосе, становился охранительной средой сакрального порядка. Этим

и объясняется первоначальный набор смыслов слова «одежда» – «среда пребывания», «проживание», «благополучие», тогда, как этимология слова «костюм» показывал, что оно более позднего происхождения, появилось в эпоху Возрождения и отсылает нас к значениям, которые определяют принадлежность человека этносу, нации, культурной группе.

Архаические народы для конституирования своей жизни видели перед собой зверя и вслушивались в голос тотема, а впоследствии в голос предка, звучащий сквозь маску шамана, колдуна. Народы первых оседлых культур уже смотрели в небо и проецировали небесный, идеальный, по их мифологическим представлениям, порядок небесного мира на земной, обеспечивающий порядок и в социуме.

Начиная с периода неолита, древний костюм, как и жилище, и любой другой предмет, который создавал первобытный человек (ведущий уже оседлый образ жизни), наделяется новой функцией, связанной с включением человека не в зооморфный мир, а в мир Космического Универсума, его порядок и ритм.

С этого времени основное семиотическое ядро костюма определяется знаками, несущими в себе смыслы глобально-мировоззренческого плана, а сам костюм начинает мыслиться в качестве границы, одновременно разделяющей и объединяющей, человека (микромир) и мироздания (макромир). Костюму отводится важная роль в обрядовых циклах, связанных с субстанциями высшего космического порядка и направленных на обеспечение благополучия человека в мире высших сил. Его роль в этом смысле была настолько значительна, что в изобразительном искусстве, начиная с эпохи неолита, человека изображают обязательно одетым, в отличие от изображений в период палеолита.

Индивид усваивал, инкорпорировал посредством своего костюма свойства, присущие зверю, – силу, смелость, ловкость и т. д. Одежда, амулеты, маски первобытных людей были обожествлены как носители жизненной силы и энергии сначала тотемного животного, растения, затем предков, духов, божеств и т.п.

Костюм для первобытного человека, постоянно кочующего в чужом, враждебном Космосе, становился охранительной средой сакрального порядка. Этим и объясняется первоначальный набор смыслов слова «одежда» – «среда пребывания», «проживание», «благополучие», тогда, как этимология слова «костюм» показывал, что оно более позднего происхождения, появилось в эпоху Возрождения и отсылает нас к значениям, которые определяют принадлежность человека этносу, нации, культурной группе.

Архаические народы для конституирования своей жизни видели перед собой зверя и вслушивались в голос тотема, а впоследствии в голос предка, звучащий сквозь маску шамана, колдуна. Народы первых оседлых культур уже смотрели в небо и проецировали небесный, идеальный, по их мифологическим представлениям, порядок небесного мира на земной, обеспечивающий порядок и в социуме.

Начиная с периода неолита, древний костюм, как и жилище, и любой другой предмет, который создавал первобытный человек (ведущий уже оседлый образ жизни), наделяется новой функцией, связанной с включением человека не в зооморфный мир, а в мир Космического Универсума, его порядок и ритм.

С этого времени основное семиотическое ядро костюма определяется знаками, несущими в себе смыслы глобально-мировоззренческого плана, а сам костюм начинает мыслиться в качестве границы, одновременно разделяющей и объединяющей, человека (микромир) и мироздания (макромир). Костюму отводится важная роль в обрядовых циклах, связанных с субстанциями высшего космического порядка и направленных на обеспечение благополучия человека в мире высших сил. Его роль в этом смысле была настолько значительна, что в изобразительном искусстве, начиная с эпохи неолита, человека изображают обязательно одетым.

Структурный код костюма, являющийся целостной знаково-организованной системой, повторял в себе структуру мироздания, какой она представлялась человеку этого периода. В ее основе лежал образ Мирового древа с его космической иерархией (небо, земля, потусторонний мир). Эти три зоны расчленяли семиотическую структуру костюма по вертикали. Они были наделены разными семантическими характеристиками, неоднородны по своим знаковым свойствам и имели выделенные границы переходов одной зоны в другую. «Разные области пространства, – указывает французский философ и семиотик Л. Леви-Брюль (1857–1939), характеризуя видение пространства первобытным человеком, – наделены своими особыми свойствами, они сопричастны тем мистическим силам, которые в них обнаруживаются. Пространство – не столько представление, сколько ощущение, и различные направления и положения в пространстве качественно разнятся между собой» [60, с. 283].

Так, головной убор символизировал небесный мир. Его связь с Космосом подчеркивалась семантикой орнамента, формой убора в виде круга, птицы, использование наверх с солярными знаками и т.д. Народный женский костюм восточнославянских народов, например, кокошник, или кика, несли в себе образ небесной птицы, белорусская намитка – длинное полотнище, многократно обвязывающее голову, являлась символом солярного мира. Подвески (подниси) кокошника и концы намитки, спадающие на грудь, становились знаками соединения верхнего мира со срединным. Такой же семиотической ориентацией обладали все детали костюма, располагающиеся на шее и вдоль шеи – ожерелья, бусы, амулеты – они становились знаками соединения небесного и солярного мира с земным пространством, символизировали переход в другую семиотическую зону.

Талия становилась знаком соединения верхних иерархий мира с нижними, а пояс, охватывающий талию, служил разделительной границей. Семиотическая значимость пояса костюма определялась важной ролью той зоны, где он нахо-

дился. Талия в семиотическом отношении несла в себе семантическую напряженность пересечения двух противоположных, оппозиционных миров – небесного и земного, определяя тем самым высший и низший уровни телесности самого человека.

Пояс и человеческая талия в семиотическом отношении были настолько важными зонами, что уже в период архаики «эта полоска ткани, кожи, плетеного лыка или просто сухой травы служила мощной магической защитой от внешних сил, враждебных человеку» [24, с. 267]. В народной культуре славян первый подарок младенцу на крещение – это пояс, без которого нельзя было выходить из дому. По представлениям древних людей, человек, лишенный этой существенной магической защиты, мог превратиться в оборотня, вурдалака, т.е. стать частью инфернального мира.

Низ одежды в общей семиотической ориентации костюма являлся знаком перехода в субстанции нижнего мира. В древних и народных культурах нижняя часть одежды, как правило, маркировалась орнаментом с соответствующим набором магических знаков.

В структуре древнего костюма выделялись не только вертикальные зоны, но и горизонтальные. Расчленение его структуры на значимые части в горизонтальном отношении определялось с помощью ряда бинарных противопоставлений, из которых наиболее существенными становились такие оппозиции, как правое–левое, симметричное–асимметричное, внешнее–внутреннее и т.п.

В символической программе древнего костюма отражалась не только структура мироздания и его Космический порядок, но и образ циклического времени. Временная парадигма периода архаики выявляла себя в повторяемости структуры костюма и константности его орнаментального убранства, выражая, таким способом, на семиотическом уровне вечное время, циклический порядок мира, устойчивый и стабильный. Модификационным изменениям в костюме подвергался лишь набор знаков в орнаменте в связи с земледельческим календарем в зависимости от совершаемых обрядов и в соответствии с их магическими установками. Но, говоря о неизменчивости форм костюма древних земледельческих народов, не следует это абсолютизировать. Как справедливо замечает русский этнограф и фольклорист К. В. Чистов: «Если бы традиция как способ передачи информации означала абсолютно точное воспроизведение старых образцов, человечество не имело бы истории. Живая традиция костюма, в отличие от современного массового тиражирования образцов одежды, как раз и предполагает вариативность и творчество» [121, с. 42].

Семантика орнамента, используемого в земледельческих культурах неолита и бронзы, включала в себя смыслы, связанные прежде всего с плодородием. Такую символику, к примеру, нес в себе ромбо-меандровый орнамент, часто применяемый в декоративном убранстве костюма. Важным смыслом знаков костюма также становилось выражение в них позитивной энергетики Космоса. Так, крест как знак в древних культурах обозначал неограниченность мирового



пространства; крест в круге символизировал ограниченное упорядоченное пространство человека (за кругом – хаос, в круге – порядок и стабильность). Но одновременно круг мыслился знаком соединения своего и чужого мира и являлся залогом безопасного воздействия и существования двух этих миров.

В орнаментальном наборе магических знаков костюма важным являлось и месторасположение знаков, определяемое значимостью энергетических зон телесности человека. В зависимости от этого каждый орнаментальный набор обладал определенной степенью магической защиты человека. С особой тщательностью орнаментальные знаки наносились в места сакральных переходов одной пространственной зоны в другую. Самое важное значение имел орнамент, располагающийся на воротах рубахи, вырезе на груди, а также нанесенный на низ рукава, пояс, нижние части одежды.

Защитную функцию в древней одежде выполнял и цвет. В сакральном поле костюма цвет, как и орнамент, обладал различным визуальным весом. Так, в цветовой гамме одежды (почти у всех народов) белый цвет считался выражением полноты Универсума, красный – его энергии, черный – знаком смерти и т.д.

В целом все символические структуры костюма, олицетворяя идеальную гармонию Космоса, являлись важнейшими элементами упорядочивания жизни человеческого коллектива и гарантом благополучного существования отдельного индивидуума. Знаки такого костюма были гомогенными, представляя однородный общественный уклад и составляя в совокупности жесткое, неизменное символическое ядро, олицетворяя тем самым вечные начала жизни и всей жизнедеятельности древнего земледельца.

Что касается определения самого человека в структуре социума, костюм не выделял его как единичное, индивидуальное, уникальное создание. Древний земледelec являлся родовым существом. «Отдельный человек – замечает российский философ Л. М. Баткин, характеризуя древние общества, – подлинен лишь постольку, поскольку поставлен в общий ряд и даже, в конечном счете, сливается с мировым субстанциональным началом» [120, с. 218].

В связи с таким положением человека в социуме в древнем костюме еще не имелось существенных отличий в мужской и женской одежде, в детской и взрослой, в одежде привилегированных членов сообщества и рядовых. Костюм подчеркивал лишь социально-типические свойства человека, приписываемые ему по его социальному статусу, что находило свое выражение в символике орнамента, украшениях, качестве тканей. Костюм также давал информацию о семейном положении человека: по одежде узнавали, женат (замужем) он, количество его детей, вдов он или женат и т.п.

В этом смысле единый по структуре и символике костюм позволял члену древнего сообщества ощущать себя абсолютной частью своего коллектива, своего Космоса, своего освоенного пространства. Одновременно он отделял индивида от чужого Космоса, враждебного, непонятного, населенного чужими богами. В древних сообществах и цивилизациях ношение чужого костюма было

под строгим запретом. Ослушавшимся, даже в Древней Греции и Риме, грозило строгое наказание и конфискация имущества. В латинском языке слово «bracatus» – одетый в штаны означало «чужеземный», «варварский». Поменять одежду с ее определенной символикой, ее сакральными знаками, находящимися под защитой богов своего Космоса, значило лишиться этой защиты, поменять своих богов, свой мир, поменять код своего Космоса. Известно, что полученные в дар дорогие восточные кафтаны в Древней Руси подвергались вторичному крою, т.е. получали свой Космический код. Правила расположения знаков в костюме были при этом понятны всякому члену коллектива.

В древности также полагали, что костюм, долго носимый человеком, магическим образом с ним срачивался, впитывал в себя его сущность. В связи с этим свойством он не только хранил, защищал индивида в силу его магической функции, но и сохранял о нем память, становился его вторым телом. В мире человека с мифопоэтическим мышлением по образному замечанию известного философа А. Ф. Лосева: «Все связано со всем и отражается во всем». Древнегреческий драматург Лукиан наделял одежду способностью запоминать и сообщать подробности из жизни своих владельцев. Это одна из причин, почему в древности так берегли одежду. Не только вследствие того, что ее производство было очень трудоемким процессом, но и потому, что на костюме переходила, по представлению людей тех времен, его субстанциональная сущность.

Человек в древности, заимствуя у природы все необходимое для своей жизни, в том числе и для производства одежды, никогда не забывал, что для защиты собственной жизни и комфортного пребывания он потребляет чужую жизнь – жизнь животного или растения (растения для человека с мифопоэтическим мышлением также были одухотворены), которая приносится в жертву, присваивается им, для того, чтобы продолжалась его собственная. Осознание этого формировала у древнего человека понимание добровольного самоограничения – нельзя беспредельно напрягать силы природы, нельзя беспредельно пользоваться ее дарами. С миром животных и растений его связывали не только практическая выгода и практический интерес, но и духовные узы, а потому он брал у природы лишь самое необходимое, выражая всякий раз ей благодарность во время ритуалов, обрядов и праздников.

В народной культуре, например, белорусской, женщине позволялось шить на себя одежду только до свадьбы – готовить приданое. После замужества этим занималась уже ее дочь. Существовал неписанный реестр всех необходимых вещей, которые крестьянка должна была приготовить себе и своим близким на жизнь – лишнего там не было. Мудрое понимание того, что нельзя перенапрягать ресурсы земли, нарушать ее растительный покров, равновесие животного мира, у крестьянина воспитывалось с детства. В свою красную книгу он заносил (в отличие от современного человека) не потери за счет ущерба, учиненного им природе, а ее богатства, боясь создать щель в циклическом времени и нарушить извечный Космический порядок.

Древний грек, создатель высочайших духовных ценностей, был скромен в быту – за всю жизнь изнашивал совсем небольшое количество одежд. Его постоянной одеждой были хитон и гиматий.

Первые европейцы, посетившие в XVII в. японцев, были удивлены, что те мало ценили вещи из золота и серебра, но восхищались изделиями из простых материалов, если они сделаны мастерски и в них присутствовал индивидуальный почерк создателя. У японских женщин не принято было украшать кимоно драгоценностями – все внимание они сосредоточивали на украшениях, которые неповторимым видом отличали одну владелицу от другой, например поясу «оби» в кимоно. У каждой женщины была своя манера его завязывать, которой она гордилась.

Сам процесс создания одежды в древности нес в себе сакральное содержание, был таинством, вызванным ощущением связей человека с природным миром. Процедура производства костюма: выделка шкур животных, прядение нитей, процесс ткачества происходила на фоне строжайшего соблюдения ритуального и обрядного цикла и соответствовала мифологическим представлениям людей. На всем протяжении создания одежды из льна (уход за посевами, ткачество, составление узоров тканей, отбеливание холстов, из которых шилась основная одежда славян) совершались магические обряды.

Особая роль в обрядовой процедуре создания народной одежды отводилась прялке, на которую наносилось множество орнаментальных знаков символично-магического характера, несущих в себе полный код того мироустройства, каким его представляли древние славяне.

Семиотическая структура древнего костюма – первой среды человека прочно увязывалась в этом плане с ритуальной схемой всей его жизни и мифологической схемой устройства Вселенной и Социума. Отсюда возникал обширный комплекс мифов, сказок, пословиц и загадок, связанных с костюмом, его элементами, предметами, предназначенными для его изготовления. Костюм и связанные с ним мифологические представления, сформированные в самых древних пластах культуры, порождали множество образов, воплощавшихся в сказках, легендах, мифах более позднего происхождения. Например, в мифологии древних греков и римлян появились такие образы, как мойры и парки, прядущие нити судьбы и жизни человека и самих богов. Из арсенала костюма вышли образы волшебного клубка ниток, указывающего путь герою или героине из лабиринта или дремучего леса; шапка-невидимка и сапоги-скороходы; веретено, от укола которого красавица погружается в сон на целый век; волшебная рубашка, изменяющая облик человека до неузнаваемости или превращающая его в другое существо.

Анализируя костюм древнего человека, следует указать еще на одну его функцию – эстетическую. О важности последней для архаического человека говорят находки на первобытных стоянках: бусы, ожерелья, подвески, даже косметика. Первобытные люди, судя по раскопкам, наносили краску на тела и лица: на



некоторых стоянках обнаружены раковины с остатками краски, которой они пользовались. Учитывая синкретический характер первобытной культуры, бусы, ожерелья, косметика не только служили магическим целям, но и закреплялись в дальнейшем как нечто красивое, значимое для всех, т.е. начинали нести эстетическую функцию.

Эстетические закономерности древний человек постигал, впитывая красоту природного мира, его ритмы, краски, формы, законы гармонии. «Хорошее всхожее солнышко, утреннюю зарю, молодой полночный месяц, реки, озера глубокие, сыры боры со лесами, со рысучими зверями, сине море со волнами, со черными кораблями ...» – так поется в свадебной песне восточных славян о девушке, составляющей узоры своей рубахи. Речь, конечно, идет не о натуралистически-реалистических пейзажах, запечатленных в орнаменте ее рубахи, а об условно-символических орнаментальных изображениях костюма. Весь строй древнего праздничного костюма становился выражением красоты мира, как земного, так и небесного.

**Костюм в Средневековом мире.** Средние века – это период, начало которого совпало с отмиранием эллинско-классической античной культуры. Вместе с нею уходили античные идеалы – радость земного бытия, чувственное, любовное восприятие мира, представление о человеке как о прекраснейшем венце природы. Происходило с одной стороны, умаление человека, сведение его сути к греховному, порицание всех телесных радостей, но с другой, человек был выведен на новый уровень духовного самосознания, устремленного к духовному единству с Абсолютом – Богом.

Высшей ценностью личности становилось не тело, а душа, связанная с Богом, а потому главное внимание со стороны индивида начинает уделяться не земным ценностям, не окружающей его природе, а высшему Абсолюту. С трансформацией ценностно-мировоззренческих основ человека Средневекового мира менялось и семиотическое содержание его костюма.

Как заметил российский ученый и известный общественный деятель Д. С. Лихачев (1906–1999): «Средневековый мир имел не одну, а две модели славы: христианско-церковную и феодально-сословную». В соответствии с этими двумя моделями в средневековой культуре было сформировано и *два семиотических типа костюма*: костюм, семантика которого выражала христианские идеи и ценности, и костюм, несший в себе знаки строгой сословной дифференциации, отличавшей средневековое общество. И то, и другое имело огромное значение для средневекового типа культуры.

Духовная причастность человека к Богу, индивидуальное обретение Бога, делали средневекового человека свободной личностью, в отличие от человека Античного мира, над которым постоянно тяготел рок, управляя его судьбой. Перед Богом в христианском Космосе были свободны все: мужчины, женщины, дети, люди всех рас и сословий, но самым свободным человеком в христианском

мире был праведник – борец за веру, страдалец за истину, совершающий добровольный духовный подвиг. Праведника отличало от остального люда средневекового мира отказ от материальных благ, уход от мирских дел, а потому он являлся наиболее свободным человеком и именовался «человек в рубище». «А в обители все было «худостно, нищенски, сиротински, – выразился один крестьянин, желавший увидеть прославленного игумена (*Сергия Радонежского – О.Т.*). Велико было его разочарование, когда ему показали святого старца, копавшего гряды в заплатанной одежде. (*Сергий Радонежский по своему социальному происхождению был сыном боярина – О.Т.*) Но в это время в обитель прибыл князь с многочисленной блестящей свитой и смиренно поклонился святому игумену в ноги. Потрясенный виденным, богомolec вскоре вернулся в обитель, чтобы остаться в ней трудником навсегда» [84, с. 27].

В рубище был одет и такой средневековый праведник, как Франциск Ассизский, стремившийся подражать жизни Христа на земле. Наивысшее выражение в проповедях Франциска Ассизского находил призыв «следовать нагим за нагим Христом и заключать мистический брак с Дамой Бедностью» [29, с. 224]. В намерение св. Франциска, как об этом пишет российский историк-медиевист А. Я. Гуревич, не входило избавление бедняков от их жалкой доли, напротив, бедность он возводил в добродетель и в пример, достойный подражания. Религия переводила бедность и нищету из физического плана переживания в план духовного переживания. Это не значит, далее отмечает Гуревич, что большая часть средневекового общества стремилась к бедности, напротив, лишь незначительная его часть была склонна сокрушаться по поводу неспособности на деле буквально следовать христианским принципам бедности. Но для того, чтобы основная масса верующих могла примирить «заповеди евангельской бедности с обладанием имуществом, в обществе должны существовать люди, которые приняли бы на себя выполнение обета добровольной бедности и, являя остальному обществу пример, подражать коему оно оказывалось не в состоянии, вместе с тем служили бы ему утешением: эти избранники Божьи своим праведным поведением и отречением от земных благ и интересов спасали род человеческий» [29, с. 220].

Рубище – знаковая одежда христианского отшельника, несла в себе не только признаки праведного образа жизни человека, но и иную семиотическую нагрузку, становясь зримым свидетельством несовершенства человека по отношению к совершенству Бога и Божественного как такового. Для доказательства этого христианского постулата более всего и подходил язык ветхой одежды. Так, нищие и больные в отрепьях стояли на паперти в храме. Паперть в символическом пространстве храма являлась пограничной полосой между миром светским и миром церковным. В семиотической модели храма человек в рубище составлял ее органичную часть, символизируя, с одной стороны, бездомность, отверженность, физические тяготы, напоминая об адских мучениях грешников; с другой стороны, его бедная одежда говорила о том, что, согласно христианской вере, богатому так же трудно попасть в рай, как «войти верблюду в игольное ушко».

Бедные и неимущие считались стоящими ближе к Христу, в бедных и неимущих видели образ самого Христа. К нищете стремились как к идеалу. Бедность, которая в Средневековье не считалась социальным злом, являлась признаком избранных, а рубища становились символами избранности.

Одна только связь с духовной сферой наделяла невзрачного с виду и бедно одетого человека-отшельника, нищего, юродивого, душевнобольного в глазах средневекового человека красотой. В них видели таинственную связь с Богом, святость (юродивые и душевнобольные в Средневековье считались отмеченными Богом, рупором Божьим). Признавая святость высшей ценностью, средневековый человек стремился к абсолютному добру и потому не возносил земные, относительные ценности в ранг «священных» принципов, действуя во имя абсолютного, универсального начала, каким был для него Бог и душа человека, соединенная с Богом. Душа для него выше всяких земных благ и важнее мира в целом. Нищий в рубище, юродивый в веригах, душевнобольной считались в средневековом мире не изгоями, как в последующих респектабельных обществах, а, напротив, священными людьми, составляли естественную часть общества. Никто не посягал на их свободу, не осмеивал, не преследовал: отличие от обыкновенных людей не уничижало их; их почитали и боялись за таинственную связь с высшими, мистическими силами.

Ярко выраженной семиотической ориентацией в средневековом мире обладал костюм священнослужителей, который становился одной из важных деталей храмового синтеза и значимым компонентом храмовой службы. Так, например, цветовая символика церковных облачений всегда строго соответствовала характеру Богослужения: на Пасху и во все дни Пятидесятницы у священников принято надевать красные одежды, во время Великого поста – черные, а на Богородичные праздники – голубые. Смена риз священников непосредственно во время ведения церковной службы также была семиотически обоснована. Она обозначала и фиксировала не смену одеяния священников, а смену сущности таинства, которое совершалось во время службы.

Особенно значимой в символическом отношении являлось церковное облачение священнослужителей во время литургии. Каждая деталь облачения священников, ведущих службу, была связана с символикой литургии, со всеми производимыми во время службы действиями и акциями и в соответствии с семантикой священных текстов. Переодевание священнических одежд мыслилось как реализация слов тропаря: «Облечетесь в ризу спасения, препоятишесь поясом целомудрия, примите знамение креста, ноги мысленныя вооружите воздержания оружием и обрящете покой душам вашим» [84, с. 28].

Что касается обрядов пострижения, священник, одевая постригаемого, приговаривал вслед за каждым новым актом обряжения: «Брат наш облачится в ризу правды и веселия, брат наш облачится в куколь незлобия и в шлем надежды спасения, брат наш препоясает чресла своя силою истины, брат наш обувается в сандалиии во уготование евангелия миру». Словесная метафора священной книги

здесь получала зрительное воплощение в деталях одежды, надеваемой на постригаемого в монахи [84, с. 28].

Другим семиотическим типом одежды средневекового человека становилась одежда, которая *маркировала индивида по сословному различию*, строго соблюдавшемуся в средневековом обществе. В отличие от древности, где человек был родовой личностью, в феодальном мире индивид становился сословной личностью, а потому существовала четко отработанная иерархическая система социализации, вследствие которой в семиотическом содержании костюма этого времени основными становятся знаки, показывающие место человека в социуме. Именно по костюму, его атрибутике, можно было сразу распознать ту нишу, которую человек занимал в обществе – «справедливое место перед Богом и людьми». Каждому здесь был определен костюм со знаками своего сословия – цветовой гаммой (использование чужой цветовой гаммы, например, использование в костюме простолюдинов ярких цветов тканей строго запрещалось средневековым регламентом и соответственно строго наказывалось); длиной и формой головного убора (чем выше титул, тем выше головной убор); четко вымеренной длиной дамского шлейфа и даже длиной носка обуви (табель о рангах здесь действовал неукоснительно). Средневековый костюм в рамках строгой сословной дифференциации средневекового общества и не менее строгой ритуальностью всей его жизни, был отмечен высокой степенью семиотической насыщенности и жесткой знаковой системой, что роднило его в этом отношении с древним костюмом.

Особенность, которая объединяла средневековый костюм с костюмом Древнего мира, заключалась в том, что его семиотическое наполнение также не было ориентировано на выражение индивидуального начала человека. Данный костюм не предназначался для выражения уникальности индивида. Одежда этого времени конструировалась по заранее заданному сословному образцу и предназначалась прежде всего для указания принадлежности человека к определенному социальному сообществу. Человек феодального общества осознавал себя не как «Я», а как «Мы». Он дорожил связями со своим сословием, цеховой корпорацией (определяемой уже по профессиональному признаку) не меньше, чем связями с Богом. Данное свойство костюма также способствовало жесткости и неизменности его семиотического содержания.

В связи с развитой системой иерархизации феодального общества в семиотической структуре костюма особая роль принадлежала головному убору. Без всякого преувеличения можно сказать, что головной убор был визуальным измерителем знатности человека.

Интересным примером являются женские головные уборы знатных дам – эннены (удлиненные колпаки с вуалью), бывшие в употреблении около ста лет. Феномен их долгой «жизни» объясняется тем, что эннен стал идеальным головным убором, с помощью которого абсолютно точно фиксировалась степень знатности дамы. Чем более знатной была дама, тем выше был ее головной убор.



Принцессы, к примеру, носили эннены высотой в метр. Предел колпака дамы рангом ниже составлял 50–60 см. Эннен в буквальном смысле слова возвышал женщину. Своим обликом она начинала походить на готический собор.

Роль головных уборов была настолько велика, что сложился специальный «шляпный ритуал», утвержденный в кодексе ношения одежды. По такому кодексу в Англии, например, было запрещено носить шляпы простому люду, тогда как другим членам феодального общества вменялось в строгую обязанность всегда быть в соответствующем головном уборе. «На миниатюре первой половины XVI в. – указывает российский историк К.А. Буровик, – изображено заседание городского совета и некоторые важные персоны восседают в шляпах; остальные – видимо, приглашенные – остаются с непокрытыми головами» [18, с. 20]. По этой причине в Европе XVIII в. у горожан установился обычай совсем не снимать своих шляп. В помещении, церкви и даже во время трапезы они оставались в головных уборах.

Головной убор в социальном распорядке феодального общества был важен и в других типах культуры.

В Древней Руси носили двойные или даже тройные шапки, их никогда не передавали постороннему, тогда как другое платье можно было отдать или подарить.

В рыцарской средневековой культуре сформировался свой тип костюма – «гербовый», на который имели право только феодалы. Их вассалы и слуги носили одежду цветов герба своего сюзерена. Особым символом в костюме рыцаря становилась перчатка. Ее культ был важнейшим элементом рыцарского этикета. Перчатку бросали к ногам противника, что означало вызов на поединок; ею били по лицу – такое бесчестье смывалось только кровью (этикет перчатки в этом качестве еще долго будет сохраняться в дворянской культуре). Дама дарил рыцарю, избраннику сердца, свою перчатку, а тот прикреплял ее к поясу или шлему в знак готовности совершить любой подвиг в ее честь. Вместе с перчаткой сюзерена рыцарь получал повышение.

Вскоре то значение, которое имела перчатка в рыцарской среде, вошло и в символическую атрибутику представителей средневекового сообщества. Так, епископ, посвященный в сан, имел и соответствующие перчатки, в которых он отправлял церковный культ. Вместе с перчатками давались привилегии представителям городского сословия: судья вершил правосудие только в перчатках, даже архитектор, которому поручали строительство собора, руководил всеми работами обязательно в перчатках.

В период Позднего Средневековья, поздней готики формируются истоки новой семиотической системы костюма, в которой начинают доминировать и обретать ценность знаки, фиксирующие внимание на индивидуальности человека. Новые черты знаковости появляются прежде всего в одежде, сшитой по дорогому индивидуальному заказу. В процессе ее создания происходит слияние ремесленной деятельности, декоративно-прикладной и художественной. В связи с

этим производство костюма начинает акцентировать внимание не только на знаках, указующих на сословную принадлежность, но и на знаках, определяющих индивидуальные характеристики и привычки человека, а также на эстетической функции костюма. В дворянском европейском костюме и одежде богатых людей Новой эпохи эти качества уже превалируют.

Именно в период поздней готики впервые появляется крой (конструирование) одежды, задача которого состояла в том, чтобы создавать костюм на основе выявления всех индивидуальных особенностей фигуры человека, фиксировать в крое анатомические, возрастные, половые отличия. В связи с этим женская одежда резко начинает отличаться от мужской, появляются индивидуальные выкройки, которые не тиражируются, а служат для создания только одного экземпляра костюма. Такая выкройка хранилась в строжайшем секрете и не воспроизводилась ни цеховыми мастерами Средневековья, ни портными модных салонов в последующие эпохи. Выкройки в журналах для всеобщего пользования возникают ближе к XX в. Новые черты костюма, которые появляются в поздней готике, так или иначе указывали на то, что его семиотическая ориентация начинает меняться в соответствии с новыми социокультурными запросами.

**Костюм Нового времени.** Средневековый тип отношения человека к миру, сформированный христианством, складывался на основе преобладания вечного над индивидуальным. В эпоху Нового времени основным фактором, определяющим человеческие отношения, становятся уже не связи индивидуальности с высшими сферами инобытия, а взаимодействие себе подобных индивидов в собственном человеческом измерении бытия, где человеческая индивидуальность становится одной из главных социальнокультурных ценностей. Новая личность в новом культурном пространстве начинает заниматься собой. Нет более плодотворного занятия, как познание самого себя, утверждал французский философ Р. Декарт.

Человек в культуре Нового времени обретает значительно большую свободу в социуме и культуре в целом по сравнению с предыдущими историческими периодами. Это связано с тем, что он принадлежит уже не к однородной общине, как в древности, и не связан так жестко религиозными и сословными отношениями с окружающими его людьми, как это было в средневековой культуре. Его социальные функции, круг занятий и интересов начинают дифференцироваться и становиться более широкими и многообразными.

В связи с характеристикой новоевропейского человека отметим появление такого культурного феномена, как *публика* и соответственно, человека, ведущего публичный образ жизни. Публичный человек охотно посещает театры, музеи, выставки, частные концерты известных музыкантов и певцов, домашние спектакли, домашние литературные кружки и салоны, а также магазины, модные ателье портных и многие увеселительные места. Он наносит частные визиты к другим людям и приглашает их к себе.

Свободный образ жизни человека и множество исполняемых им функций

в новом социуме (общественных, частных, публичных) приводят к появлению семиотического разнообразия костюма, с одной стороны, и большей свободе выбора в использовании его кодов, с другой.

*В новой семиотической ориентации костюм перестает выражать однообразие индивида и берет на себя функцию его идентификации в соответствии с исполняемой им ролью: социальной, семейной, гендерной и др. Но главной функцией костюма новой эпохи становится выражение в его знаках неповторимого индивидуального облика человека, его индивидуального лица, индивидуальной телесности.*

*Существенно меняются семиотические коды новой одежды. Костюм с жесткой системой гомогенных знаков, характерных для обществ с социально выраженным однообразием, заменяется на костюм с системой гетерогенных знаков в соответствии с усложнением образа жизни новоевропейского человека. Кроме того, вследствие новых функций костюма он из стабильной одежды с инвариантным набором знаков, каким был в древности и Средневековье, превращается в изменяющуюся одежду (модифицирующую) для выявления новых обликов человека, новых его индивидуальностей, перевоплощений, манер поведения, новых образов жизни. Это явление в области костюма обернулось появлением феномена моды – семиотических модификаций костюма, семиотических образов с индивидуальным языком выражения – *речью*. «В обществах, где типы одежды строго подчиняются традиции или же диктуются календарными переменами, – пишет Лотман, – не зависят от линейной динамики и произвола человеческой воли, – могут быть дорогие и дешевые одежды, но нет моды. Более того, в подобном обществе, чем выше ценится одежда, тем дольше ее хранят, и наоборот, чем дольше хранится – тем выше ценится. Таково, например, отношение к ритуальным одеждам глав государства и церковных иерархов. Регулярная смена моды – признак динамической социальной структуры. Ускоренный характер движения моды связан с усилением роли инициативной личности в процессе движения» [66, с. 374].*

Характер моды и модных процессов новоевропейского костюма нельзя рассматривать вне связи с таким явлением культуры того времени, как *полистилизм* – множество сменяющих друг друга стилей в костюме или же наличие одновременного существования нескольких разных стилей, находящихся в отношениях знакового антагонизма (когда один стиль предполагает обязательное существование другого в качестве своего антипода). Это объясняется тем, что костюм нового культурного периода в своем знаковом содержании нес уже не монолитную цельность, как в обществах с социальной однородностью, а другие черты, которые определялись актуальным или латентно подразумеваемым диалогизмом, свойственными культуре Нового времени. Благодаря явлению полистилизма, костюм начинает приобретать многообразное знаковое содержание, иметь множество модных вариаций, чего не наблюдалось ранее.

Феномен моды, как утверждает Ж. Бодрийяр в работе «Символический обмен и смерть», рождается вместе с эпохой Возрождения, когда возникает «открытое состязание в социальных знаках отличия». В кастовом обществе не бывает моды, так как человек всецело закреплен за своим местом и межклассовые переходы отсутствуют. Знаки моды защищены запретом, обеспечивающим им полную ясность; каждый знак отсылает к определенному социальному статусу. «С концом обязательного знака, – пишет Бодрийяр, – наступает царство знака эмансипированного, которым могут одинаково пользоваться все классы». Новоевропейский знак, – добавляет философ, – выражающий уже не дискриминацию, а лишь состязательность, был разгружен от всякой принудительности, сделавшись общедоступным [14, с. 79].

Существенным образом в культуре новой эпохи меняются и межличностные отношения, строящиеся уже не на диктате жесткого религиозного кода, а на основе новых этикетных отношений, в результате которых происходит трансформация семиотического типа знаков костюма. Знаки-символы костюма предыдущих эпох в коде дворянской культуры с ее этикетными нормами, чертами театрализации и игровыми установками заменяются на конвенциональные знаки, условность которых хорошо сочеталась с условностью всего образа жизни высших сословий. «Развивающаяся щегольская культура строится *на игре*, – отмечает Лотман, – вытекающей из условной связи содержания и выражения знаков. Возникает потребность в словарях для изъяснения значений условных форм выражения, в частности, галантного языка любви» [66, с. 381]. (В эпоху Нового времени действительно существовали и интенсивно использовались в светском обществе такие языки, как язык мушек, вееров, цветов, искусственно создаваемых и читаемых только теми, кто умел их расшифровывать.)

Другой отличительной чертой новоевропейского костюма является и то, что в предыдущих культурах сама знаковость одежды ценилась выше, чем реальная вещь. В культуре рассматриваемого периода начинает цениться не менее знаковости сама вещь. *Здесь как бы наблюдается равновесие материальной (в первую очередь, эстетической функции вещи) и ее знаковой функции, означающего и означаемого. Это явление объясняется тем, что в эпоху Нового времени наибольшей ценностью обладает сам человек, жизнь как таковая во всем ее разнообразии, а значит и ее непосредственные реалии, к которым относился и костюм.*

В этом смысле костюм начинает все в большей степени нести функцию вещи, теряя свое символическое, сакральное наполнение, присущее костюму других исторических времен, где каждая его зона была энергетически заполнена и защищала человека на магическом уровне. Теряя такое ценное содержание, как сакральность, костюм начинает пустеть, *сводиться к однородности*, приобретая статус голой вещи, с которой уже можно делать все, что угодно, что, собственно и делали с костюмом в XX в.

***Костюм Новейшего времени.*** Смена знакового содержания одежды, как



показала предыдущая история костюма, происходит с приходом в культуру новой личности. «В XX в., в эпоху «всемирной неустойчивости», с размытостью традиций, нравственных устоев, норм и правил поведения основное внимание начинает фиксироваться не столько на собственном «Я», сколько на факте конфликта между «Я» и средой, – указывает российский философ И.С. Кон. – Однако считается этот конфликт всеобщим и неустранимым. В поисках разрешения этого конфликта человек начинает терять свою целостность и опутывается сетью имиджей, все более теряя при этом свою индивидуальность» [56, с. 133].

Костюм нового человека также начинает в своих знаках устанавливать новые семиотические программы. Его знаковые структуры направлены не столько на фиксацию самой личности, сколько на способы механического приспособления индивида к постоянно меняющемуся миру и человеческому сообществу. Это связано с тем, что само общество к началу XXI в. существенно изменилось, став, по определению социологов, «массовым обществом». *Среди основных проявлений массового общества, если рассматривать их под углом зрения семиотики костюма, на ведущее место, во-первых, выходят организация и стимулирование массового потребительского спроса на одежду, частью которых является не только мода, но и реклама, индустрия досуга и иные формы провоцирования массового потребительского ажиотажа вокруг костюма; во-вторых, формирование в общественном сознании стандартов престижных интересов и потребностей, соответствующих образа и стиля жизни, определенной модели поведения; в-третьих, превращение процесса безостановочного потребления одежды вместе с другими вещами в самоцель существования.*

В этой связи начинает существенно трансформироваться функция моды. Если в предыдущий период костюм, подверженный моде, изменялся в соответствии со стилевым содержанием эпохи с целью фиксации в своих новых модификациях новой индивидуальности человека, теперь появление новых обликов моды становится калейдоскопически бесконечным процессом, связанным с бесконечным варьированием постоянно мимикрирующей и сбрасывающей свои одежды как луковую шелуху личностью в зависимости от ситуации и обстоятельств (синдром Пер Гюнта).

Иными словами, в новых условиях существования человека семиотической задачей костюма является не столько утверждение в нем «лица, с не общим выраженьем» (малоблагодарная задача в массовом обществе), а, наоборот, обретение именно «общего лица», зачастую ценой отказа от собственного «Я», чтобы вписаться в значимую для индивида социальную группу, сообщество.

Костюм на человеке, отчужденном от самого себя, начинает приобретать статус уже не просто пустой, а безликой, чужой вещи. Отчужденная вещь в мире потребительской культуры поработочает человека и превращает его, в свою очередь, в вещь. При этом совершается интересная инверсия: человек как вещь обезличивается, а вещь эмансипируется и начинает жить своей жизнью. Как следствие, резко меняется семиотическое поведение костюма: если в традиционных

культурах вещь моделировала образ Универсума, в культуре Нового времени – образ человека, то в культуре XX – начала XXI в. вещь начинает моделировать себя, воспроизводиться в неограниченном количестве.

И как следствие, доминирующей семиотической моделью одежды в XX – начале XXI в. становится костюм серийного производства, предназначенный для создания идентичных образцов. Подобной семиотической ориентации костюм прошлых веков не знал. *Серийный костюм или одежда готового образца* кодируется отныне не по меркам живого реального человека, а по меркам абстрактного существа. Наступает эра готовой вещи в соответствии с принципом: не костюм для человека, а человек для костюма.

Копируясь и тиражируясь, костюм начинает воспроизводить собственный образ. Причина этого явления хорошо проанализирована в книге Ж. Бодрийяра «Символический обмен и смерть» [14]. «В эпоху промышленной революции, – пишет Бодрийяр, – возникает новое поколение знаков и вещей. Это знаки без кастовой традиции, никогда не знавшие статусных ограничений, – а стало быть, их и не приходится больше подделывать, так как они изначально производятся в огромных масштабах. Проблема единичности и уникального происхождения для них уже не стоит» [14, с. 122].

Основанием для создания костюма с новой семиотической ориентацией является уже не сам человек, а модель, или код, заранее запланированная, запрограммированная и работающая на опережение запросов индивида или группы. В моде кодируются, таким образом, потребности людей, их знаковое поведение, вкус, сам образ жизни, на которые устанавливается жесткая монополия. На нее начинает работать «целая рать»: реклама, СМИ, массовая культура, шоу-бизнес, кинематограф и многое другое. «Генезис симулякров обретает сегодня свою завершенную форму именно в коде, – указывает Бодрийяр, – подчиняющемуся коду запроса и контроля потребления. На этом уровне вопрос о знаках, об их рациональном предназначении, о том, что в них есть реального и воображаемого, что они вытесняют и скрадывают, какую иллюзию образуют, о чем умалчивают и какие побочные значения содержат, – такого рода вопросы снимаются. Нет больше театра репрезентации, пространства знаков, их конфликтов и их безмолвия, – один лишь черный ящик кода. Эквивалентом тотальной нейтрализации означаемых посредством кода является мгновенность вердикта моды или же любых сообщений в рекламе и средствах массовой информации» [14, с. 127].

В связи с новыми процессами в современной культуре мода в массовом обществе начинает работать на массового, среднего человека, создавая образы-клише. С одной стороны она является полной противоположностью элитарной моды, которая пытается по-прежнему нести в себе знаки уникальности, а не серийного производства, с другой стороны, костюм, создаваемый массовой модой, есть удешевленная копия того же элитарного костюма и доступного по этой причине для большой массы людей.

Кроме того, массовая мода имеет ряд ответвлений. Так, к примеру, в ней

сформировался код костюма, ориентированный не на образцы клишированной одежды для массового, среднего, человека, а на откровенно китчевые вещи, создаваемые из арсенала эрзац-культуры. Они рассчитаны на запросы молодежной публики с низким уровнем эстетических потребностей и вкуса, а также связаны с потребностью современных подростков в эпатаже и игре. И то, и другое возвращается современной массовой культурой, кодируется и используется современной индустрией моды, так как именно в потребителе такого типа она заинтересована прежде всего. Именно молодежная публика своей массовостью приносит ей самую большую прибыль. По статистике больше всего одежды (до 80 %) покупают люди в возрасте до 35 лет. На нее рассчитано и культивирование массовой жажды приобретения все новых и новых образцов модной одежды и быстрая сменяемость моды, которая уже носит искусственный характер.

Еще одной кодовой моделью, сформированной в современной моде, является костюм, ориентированный на определенный образ-имидж, в формировании которого велика роль образа того или иного кумира из мира кинематографии, спорта, шоу-бизнеса, рок- или попмузыки, активно культивируемый системой массовой культуры и индустрией моды. (Например, в американском кинематографе герой голливудского фильма одет в «нужные» фирменные джинсы, в «нужную» ковбойку и бейсболку, в «нужный» кожаный пиджак, обут в обувь «нужной» фирмы. Их съемку оплачивает заинтересованная в распространении этой продукции фирма, создающая данные образцы одежды).

Что касается знакового хаоса современной моды, предлагающего иллюзию ее полной свободы, многообразие стилей современного костюма также запрограммировано и закреплено достаточно жесткой системой кодов, ориентированных на единое универсальное измерение рынка, диктующего и устанавливающего сегодня свои правила и законы. (Интересно отметить, что в XX в. товарные ярлыки фирм-производителей лейблы появились впервые на наружной стороне одежды, до этого они прятались, как правило, на ее внутренней стороне. Человек в рыночной экономике, таким образом, используется в качестве живой рекламы костюма.)

Модная одежда в современной культуре, программируясь и кодируясь посредством кодов-моделей, в конечном итоге оказывает воздействие уже не на индивида как такового, а на индивида-потребителя. На культивирование потребителя направлена рыночная экономика индустрии моды, финансируемые ею реклама и массовая культура с ее развитой системой услуг. Эти процессы достаточно четко описаны в книге Бодрийяра «Система вещей». «Потребление, – отмечает Бодрийяр, – стало главным содержанием общественной жизни, оно уже не сводится к пассивному использованию вещей, а превращается в активный процесс их выбора и регулярного обновления, в котором обязан участвовать каждый член общества. Приобретая вещи, человек стремится к вечно ускользающему идеалу – модному образцу. Для утверждения и регулирования такого образа жизни служит реклама, цель которой – не столько способствовать продаже

того или иного товара, сколько внедрить в сознание образ общества, эти товары потребляющего. Подобное потребление принципиально не знает предела насыщения, поскольку имеет дело не с вещами как таковыми, а с культурными знаками, обмен которыми происходит непрерывно и бесконечно. Однако знаки эти, хотя и обладают высокой семиотической ценностью, оторваны от собственно человеческих, личностных или родовых, смыслов; это знаки дегуманизированной культуры, в которой человек отчужден» [15].

Сегодня уже нет проблемы предугадывания моды будущего. Зачем? Она сама незаметно для потребителя и независимо от него заменяется новыми подобиями, если этого требует рынок. Форма знаков старой моды спонтанно распадается и спонтанно заменяется новой. Процессы замены одной моды другой продиктованы не заменой одной символической системы знаков другой (сверхценных сакральных знаков, как в древности или Средневековье; конвенциональных знаков, репрезентирующих новые облики человека как указание на их новые социальные и гендерные роли в культуре Нового времени), а самими по себе протекающими акциями «бесконечного создания симулякров, подчиненных формальному коду – пустой, безответной комбинаторной свободе», – пишет Бодрийяр. «Мода сегодня, – продолжает свою мысль философ, – это симулятивный институт современного общества, где осуществляется производство ради производства» [14, с. 129].

Не существует такого количества людей, сколько производится сегодня одежды. Рассчитанная на массового тотального потребителя, одежда практически не изнашивается. Но и эта проблема легко решается и снимается кодом немодной одежды. Пустую одежду, не обремененную знаками, без памяти, без озабоченности обережением человека, сегодня легко выбросить или вторично продать в удешевленном варианте в магазинах для бедных слоев населения.

Для постмодернистской культуры конца XX в. стало модным использование в костюме самых разных его исторических стилей или элементов этих стилей. Но в плюралистическом контексте моды конца XX – начала XXI в. исторические стили костюма перемешались, лишились ореола единственности, тем самым обесмыслились в силу того, что у них изъято основное содержательное ядро – ценностные установки своего времени, на которых и держится, собственно говоря, стиль. Лишившись своего заполнения зомбированная мода становится всего лишь симулякром, вялой игрой с чужими знаками в чужую жизнь.

Кроме стандартизированной одежды для всех попрежнему сохраняет свое значение элитарная мода: костюм талантливого художника-модельера, создающего уникальные модели, отражающие своеобразие личности – «философские платья», «идеально очеловеченные», «озабоченные передачей индивидуального мира человека». Но это уже мода для немногих избранных, как, впрочем, и вся элитарная культура XX в. Желание приобрести платье в единичном экземпляре определяется в наши дни уже не только и не сколько наличием вкуса или эстетической культурой человека, а скорее баснословной ценой изделия, которую



также можно отнести к признаку элитарности. Заказывают и покупают модную одежду у кутюрье чаще всего для представительства и демонстрации своей власти и богатства – положение обязывает.

В заключение раздела, рассматривающего семиотику костюма в рамках его исторического развития, подведем некоторые *итоги*. Проведенная семиотическая летопись костюма показала и отразила становление и развитие определенных семиотических моделей костюма в разные исторические эпохи на основе тех культурных установок и принципов, которые являлись определяющими для данного типа культуры. Так из гомогенной знаковой системы, характерной для социально однородных общественных укладов древнего и средневекового общества, костюм в культурах Нового и Новейшего времени постепенно превращается в гетерогенную систему знаков, соответствующую сложному по своему социальному и культурному составу социуму. Вместе с тем, для культур с жестким социальным укладом характерны инвариантные, константные значения знаков костюма; одежда Нового и Новейшего времени определяется многообразием и вариативностью ее знакового использования, а также увеличением свободы в потреблении ее языка.

### 9.3. Костюм в поликультурном мире

***Костюм и телесность.*** Чтобы увидеть и осмыслить культурную роль костюма во всем его многообразии, необходимо исследовать его не только в историческом развитии, но и в различных культурно-социальных контекстах, посредством которых можно уточнить его семиотические функции, а часто и определить их с других позиций. «Наблюдаемый феномен, лишь одна из составляющих сложного целого, а значит, любой текст должен рассматриваться в некотором контексте, в сопоставлении и противопоставлении ему» – справедливо замечает Лотман [67, с. 42]. Знаковая функция костюма, изучаемого в различных контекстах, зависит в этом случае от способов символизации самого контекста. С этой целью костюм будет представлен под углом зрения *телесности, гендерных отношений, в игровом пространстве, в социальной сфере* как указание на многообразие его семиотических проявлений.

Первой культурной сферой, к которой мы обратимся, станет *телесность*. Данный выбор не случаен в силу того, что самые близкие связи у костюма, безусловно, с человеческим телом – «своя рубаха ближе к телу». Костюм оформляет тело, а тело дает ему форму. Собственно говоря, семиотика костюма на всей протяженности ее развития и определялась семиотикой телесности. Что касается телесности, она также напрямую связана с семиотикой костюма, поскольку именно костюм является тем инструментом, посредством которого осуществляется адаптация физического, природного тела человека к целям социального функционирования. Происходит эффективное встраивание природной телесности в социокультурную среду, в результате природное тело начинает трансформироваться в

социальное и культурное тело. Благодаря костюму телесность как сфера культуры способна участвовать в процессах социальной динамики, модифицироваться в соответствии с социальными требованиями. Тело, по замечанию Р. Барта: «тавтологически определяется одеждой. «Чистой» телесности, строго говоря, и нет. Человеку изначально даны части его тела, которые он должен преобразовать в некую целостность. Именно одежда делает реальное тело знаком идеального тела» [11, с. 476]. Костюм в этом качестве является уникальным средством формирования телесности человека.

Рассмотрим факторы, формирующие семиотику костюма в ракурсе телесных практик.

Семиотика телесности и соответственно семиотика костюма в любом типе культуры формируются в соответствии с принятыми в ней моральными нормами, этическими и эстетическими принципами, представлениями о красоте человека, здоровом образе жизни. Связь между ними определяется такими факторами, как развитие спорта, особенности гендерных отношений, взгляды на эротику, на основании которых складываются представления – красивое-некрасивое, стыдное-нестыдное, допустимое-недопустимое и др. Кроме того, на формирование семиотики костюма в зависимости от фактора телесности влияют возраст человека, его пол, состояние здоровья.

Большую роль в формировании взаимосвязей и отношений телесности и костюма играют также факторы социокультурного порядка: социально-экономический уклад того или иного народа, религия, климатические условия, экология и т.д. Начиная с поздней готики, существенным фактором влияния на отношения телесности и костюма становится и мода.

Таким образом, семиотический характер костюма, его структура и форма во многом соотносятся с теми параметрами, которые выработаны культурой общества по отношению к телу, но нельзя забывать, что между ними существует и обратная связь.

В зависимости от значимости какой-либо части телесности в символическом отношении (голова, руки, ноги), или даже моды на какую-либо часть тела, формируется семантика соответствующей части одежды. Одежда, таким образом, своим семиотическим наполнением начинает выделять и фиксировать наиболее значимые части тела.

Проследим эти процессы, дифференцируя телесность, с целью выявления семиотики костюма в зависимости от того, с какой частью тела костюм связан. Начнем с головы и головного убора.

Формирование символики головного убора восходит к архаическому отождествлению этой части одежды с важнейшей функциональной частью тела – головой, которая всегда ассоциировалась с верхом, главенством, рассматривалась как вместилище «души и ума» [127, с. 388]. Семиотика головного убора в этом качестве традиционно определяла и фиксировала социальный статус, ранг человека, его социальную роль, если она была значима в обществе. Головной

убор являлся, как правило, очень ответственной составной частью церемониального костюма при проведении различных ритуалов и становился знаком священного достоинства и высокого общественного положения человека. Определенным головным убором маркировались вожди, жрецы и представители знати. Особое значение имел головной убор фараона в Древнем Египте, являющийся признаком высокого царского достоинства и имеющий различные символические признаки. Древний головной убор человека высокого ранга – предшественник царской или королевской короны. В современный период церемониальное значение головных уборов сохраняется у духовенства и военных.

Ярко выраженной семиотичностью наделены головные уборы в народной и любой традиционной культуре, что обусловлено мифологическими и религиозными представлениями людей этих субкультур. Семантика головного убора здесь – и женского, и мужского, многоаспектна и связана с его духовной ценностью.

В обществах, для которых характерен демократический тип общественного управления, как правило, головному убору не придается особого значения. В своей повседневной жизни древние греки ходили с непокрытой головой. Нужна была определенная необходимость, чтобы житель Эллады надел головной убор или закутал голову концом плаща. Их головы украшались венками из листьев, стеблей, цветов растений и налобными повязками, которые наделались определенной семиотической программой. Кроме того, венки, олицетворявшие силу божества того или иного растения, символизировали неразрывность человека с природным миром и со всем мирозданием.

Соответствующие венки надевали на головы победителей спортивных состязаний, ораторов, поэтов, актеров, жрецов, сановников, участников пиров и жертвоприношений, полководцев, отличившихся в бою воинов. Такой головной убор, пишет К.А. Буровик, часто был и гарантией неприкосновенности человека [18, с. 171]. Прославленных поэтов увенчивали лавровым венком – венком Аполлона пожизненно. В Древнем Риме высшей наградой считался венок из дубовых листьев, им награждали за спасение жизни соотечественника на войне. Кроме венков славы, существовали и венки позора. Они были предназначены для донощиков, обманщиков, прелюбодеев и др.

Традиционным мужским головным убором народов мусульманского Востока являлась чалма, которая в виде довольно длинного полотнища из легкой ткани многократно обвивала голову. Существует множество разновидностей этого убора в зависимости от способа наматывания. Для мусульманина-мужчины ее употребление долгое время являлось обязательным, так как ее носил сам пророк Мухаммед.

Обязательное присутствие головных уборов в любое время года в качестве знаков сословного положения человека характерно для обществ, разделенных на ярко выраженные, дифференцированные в иерархическом отношении социаль-

ные группы. Так, особую роль головной убор имел, как уже отмечалось, в европейской средневековой культуре с ее сословным и цеховым общественным разделением.

Традиция наглухо закрывать женскую голову (волосы) существовала во многих традиционных, народных культурах и странах арабского мира. В средневековой культуре было принято прятать волосы и у женщин Западной Европы. В этот период знатные дамы, для того, чтобы из-под головного убора не выбивались пряди волос, их специально даже выбривали. Наиболее распространенным головным убором не только знатных женщин, но и простолюдинок, становится чепец, сохранившийся в качестве головного убора вплоть до конца XIX в. и имеющий самые разнообразные формы.

Употребление головных уборов, шляп на улице считалось для женщин Западной Европы по нормам этикета обязательным вплоть до второй половины XX в. «Если леди не при шляпке, – значит это не настоящая леди!» – говорили в Европе. Мужской головной убор и сегодня является обязательным атрибутом одежды, например у горцев Кавказа как знак мужской чести. Без шапки горец – не мужчина. Подарить здесь мужской головной убор, значит, оказать высокую почесть.

В современных обществах роль головного убора сохраняется только там, где необходимо соблюдение субординации между людьми, например, в военной службе, в выявлении социального ранга человека, в costume-униформе.

*Лицо человека*, как правило, остается открытым, но является местом нанесения косметики, которая с самой древности служила не только для эстетических целей, но и играла знаковую роль. Так, окрашивание век синим цветом у древних египтян означало приобщение к небесному миру, красное пятнышко, наносимое на лоб индусов между бровями, становится знаком выделения чакры – энергетически значимого места. В современных молодежных субкультурах семиотически значимым становится пирсинг, татуировка или роспись на лице, что связано с обращением к традициям африканской и восточной культуры.

Обычай закрывать женское лицо сложился в арабских странах. Для этого существует специальная одежда, предназначенная для улицы – хиджаб (паранджа, чадра). По мусульманскому обычаю хиджаб закрывает не только лицо, но и всю фигуру целиком.

Европейские женщины, для того, чтобы остаться неузнанными, пользовались вуалью. Особый культ вуали в европейской культуре наблюдался в XIV–XV вв. и в конце XIX – начале XX вв.

Начиная с XIV века, белая вуаль становится символом чистоты и непорочности и является обязательным атрибутом костюма невесты. Черная вуаль по христианской традиции означает траур и долгое время считалась обязательным элементом траурного женского костюма.

Воротник является деталью одежды, подчеркивающей шею. Как атрибут одежды он появился в европейской культуре в XIII в. С этого времени дворяне



начинают использовать воротники самых различных форм. К примеру, в XV–XVI вв. в Испании появился воротник-фреза – широкий рифленый крахмальный белый, плотно прилегающий к шее и обрамляющий ее в виде кольца. Держался воротник на металлическом каркасе и был достаточно тяжелым. После 1580 г. он вырос до таких размеров, что получил название «мельничный жернов». Воротник такой формы и таких размеров заставлял держать голову человека несколько откинутой назад, фиксировал все ее движения: не разрешал излишне вертеть головой и опускать ее ниже дозволенных пределов. Наличие подобного воротника само по себе наделяло его обладателя величавым достоинством.

Настоящий культ женской шеи был у древнего африканского народа Бенина, где с самого детства и до конца жизни женщина на своей шее носила такое огромное количество бронзовых браслетов, что шея искусственным образом вытягивалась до невероятных размеров.

Знаки, связанные с линией плеч в одежде, как правило, предназначены для фиксации гендерных характеристик. В мужской одежде линия плеч обычно акцентирована (например, подложными подплечниками), что становилось обозначением силы и мужества. Выделение плеч в женской одежде различным подкладочным материалом считалось признаком маскулинизации феминного в той или иной культуре, что можно было наблюдать в предвоенные и послевоенные годы, а также в начале 80-х гг. XX в.

*Руки*, как значимая часть телесности, с древних времен закрывались рукавицами и перчатками. Их носили не только для того, чтобы спрятать от холода или сберечь от последствий тяжелой, грязной работы. Они были знаками магической защиты от чуждых и враждебных потусторонних сил. В средневековой европейской культуре, начиная с XI в., перчатки обладали повышенными чертами семиотичности (об этом мы уже говорили), изготавливались из шелка и тонкой кожи, украшались драгоценностями. Они становились настоящим предметом роскоши, и в этом значении сохранялись долгие годы в дворянской культуре.

Место, где начиналась кисть руки, также являлось значимой зоной в семиотической ориентации телесности. Запястье выделялось и украшалось орнаментом низа рукава, позднее появились такие атрибуты одежды, как манжета, обшлаг, каскад ниспадающих кружев.

Иногда рукав опускался до колен или до самого пола. Такие рукава становились знаками праздной жизни: обычно они появлялись там, где презиралась любая черная работа. Чрезмерно длинные рукава входили в обиход средневековой европейской знати, встречались в одежде русских бояр, у китайских мандаринов и др.

Грудь человека – место расположения сердца, которое с древности считалось центром духовной жизни человека, вместилищем души. На груди традиционно размещался целый магический набор амулетов, предназначенный для защиты. Впоследствии он станет набором нагрудных украшений, в который у женщин войдут ожерелья, бусы, колье, броши, кулоны, у мужчин – ордена, медали,

орденские ленты. В европейской части примерно 900 лет тому назад в обиход вошли пуговицы, что привело к распашному типу одежды. Пуговицы имели не только функциональное назначение – соединять две половинки костюма, но и стали дорогой декоративной отделкой. На кафтанах и камзолах знати мужского пола можно было увидеть многочисленные ряды пуговиц. Их число доходило до сотни и более, часто их изготавливали из золота, серебра, украшали жемчугом и бриллиантами.

В женской одежде грудь украшалась драгоценностями, лентами, кружевами, искусственными и естественными цветами, другой декоративной отделкой, которая фиксировала не только жизненно важный центр, но и эрогенную зону, выделяя грудь как эротически значимую телесность.

В связи с этим возникла потребность в появлении корсажно-корсетных изделий. Их прототип встречался уже в крито-минойской культуре, где покрой женского платья не только не скрывал женскую грудь, но своими приемами конструирования ее выделял. Женская грудь не скрывалась одеждой и в Древнем Египте, где женское платье начиналось под грудью, оставляя ее открытой. Гречанки не обнажали грудь, но чтобы ее подчеркнуть, подвязывали эластичными кожаными полосками. Римские женщины расширили кожаную полоску и снабдили ее шнуровкой. Так появился первый прообраз корсета, родиной которого и стал Древний Рим. В разные периоды истории корсет выполнял разные функции: то стягивал женскую грудь, что наблюдалось в средневековой культуре XII в. в Испании, то, наоборот, выделял ее, определенным образом фиксируя.

Глубокое декольте в женской одежде появилось в западноевропейской культуре в XVIII в. вместе с модой на женскую грудь. По этикету того времени, сложившемуся в высшем обществе, женщине, явившейся на бал в платье с маленьким вырезом, приставленный для такого случая слуга у входа в бальное помещение разрезал вырез платья скромницы до необходимого размера.

Значительная роль в костюме принадлежит талии – месту, фиксирующему золотое сечение в пропорциях тела человека. Как отмечалось выше, талия в одежде человека, маркированная поясом или другой атрибутикой, семиотически выделялась с самой древности. Сакральная роль пояса долго не забывалась и входила в костюмы последующих эпох с новым семантическим содержанием, например, он становится поясом чести (снять с человека пояс в этом случае означало обесчестить его).

Гетерам и куртизанкам в Древней Греции и Риме запрещено было подпоясывать свои хитоны и туники, т.е. носить «пояса чести» (куртизанки Древнего Рима вообще не имели права носить платье замужней женщины – столу – они ходили в мужских туниках без пояса). В Японии, женщины из веселых кварталов завязывали пояса «оби» не сзади, как это было принято, а спереди, что являлось опознавательным знаком их профессии. В средневековом мире пояс остался знаком целомудренного поведения: женщинам легкого поведения попрежнему не

разрешалось носить пояса. Именно от этого обычая родилось выражение «распущенная женщина».

В Средневековье пояс становится и выражением воинской чести, так как для воина эта часть одежды являлась местом ношения оружия. Впоследствии сложилась традиция передавать особо значимые в этом отношении пояса как священные реликвии из рода в род.

Функция обуви, мужской и женской, связана с такой частью телесности человека, как ноги. Знаковое определение мужской обуви, как правило, диктовалось необходимостью фиксировать крепость мужской фигуры при любом движении тела, т.е. фиксировать таким образом маскулинное начало человека. Если в мужскую моду входила неустойчивая обувь, например, с высоким каблуком, это означало преобладание в культуре феминных черт.

Отметим, что мужская и женская обувь людей простых сословий, главной функцией которой являлось удобство, отвечала требованиям процесса трудовой деятельности.

Что касается обуви женщин привилегированных сословий, здесь с ранних этапов культурного развития начинает складываться семиотическая ориентация обуви, фиксирующая в своих знаках такие качества женщины, как неустойчивость, слабость, что являлось, с одной стороны, выражением ее социальной неустойчивости, зависимости. Однако с другой стороны, высокий каблук в женской обуви способствовал эротизации женской телесности. У женщины в обуви на высоком каблуке изменялась походка, наделяя формы ее тела особой пластичностью и выявленностью, фигура при этом становилась более пружинистой. (Когда знатной испанке в XVI в. стали перетягивать грудь, она стала носить обувь на высоком каблуке). Различение обуви на правую и левую ногу произошло в европейской культуре только в XVII в. в связи с появлением обуви на высоком каблуке, поскольку эта обувь была крайне неудобной для хождения.

Мода на женскую обувь с низким каблуком связана, как правило, с явлением вирилизации (нейтрализации женственности).

В истории костюма существовала не только обувь на каблуках, но и на толстой подошве, называемая в Древней Греции котурнами, которые применялись как в повседневной носке, так и в театральном костюме. Благодаря котурнам, актеры, игравшие на сцене, казались выше и величественнее.

Обувь на высокой подошве вернулась в мужскую и женскую моду в эпоху Возрождения. Деревянные подставки, которые носили женщины для увеличения роста, назывались «цокколи» – коровье копытце и достигали полуметровой высоты. Котурны вернулись в костюм XX в. уже под названием «платформы» в связи с модой на длинноногих женщин.

В семиотике костюма важны такие параметры, как длина и ширина одежды, маркирующие свободу движения человека. В этом смысле длина одежды становилась выражением социального положения человека и его досто-

инства, поскольку длинная одежда придает больше важности, чем короткая. Короткую одежду в древних цивилизациях носили дети, юноши и иногда женщины (мужские туники римских куртизанок). Короткие хитоны и туники носили также и воины Древней Греции и Древнего Рима, но здесь длина одежды была связана с удобством использования такого типа костюма в военных баталиях. Короткая длина женского платья, ношение шорт и коротких брюк лицами того и другого пола в XX в. обусловлены культивированием природной телесности в современной культуре.

С появлением очень коротких юбок в женской моде начинается настоящий культ женских ног. Если в XVIII в. обостренно эрогенной зоной, которую выделял костюм, являлась женская грудь, XX век открыл женскую ножку, которая в арсенале женских прелестей начинает занимать первое место. Сразу заявляет о себе ряд предметов в женском гардеробе, задачей которых становится выделять и подчеркивать эту часть женского тела. Сначала появляются прозрачные капроновые чулки, затем прозрачные колготки и лосины из лайкры, обеспечивающие идеальное облегание женских ног.

Рассмотрев костюм в ракурсе означивания наиболее важных телесных зон, заметим, что в процессе исторического развития человек постоянно осознанно или не осознанно конструировал ту телесность, которая позволяла ему функционировать и развиваться в конкретных жизненных условиях, ту же роль играл и костюм. В самом кратком виде это выглядит следующим образом:

1) в Древности телесность превалирует над одеждой и нагота становится сверхзнаком;

2) в Средневековье главенствует одежда, скрывающая тело, она и берет на себя основные семиотические функции;

3) в культуре Нового времени костюм начинает репрезентировать индивидуальную телесность. Знаковые функции телесности и костюма здесь сбалансированы;

4) в XX – начале XXI вв. телесность вновь начинает превалировать над костюмом и брать на себя основные семиотические функции.

**Костюм и гендер.** Рассмотрение семиотики костюма останется неполным, если обойти такую важную сферу приложения его знаковых функций, как *гендерные отношения*, которые в области костюма получают наиболее яркое зримое выражение. Это связано с тем, что костюм является тонким индикатором, чутко фиксирующим и передающим на своем особом языке и через свой определенный набор символов те процессы и явления, которые происходят в обществе и жизни отдельного человека. Существует глубокая связь между изменениями моды и той глобальной трансформацией в отношениях между полами, которая наблюдается не только в современной эпохе, но начинает просматриваться с самых древних времен, так как костюм постоянно фиксирует и выявляет на семиотическом уровне отношения, сложившиеся между мужчиной и женщиной. В

рамках гендерных определений рассматриваются уже не просто отношения мужчины и женщины, но их социальные роли, ожидаемые от индивида того и иного пола в соответствии с созданным обществом представлением о «мужском и женском» – маскулинном и феминном.

Исследуя семиотическое наполнение костюма в ракурсе гендерных отношений, произведем определенный отбор и остановимся только на таких культурных явлениях, где эти отношения, раскрываемые через знаки костюма, начинают проявляться с наиболее интересной стороны и выражать значимое духовно-ценностное содержание, характеризующее межличностные отношения двух полов.

С этой целью обратимся к *народной культуре*, из арсенала одежды которой с самой древности начинает выделяться праздничный костюм замужней женщины. Ни мужской, ни девичий, ни детский костюмы не обладали такой полной набором магических средств защиты, как женский. В его структуре и орнаментальном убранстве на символическом уровне представлена вся полнота мироздания и все его астральные зоны.

Женщина, задавленная в укладе крестьянской жизни произволом и деспотизмом главы семьи (отца, мужа, брата), бесправная, социально незащищенная, часто выполняющая непосильную работу по хозяйству, во время праздника и в праздничном костюме начинала занимать почетное место в крестьянском социуме и наделяться новой социальной ролью. Это объясняется тем, что институции праздника в народной культуре отводилось огромное значение в силу того, что истинным временем здесь являлось не время будничной трудовой жизни, а время праздника – время сакральной жизни человека и всего крестьянского сообщества. В границах праздника люди выходили из временного потока повседневности, освобождались от односторонности, одномерности и начинали наделяться новыми социальными ролями, часто более значимыми, чем в повседневной жизни. В пространстве праздника каждому индивиду указывалось его место в Универсуме. Что касается костюма, его соответствующая знаковая программа зримо фиксировала место каждого. Женский праздничный костюм с его полным набором знаковых средств в структуре праздника выделял женщину.

Через многовековые пласты истории и многочисленные культурные трансформации в народном костюме, который дошел до наших дней, сохранялась память о той роли, которую играла женщина в самых древних пластах человеческой истории. Эта роль нашла свое первое отражение в так называемых палеолитических Венерах, где четко выделена ее родотворная функция. В более поздних мифологиях почти у всех первобытных народов описанный образ перерастет в образ богини-матери. Это связано с тем, что именно с женщины, которая всегда отвечала за двоих (не только за себя, но и за ребенка, причем за ребенка в первую очередь) начиналось, по сути, очеловечивание человека. В женщине в силу материнского инстинкта, претворенного в мире культуры в материнскую любовь, начинают формироваться такие человеческие качества, как жертвенность, аль-



труизм, качества, способные парализовать темные глубины звериных инстинктов, гнездившихся в человеке изначально. Народная культура надолго сохранила подобное представление о женщине. В мифологическом Универсуме народной жизни именно ей было доверено представлять род человеческий перед таинственными силами высших Космических иерархий, вступать с ними в отношения и воздействовать на них своей жизненной энергией. В подтверждение можно привести следующие обычаи, сохранившиеся на длительное время в сельской местности: если в деревне начинался мор, падеж скота или другие неблагоприятные события, самой уважаемой односельчанке поручалось сесть за кросны и за определенный интервал времени, например от зари до заката, изготовить белую холстину и этим сакральным актом вернуть миру порядок и первоначальную чистоту; в русальную неделю женщина шла на пашню, сбрасывала с себя одежду и начинала кататься по земле, чтобы поделиться с нею собственной родотворной силой; приходила она на пашню и ранней весной, чтобы оставить ей в подарок кусок вытканного холста, отдавая ей вместе с ним свою жизненную силу и энергию, необходимую для возрождения земли. Если в повседневной жизни забывали о важной миссии женщины, праздничный костюм напоминал об этом.

Выступая в качестве соединительного звена с Универсумом, женщине было доверено нести в себе и его красоту (в отличие от природного мира, где прерогатива быть красивым отдана самцу). Всем своим обликом, манерой поведения, походкой, костюмом она утверждала Космический порядок и его гармонию, переносила на свой костюм его ритмы, краски, формы, отражая тем самым позитивные, созидательные силы Космоса. В праздничном костюме женщина-крестьянка была его «идеальным сотворением»: статная, величавая, с гордой посадкой головы, увенчанной как короной кокошником или намиткой. Женские лица здесь соединялись не с телом (оно было полностью закрыто), а с костюмом и составляли с ним единое целое.

Если женщина-дворянка в своем костюме вписывалась в дворцовые интерьеры барокко, классицизма, рококо, модерна, женщина-крестьянка в праздничном костюме вписывалась во Вселенную, в весь белый свет, «с красным солнцем», «дробными звездами», «частыми дождиками». В своем праздничном костюме она становилась органичной частью этого мира.

В крестьянской культуре именно женщине доверено было создание одежды – первой среды обитания человека – для всей семьи и для себя самой.

Выше неоднократно упоминалось о том, что значения, к которым отсылает этимология слова «одежда», содержит в себе такие смыслы, как «жизнь», «проживание», «жизненная среда обитания», «благополучие». На всем протяжении изготовления одежды женщина вкладывала в нее магическим образом через систему соответствующих обрядов свою позитивную энергию, чтобы это первая среда обитания человека несла ее обитателям чувство защиты и безопасности.

В народной культуре женский костюм выявлял и символизировал родо-

творную и материнскую функции женщины; в культуре *элитарных слоев общества* («благородных» по рождению сословий) костюм фиксировал другие знаки ее гендерной роли. Здесь, где главным героем был мужчина, женщина, его постоянная спутница, становилась услугой его жизни в роли жены, наложницы, танцовщицы, музыкантши, гетеры, куртизанки, гейши, актрисы и т.п.

Сложная и утонченная система символизации гендерных отношений благородных сословий требовала от женщины особой манеры поведения, речи, наличия эстетического вкуса, а также умения одеваться. Все это надлежащим образом культивировалось придворным этикетом древних и средневековых обществ и светской жизнью дворянства.

В этих кругах и созрел «идеальный образ» такой женщины, укорененный в культуру как образ всего искусственного, культивированного и нарочитого. Он формировался в противопоставлении естественному образу мужчины, который служил, принимал участие в государственных, политических, экономических делах общества.

Главными достоинствами такого образа становились «очарование», утонченная женственность, проявляемые в таких качествах, как слабость и неприспособленность к какой-либо физической работе (знак праздного сословия), а также его эротизация. Немалая роль здесь была отведена костюму.

Для примера можно привести образ египтянки в калазирисе, низ которого был настолько узок, что его хозяйка не могла сделать достаточно широкого, крупного шага, а передвигалась небольшими шажочками, что способствовало выработке у египтянки танцующей походки – легкой, быстрой, изящной. Облегая тело, калазирис делал женские формы стройными и плавными, подчеркивая вертикаль ее тонкой фигуры, дополняя этот образ тяжелыми пышными женскими прическами-париками из искусственных волос, которые вступали в контраст с изящно вытянутой тонкой фигуркой. Все это вызывало представление о роскошном цветке на тонком, гибком, колышавшемся стебле.

В средневековом Китае искусственно «вращивали» на редкость маленькую стопу женской ноги – «цветочек лотоса» размером в 10 см., на которую надевались шелковый чулочек и маленькая изящная туфелька. Обладательница такой стопы едва была способна самостоятельно передвигаться, ее в полном смысле слова «носили на руках».

Платье знатной японки – кимоно, напоминало собой по силуэту и цветовой гамме уже не цветок, а бабочку. Благодаря обуви на высокой подошве, у женщины вырабатывалась походка, также напоминающая танец мотылька или бабочки. Своеобразным был макияж знатной дамы: ее лицо покрывалось толстым слоем белой рисовой пудры, брови сбрасывались, высоко на лбу тушью рисовались две тонкие черные полосы, зубы также специально чернили, губы красились темно-зеленой с металлическим отливом помадой, создавая образ, несущий в себе черты inferнального мира. В затененном интерьере японского дома такой макияж действительно достигал этой цели.

Облик женщины из высших слоев общества, ее наряд, манера движения, часто продиктованные особенностями платья и обуви, речевого интонирования, жестикологии – все способствовало тому, чтобы зафиксировать и выразить образ предельной хрупкости, уязвимой красоты, нуждающейся в особом обережении и уходе.

Если в народной культуре идеальный женский образ символизировал Космическую сторону бытия, идеальный женский образ привилегированных сословий, который складывался в игровой и театрализованной атмосфере, олицетворял празднично-праздную сторону жизни.

Женщина-дворянка в европейской культуре имела несравненно больше свобод, чем светская дама в восточных культурах. Это связано с тем, что период западноевропейской культуры Нового времени вошел в историю не только развитием всех сфер человеческой деятельности: экономики, науки, философии, образования, но и открытием женщины. Впервые за длительный период мизогинии (женоненавистничества), культивируемой древним и средневековым обществом, с женщины снимается печать вины за первородный грех и начинается процесс ее реабилитации и очищения. Этот процесс затронул, прежде всего, рыцарскую культуру с возникновением идеального образа Прекрасной дамы, где женщина становится предметом особого внимания и поклонения.

Женщина открывается мужчиной как равноправный партнер по духовному диалогу и в этом качестве становится для него притягательным объектом на длительное время. По сути, вся культура Нового времени – искусство, литература, философия, даже экономика с механикой – пронизана отношением полов, их притяжением и борьбой, высшей формой проявления которых становится любовь. «Истинная диалектика «Я» и «Ты», на которой покоится самосознание человека, полнее всего, – справедливо замечает немецкий философ Л. Фейербах (1804 – 1872), – раскрывается в отношениях между мужчиной и женщиной – в любви. Образ Другого настолько органично вплетен в каждое человеческое «Я», что даже кажется выражением самого своеобразного и внутреннего, что заключено в этом «Я». И это внутреннее «Я» по самой своей сути диалогично. Оно не просто раскрывается, но порождается в процессе общения, в первую очередь, межличностного общения, в любви» [120, с. 31].

В связи с вызреванием нового образа и новых функций женщины в культуре «партнеры по диалогу» начинают искать в женщине признаки ее пола, определять его природу. Таким признаком прежде всего становится женственность, выявляемая как слабость. Именно это качество фиксировал в своем образе костюм знатной дамы, возникший в поздней готике и несущий черты новой светской культуры. Это образ юной, хрупкой женщины с тонкими чертами продолговатого лица, удлиненного высоким головным убором, высоким выбритым лбом и едва намеченными бровями. На ее тонкую фигуру надето платье, которое скорее скрывало, чем намечало признаки ее пола – таков идеал женской красоты, воспеваемый трубадурами XIII – XV вв.



Средневековый рыцарь в железных латах, сильный, беспощадный воин, главным промыслом которого была война, и слабое, хрупкое, незащитное существо встали рядом. Грубая brutальная сила противопоставлялась мягкости, покорности, слабости. Встретились и соединились в теснейшем союзе две полярности, две природы, две духовные субстанции, чтобы дополнить, уравновесить друг друга, соединиться в гармонии. Сильный здесь будет защищать слабого, а слабый пробуждать в сильном своей женственностью, мягкостью человеческое, гуманное начало.

В мир, где царил только мужчина, а женщина в нем была ухудшенной мужской породой, пришла женщина, которая обрела право на уровне духовного Космоса быть равной мужчине и тем самым обрести право на свой пол. Единый до этого однородный мир разделился на двух своих представителей – мужчину и женщину, пришедших, чтобы укорениться друг в друге, соединиться в единой целостности уже не только на уровне Космических измерений бытия, а на уровне земного человеческого существования.

Костюм незамедлительно стал четко различать в своих знаках мужской и женский пол, но ведущим в эпоху Нового времени становится женский костюм, под обаяние которого на длительное время подпадет мужская одежда, не уступающая женской ни в роскоши, ни в обилии украшений в виде лент, кружев, перьев, цветов, драгоценных аксессуаров и т.п. Мольер так описал мужской костюм своего времени: «От башмаков до шляпы – банты, ленты, банты, ленты» [127, с. 33]. Апогеем такого костюма становится мужская одежда феминизированного XVIII в., попавшая под сильное влияние женской этикетной, танцевальной культуры, манеры поведения, всего женского облика в целом. В мужскую моду входят не только элементы женской одежды, но и длинные завитые в локоны волосы – парики, шляпы с большими полями, украшенные перьями и драгоценностями. «В этот период совершается отход от простоты, естественности, практичности мужского костюма» – указывает нидерландский историк и культуролог Й. Хейзинга (1872–1945). – Мужские панталоны стали настолько коротки и широки, что их больше нельзя узнать, они становятся похожими на юбку. До самых туфель перегруженный украшениями – этот игривый костюм напоминает о мужском начале только по шпаге» [119, с. 207].

Интересно отметить следующую деталь: в игровой атмосфере светского общества появился особый костюмный язык, на котором женщины стали передавать с помощью таких аксессуаров, как веер, косметические мушки, живые цветы, цветовую гамму платья целые послания, типа: «Я Вами интересуюсь», или «Я назначаю Вам свидание», или «Вы мне не интересны» и т.д. Мужчины усердно заучивали этот язык (интимный язык кокетства) и охотно пользовались им – настолько притягателен для них был женский мир.

Что касается женственности, понимаемой как женская слабость, костюм дворянки XVII–XIX вв., когда в его структуру вошли корсет, каркасы и механизмы разного рода, не просто делал женщину слабой, а создавал физические

препятствия для многих ее действий, о чем уже писалось в предыдущем разделе.

Каркасы, кринолины, корсеты, шлейфы, кружева, розетки, булавки, шпильки, искусственные и живые цветы – все это обилие одежд и механизмов, искусно встроенных в женские наряды, не позволяло ей, например, нагнуться за вещь, которую она нечаянно обронила: веером, платком, мотком ниток. В туфельках на французском изогнутом каблуке, который вошел в парижскую моду в XVII в., женщина могла идти, только балансируя, и ее обязательно поддерживал кавалер. Женщины Ренессанса ходили в обуви на очень высокой платформе (о такой обуви упоминалось выше) – до полуметра, и их поддерживали уже два кавалера. Пользование кринолином было целым искусством, подобная юбка выработывала у женщин такую походку, при которой юбка-кринолин не металась в разные стороны, а юбка с турнюром (в которой очень часто было встроено сиденье, так как ее крой не позволял сесть в кресло) так облегалась спереди женские ноги, что передвигаться можно было, делая очень маленькие шажочки.

С известной долей иронии и одновременно с нескрываемым восхищением такой костюм и его обладательницу описал Н. В. Гоголь в повести «Невский проспект»: «Здесь [на Невском проспекте – *О. Т.*] вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тоненькие, узенькие талии, никак не толще бутылочной шейки, встретясь с которыми, вы почтительно отойдете к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства. А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательных шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина; потому что даму так же легко и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал, наполненный шампанским».

Костюм при его создании требовал много усилий и стоил больших денег. Он шился по индивидуальной выкройке, которая больше не воспроизводилась, и был не только точным повторением женской фигуры, но и подчеркивал неповторимость женского образа.

Костюм, культивировавший женскую слабость, сыграл немаловажную роль в формировании этикетной культуры этого времени.

Слабая и беспомощная в своем костюме женщина постоянно нуждалась в посторонней помощи при всяком действии и движении: женщину поддерживали, когда она шла, переносили на руках, когда на ней были легкие бальные туфельки, а на улице лежал снег.

Подобный крой женского костюма и вся его структура служили, в каком-то смысле ее защитой. Низ ее платья в диаметре иногда до пяти метров заставлял держать дистанцию. Кроме того, весь ее наряд, на который шло огромное количество ткани, занимал значительное место, высокая шляпа, часто украшенная пе-

рьями, увеличивала ее рост, а потому в буквальном смысле слова женщина в таком костюме была видной и заметной; при встрече с ней, как справедливо подметил Гоголь, невольно надо было отойти в сторону, уступить ей дорогу, так как проигнорировать, не заметить такую женщину было невозможно.

Костюм, таким образом, сам по себе способствовал воспитанию в мужчине деликатного обхождения, уважительного отношения к женщине, что входило в норму поведения мужчины-дворянина, а вслед за дворянством, становилось нормой для других сословий, следовавших дворянскому этикету. Костюм, в этом смысле, оберегал честь и достоинство женщины и нес в себе знаки моральной защиты.

Женщина в культуре Нового времени с ее женственностью, грацией, красотой, очарованием – качествами, формировавшимися целой системой женского воспитания была высочайшей культурной ценностью дворянского мира. Ведя праздный образ жизни, имея досуг, воспитываясь, прежде всего, на образцах высокой художественной культуры, она несла в себе эстетику вечного праздника, радостного необыденного бытия празднично-художественного мира, которому соответствовала: манерой поведения, тонким обольстительным кокетством, умением петь и танцевать, а также своим внешним обликом и своими нарядами. В этом смысле женщина высших сословий была уникальным творением дворянской культуры.

Как бы не менялся женский костюм на протяжении всего периода Нового времени под влиянием стиля и моды, а также личного вкуса в рамках стиля барокко, рококо, классицизма и романтизма, в своем семиотическом содержании он всегда сохранял основное качество – подчеркивать женственность и изящество в образе своей хозяйки. Ради этих отличительных знаков женщина-дворянка терпеливо сносила вериги своего костюма.

В связи со всем этим женщина для мужчины являлась утонченным инструментом наслаждения, как в физическом плане, так и в духовном. Что касается баснословно дорогого наряда женщины, он часто становился выражением мужского тщеславия и богатства. Бриллианты на женском платье были в этом смысле вывеской, свидетельствующей о финансовом положении ее мужа.

*Мужской костюм* в культуре Нового времени, перенявший в XVIII в. во многом черты женского костюма, только с XIX в., постепенно абстрагируясь от женского, примет свой естественный вид и станет мужским, мало чем отличающимся от сегодняшнего в своих общих признаках. За образец взят английский костюм для верховой езды, который англичане начинают носить как повседневную одежду. В его ансамбль вошли фрак, узкие панталоны, сапоги с отворотами и надеваемый поверх фрака редингот. Характерными чертами этого костюма являются строгость и простота линий покроя, мягкие и спокойные цвета. Английский костюм повлиял в дальнейшем на становление общеевропейского мужского костюма, продержавшегося в мужской моде вплоть до нашего времени. Из этого

костюма, как пишет автор «Энциклопедии моды», уходит, прежде всего, «внешняя демонстрация высокородности». Он становится скромнее, чем костюм прошлых веков, и все менее зависимым от капризов моды. Его цветовая гамма делается менее яркой и приобретает спокойные, пастельные оттенки. «Знатный господин прошлых дней, который своим великолепным нарядом выставлял напоказ сановность и достоинство, стал теперь серьезным человеком, – сообщает «Энциклопедия моды. – В своем платье он уже больше не играет героя. Цилиндр сидит на его голове как символ и венец серьезного отношения к жизни. Только в небольших вариациях и некоторых декоративных излишествах еще дает знать о себе. Фрак затем уступает место пиджаку. Изменения в мужской моде, если не считать спортивного костюма, становятся все незначительнее. Мужская одежда становится все более стандартизированной и на нее меньше оказывает давление мода, чем на женский костюм. Идеалы труда, образования и демократии начинают превалировать в обществе» [127, с. 33].

Мужской пиджак, похожий на современный, появляется в 70–80-х гг. XIX в. также в Англии. К 80-м гг. XIX в. строгая деловитость мужского костюма была подхвачена дамской модой, в результате появились простые юбки, жакеты и блузы, родина которых тоже стала Англия.

Глубинные трансформационные изменения в отношениях полов, которые наблюдаются в эпоху XX в., не могли обойти стороной сферу костюма. Гендерные изменения, происходящие в современной культуре, связаны прежде всего с процессами перехода от преимущественно патерцентристского типа культуры с его доминированием мужского начала к биархату – равноправному главенству полов, где возникает не только юридически декларируемое, но и реальное гендерное равенство буквально во всех областях жизни и культуры, начиная от традиционно мужских сфер деятельности (армия, космонавтика, тяжелые виды спорта и т.п.) и кончая сферами экономики, бизнеса, науки, литературы и искусства.

Проследим, как история эмансипации женщины и завоевания ею равноправия с мужчиной во всех сферах жизни отразилась в эволюции моды.

В начале XX в. женщина получила право широкого участия в социальной сфере. Из слабого пола она превратилась в сильный, из статуса домохозяйки перешла в статус работницы, получив одинаковые права с мужчиной. И первой акцией эмансипированной женщины становится желание расстаться с главными внешними признаками женственности: длинными волосами и длинными платьями.

Ее новое положение проявилось в моде 20-х гг. XX в. – «ля гарсон» (девушка-мальчик). Женщина коротко стрижет волосы, облачается в платье-тунику, которая делает ее фигуру плоской, по-мальчишески гибкой, не выделяющей признаков пола (женскую грудь и талию), укорачивает юбку, обнажая ноги до колен. Весь ее облик словно выражал: «Я твой товарищ, только более юный и более

красивый». Из этой юной девушки-юноши окончательно уходит образ женственного, слабого, незащитного существа.

Следующей акцией женщины, связанной с завоеванием равных прав с мужчиной, если рассматривать их под углом зрения костюма и моды, становится активное заимствование предметов из мужского гардероба. Самым вожделенным предметом для женщины становятся брюки. В истории моды эти тенденции возникали и раньше. Можно вспомнить, к примеру, мужские фраки и панталоны, которые носила известная французская писательница XIX в. Ж. Санд, которая вместе с мужским псевдонимом одна из первых начала присваивать элементы мужской одежды.

За возможность носить брюки женщины боролись долгие годы. По сути, борьба за эмансипацию женщин в XX в. во многом и проходила под знаком завоевания права носить эту часть мужской одежды. Такая возможность им была предоставлена тогда, когда в 1911 г. появились первые женские велосипеды, что послужило появлению специально созданных для велосипедных прогулок юбок-брюк, которые, тем не менее, вызвали негативное отношение в обществе. В дальнейшем популяризации женских брюк способствовал кинематограф в лице Марлен Дитрих, активно носившей брючные костюмы не только на экране, но и в жизни или Кэтрин Хепберн, часто снимавшуюся в различных типах спортивной одежды.

Тем не менее, брюки на протяжении всей первой половины XX в. становились поводом для общественного негодования. Женщин не пускали в рестораны, они не могли являться частью деловой или вечерней одежды. И только в 70-е гг., когда появилась мода на джинсы, которые стали популярны, как у мужчин, так и у женщин, брюки окончательно вошли в женский гардероб и перестали быть яблоком общественного раздора.

Вместе с брюками женщина получила целый набор одежды, традиционно числившейся мужской: пиджаки, свитера, ковбойки, майки, комбинезоны, ботинки и полуботинки, спортивные сумки, основным признаком которых являются удобство и практичность. Сегодня эта одежда окончательно перестала маркироваться как мужская или женская и стала нейтральной – «бесполой» универсальной *модой «унисекс»*. (Существуют более радикальные варианты моды «унисекс», когда женщина своим внешним обликом стремится не просто нейтрализовать признаки своего пола, а показать, что она нарочито пренебрегает знаками мужского внимания. В этом случае она надевает на себя рваные, поношенные и старые вещи, волосы не стрижет, они растут сами по себе, или делает очень короткую стрижку. Сравнительно мягкий образ подобного стиля может быть следующим: вытертые джинсы, черная майка, черные тяжелые ботинки, сумка-рюкзачок, стрижка бобриком и никаких украшений и следов косметики.)

В 70–80-е гг. XX в. в женскую моду вместе с брюками начинает активно внедряться деловой классический костюм как атрибут деловой женщины. Эта



мода получила название моды властного стиля. В дальнейшем, в реалиях женской моды конца XX в. знаки и символы мужской одежды перестают быть актуальными. Это связано, во-первых, с тем, что мужская одежда со всей ее атрибутикой почти целиком перешла в женский гардероб и стала маркироваться как универсальная, а во-вторых, женщина к этому времени заняла свое прочное место в обществе, и ее костюм перестал нести знаки утверждения себя в мужском социуме.

Мода «унисекс» в XX в. стала выражением унификации мужских и женских функций в общественной жизни, а в широком значении – маскулинного и феминного в культуре. В ней нет уже семиотического выражения ни чисто мужских, ни чисто женских признаков пола, зато она достаточно зримо и красноречиво указывает на новую «бесполую» личность, которая сформирована культурой XX в.

В мире «бесполой» личности нет места ни мужчине, ни женщине. Уверенно завоевав свое прочное положение в обществе и обретя в образе деловой женщины чувство социальной уверенности, женщина начинает пытаться вернуть свою утраченную женственность – феминные знаки. Но уже не через костюм, а через телесность, откровенно, даже агрессивно, обнажая себя, и через наготу утверждая признаки своего пола и своей природы. Перед костюмом такой задачи больше не ставится в силу того, что в современной культуре утратила свое значение оппозиция «мужская–женская» одежда, тем самым, перестав нести функцию гендерного означивания.

Первым витком обнажения женщины и стала мода 20-х гг. XX в., где она своей укороченной до колен юбкой отпраздновала свою эмансипацию. Второй виток мини-моды приходится уже на 60-е - начало 70-х гг. В женской моде появляется еще более укороченная юбка, которая стала «короче, чем вспышка магния», как писалось в журналах мод того времени, обнажившая уже не только щиколотки и колени, но и бедра, бросив вызов общественной морали.

Идеальной женской моделью для новой моды послужила английская манекенщица Твиги. Эта модель, с полудетской, неоформленной, угловатой фигурой без ярко выраженных признаков пола – женщина-подросток стала эталоном красоты на многие годы: ей старались подражать, стремясь похудеть всеми способами, чтобы носить мини-юбки и вообще молодежную одежду независимо от возраста.

В этот период модным становится короткое платьице или юбочка, коротко стриженные волосы с ниспадающей на лоб челкой или, наоборот, длинные, небрежно распущенные или завязанные хвостиком на затылке. Платьице дополняется туфельками на невысоком каблуке, которые женщина носит с носочками или гольфами. Если к этому наряду добавить худенькую фигурку, то складывается очень необычный женский образ. Это уже даже не образ юной девушки с гибкой юношеской фигурой, создаваемый в моде «гарсон» 20-х гг. XX в. Новая мини-мода 60–70-х гг. создает образ хрупкой девочки-подростка, чего никогда

не бывало в истории европейской моды.

Мода-мини вернулась в 90-е гг. В женской одежде окончательно сформировался стиль с ярко выраженными чертами агрессивной сексуальности или, как более мягкий вариант, эротической игры, в которую сегодня вовлечено практически все общество. Современная «мода-секси» имеет дело уже не столько с костюмом, сколько с женской телесностью. «Ныне уже само тело как таковое, – пишет Бодрийяр, – со своей идентичностью, полом, социальным статусом, сделалось материалом для моды, а одежда составляет лишь его частный случай» [14, с. 175].

### **Вопросы**

1. В чем специфика семиотики костюма?
2. Чем отличаются между собой знаковые характеристики костюма в различных исторических типах культуры?
3. Какая существует связь на семиотическом уровне между частями человеческой телесности и костюмом?
3. Как в семиотике костюма отражаются гендерные отношения?

## **ТЕМА 10. СЕМИОТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

### **10.1. Семиотика живописи**

**Иконические и символические знаки в живописи.** Существует область культурных текстов, где каждый элемент, каждая единица стремится заявить о себе, получить свое осмысление и внести вклад в общее содержание. Такой областью является искусство, где нет ничего незначимого и любой второстепенного элемент обретает глубокий семиотический смысл. В искусстве компоненты художественных текстов наделяются семантическим богатством, многообразием и зачастую раскрывается самым неожиданным образом.

Например, в полотнах Рембрандта не только человеческие лица, но каждый изображенный предмет и даже деталь предмета живут такой же напряженной, насыщенной и многозначной жизнью, как и герои картины. В самой известной работе художника «Возвращение блудного сына» зритель не видит ни лица, ни глаз сына, упавшего перед отцом на колени. Но зато «говорящими» здесь становятся рубища, в которые превратилась одежда блудного сына за время долгих скитаний. От одежды сына идут световые потоки, причем, они не внешнего плана, а идут откуда-то из глубины. Неожиданным образом мы становимся свидетелями того, как простой иконический знак превращается в мощный символ: насыщаясь внутренним движением, складки одежды из материальной субстанции преобразуются и начинают наделяться духовной сущностью. «Осиянные» тем особенным рембрандтовским светом, эти рубища становятся знаком духовного преображения человека и трансформируются в «духовный покров».

драме, раскрывающейся перед нами в картине, процессам подобного преобразования подвержено все: люди, окружающие отца и блудного сына, вещи, пространство и сама светотень. Здесь все приобретает символическое звучание.

Тем не менее, вначале, как правило, в произведениях живописи прочитываются *иконические знаки* – материальная оболочка предметного мира. В семиотике искусств именно иконические знаки составляют основу изображения в силу своего фундаментального, по Ч.С. Пирсу, качества – способности знака непосредственно отражать тот или иной объект, т. е. становиться «непосредственным образом». Неискушенный зритель часто и останавливается только на прочтении иконических знаков, замечая в изображенных предметах простое подобие мира, не выходя на осмысление глубинных, интенциональных уровней произведения искусства, т.е. на их *символический пласт*.

Интересным примером здесь могут послужить реалистические пейзажи XIX века: зритель с наивным сознанием видит в них только иконический знак, подобие или аналог реального природного мира. Это напрямую связано с тем, что образный мир представителей реалистической пейзажной школы (французских художников-барбизонцев, русских художников-передвижников и др.) не обладает такой метафорической активностью, как, например, пейзажи художников классицизма и романтизма. Такое представление, однако, ошибочно. Относительная безыскусственность их реалистических пейзажей на самом деле таит в себе латентную метафоричность, действенную на фоне стершейся и переставшей «работать» риторики образного строя классицистических и усложненных языковой символикой романтических пейзажей. Последние достаточно исчерпали себя в содержательном отношении и потеряли свою новизну и свежесть восприятия для зрителя. В новую художественную эпоху значимым и интересным для зрителя делается образ, очищенный от усложненных коннотативных значений, излишнего метафоризма и языковой условности, присущих классицизму и романтизму. В искусстве реалистической школы начинает цениться образ, значение которого сводится к прямой и точной семантике. Произведение, освобожденное от метафорического излишества и сложных вторичных смысловых значений, формирует новую культурную норму.

В сравнении с пейзажами классицизма и романтизма, семантически перенасыщенными, антиметафорический текст реалистической пейзажной школы, составленный из элементов прямой, а не переносной семантики, начинает восприниматься как метаметафора, подвергшаяся вторичному упрощению. Эта метаметафора, субъективно воспринимаемая зрителем как сближение с реальностью и простотой, включает зрителя в новый культурно-семиотический код эпохи. Однако в дальнейшем она так же начинает терять свою новизну и привлекательность и в свою очередь делается семиотической антитезой, от которой отталкиваются и отрекаются символисты и авангардисты нового времени. Последние создают свои аутентичные художественные коды, возвращая искусству



усложненную метафористичность, семантическую неоднозначность и зашифрованность образного строя произведений, что характерно для искусства конца XIX и всего XX века.

В произведении искусства содержание иконического знака перерастает в символическое и именно это содержание становится особенно ценным. Так к примеру, знаменитый «Черный квадрат» К. Малевича как иконический знак сам по себе не вызвал бы к себе интереса, а в качестве символа стал знаменем эпохи. В частности, в «Черном квадрате» впоследствии даже увидели предтечу такого астрофизического феномена, как черная дыра, который был открыт уже после написания художником прославленной картины.

Иконический знак в искусстве, становясь символом, должен указывать на нечто большее. Внутренняя сторона символического изображения и его внешняя сторона, передаваемая посредством иконического знака, имеют между собой мало общего: символ – это нечто сугубо самостоятельное.

Принципиальная особенность иконических знаков состоит в том, что их форма берет на себя функции значения – она сама по себе есть информация о денотате. Поэтому иконические знаки не нуждаются в «переводе», потому что похожи на свой объект. Ч. Пирс считал именно иконические знаки самыми совершенными, так как, являя собой «непосредственный образ», эти знаки способны накладываться на свой объект. Иконический знак в этом смысле является самым простым, понятным, он максимально мотивирован. Принципиальное отличие художественного символа от иконического знака заключается в том, что смысл символа не подразумевает прямого указания на денотат (простое содержание образа, лежащее на поверхности). В символе, а здесь речь идет о художественном символе, актуализируется его смысловая глубина, скрытое содержание, которое выявляется только в связи со всем контекстом произведения. Художественный символ указывает на характеристики экзистенциального плана, которые наполняют образ новыми духовными смыслами, не совпадающими часто с обыденным, нехудожественным видением. Иначе говоря, любой компонент художественного текста символически опредмечивается и начинает говорить на новом языке, приобретает новые смыслы и выражать новые идеи. В результате художественный образ, претворяясь в символ или сложный гетерогенный знак, наделяется уникальностью, неповторимостью и огромной социальной, эстетической и экзистенциальной значимостью своего звучания. Значение иконического знака В. Кандинский сравнивает с молчаливым присутствием человека в мире. Символ же, напротив, для него наполнен звучанием. Это сама речь, движение, событийность, поэтому «новая наука об искусстве может возникнуть лишь тогда, когда знаки станут символами и когда открытый глаз и ухо позволят проложить путь от молчания к речи» [44, с. 206].

Есть периоды в истории живописи, когда символика знака в произведениях искусства выходит на первый план. Это в первую очередь Древнее и Средневе-

ковое искусство. Например, в иконописи, где не только образы святых, но каждое цветное пятно имеет свое собственное значение и поэтому выступает как знак-символ. Иконописец, изображая религиозные сюжеты, не стремился к внешнему формальному реализму, наоборот, он всячески подчеркивает разницу между изображаемым миром небесным с приобщившимися к нему святыми и миром земным, в котором обитает зритель. Для этого намеренно искажаются пропорции, нарушается перспектива.

Использование обратной перспективы или однородного непроницаемого фона как бы приближало зрителя к изображенному образу, пространство иконы словно выдвигалось навстречу вместе с помещенными на нем святыми. Лик (лицо) в иконе – самое главное. Считалось, что глаза – зеркало души, поэтому глаза в иконах такие большие и проникновенные. Фигуры изображаемых библейских персонажей писались менее плотно, немногослойно, намеренно вытягивались, что создавало визуальный эффект их легкости, преодолевало телесность и объемность их тел. Они словно парят в пространстве над землей, что является выражением их одухотворенности, их преображенного состояния. Собственно изображение фигуры занимает основное пространство иконы. Все остальное – палаты, горы, деревья играют второстепенную роль, их знаковая природа доведена до максимальной условности. Однако и они несут определенную смысловую нагрузку (гора – символизирует путь человека к Богу, дуб – символ вечной жизни, чаша и виноградная лоза – символы искупительной жертвы Христа, голубь – символ Духа Святого и т.д.).

В XIX в. иконопись было принято считать примитивным искусством в силу того, что на эстетическое восприятие живописи сильное влияние оказал реализм. Древнерусским иконописцам ставили в вину незнание анатомии и приемов построения прямой перспективы. В дальнейшем, в начале XX в., многие художники-авангардисты, В. Кандинский, К. Малевич и другие, тщательно изучали и сами пытались перенять выразительные средства древних мастеров. Анри Матисс признавал значительное влияние русской иконы на свое творчество. Через модернизм и авангард не только Россия, но и Запад возвращаются к знаковой природе искусства, используют локальные цвета, подчеркнутую декоративность, плоскостное решение объёмных масс, угловатость рисунка, нарушение правильных пропорциональных отношений изображаемых объектов, деформацию формы как средства выразительности.

В картине норвежского художника-символиста Э. Мунка «Крик» в некоем абстрактно-урбанистическом пространстве изображен человек с разъятым от ужаса и неистового крика ртом. Это крик такой силы, что от него концентрическими кругами пошли «звуковые» волны. Однако окружающий мир остается глух и безответен к нему. Так в символическом ключе в знаменитой работе Мунка изображена тема одиночества.

В огромной по своим размерам картине бельгийского художника Дж. Эн-

сора "Въезд Христа в Брюссель на масленицу 1888 г.", написанной на библейский сюжет, перенесенный в современность, написана гигантская толпа людей в жутких карнавальных масках, среди которых затерялась фигура Христа. В человеческом муравейнике, где каждый занят своими заботами и забавами, его просто не заметили.

В новой реальности художников XX века меняется не только человек и окружающий его мир, но и со временем и пространством начинают происходить всякие метаморфозы. Так, в картине С. Дали «Постоянство памяти» искажается, смещается само время. Знаком этого становятся сами часы, потерявшие свой естественный облик и превращенные в «стекающую» со стола аморфную плазмодную массу. Истекает время, исчезает настоящее, а вместе с ним – прошлое и будущее. Разрываются все связи, которые когда-то связывали человека с реальным миром. Человек остается один на один в «анестезированном», незнакомом и непонятном мире.

В картине белорусского художника М. Савицкого «Поводырь» окружающая реальность по внешним своим очертаниям остается неизменной и угрозой, которую она таит в себе, невидима человеческому глазу. В этом произведении, посвященном чернобыльской трагедии, угрозу радиоактивного заражения видит только прибор для измерения радиации – счетчик Гейгер. Он и есть тот самый поводырь, выводящий слепое человечество подальше от зараженных мест, которые техногенная катастрофа превратила в мертвую зону отчуждения – необитаемую территорию, опасную для всего живого.

**Синтаксический, семантический и прагматический аспекты живописи.** Художественное изображение в целом, так и его элементы функционируют и описываются в трех измерениях, характеризующих в семиозисе три типа отношений, описанных Ч. Моррисом: отношение знаков к объектам действительности и понятиям о них – *семантика* (условно этот тип отношений можно обозначить как “знак – объект”); отношение знаков друг к другу – *синтактика* (“знак – знак”); отношение знаков к человеку, который ими пользуется (интерпретатору) – *прагматика* (“знак – интерпретатор”). Синтактика – внутреннее свойство художественного текста, семантика и прагматика – внешние его аспекты.

В.В. Иванов определяет “синтаксис” как “правила сочетания друг с другом каких-либо знаков, передающих определенное значение... будь то комбинации цветовых пятен на картине” [38, 149]. Синтаксическая упорядоченность основана на соединении элементов в единое целое на основе как эквивалентных, так и иерархических отношений между ними, причем это “целое” не является результатом простой суммы входящих в него элементов, а представляет собой качественно новое образование. Л. Арагон, сравнивая синтаксис изобразительного искусства с привычным языковым синтаксисом, пишет: “Если рассматривать картину, как фразу, т. е. как сочетание выразительных элементов, приобретающее благодаря отношениям между этими элементами свой смысл, отличный от

смысла каждого из них в отдельности, то представляется очевидным, что смысл этот зависит от самого способа сочетания, иначе говоря, от синтаксиса картины” [8, с.101].

Прагматическая сторона художественного текста задана уже самим его социальным значением, иначе текст не существует как знак: “быть знаком” не есть качество изначально присущее вещам или явлениям, знаками они действительно становятся тогда, когда используются и понимаются субъектом в качестве знаков. Эту прагматическую сторону текста имел в виду Ч. Пирс, когда писал, что нечто “не есть знак, пока оно не используется в качестве такового, т. е. пока оно не интерпретируется мышлением и не адресуется некоему сознанию” [83, с. 247].

Синтаксические и семантические измерения, являясь, с одной стороны, неотъемлемыми сторонами семиотических отношений в искусстве, периодически превалируют друг относительно друга, характеризуя различные стилистические направления в изобразительном искусстве. Крайние оппозиционные отношения “синтаксис/семантика” характеризуют, согласно Ю.К. Лекомцеву, изображение, которое либо представляет собой неинтерпретируемую форму (крайний случай – абстрактная живопись), либо наряду с формой содержит ее интерпретацию [62, с. 138].

Условное представление об изобразительной синтактике и семантике дает М. Шапиро, объясняя семантическую способность “черточек, крючков, точек”, подобных мозаике и не имеющих собственного миметического значения, приобретать значение, передавать какие-то характерные свойства объекта, когда они входят в определенные комбинации, когда они повторяются большое число раз в соответствующем контексте, “а их свойства как свойства меток добавляют что-то к внешнему виду изображаемого объекта”. Если же система меток, мазков, пятен и определенных способов их сочетания и распределения в поле изображения начинает использоваться произвольно, а не в функции знаков определенных объектов, налицо синтаксическое построение изображения [9, с. 161].

“Преобладание” семантики свойственно реалистическому искусству. Семантика определяет возможность интерпретирования; Ю.К. Лекомцев, например, считает, что для семантического реалистического искусства характерна “почти однозначная интерпретация произведения” [62, с. 137]. Как нам представляется, преобладание семантики свойственно также антиподу реализма – сюрреализму, изображающему субъективные состояния, подсознание, память и алогично сближающему удаленные друг от друга предметы реалистической стилистики – необычная семантика, представленная стилистически традиционно, реалистично или даже натуралистично, “поглощает” синтаксис.

Относительное “равноправие” синтактики и семантики можно отнести к импрессионистическому направлению в искусстве, поскольку, как считает М. Шапиро, импрессионистическая живопись, в которой отдельные части произведения не подчинены правилу детального соответствия частям объекта, явилась



шагом в сторону современной абстрактной живописи. “Знак дерева в целом распознается как дерево из контекста, – пишет он, – но отдельные его части весьма мало напоминают листья и ветви... Перспективное видение различает такие объекты благодаря их общим силуэтам, тону и контексту, не различая деталей” [9, с. 161] – т. е. при частном преобладании синтактики сохраняется семантичность (наличие референции) художественного образа в целом.

“Усиление” синтактики наблюдается в развившихся в первое десятилетие XX века тогда новых направлениях искусства (кубизм, дадаизм, экспрессионизм – “кубизм в живописи искусствоведы метко называют синтаксисом” [101, с. 181]. Синтаксичность в указанных художественных направлениях действует следующим образом: “При введении нового способа видения наступает такой момент, когда форма изображения превращается в сложный орнамент, но при этом оставляется интерпретируемый объект, который нужно увидеть, т. е. своего рода принцип “найди человека в кустах” [62, с. 137]. Этот принцип модернистской живописи образно назван Г.-Г. Гадамером “фрагментарными жестами” вместо “многозначительных историй”, когда “из расплывающихся до неопознаваемости значимых элементов мы продолжаем угадывать что-то, последний остаток знакомого, и отчасти переживаем узнавание” [22, с. 238].

Однако полное вытеснение семантических отношений в пользу исключительно синтаксиса характеризует абстракционизм (“нефигуративное искусство”), демонстрирующий полный отрыв от предметности и представляющий собой внутренне гармоничную комбинацию цветовых пятен и линий на картине. Таким образом, исключительно синтаксически организованный “текст” приближается, как считает В.В. Иванов, к одноуровневому (где имеется только означаемое) искусству, с наименее сложной структурой художественного образа [38, с. 145]. Отрицает семантику абстрактного, “нефигуративного” искусства и К. Леви-Стросс, также указывая на его одноуровневость: “Абстрактная живопись отделяется от языка, понимаемого как система значений... школы, объявившие себя нефигуративными, теряют способность обозначать: они отказываются от первого уровня обозначения (уровня “интеллектуальных значений”, по Леви-Строссу) и считают, что могут ограничиться только вторым... формы, к которым прибегает художник, не существуют в другом плане, где они обладали бы систематической организацией” [61, с. 34]. М. Шапиро, однако, считает, что и в абстракционизме элементы, используемые в неинтерпретируемом целом, сохраняют многие свойства и формальные отношения предшествующего миметического искусства [9, с. 161]. Аналогичная мысль высказывается Ю.К. Лекомцевым: “...Это не значит, что художник полностью порывает с перцептуальным образом, создавая нефигуративное произведение. Ведь даже в том случае, когда не имеется в виду никакого определенного денотата (перцептуального образа), автор рекомбинирует образы, хранящиеся в его памяти” [62, с. 135].

Таким образом, текст-изображение, являясь знаком, имеет безусловно свои собственные уникальные семиотические свойства. Накладывающаяся на данную

систему словесная семиотическая система текстов-интерпретаций рассматривается, естественно, как совершенно особенная знаковая система, построенная на конвенциональном функционировании знаков-символов. Однако обе знаковые системы, каждая из которых имеет:

1) набор основных единиц (словарь);

2) правила их сочетания (грамматику), сближаются друг с другом по следующим критериям:

- и в языковой, и в изобразительной системах основополагающей структурной единицей является материальный *знак* (субзнак, фигура), различна только его природа;
- обе семиотические системы социальны, они создаются в социуме и предназначены для членов социума;
- языковая и изобразительная системы являются средствами передачи сообщения;
- и языковой, и изображенный объекты представляют собой систему только тогда, когда составляющие их элементы взаимодействуют, соотносятся друг с другом синтаксически: равноправно и соподчиненно (структурно и системно);
- и в системе языка, и в системе искусства знак связан с означаемым (предметом, денотатом), и эта связь позволяет системам быть семантическими, смыслообразующими;
- обе системы существуют только тогда, когда находятся в парадигматическом измерении (относятся к говорящему, слушающему, смотрящему субъекту-интерпретатору);
- базой для построения как языковой, так и изобразительной систем является действительность в той или иной форме;
- языковой код, приложенный к словесному искусству, и код изобразительного искусства представляют собой особые системы, в которых на первый план выходит их самостоятельная эстетическая ценность.

## **10.2. Материал, форма, линия, цвет как семиотические проблемы живописи**

Субстанцией изображения, которая выполняет аналоговое воспроизведение предмета, копирует его (мера сходства – другой вопрос), в произведении живописи являются не «вещи», а незначимые сами по себе цвета, линии и формы.

У пространственных искусств, как изобразительных (живопись, скульптура, графика), так и неизобразительных (архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн, абстрактное искусство), одна общая сенсорно-материальная основа — цвет, линия, форма. Поэтому, по большому счету, то есть с точки зрения семиотики, они образуют один большой класс изобразительных семиотик, различающихся между собой мерой изобразительности. Такой мерой здесь явля-

ется, как указывалось выше, иконичность как исходное свойство знаков-изображений, основанных на подобии изображения, "подражании" миру, его "удвоении" и конвенциональность – условность в изображении, основанное на не подобии, не на подражании миру и не является его удвоением.

Знаковый смысл имеют части изобразительной плоскости, место изображения предмета на ней. Художник Х. Грис отмечал, что желтое пятно обладает различным визуальным «весом» вверху и внизу изобразительного поля. Знаковый смысл «верха» и «низа» в живописи связан с вертикальным положением человеческого тела, направлением сил тяжести, опытом видения земли и неба. «Правое» и «левое» как части изобразительной плоскости обретают знаковую определенность в связи с традициями культуры, в частности с исторически сложившимся направлением чтения и письма, а также в связи с асимметрией правой и левой руки. В язык живописи входят также формат картины и размер изображения той или иной фигуры. Скульптурные или живописные фигуры, превышающие натуральные размеры человека, обозначают величие изображаемой личности, а миниатюрный формат передает интимность, изящество, драгоценность объекта. В древнем искусстве главная фигура рисовалась иногда больше не только других фигур, но даже деревьев и гор. В эпоху Возрождения социальная значимость изображаемой фигуры начала выражаться другими знаковыми средствами: характером одеяния, знаками отличия, позой, местом расположения в изобразительном поле, соотносительностью с другими фигурами.

С изобретением фотографии (1839 г.) в европейском искусстве усиливаются стремления превзойти фотоснимок в «иной» точности, недоступной фотоаппарату, — в передаче настроения, чувства, неповторимых оттенков каждого момента жизни (в импрессионизме и его продолжениях в искусстве XX в.); в художественном анализе внутреннего строения предмета; в поисках новых средств в изображении движения (ср. попытки кубистов передать на одном полотне несколько фаз движения, например, спускающейся по лестнице женщины); в опытах «нефигуративного» и абстрактного искусства (Василий Кандинский, Казимир Малевича).

**Материал.** Отличием иконического знака от двух других типов знаков является также наличие достаточно значимой материальной субстанции, называемой «телом знака», совмещающим в себе собственно форму и материал, из которого выполнен знак. Если для восприятия конвенциональных знаков (индекса, символа) материал, из которого изготовлен знак, безразличен (пока он не мешает оптимальной передаче информации), то в изобразительном искусстве «тело знака», т. е. его физические функции, определяет данный тип изображенного объекта, а если это произведение изобразительно искусства, то в аннотации к нему обязательно указывается техника исполнения, основанная на определенном материале (масло, пастель, темпера, карандаш, акварель и др.). «Не меньшее значение для живописца, — отмечает искусствовед С.М. Даниэль, — имеет сам материал, у каждого вида живописи — особая плоть: густая и вязкая фактура масляной

краски, красноречивая плотность темперы, нежная, матовая поверхность пастели, прозрачность акварели» [32, с. 78].

**Форма.** Употребление понятия «форма знака» применительно к эстетическому знаку-изображению (т. е. к живописной картине) должно предполагать совмещение в нем двух составляющих внешней стороны знака (означающего) — конфигурации и материала. Иначе говоря, форма знака несет в себе не только «видимость», но и материальную основу, создающую эту «видимость».

Известный исследователь истории искусства Адольф Гильдебрандт писал по поводу формы следующее: форма — это главное средство воздействия, поэтому отбирается то, что воздействует наиболее сильно. И далее, посему так называемый греческий тип лица у древних статуй, например, или так называемый греческий нос возникли из подобной же потребности, а совсем не потому, что греки имели такие головы. Такая голова действует при всех обстоятельствах ясно и представляет типичные акценты воздействия. То есть, продолжает свою мысль исследователь, не было греческого носа в реальной действительности, но он появился в действительности символической в качестве более сильно воздействующего средства. Или, другими словами, рисунки — даже реалистические — более похожи на карты, чем на зеркала [9, с. 87-89].

Что касается оппозиции симметрия-асимметрия, то симметрия здесь предполагает, как утверждают многие художники, строгость, отдых, спокойствие, классицизм, силу. Асимметрия, по их мнению, означает слабость, движение, динамизм, "жизнь", свободу, как в совокупности, так и в деталях. Симметричные формы соответствуют формам "важным", "представительным". Асимметричные представляют известный уровень "приятности".

В искусстве XX века проявилось активное взаимодействие и взаимовлияние разных видов искусства и различных приемов формообразования. Одно из проявлений синтетичности современного художественного мышления — тенденция к жанровой "гибридизации", которая осознается как источник новаторства. Вместе с этим проявляется интерес к древнему синкретизму искусств. Создается универсальная система художественного языка как новой формы выражения реальности, в которой актуализируются традиционные представления о жанровом, стилевом, языковом синтезе.

В XX веке взаимовлияния разных видов искусств имеют определяющее значение. Наиболее полно и ярко синтезирующее взаимовлияние проявилось в работе А. Матисса "Танец" и "Музыка". В этом плане Матисс отразил не локальные тенденции, отдельные принципы авангардизма, а его логику и общие принципы, тем самым став одним из ярчайших свидетельств глубины и универсальности художественного языка всего XX века, являясь как бы выражением монументальной формулы перелома.

Необычный взгляд по поводу формы в композиционном пространстве приводит В. В. Кандинский в своей монографии «О духовном в искусстве»: «Чем свободнее абстрактный элемент формы, тем чище и при том примитивнее его



звучание. И так, в композиции, где телесное более или менее излишне можно также более или менее пренебречь этим телесным и заменить его чисто абстрактным или полностью переведенными в абстрактное телесными формами. В каждом случае такого перевода или такого внесения в композицию чисто абстрактной формы единственным судьей, руководителем и мерилom должно быть чувство» [43, с. 54]. В другой своей работе «Точка и линия на плоскости», говоря о пространственном месте понятия «точка» в природе, В. В. Кандинский отмечает: «В другом столь же однородном царстве — природе часто встречается скопление точек, причем вполне целесообразно и органически обоснованное. Эти природные формы в действительности являются малыми пространственными телами и соотносятся с абстрактной (геометрической) точкой таким же образом, как и живописные. С другой стороны, и все «мироздание» можно рассматривать как замкнутую космическую композицию, которая, в свою очередь, составлена из бесконечно самостоятельных, также замкнутых в себе, последовательно уменьшающихся композиций» [44, с. 91-92].

**Линия.** Кристаллизация языка XX века вела к постепенной подготовке к нащупыванию новых выразительных средств. В живописи это привело к отказу от линейной перспективы. Это было проявлением нового ощущения относительности всех казавшихся до сего времени устойчивых характеристик бытия. Позднее подобное мироощущение нашло адекватное выражение в экспрессионизме, когда дисгармония становится универсальным законом мироздания. Вот как характеризует экспрессионизм Г. Недошивин: "Линии в картинах экспрессионистов "срываются в аритмической пульсации", цвет "дребезжит диссонансами", "кричит во всю меру доступного художнику диапазона палитры" [77, с. 226].

Главным организующим элементом пространства в китайском пейзаже была линия, которая обладала способностью соединять и разделять, быть как связующей нитью, так и границей. Линия формирует плоскости, служит мерой времени и пространства картины, являясь основным символом пространственно-временного континуума. И та же линия создает иероглифы, которые несли в себе как литературный, так и символический смысл, создавая тем самым как бы внеобразное бытие картины.

В постмодернизме изобразительное искусство теряет черты пространственной определенности, в различного рода хепенинги, акции вторгается динамический, временной элемент. Постепенно визуализация пластических искусств испытывает воздействие аудиальных средств.

В. Кандинский в книге «Точка и линия на плоскости» всесторонне изучает точку и линию в качестве первоэлементов живописи и замечает, что точка и линия, это «скрещения, соединения, образующие собственный язык, невыразимый словами» [44, с. 311]. Точка Кандинского многолика. Во-первых, точка в понимании художника связана с символикой числа. Она является «последним абстрактным выражением в каждом искусстве» и возрождает те интуиции, которые

были выработаны в пифагореизме. Кандинский замечает, что “все мироздание можно рассматривать, как замкнутую космическую композицию, которая в свою очередь, составлена из бесконечно самостоятельных, также замкнутых в себе, последовательно уменьшающихся композиций. Последние же, большие или малые складываются, из точек /.../ это комплексы геометрических точек, которые в разнообразных закономерно сложившихся формах парят в геометрической бесконечности /.../ Каждое произведение возникает так, как возник космос, – оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающегося, в конце концов, в симфонию, имя которой, музыка сфер» [44, с. 128-223].

Линия, или вторичный элемент, как называет ее Кандинский, является полной противоположностью точке, она “след перемещающейся точки”, так как исходит из нее вследствие движения. Силы, приходящие извне и преобразовывающие точку в линию, могут быть различными. Отсюда и разнообразие линий. Оно проистекает от разнообразия сил, приложенных к точке, – это может быть приложение одной силы, приложение двух сил, многократное поочередное воздействие обеих сил, одновременное воздействие обеих сил и т. д. [44, с. 242].

Например, одна приходящая сила извне, по Кандинскому, создает первый тип линии, а именно прямую линию, представляющую в своем напряжении сжатую форму бесконечной возможности движения. Кандинский пишет о необходимости замены понятия “движение”, – понятием “напряжение”. Напряжение, – это сила, живущая внутри элемента, соответствующая лишь одной составляющей движения. Второй составляющей является направление [44, с. 243].

Анализ трех типов линий, предпринятый Кандинским, – горизонтали, вертикали и диагонали, может только при поверхностном взгляде показаться неким геометрическим опусом. Как и все, с чем работает художник, эти линии наполнены особым звучанием и особым внутренним смыслом, – смыслом самой человеческой способности воспринимать мир и ориентироваться в нем. Что такое горизонтальная линия с точки зрения человеческого пребывания в мире, если не линия поверхности, – “холодная несущая основа”. Ее основное звучание, – холод и плоскостность. Она может быть определена, как форма неограниченной холодной возможности движения [44, с. 244].

Полной противоположностью этой линии, является вертикальная линия, понимаемая в качестве некоего «духовного стержня, на котором основывается бытие» [26, с. 76]. Основное отличие от горизонтали заключается в том, что здесь плоскость заменяется высотой и глубиной. Кандинский пишет о вертикальной линии, как о кратчайшей форме неограниченной теплой возможности движения. И, наконец, диагональ, как некое промежуточное положение между холодом и теплом, как непрекращающаяся возможность выбора между поверхностностью и глубиной. Итак, горизонталь несет с собой холодность и плоскостность, вертикаль – тепло и высоту, а диагональ – тепло-холодную возможность движения.

Названные возможности линии имеют для живописи Кандинского огром-

ную роль. Кандинский обращает внимание на то, что даже течение времени различно в горизонталях и вертикалях и внутренне оно окрашено по-разному. Линии способны отобразить внутреннее состояние человека, в данном случае автора, уловившего внутреннее состояние современного ему человека. “Современный человек, пишет Кандинский, - ищет внутреннего покоя, поскольку он оглушен внешним, и надеется найти этот покой во внутреннем молчании, из чего в нашем случае произрастает исключительная склонность к горизонтально - вертикальному /.../ с черно-белым”. Одна из таблиц Кандинского, которая носит название: “Горизонтально-вертикальное построение противоположных диагоналей и точечных напряжений - схема картины "Интимное сообщение"(1925), наглядно демонстрирует состояние, о котором пишет Кандинский [44, с. 251].

Можно заметить, что рассуждения Кандинского о линии схожи с теоретическими рассуждениями П. Флоренского. Линия, пишет Флоренский, – “рассекает пространство чистою активностью, гранит действительность молниеносным взглядом” [115, с. 93]. Линия разворачивается в движении, живет в полете и в этом активном движении уподобляется одной из способности глаза достигать предмет. Первоначало точки и линии, как двойственность пассивности и активности, покоя и движения порождает ритм.

**Цвет.** Цветовая символика в силу ее значимости для человека формировалась на протяжении длительного периода времени еще с глубокой древности в контексте мифологических, религиозных, культурных, социальных традиций и представлений. В этом смысле в цвете заключены ценностные архетипические – глубоко значимые, связанные с выживанием вида и продолжением рода характеристики человека, природы и общества.

Символика цвета формировалась прежде всего под воздействием глубинных ассоциаций человеческого мира с природным, тесно переплетавшимися друг с другом: зеленое – весна, пробуждение, надежда; синее – небо, сияние, чистота, священное начало; желтое – солнце, тепло, жизнь; красное – огонь, энергия, кровь; черное – темнота, страх, неясность, смерть, тайна. Такая мотивировка подкреплялась и оформлялась мифологическими, религиозными и эстетическими воззрениями, где выбор цветов предопределялся широкими и многочисленными символическими представлениями о назначении каждого цвета: белый – святость, чистота, невинность, божественный свет; серый – смирение и победа над телом; синий – цвет небес, божественной любви и истины; фиолетовый – страдание и покаяние. Кроме того, для более полного понимания символов и их семантического влияния каждого конкретного цвета, как утверждают его исследователи, необходимо учитывать пол, гендер, возраст и условия (нормальные или экстремальные) в жизни человека.

Под таким углом зрения было бы интересно рассмотреть появление и членение цветовой гаммы, выражаемой в естественном языке разных народов. Общая историческая закономерность здесь прочно установлена: красный и желтый цвета начинают различаться раньше и отчетливее, они издревле обозначаются

практически у всех народов разными словами. Что касается зеленого, голубого, синего – эти цвета начинают различать позднее и хуже, часто смешиваются или обозначаются одним словом, чаще всего – черным цветом. У древних греков, например, обычные для нас словосочетания "голубое небо", "зеленая трава", "синее море" отсутствовали. Гомер никогда не называл небо и море синими (голубыми), а траву зеленой. Цвет воды, земли, облака, железа он обозначал как черный. О причинах этого явления до сих пор ведутся споры, выдвигаются самые различные точки зрения. Ему даются разные объяснения: от биологических до материально-экономических. Наиболее здравое объяснение, пишет семиотик Ю. Степанов, по-видимому, все же семиотическое. Его можно резюмировать так: тонкое языковое различие и обозначение красок внешнего мира (макрокосма) наступает тогда, когда в своем внутреннем мире (микрокосме) человек начинает тонко разграничивать состояние духа: это разграничение (у греков) происходит позже, не с эпосом, а с лирикой [101, с.88].

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что устоявшиеся и общепринятые правила, конвенции, выражаемые и передаваемые в цвете, теснейшим образом связаны с древнейшими представлениями людей. Они зарождались в архаических культурных пластах, получали в дальнейшем свое развитие на протяжении длительного исторического времени, а потому не могут быть вытеснены и на современном уровне восприятия. Цветовая символика несет в себе сложную историю взаимодействия многих факторов культуры. Без преувеличения можно сказать, что на протяжении тысячелетий через цветовую гамму окружающего природного и предметного мира человек впитывал в себя целую систему символов, усваиваемых теперь автоматически вместе с их значениями, часто неосознаваемыми на сознательном уровне.

Знаковые характеристики, которые несет цвет, связаны не только с мифологическими и религиозными представлениями, но и с другими традициями народа, историческими событиями его жизни. Они зависят от геокультурных условий его существования, его темперамента, обычаев, эстетических норм и воззрений. Наличие всего этого и создает комплекс инвариантных характеристик знакового проявления цвета.

Так, черный цвет, традиционно несущий в христианском мире эмоциональный заряд печали, страха и мрака, может приобретать и иные смыслы, например, в костюме. Деловитость и скромность обозначает черный мужской костюм придворных английского двора королевы Елизаветы, престижность, изысканность – испанский костюм высшей знати XVI в. Семантическая характеристика синего цвета основана на психофизических принципах его восприятия. Синяя поверхность кажется удаляющейся от человека, увлекающей взгляд в бесконечность, в собственную глубину. Такие идиомы как "синий чулок" или "синие очки", уточняет культуролог Н.В. Серов, практически во всех культурах приписываются женщинам, выделяющимся своей непохожестью на других, что подмечал, например, Ф. М. Достоевский, писавший, – стоит барышням надеть синие

очки, они немедленно приобретают собственные убеждения". Синий цвет – также цвет печали, ночи, вечности, разлуки, неверности, добавляет автор монографии о цвете. Интересна семантика синего плаща у А. Блока в его известном стихотворении. "Ты в синий плащ печально завернулась, // В сырую ночь ты из дому ушла". Плащ как таковой является символом ухода, скитания. Но определяющим здесь является именно его синий цвет, служащий камертоном для всего стихотворения. На него настроен весь образ, все интонации. Именно в его ночных красках слышится и видится печаль, страдание от вечной разлуки и даже порицание: синий цвет — цвет неверности.

Подобные закономерности, связанные с семантикой цвета, всегда осознанно или интуитивно используются художниками-дизайнерами.

Белорусский специалист по цветоведению Л.Н. Миронова в своей книге «Учение о цвете» [71] отмечает, что цвет при восприятии приобретает разного рода значения. Она выделяет *четыре рода ассоциаций*:

- 1) *визуальные*, когда цвет ассоциируется с видимыми предметами и явлениями;
- 2) *абстрактные*, когда цвет ассоциируется с физическими, эмоциональными, антропологическими характеристиками предметов и явлений, надстраиваясь над значениями первого рода ассоциаций;
- 3) *социально-культурные*, надстраивающиеся над первыми двумя;
- 4) *чувственные*, минующие первые три.

Однако ассоциации эти не безмерны. В каждой культурной традиции устоялись определенные цветовые значения, и каждый цвет психологически детерминирован. Однако в повседневной жизни цвет не воспринимается как знак. Это связано с тем, что, по наблюдениям Н.В. Серова, цвет воздействует на человека на трех уровнях – сознательном, подсознательном и бессознательном. В обыденной жизни мы, как правило, оперируем знаками, связанными с сознательным уровнем интеллекта. Но, как убедительно доказал Н.В. Серов, восприятие цвета связано с двумя типами мышления – мыслительного (рационального) и художественного. Естественно, что в искусстве знаковость цвета строится на основе восприятия цвета в повседневности.

Исследуя знаковость цвета в живописи, отметим, что цвет сам по себе может разделяться на три типа знаков, согласно классификации Ч.С. Пирса.

В живописи иконические знаки доминируют, почему ее относят к изобразительным видам искусств. Наиболее лаконично это было выражено Сезанном: "Цвета рождают форму предмета". Часто в живописи цвет несет функцию знака-индекса. Экспериментально проверено, что каждый цвет определенным образом действует на человека. Красный цвет – возбуждает, согревает, оживляет, дает энергию; оранжевый цвет – вселяет жизнерадостность, он соединяет в себе радость желтого с энергией красного; желтый цвет – дает ощущение тепла, бодро-



сти; зеленый – успокаивает, создает приятное (уютное) настроение; синий (и голубой) цвет – умиротворяет, но и одновременно печалит.

Максимальное использование в произведениях изобразительного искусства такого рода выразительных приемов ведет к их повышенной экспрессивности. Так, у Ван Гога цвет носит насыщенное эмоциональное звучание. Дисгармоничные сочетания цветов: малиновый, зеленый, желтый – в картине В. Ван Гога "Ночное кафе", с одной стороны, в качестве знака-индекса они создают напряженное, тревожное настроение, а с другой стороны, как говорил сам художник, они символизируют и указывают на "место, где можно сойти с ума". У Гогена упрощение формы компенсируется обострением цвета, способствующим эмоциональному воздействию его произведений. Не случайно он пишет: "Есть тона благородные, есть обыденные, есть сочетания спокойные, утешительные, а есть такие, что возбуждают своей дерзостью" [96].

Целая глава книги В. Кандинского "О духовном в искусстве" посвящена анализу действия цвета. Каждый цвет, по Кандинскому, вызывая определенное эмоциональное состояние, в картине предстает как знак-индекс, вызывающий определенные эмоции. Желтый цвет будоражит, действует назойливо, а при охлаждении его синим приобретает оттенок меланхолии, ипохондрии. Чем теплее синий цвет, тем более пробуждает он в человеке тоску по непорочному. Их смешение – желтого и синего дает зеленый цвет. Абсолютно зеленый – наиболее спокойный цвет, который в конце концов становится скучным. Обозначения простых красок у Кандинского, как он считал, соответствуют элементарным эмоциям, а тона красок передают тонкую

Анализ знаковости цвета в живописи помогает понять его воздействие на зрителя не только на сознательном, но и подсознательном уровне.

### **10.3 Семиотические типы**

#### **пространственного построения в живописи**

Каждой эпохе присущ свой способ художественного видения и своя, во многом интуитивная конструкция художественного пространства. Смена культурных эпох означает революцию в стиле художественного видения и, значит, радикальный переворот в трактовке художественного пространства. Понимание пространства в искусстве неразрывно связано с мировоззренческой системой соответствующей культуры, мироощущением и миропониманием эпохи.

Одной из первых работ, представивших концепцию художественного пространства была книга О. Шпенглера «Закат Европы» (1918). Он с особой резкостью подчеркивает важность пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом и для всех видов искусства, существующих в рамках конкретной культуры. Пространство, или способ протяженности, является тем прасимволом культуры, из которого можно вывести весь язык ее форм,

отличающий ее от всякой иной культуры. Основная характеристика пространства, по Шпенглеру, – его глубина. «Пространство по самой своей сути трансцендентно. Оно говорит воображению» [122, с. 258]. Автор считает, что в создании художественного пространства существенную роль играют все компоненты художественного произведения: система перспективы, цвет, линия, горизонт, свет и т.д. Художественное пространство, по его мнению, является интегральной характеристикой произведения искусства.

В рамках философии искусства XX века были определены основные характеристики художественного пространства: выбор системы перспективы как центральный прием организации художественного пространства; художественное пространство – плод культуры эпохи, а не отдельной личности или научных идей; сенсорная природа художественного пространства; интуитивная, содержательная глубина – главная характеристика художественного пространства. Художественное пространство можно охарактеризовать как свойственную произведению искусства глубинную связь его содержательных частей, придающую произведению особое внутреннее единство и способствующую превращению в *семиотико-эстетическое явление*. Центральным приемом организации художественного пространства является выбор системы перспективы; художественное пространство формируется культурой определенной исторической эпохи; главной характеристикой художественного пространства является интуитивная, содержательная глубина. Рассмотрим главные формы пространственного построения, которые нашли свое наиболее полное и чистое выражение в определенных пластах художественной культуры.

*Система ортогональных проекций в живописи Древнего Египта.* Культурное искусство Египта – умозрительное, являющее мнимое пространство представлений. Это искусство сознательно не делает шаг к привычной нам прямой перспективе, так как не пытается изобразить перцептивное или геометрическое пространство, скорее, оно выражает некое понятийное поле.

Живопись древнего Египта была ориентирована на вечность, бесконечность, «незыблемость» власти фараона и всего жизненного уклада, строго регламентированного религией. Религиозное мышление определяло отношение к пространству и времени. Пребывание человека в мире считалось временным, переходным этапом, только подготовкой к настоящей жизни, бытию вечному, истинному. Постоянно ощущая присутствие вечности, осознавая временность своего пребывания в этом мире, человек не пытался его подчинить себе, существовал в гармоничной взаимосвязи с тем целым, частью которого был.

Изображая «объективный» мир, недоступный для логики земного бытия, египетский художник должен был найти адекватную идею вечности и незыблемости форму передачи пространства.

Этой задаче отвечает перспективная система ортогональных проекций. «Суть этого метода, пишет Л.В. Мочалов, сводится к тому, что предметы объек-

тивного пространства проектируются на плоскость линиями, перпендикулярными (ортогональными) плоскости изображения» [76, с. 15]. Метод ортогональных проекций в геометрии и черчении представляет три проекции объёмного предмета на плоскости: вид спереди, сбоку, сверху. В художественном произведении невозможно использовать все три изображения сразу, поэтому для повышения информативности египетский художник выстраивал одну наиболее выразительную проекцию, изображал некую типологическую универсалию предмета, ту его сторону, которая наиболее полно являет его идею, а также пользовался некоторыми дополнительными приёмами.

Художественное произведение здесь свидетельство инобытия души, данных ей откровений и прозрений. Истинная реальность непознаваема, значит изобразить её нельзя, но можно дать некую знаковую схему, доступную для прочтения, при условии владения определённым символическим языком. Возможно, жёсткий канон – это средство данного языка, не дающее возможности инотолкования символа, гарантия его однозначности и стабильности. Строгий канон сближает её с языковой системой. Канонические формулы с их константным понятийным наполнением приближены к словоформам языка: «Образы, в которых на первый план выступает понятийная, знаковая сторона, выключены из отношений визуально воспринимаемого пространства, они тяготеют к внепространственности и вневременности» [76, с. 44].

**Система параллельной перспективы в живописи средневекового Китая.** Композиционная особенность китайской живописи состоит в том, что в ней нет ни центральной точки схода, ни фиксированного центра композиции, что приводило к асимметричному построению ее пространства. Асимметрия – принципиальная черта китайской живописи, она связана с представлениями о месте, которое человек занимает в мироздании. Если линейная перспектива в европейской картине четко фиксировала центральное положение человека в мире, в китайской живописи, построенной по законам так называемой параллельной перспективы, человек не выделяет себя в качестве центрального звена, а становится частью мироздания – Великой Пустоты.

Вторая принципиальная черта китайского пейзажа – его фрагментарность. В отличие от европейской классической картины с композицией, замкнутой на самой себе и ограниченной рамой, китайский пейзаж, изображенный в свитке, не имеет никаких границ: ни внутренних – у параллельной перспективы нет единой точки схода, ни внешних – в силу ее фрагментарности и отсутствия какой-либо рамы. Вследствие этого изображенное здесь пространство природного мира вместе с человеком и его предметным миром уходит в бесконечность, сливается со Вселенной.

Другой чертой китайского пейзажа является панорамность, показывающая широкий охват пространственный и временной, пространство представления – бесконечно, безгранично, умозрение не встречает здесь никаких препятствий в



отличие от зрительного восприятия, всегда сталкивающегося с границей, пределом видимого. Кроме того, панорамность даёт возможности почти безграничные (они установлены только размером свитка) для того, чтобы показать вечность, то есть одновременно передать множество событий и действий, происходящих в разное время. Мгновение приравнивается к бесконечности. Панорама эта логически упорядочена и складывается из фрагментов (пространственных планов или предметов), на которых остановилось внимание художника. Это пример глубинных связей живописи с философскими воззрениями без отрыва от реального опыта наблюдения.

Принципиально важным в создании китайским художником пространства картины является деление на несколько планов, высоко поднятых один над другим, а ощущения пространства и объемности достигаются благодаря виртуозному владению линией. Именно живая, выразительная линия и воздушная перспектива в его картине определяют пространственные отношения.

Параллельная перспектива явилась первой попыткой "согласовать умозрение со зрением". Изображенные предметы здесь равновелики, и установить, какие из них дальше, а какие - ближе, можно лишь определив, вверху или внизу картины они изображены (верхние предметы считаются удаленными от зрителя). У смотрящего на китайскую картину возникает ощущение, будто художник изображал предметы, как бы глядя на них с далекой вершины горы: "Нечто подобное происходит, когда мы с высокой горы смотрим на дома, расположенные вдали, - их перспективные сокращения скрадываются, однако ясно, что один предмет находится за другим". Таким образом, картины китайских художников вели подчеркнуто двойственное бытие: они одновременно передавали пространство и являлись выражением "пространства" мысленных представлений (ведь издали несущественные детали неразличимы, и тогда образы являются одновременно и символами, содержащими основную характеристику предмета) /.../ сложный символизм и метафоризм здесь вмещает представления трёх религий (даосизм, буддизм, конфуцианство) и древних языческих верований, которые синтезировали сложный и богатый живописный язык символических образов /.../ [76, с. 62].

Главным жанром в живописной системе Китая является пейзаж, как оптимально отражающий мироощущение средневекового китайца, для которого путь познания истины – в отрешённости, в созерцании, в природе. Пейзаж предстаёт как образ вселенной, мироздания, поэтому он локален по цвету и лишен детальной светотеневой проработки. Символическое наполнение объясняет некоторую неполноту пространственных характеристик китайских изображений. Человек полагал себя только частью огромного мира, космоса, а не центром мироздания. Пространство представлялось всепоглощающим, бесконечным, а человеческая личность – полностью растворяющейся в нём. Следствием такого отношения к пространству, к миру становится безличный субъективизм китайской живописи. И художник, и зритель видят сюжет словно бы из бесконечности, потому точка

зрения не фиксирована, не определена. Особый дуализм китайского мироощущения явно выражен в равноправии дальнего и переднего планов изображения, которое создаётся потому, что дальний план, с помощью световоздушной перспективы уводимый в глубину, всё равно остаётся в плоскости картины: «из трёх пространственных координат параллельной перспективы только две метричны (лежащие в плоскости), а наклонные прямые, которые должны сокращаться, создавая иллюзию глубины, остаются параллельными, лишёнными «градиентов расстояния» [76, с. 60].

**Система обратной перспективы.** Обратная перспектива не связана ни с опытом рационального знания, ни с опытом наблюдения. Как геометрия зрительного восприятия она не складывается в систему. В отличие от параллельной, а также прямой перспектив, которые предшествуют созданию картины, обратная перспектива является следствием образного строя картины. Обратная перспектива формируется не как система истолкования и изображения визуально воспринимаемой действительности, а как система *взаимосвязи символических обозначений*, соответствующих определенным мысленным образам. Система обратной перспективы в художественном смысле – форма «синтаксического» объединения изобразительных знаков на плоскости.

Некоторые исследователи высказывали предположение о множественности точек зрения на предмет, вызванной динамической позицией зрителя, посредством которой совершается трансформация зрительных впечатлений. Однако Л.В. Мочалов справедливо предупреждает о том, что основа синтетичности зрительных впечатлений здесь не чисто количественная, а качественная, и говорит о том, что в искусстве названного периода "видимое ценилось постольку, поскольку было выражением ведомого" [76, с. 68]. Иначе говоря, в иконном изображении усиливается роль понятийного начала, т.е. реализуется принцип информативности. Поэтому художники охотно пользовались изобразительными эталонами: например, рыб в реке Андрей Рублев и Даниил Черный рисуют так же, как их рисовали древнеегипетские художники. А поскольку подпочвой иконописи была эллинистическая живопись, знавшая ракурсные, объемные изображения, то изображения некоторых предметов в византийско-русской иконе даются развернуто. Что, впрочем, не мешает древнерусскому художнику низ колодца дать ортогонально (при развернутом изображении верха колодца). Таким образом, многие предметы даются уже не в одном аспекте, как это было в Древнем Египте, а в двух. Но и не в трех-четырёх, поскольку для их опознания достаточно именно двух.

Конфликт между "трехмерностью" и "двухмерностью" в иконе решать и не собираются, т.к. пространство иконы - не пространство мира, а, по образному выражению одного из исследователей, пространство "сердца", т.е. пространство духовное. Иными словами, обратная перспектива - не система истолкования и изображения визуально воспринимаемой действительности, а прежде всего - си-

стема взаимосвязи символических обозначений, соответствующих определенным мысленным образам.

Обратная перспектива масштабно выделяла наиболее значимые образы (святые, Богородица, Христос). Таким образом, она предполагала фиксированную позицию зрителя (чего не было в других, рассмотренных ранее, перспективах). Кроме того, пространство картины было замкнуто, ограничено событиями, происходящими согласно определенной христианской легенде, то есть практически впервые картина обретала раму (чего, опять-таки, не было в предыдущих перспективах, потому что египетские или китайские свитки не имели ни начала, ни конца, т.е. были разомкнутыми структурами). Таким образом, центрическая замкнутая композиция способствовала возникновению центральной проекции (а это основа прямой перспективы).

Флоренский описывает такой прием построения композиционного пространства, как «обратная перспектива», хорошо известный и широко применявшийся в изобразительном искусстве древности. В этом случае взгляд наблюдателя не собирает все пространство картины в одну точку на горизонте (чего требует линейная перспектива), а наоборот, расширяет его, выводя даже за рамки холста (или любой другой поверхности), делая, таким образом, отправной точкой собственное зрительское положение. Произведение, сводя перспективные линии к зрителю, расширяет его границы восприятия, его способность видеть

***Система прямой (линейной) перспективы.*** Система прямой (линейной) перспективы соответствует логике эмпирического восприятия. Картинная плоскость представляется как мысленный разрез видимого мира, находящийся на определенном расстоянии как от зрителя, так и от изображаемых предметов. Ренессансная картина, являющаяся отражением прямой перспективы, изображает то, что находится как бы непосредственно за прозрачной плоскостью картины, то есть пространство картины – «продолжение» эмпирически воспринимаемого пространства. В ренессансной картине господствует принцип равновесия и симметричности композиции, перспективные линии вводят в композиционный диалог наряду с ближними планами – дальние, точка схода является местом, призванным выделить главное.

Возрождение унаследовало два основных принципа средневекового европейского искусства: центричность композиции и фронтальность, опору на плоскость картины. Одновременно Л.В. Мочалов указывает на принципиальную разницу: икона проецирует на плоскость "пространство сердца", ренессансная картина – реально видимого пространства. Тогда становится понятным, что система прямой перспективы предполагала исчисление глубины пространства, сопоставление дальних предметов с ближними и т.п. Законы этой перспективы отражают объективные пространственные связи воспринимаемого реального мира.

Это, однако, не значит, что метод прямой перспективы представляет собой абсолютно точное воспроизведение воспринимаемой реальности. Подводя

итоги, Л.В. Мочалов пишет, что буквальный - в математическом смысле - перевод трехмерного мира на язык двухмерного изображения принципиально невозможен. Какие-то из сторон воспринимаемой реальности лучше передаются одним методом, какие-то - другим, так как математически точная перспектива не учитывает целого ряда факторов живого смотрения.

В числе тех революционных преобразований, которые произошли в европейской и русской живописи в конце девятнадцатого – начале двадцатого века, следует отметить такое явление, как отказ художников разных направлений от прямой (линейной) перспективы. Этот тип перспективы возник в искусстве Возрождения и на протяжении веков был ведущим способом «перевода» трёхмерного пространства на плоскость.

В эпоху же Возрождения система прямой перспективы начинает осмысляться как единственно правильная. Происходит качественный перелом в мировосприятии. Геоцентрическая картина мира сменяется антропоцентрической. Без преувеличения можно сказать, что система прямой перспективы явилась результатом обмирщения искусства. П. Флоренский объясняет возникновение прямой перспективы переходом от теургии к светскому зрению, и истоки этого перехода связаны не столько с живописью, сколько с театром. Так, пейзажи Джотто, по мнению П. Флоренского, возникают из декораций мистерий. Как уже было сказано выше, прямая перспектива была известна человечеству задолго до Джотто, Ф. Брунелески, П. Учелло, Н. Пиранези и других теоретиков и практиков этого учения, но имела исключительно прикладное значение – использовалась в театральных декорациях с целью создания иллюзии, то есть новшество прямой перспективы состоит, как формулирует П. Флоренский, в использовании её в качестве именно живописного приёма.

В поисках истины и объективного человек обращается к окружающей действительности – физическое зрение начинает преобладать над духовным.

Примат *ratio* определяет новые пространственные отношения. Этой экспансии подвержено в том числе и само чувственное восприятие человека, воспитываемое отныне под влиянием достижений науки. Истинность того или иного факта действительности проверяется научным опытом, соответственно, и само восприятие пространства находится под гнётом накопленных знаний в области математики и геометрии. Система прямой перспективы создаёт идеальное для эпохи Нового времени пространство – абстрактно математическое. Художественная правда сводится к предельно точной передаче трёхмерной глубины гомогенного, изотропного евклидова пространства. Но прямая перспектива создаёт только иллюзию глубины, причём иллюзию, навязанную сознанию, потому что человеческий глаз не видит так, как предлагает система прямой перспективы, и все её сокращения и искажения отнюдь не присущи предметам объективного мира. Эта иллюзорность выражается в главном требовании прямой перспективы – единстве изображения: единстве точки зрения, единстве горизонта и единстве масштаба. Условно говоря, иллюзия глубины создаётся при условии

монокулярного зрения и неподвижности наблюдателя.

Игнорирование хотя бы одного из этих условий ведёт к разрушению прямой перспективы. Тем не менее история искусства, как доказывает П. Флоренский, это в большой степени история перспективных искажений. Оказывается, что такие мастера, как Леонардо, Дюрер, Рафаэль и другие, чьи работы принято считать образцами применения прямой перспективы, на деле искусно используют в своих картинах то, что мы назвали бы ошибкой в построении или погрешностью. Именно это делает их полотна наиболее ценными и живыми, так как полное «чертёжное» использование прямой перспективы с соблюдением всех условий триединства воспринимается зрителем как обман или неудачный розыгрыш, так как при изменении положения наблюдателя относительно такой картины, у него складывается ощущение, что он находится в непривычном искажённом пространстве, подчинённом каким-то иным физическим законам.

Наличие особых условий триединства в системе прямой перспективы неслучайно. Они – приметы нового, становящегося мировоззрения, соответствующего научной картине мира: «мировоззрение Леонардо – Декарта – Канта; /.../ изобразительный эквивалент этого мировоззрения – перспектива» [76, с. 54]. В этой системе можно увидеть реализацию гуманистической идеи – этот невозможный в реальности неподвижный одноглазый наблюдатель и есть отныне центр мироздания, самоутверждающийся человек.

Истинный мир оказывается неуловимым посредством чувственного восприятия, обращённый более к духу, нежели к чувствам, существующий скорее в области понятий и идей. Человек же, сам имманентный земному миру, удовлетворить потребность своего духа в истине или хотя бы в её поиске может с помощью разума или чувств. Так визуальный образ воспринимается глазом и входит в душу, насыщает дух, так как другого пути не существует. Какую бы перспективную систему определённая эпоха ни предпочла бы – это всегда будет некий компромисс между зрением и умозрением. Как пишет П. Флоренский: «Натурализм в смысле внешней правдивости, как и подражание действительности, как изготовление двойников вещей, как привидение мира, не только не нужен, /.../ но и не возможен» [115, с. 47].

П. Флоренский убедительно доказал невозможность передачи перцептивного пространства в геометрическом смысле. Невозможно передать трёх-четырёхмерное пространство на двухмерную плоскость без того, чтобы не разрушить форму изображаемого.

Что касается психофизической стороны вопроса, известно, что всё, видимое нами, суть отражение на сетчатке глаза, которая в свою очередь представляет собой двухмерную вогнутую поверхность, стереоскопичность восприятия же обуславливается деятельностью мозга: «Видение /.../ итог совместной работы глаза и мозга» [115, с. 52]. Сложность и многоступенчатость процесса восприятия приводит Б.В. Раушенбаха к тому же выводу, к которому пришёл П. Флорен-



ский «геометрическим путём», к выводу о невозможности изображения перцептивного пространства. Построение трёхмерного пространства осуществляется с помощью признаков глубины: монокулярных и бинокулярных, а также механизмов исправления искажений образа, полученного на сетчатку глаза: механизм константности величины, константности формы и др.

Изображая сетчаточный образ, художник может активизировать на плоскости только монокулярные признаки глубины, поэтому преобразование этого сетчаточного образа, изображённого на плоскости, в перцептивное пространство в сознании невозможно, так как механизмы исправления искажений не работают, если присутствуют не все признаки глубины. При изображении самого перцептивного пространства на плоскости действие механизмов константности должно быть учтено, но повторная коррекция искажений (уже изображённых скорректированными) в сознании может исказить их ещё сильнее.

***Пространственные построения в живописи XX века.*** Начало процесса «упразднения» прямой перспективы, произвольная игра пространственными формами возникает уже в постимпрессионизме, а в разных направлениях авангардного искусства мы сталкиваемся с тенденцией к изобретению новых приёмов построения пространства или к возврату тех видов перспективы, которые были разработаны в Древнем Египте, Древней Греции, Древнем Китае и Японии, в Византии. В художественном пространстве второй половины XX века происходит намеренный уход от содержательной глубины произведения искусства. Поп-арт используя принцип повторения, серийность изображения, уничтожил смысл изображения. Для абстракционистов важным становится не создавать новые миры, а расщеплять живопись на частицы. Условность, иллюзорность изображения становится характерной чертой большинства художественных направлений. Минимализм представил конструктивные части живописи. Произведения оп-арта – иллюзии движения статичных форм. Концептуализм представляет произведение искусства как идею, не обязательно имеющей материальное воплощение, но чаще всего представленной текстом. Произошло изгнание личности художника, живопись стала безличной. Гиперреалисты, например, технически точно воспроизводили фотографии, являясь «вторым» автором изображения.

Трактовка художественного пространства искусства второй половины XX века неизбежно связана с философией данной эпохи и содержит в себе ее мироопределение. Говоря языком философии постмодернизма, художественное пространство рассматриваемой эпохи представляется интертекстуальным, воспроизводимым, отражающим принцип деконструкции, не имеющим универсального языка, ориентированным на контекст, не имеющим автора, как создателя с определенными индивидуальными характеристиками, являющимся выражением чувственно-сексуальной энергии, ориентированным на высокую и массовую культуру одновременно.

Несомненно, что В. Кандинскому принадлежит важное место в воздей-

ствии на выразительные возможности искусства XX века. Глубинная ломка художественного мышления была вызвана ошеломляющими открытиями физики, когда концепция "энергии", выделяющейся при расщеплении ядра, заменила концепцию "материи", по-новому формируя представление о пространственно-временном континууме. Отказ от линейной перспективы в живописи приводил к разложению реалистических изображений до использования знаков, семантика которых рассчитана на узкий круг посвященных, к возникновению различных авангардистских течений – конструктивизму, абстракционизму и т.д., когда "деконструкция" становится конструкцией. В этом плане авангардизм и постмодернизм – проявление одной стадияльной общности. С другой стороны нарастали и реалистические тенденции. Дальнейшим развитием стали различного рода хэппенинги, инсталляции и акции, когда сам художник входит в реальную среду.

Обращение к исследованию художественного пространства второй половины XX века связано с довольно неопределенным, противоречивым, многоплановым отношением исследователей к искусству данной эпохи.

Особенностью художественного пространства второй половины XX века является то, что оно трансформирует представления о критериях феномена художественного пространства, характерных для предыдущих эпох. Центральный прием организации художественного пространства сменяется с перспективы на оригинальность использования средств, техники и формы изображения; происходит намеренный уход от главной характеристики художественного пространства – содержательной глубины; роль воспринимающего субъекта (зрителя) становится главной составляющей художественного пространства, в отличие от роли автора произведения.

Художественное пространство второй половины XX века можно охарактеризовать как пространство отрицания, пространство отказа от традиционных представлений в искусстве. Этот новый тип пространства соответственно современной культуре можно назвать демократичным, массовым, повседневным, безличным, деконструктивным, технологизированным, интерактивным, виртуализированным, коммуникативным. Для этого нового типа пространства смыслом произведения становятся средства живописи; главной проблемой творчества становится не достижение некоего эстетического идеала, а ответ на вопрос что такое искусство; художник меняет статус творца на позицию критика, исследователя, аналитика. Ощупывание визуальное, аудио и на их основе – интеллектуально-рассудочное, становятся главным способом восприятия.

На определенном этапе развития человечества эмпирический опыт обнаруживает свои пределы, что заставляет пересматривать принципы пространственной интерпретации мира. В живописи этот пересмотр в большой степени составляет пафос творческих исканий мастеров конца XIX – начала XX века Сезанна, Матисса, Пикассо, Врубеля, Кончаловского, Лентулова, Петрова-Водкина и других.

Можно сказать, что с П. Сезанна началась тенденция поиска новых пространственных построений в живописи, поиска новых средств их изображения. Глубина пространства для Сезанна неразрывно связана с цветом. Структура живописного образа создается, прежде всего, соотношениями цветов, которые, оставаясь на плоскости и активно утверждая ее, дают намек на объемность предметов, на уход их в глубину пространства.

Проблема целостности, с особой остротой поставленная потребностями XX века, является центральной для лидера фовистов А. Матисса. Поэтому декоративность как форма такого согласования, играет существенную роль в его произведениях. Матисс отбрасывает существующие системы геометрического построения пространства, как канон, как прием, которому противится его искусство, но возмещает отсутствие традиционной системы своей собственной, основанной на чувстве индивидуальной закономерности художественного образа, его гармонии. Отношение Матисса к перспективе определяется его пониманием образа как подвижной целостности. В рамках этой целостности признаки пространственности имеют относительный смысл.

Творческий метод П. Пикассо, основателя кубизма, можно назвать методом символично-метафорического моделирования действительности. Изобразительный язык художника наделяется иносказательным смыслом. Принципы линейной перспективы отбрасываются, изображение уплощается, предмет и среда передаются цветовыми планами.

Абстракционизм можно назвать формой выражения философского сознания современности, подтверждаемая исканиями таких его представителей, как Малевич и Кандинский. Один из русских абстракционистов, К. Малевич, в своих творческих исканиях пошел по пути схематизации формы, его работы представляют философские идеи автора. Абстрактные картины Василия Кандинского также результат его философских построений. Исчезновение в живописи предмета художник приравнивает к победе над материальным, ассоциируя абстракционизм со стремлением к идеальному, а отвлеченные формы – это знаки духа.

Центральным приемом организации художественного пространства второй половины XX века становится не перспектива, а оригинальность использования средств, техники и формы изображения. Формой изображения становятся инсталляции, энвайронменты, «комбинированные картины», ассамбляжи, аккумуляции, «пространственные концепции», хепенинги, перформансы, видеопроекты и, наконец, идеи, представляемые концептуализмом. Техника изображения не имеет никаких ограничений: коллаж, серийность изображения, тиражирование, точная перерисовка фотографий, использование технических приспособлений (моторы, лазеры, компьютеры, видеокамеры, телевизоры, телефоны и так далее), различные действия с холстом (погружение в белую глину, разрушение холста, заливка холста на полу, разложение картины на ее составляющие), комбинирование универсального набора матриц, татуаж, надрезы и ожоги на теле и так далее. Средства выражения замыслов художника связаны с направлением, в рамках



которого работает художник. Готовые образы в поп-арте; создание пространства за счет оптических свойств красок у абстракционистов; минималисты представляют трехмерные объекты простейших форм и цветов; кинетизм представляет движение, а оп-арт – иллюзию движения статичных форм; средством выражения концептуализма является текст; лэнд-арта – земля, бодиарта – манипуляции с человеческим телом, направления net art – сетевые ресурсы.

Вот какие характеристики новых форм построения пространства дают теоретики искусства и семиотики.

Тезис: «средство и есть сообщение», указывает Г. М. Маклюэн, получил зримое воплощение в эстетике поп-арта, основанной на идее тиражирования образов и исследования разных изобразительных языков. Поп-арт оказался тем направлением, в котором отразилась теория массовых коммуникаций Маклюэна в тиражировании и серийности произведений искусства; направлением, которое использовало готовые, анонимные образы массовой культуры, а также оперирующим отчужденными изобразительными языками. Принцип повторения, используемый поп-артом, уничтожал смысл изображения. Новые для живописи технические приемы, позаимствованные художниками из рекламной индустрии и промышленного дизайна – фотопечать, использование диапроектора, включение в ткань картины реальных предметов – подчеркивали механистичный характер образов, созданных как будто не рукой художника, а штамповальным станком.

Художественные формы, считает философ и теоретик семиотики Ж. Бодрийар, теперь не создаются, но лишь варьируются, повторяются. Искусства больше нет, вместо него производятся лишь *симулякры*, которые не отражают реальность, а искажают ее, свидетельствуют о ее избытке. Симулякр — это псевдовещь, замещающая реальность постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым. Бодрийар приходит к выводу, что современное искусство находится в состоянии стазиса (оцепенения): варьирование давно известных форм, бесконечные их комбинаций приводят к болезненным порождениям.

Одной из важных черт современного искусства У. Эко считает открытость произведения, способствующая созданию впечатления «вечно новой глубины», «всеобъемлющей целостности». Содержание и форма художественного произведения становятся преднамеренно многозначными. Эко сделал акцент на элементе множественности, полисемии в искусстве и на смещении интереса к читателю в процессе интерпретации художественного произведения. Эко подчеркивает, что текст содержит большое количество потенциальных значений, но ни одно из них не может быть доминирующим. Для современного общества характерны потрясения, кризисы, разрывы, что соответственно способствует созданию в искусстве повторений, создающих иллюзию стабильности, устойчивости, созданию нарративов, воспроизведения (инноваций) [125].

В результате проведенного анализа выделяются основные характеристики

искусства второй половины XX века, обозначенные в рамках неклассической эстетики, явившиеся определенным основанием формирования художественного пространства данной эпохи: отсутствие универсального языка, множественность языков, поливалентность смыслов текста; открытость произведения искусства и его контекста, интертекстуальность как отношения между произведениями на основе цитатности, симулякры и пастиш как основа современного искусства; «смерть субъекта», «смерть автора» - стирание индивидуальных характеристик создателя произведения искусства в результате цитатности, интертекстуальности, «смерть читателя», цитатное сознание которого сводит воедино многозначный смысл произведения; воспроизводимость, серийность произведений искусства, репродуцирование идеалов, образов, оригиналов; стирание связей и различий между высокой (элитарной) культурой и массовой (популярной) культурой; сексуальность, высвобождение либидо как двигатель интеллектуально-чувственной деятельности, творчества.

Выделяются художественные направления, сведенные в систему по принципам, отразившим коренные изменения в представлениях об искусстве: поп-арт, геометрический абстракционизм, минимализм, лэнд-арт, оп-арт, кинетизм, концептуализм, гиперреализм, фигуративная живопись, бодиарт, видеоарт, сетевое искусство; а также понятия, определяющие художественное произведение – артефакт, арт-объект; и новые художественные жанры: акция, хеппенинг, перформанс, инсталляция, энвайронмент, ассамбляж и аккумуляция.

Новая геометрическая абстракция не конструировала новые миры, а подобно физикам, расщеплявшим материю, абстракционисты этого времени стремились разложить живопись на составляющие ее элементарные частицы, отражая принципы деконструкции. Воля к пустоте становится характерной чертой новой геометрии. Главный предмет изображения в работах геометристов - сама живопись. Они сосредоточили свои усилия на ее очищении от всех наслоений, образовавшихся в процессе накопления опыта абстракции, они стремились к устранению любой персональности в картине.

Последовательное сведение живописи к ее основным элементам логично привело к появлению минимализма, отказавшегося от живописи как таковой, но сохранившего ее «несущие», конструктивные части – форму, поверхность и цвет. Минималисты создавали структуры, которые не были привязаны к плоскости стены, то есть трехмерные объекты простейших форм и цветов. Чтобы достичь полнейшей нейтральности, минималисты заказывали свои произведения на заводе, вообще к ним не притрагиваясь.

В 1970-е годы принципы минимализма были развиты в концептуальном искусстве и лэнд-арте. Лэнд-арт показал, что в искусстве скрыты неизвестные силы, которые дают возможность нестандартно самовыражаться. Основным материалом – земля и всё, что она даёт. В символической форме это значит, что художники пробуют добраться до самой сущности произведения искусства. Про-

исходит ли это через архитектурный подход или эфемерное преобразование отношений с природой, они уверяют, что их проекты отражают некоторую зависть к окружающему миру: люди умирают, а природа живёт вечно.

Выдвинутый на рубеже 1960-1970-х годов концептуализмом лозунг «искусства как идеи» объединил различные художественные практики этого времени на основе отношения к живописи как к знаковой системе, сходной и сопоставимой с другими знаковыми системами, и, прежде всего, - с языком, текстом. Художники все чаще выступают в роли критиков или философов-эстетиков. Главным положением концептуализма стало утверждение, что произведение искусства может не иметь материального воплощения. Концептуализм в широком смысле стал основой художественной философии, отрицавшей возможность субъективного художественного высказывания, творчества «от первого лица». Эта идея была сформулирована в знаменитом эссе французского философа Р. Барта «Смерть автора» (1968).

Оп-арт применял к творчеству научные теории цвета и оптики, оп-артисты добивались иллюзии движения статичных форм средствами живописи. Произведения оп-арта можно назвать наглядными пособиями, иллюстрирующими физиологию и психологию зрительного восприятия. Комбинацией простых геометрических форм и цветов (часто только черного и белого) оп-артисты достигали эффекта «отсутствующего образа», противоречия между, видимой и реально существующей формой, обмана зрения.

Кинетическое искусство связано с широким применением движущихся объектов, в основе которого лежит идея движения формы. Под динамикой объекта понимается не просто его физическое перемещение, а любое его изменение, трансформация, словом, любая форма жизни произведения в то время как его созерцает зритель.

Тезис о «смерти автора» стал основой метода нового направления в живописи гиперреализма. Невозможно ответить на вопрос, кто является автором произведения гиперреализма – автор или объектив фотокамеры. Гиперреализм развил метод поп-арта, использовавшего готовые образы, в том числе и фотографии, доведя «механизацию» живописи до чистоты идеи. Независимо от сюжета, картины гиперреалистов изображают фотографию как таковую, точно так же как полиграфические техники стали предметом изображения поп-арта.

Наряду с абстракционизмом в 50-е годы существует фигуративная живопись. Один из представителей Ф. Бэкон считал, что в искусстве не может быть никаких новых образов, а потому не остается ничего другого, как по-новому интерпретировать старые. А Л. Фрейд внес новый акцент в традицию академических штудий обнаженной натуры, превратив их в демонстрацию скрытой, подавленной сексуальности.

Можно говорить о том, что искусство второй половины XX века свидетельствует о нарастании некоего всепоглощающего телесностного мироощущения. Если для высокого искусства прошлого можно констатировать преобладание в

нем духовного начала, основанного на принципах созерцания и символического выражения, то в арт-практиках второй половины XX века тело оказывается неким центром реальных и виртуальных действий. В данном случае необходимо упомянуть художественное направление непосредственно связанное с телом, это – бодиарт. Представители бодиарта использовали свое тело как материал или объект творчества, прибегая к разнообразным, подчас болезненным, манипуляциям.

Мимесис и выражение последовательно вытесняются (или перекодируются) здесь конструированием объектов, пространств (энвайронментов), событий (перформансов, акций, хеппенингов); созерцание уступает место тактильному в широком смысле слова, отношению субъекта с арт-объектом. Касание и ощупывание на всех уровнях (от примитивно тактильного, через визуальное до ментального) господствуют теперь в сфере художественно-эстетического опыта.

Одно из медийных направлений – видеоарт использует все возможности видеотехники. В отличие от телевидения, рассчитанного на трансляцию для массового зрителя, видеоарт применяет телеприемники, видеокамеры и мониторы в уникальных хеппенингах, производит экспериментальные фильмы в духе концептуального искусства, которые демонстрируются в специальных выставочных пространствах. С помощью современной электроники показывает как бы «мозг в действии», наглядный путь от художественной идеи к ее воплощению.

Одна из главных особенностей net art (сетового искусства) – провозглашение направленности на коммуникацию, а не на репрезентацию. То есть целью художника становится не авторитарное выражение, демонстрация и, значит, навязывание собственного видения, личной позиции, а коммуникация - общение со зрителем, вовлечение его в творческий диалог.

В результате анализа художественных направлений искусства второй половины XX века можно определить основные характеристики художественного пространства искусства второй половины XX века.

#### **10.4 Эволюция пластических концепций как отражение ментально-символических представлений в культуре**

*Зооморфная модель мира первобытного человека.* В науке, занимающейся исследованием первобытной культуры, существует множество точек зрения на происхождение искусства, в том числе и скульптуры. Бесспорным здесь, по-видимому, является только то, что с момента зарождения первых художественных творений они брали на себя семиотическую нагрузку и становились важным средством познания окружающего мира.

Первыми изображениями в скульптуре первобытного художника были животные. Причем он создавал их не в пугающе ужасном виде, а, по выражению эстетика Ю. Борева, «в своем прекрасном, родственном человеку облике». В этом не было ничего удивительного, потому что в течение длительного времени звери являлись для первобытного человека наглядной парадигмой идеального

мира и символизировали созидательные, животворящие силы природы. Животное являлось для людей не только носителем жизненной энергии, но посредством постоянного подражания зверю и через созданную ими же самими символическую систему изобразительного искусства они усваивали, инкорпорировали в себя его силу, смелость и ловкость. Животный мир, по замечанию семиотика В. Топорова, являлся для первобытного человека определенной моделью жизни человеческого общества и природы в целом. Зверь представлялся людям лучше и могущественнее самого человек. Вот почему первыми объектами его художественного творчества становились звери. Изображая животное в живописи или воспроизводя его облик в скульптуре, а затем совершая над ними магические обряды, первобытный человек пытался вписаться в порядок более совершенного, как ему представлялось, мира, в его циклические ритмы.

**«Венера» палеолита как антропоморфная модель мира первобытного человека.** Среди произведений изобразительного искусства первобытного человека особый интерес представляют женские скульптурные фигурки, небольшие по размеру, названные в эпоху конца XIX — начала XX века «Венерами палеолита». Человеческая фигура в них выполнена вполне натуралистично, с хорошим пониманием пропорций. Другое дело, что некоторые части тела в этих небольших скульптурных произведениях выделены чрезмерно большими их размерами, фиксирующими женские признаки фигуры: форму женской груди, объемы ягодиц и бедер. Все внимание первобытных скульпторов, таким образом, сфокусировано на тех местах женского тела, которые участвуют в процессах зачатия, рождения и вскармливания детеныша. По-видимому, эти первые женские образы несли в себе идею женской родотворной энергии, представление о которой впоследствии у многих этносов разовьется в мифологический образ Богини-матери или Праматери мира.

**Пластическая концепция человека в древнеегипетском скульптуре.** Вопросы космогонии, происхождения Вселенной, богов, покровительствующих разным сферам жизни и деятельности человека были главной темой и проблемой древних египтян. Все это также находило свое выражение на символическом уровне и в формах пластического искусства. В древнеегипетском искусстве сложилась целостная система символов, главными из которых были символы, связанные с элементами Мироздания: неба и земли, священный брак которых обеспечивал проецирование небесного порядка на природный мир, а также самого человека и его деятельность.

Все формы древнеегипетского искусства создавались на основе священного канона, который египтяне разработали еще в эпоху Древнего Царства как систему «гармонического пропорционирования», олицетворявшего собой гармоническое строение Мироздания. В расположении известных в то время светил и созвездий относительно земли и солнца египтяне выделили восемь пропорциональных соотношений, которые нашли свое выражение не только в архитектуре, но и в структуре пропорций скульптурных образов человека. Человеческое тело,



представленное в египетской пластике, уподоблялось, таким образом, божественному первообразу, что включало его в космическую орбиту бытия и приобщало к вечности.

Особое значение в скульптурном портрете имели глаза. Огромные, широко открытые, с синими веками – они символизировали собой акт духовного прозрения, а окраска век являлась знаком причастности к богам, небесному миру. Нос в скульптурном портрете изображался с подчеркнуто выделенным разрезом ноздрей, так как через них вдыхалась вместе с ароматом священного лотоса, по древнеегипетской мифологии, его живительная сила, символизируя магическое оживление. Губы в скульптурном облике человека связывались с обрядом «отверзания уст» для произнесения магических заклинаний во время путешествия по загробному миру.

Все элементы древнеегипетского портрета, выполненные по законам священного канона, были причастны к кругу космической символики.

**Древнегреческая скульптура как идеальный образ мира.** Высшим достижением греческого искусства, также как у египтян, наряду с зодчеством, оставалась скульптура, в которой греки выразили свои представления о гармонии и красоте. Но только в отличие от древних египтян, которые «промеряли» все свои формы искусства «макромиром» большой Вселенной, перенося на них ее пропорциональные отношения, то у древних греков таким измерительным эталоном являлось человеческое тело. Человек: его телесность, соразмерность всех ее частей – являлись здесь образцовой «мерой всех вещей». По законам соразмерности и пластики человеческого тела создавалась и греческая архитектура. Виолле ле Дюк, известный французский архитектор, писал в своей книге «Беседы об архитектуре»: «Мне задают вопрос: в чем красота Парфенона? Это равнозначно вопросу: в чем красота молодого, хорошо сложенного, обнаженного человеческого тела?».

Особого совершенства художники Древней Греции достигали, конечно, в пластике человеческого тела. Греческая скульптура поражает своей необычайной одухотворенностью и пронизанностью «жизнью» каждого «кусочка» мраморного или бронзового тела. Все в них живет, дышит, наполняется энергией и динамикой живого существа. Но внешняя, телесная красота скульптурного тела выступала как выражение красоты иного порядка – духовного. Греческая статуя с ее идеальной телесностью и ее духовно-внутренним наполнением являлась для греков идеальным воплощением человека. Вот почему древнегреческие художники никогда не деформировали человеческое тело в скульптуре или живописи, не искажали его пропорций, даже вписывая ее в столь неудобное архитектурное пространство, как нижние углы фронтонов древнегреческого храма или метопы антаблемента в отличие от средневековой пластики, где человеческая фигура в скульптуре подвергалась жестокому деформированию в зависимости от пространства архитектурных проемов.

Заметим, что и форма колонны греческого ордера создавалась по законам

живой человеческой материи: вбирая в себя тяжесть перекрытия, антаблемента, каменная колонна, словно ощущая невероятную тяжесть, начинает разбухать, оседать, расширяться книзу, равномерно распределяя усилия по всей своей длине. Кроме того, в храме Парфенона практически каждая колонна имеет свой индивидуальный образ в зависимости от расположения в пространстве храма, не нарушая при этом его общей целостности и гармонии. Точно также все устроено и в человеческой телесности, где постоянно нарушается ее симметричность, но при этом сохраняется и остается незаметной для глаз гармоничность и целостность всех масс человеческой фигуры.

**Древнеиндийская пластика как выражение индийского космоса.** В священных книгах Древней Индии — Ведах — Вселенная напрямую отождествлялась с человеческим телом: «Из пяти частей состоит этот человек. Его *тело* — свет. Отверстия — пространство. Кровь, слизь и семя — вода. Тело — земля. Дыхание — воздух». Позднее картина мироздания начинает усложняться: небеса и земля состоят из семи слоев, каждый из которых соотносится (снизу вверх) со ступнями, лодыжками, голеньями, ногами ниже колен, коленями, бедрами, пупом, животом, грудью, ртом, бровью, лбом, надлобьем, черепом.

Если мир сотворен по законам человеческого тела, то и человеческое тело сотворено по законам Вселенной. Вот почему в традиционной индийской скульптуре, создающей образ человека, запечатлены прежде всего животворящие силы и ритмы вселенной. Так, в женских статуях и статуэтках всегда присутствует мягкая округлость всех форм, подчеркнута шарообразность груди и бедер, в которых словно отражена красота купола лучезарного небосвода, а в самой их пластике и во всех движениях ощущается мерный ритм движения планет и звезд. Это хорошо подмечено филологом Г. Гачевым в книге «Образы Индии» в его строчках об индийской скульптуре: «Высокая грудь (как горы Гималаев), широкие бедра и талия столь тонкая, что сильное душевное волнение может ее переломить. Здесь важно сочетание массоидов телесных и хрупкости: избыточность материи, форм весомых, нанизана на духовно утонченную ось и артерию. Отчего так? Да оттого, что здесь метафизический образ мира, склад космоса дан в предельном напряжении: высота предельная, широта предельная, соединение миров и полушарий (самых совершенных фигур) — и на чем? — на ниточке власняной. Как тут не восхититься умопомрачительному чуду бытия и совершенству мироздания?» [24, с. 205].

Воплощением космической энергии и его динамики в индийском пластическом искусстве стали бронзовые статуэтки XI — XII вв. Шивы-Натараджи (Шивы — царя танца). Владыка танца показан танцующим на демоне, из тела которого вырастают две полукруглые ветви «мирового древа» — вселенной, объятый пламенем. Образуется как бы огненный круг — нимб вокруг Шивы, в центре которого он находится. Вот как описывает эту скульптурную статуэтку писатель Е. Парнов в книге «Третий глаз Шивы»: «Я Шива-Натараджа, Четверорукый Владыка танца! Я танцую, и все мироздание вторит мне. Вот приподнял я

правую ногу, легко отклонился назад, весь равновесие и совершенство, и небесное колесо пришло в движение, закружилось, мерцая факелами звезд. Мой танец пробуждает творческую энергию Вселенной... От меня исходит грозная сила. С моих волос срываются молнии... Слушайте, как рокочет барабанчик дамару под ударами моих пальцев. Я пробуждаю к бытию новые миры. Вибрация звуков врывается в холод и мрак первозданного хаоса... В звоне моих запястий слышен гимн плодоносящей силе... Один мой глаз —живительное Солнце, другой мой глаз — влажная плодотворящая Луна, горящий над переносицей третий мой глаз — Огонь. Что перед его испепеляющей мощью сияние звездных факелов? Что перед ним даже солнце в зените? Гневная вспышка надбровного глаза ослепляет ярче тысячи солнц...» [82, с. 103-10].

Высокую оценку статуэткам Шивы-Натараджи дал французский скульптор О. Роден, называя их «самым замечательным в мире изображением ритмического движения». В ритмической свободе танца Шивы-Натараджи видел он ритм движения Вселенной, Солнца, планет, звезд, а также ритм биения человеческого сердца. Пульсация человеческой крови в кровеносных сосудах, все существующее в природном мире подчинено ритму танца Шивы-Натараджи.

Отметим также, что во всей пластике тела четверорукого танцующего Шивы есть какое-то растительно-животное начало. Возникшее в окружении преизобилия роскошной тропической флоры и фауны, тело индийской статуи, словно лишенное костей и мускулов, но наделенное чрезмерным количеством рук и голов, напоминает больше сплетение гибких ветвей, тропические лианы, тем самым являясь прообразом не только Вселенной, но и окружающей природы Индии. Рабиндранат Тагор, индийский писатель, подобным образом рассматривает человеческое тело: «Рука человека, как слоновый хобот; ноги, как банановые деревья; глаза поблескивают, как рыбы в быстром потоке».

**Духовные измерения пластики христианских соборов.** Особое значение в романских и готических соборах принадлежит скульптуре, в которых изображены святые. В отличие от древних статуй, где запечатлевалось идеально-прекрасная телесность в соответствии с эстетическими идеалами и религиозными представлениями того или иного народа, средневековая храмовая скульптура лишена идеальной красоты внешнего порядка. Телесность святых в романской и готической скульптуре бесплотна, плоскостна, невесома. Их фигуры то безмерно вытягиваются, напоминая горящую свечу, или, наоборот, чрезмерно сжимаются, будто умаяясь от нестерпимых мук. В этих скульптурных образах ничто не замыкается на внешнем. Их материальная оболочка словно растворилась в безмерном пространстве человеческой души, узревшей в себе подобие Божие.

**Скульптурный образ человека в земном измерении: эпоха Возрождения.** На протяжении длительного периода развития искусства художники в своем творчестве выражали и отстаивали самые различные ценностные установки своего времени. Но периодически в истории художественной культуры наступали



моменты, когда осмысление судеб искусства и собственного творчества становилось жизненно важным для самих творцов. Подобная необходимость наступала в переходные периоды при смене художественных парадигм, которые приводили в свою очередь к смене устаревших образных систем, авторитетов и теорий в области искусства. В осознании его новых целей, как правило, практика опережала теоретическую мысль.

В искусстве творцов эпохи Возрождения, обостренно ощущавших значительность своего времени, едва ли не основополагающей становится тема творческого дерзания, когда художник, уверовавший в свою собственную креативную мощь, начинает ощущать себя демиургом, тайно соперничая с самим Создателем. Художники итальянского Ренессанса приравнивали творческий процесс к Божественному акту сотворения мира. "Божественное в нас находится благодаря силе преобразованного ума и воли" – писал Джордано Бруно [41, с. 68]. Именно в этом качестве мыслил себя Микеланджело не только при создании своих знаменитых фресок плафона Сикстинской капеллы "Сотворение мира", но и высеченная из мрамора свои грандиозные скульптурные ансамбли «Надгробие папы Юлия II», гробницу Медичи и др. Практически никого не подпуская к своей работе, один, он работает над своими скульптурными образами с не меньшей страстностью и упоением, как некогда сам Господь, творивший Мироздание, Землю и Человека. "Редко когда самой природе дано произвести на свет что-либо вполне законченное и во всех отношениях совершенное", – писал о Микеланджело и других своих великих современниках Ж.Б. Альберти [7, с. 178].

Знаменитая статуя юноши-гиганта Давида, высеченная Микеланджело, является своеобразным «скульптурным» эпитафием и безусловным символом эпохи, которая рождала титанов, рождающих, в свою очередь, титанические произведения искусства.

Личностные измерения человека в скульптурном портрете Нового времени. В эпоху Нового времени, начиная с семнадцатого века, завершается процесс, начатый в искусстве Возрождения. Вступив на путь целенаправленного отражения воспринимаемой действительности, искусство и дальше пошло по этому пути. С конца XVI века обозначился кризис гуманизма в европейской культуре, а в этой связи начинает меняться и самоощущение человека, для которого его окружающая действительность перестала быть идеально-гармоничным и разумно-устроенным миром. «В противоположность людям Возрождения, — утверждает Л. Мочалов, — свято убежденным в том, что нормы прекрасного даны самой природой, и обосновывавшим идеал своего искусства реальностью, люди XVII века осознают оппозицию идеала и реальности, должного и сущего, разума и чувства. Эта оппозиция уже непримирима» [76, с. 56].

В этой связи начинают появляться новые изобразительные средства в искусстве, вырабатывается новый художественный язык. Пластическая среда скульптурных портретов великих скульпторов барокко, романтизма, импрессионизма и символизма потрясает богатством выражения человеческих чувств и

настроений. В них исследуется тончайшая психологическая жизнь, раскрываются экзистенциальные глубины внутреннего духа. Гениями скульптурного портрета здесь стали Д.-Л. Бернини, Жан Гудон, Огюст Роден.

***Многообразие пластических концепций в скульптуре XX – начала XXI вв.*** В новой реальности художников XX века меняется не только человек и окружающий его мир, но удивительные трансформации начинают происходить и с искусством. Разрываются некогда привычные связи, деформируется форма, мир в произведениях искусства становится малознакомым и малопонятным. Странные метаморфозы начинают происходить и с формами человеческого тела в скульптуре.

Так, экстремально вытянутые фигуры человека в скульптурах Альберто Джакометти шагают и стоят на неестественно тонких паучьих ножках. Средствами эстетической игры, пародии, аллегии автор таким образом пытается донести до зрителей важную истину о том, что человек слишком мал и слаб по сравнению с жестокой реальностью, а жизнь его – только миг в мироздании.

Эти длинные и тонкие, почти бесплотные скульптуры хорошо выразили новые идеи нового искусства. Жан-Поль Сартр в конце 1940-х годов провозгласил искусство Джакометти воплощением экзистенциализма. Мнения искусствоведов, писателей и философов сошлись на том, что пластика Джакометти выразила трагическое одиночество современного человека, его болезненную утонченность, некоммуникабельность, а также призрачность материального мира, которая для Новейшего времени стала вполне привычной.

Другие исследователи увидели в образах людей-пауков Джакометти существ гиперболизированного, метафорического мира, олицетворяющего абсурдность бытия. Таким является, например, человек-насекомое у Ф. Достоевского и Ф. Кафки. Произведения подобного типа, где человеческое соединяется с зооморфным началом, должны отражать все худшее, что есть в человеке, – “дремлющих в нас чудовищ”, спрятанных в запретных и темных закоулках человеческого подсознания.

В других произведениях сюрреализма особенно страшное впечатление производит соединение живой и неживой природы: частей человеческого тела или животных с бездушными формами предметов цивилизации, например, с ящиками письменного стола или комода, с какими-то предметами домашней или кухонной утвари, то есть с такими предметами цивилизации, которые предельно отдалены от органичного мира, так как в них преобладают геометрические формы, острые углы, и в сочетании с органическим миром человека и природы подобный гротеск производит жуткое впечатление. Таким образом, сюрреализм в целом отбросил «вековые оковы» рационализма и заменил господство разума иррационализмом, то есть отрицанием в практике искусства логики, основывающейся на признании действующих в реальном мире закономерностей развития.

***Реди-мейд и игровые коды в скульптуре.*** «Я швырнул им в лицо полку с

писсуаром, и теперь они восхищаются их эстетическим совершенством», — писал Марсель Дюшан, родоначальник дадаизма, в 1962 году про свой «Фонтан». Вскоре, искусство, задуманное как эпатаж и пощечина общественному вкусу, становится повседневным и обыденным явлением. Обыденная вещь, представленная в необыденной ситуации, становится произведением искусства. Такой подход приводит к разрушению границ между искусством и действительностью. Дюшан на практике воплощает идею дадаизма — искусством может быть все. Дадаизм (франц. dadaisme, от dada — "конёк", деревянная лошадка, в переносном смысле бессвязный детский лепет) — это модернистское литературно-художественное течение, существовавшее между 1916 и 1922 гг. Художники-дадаисты воспринимали 1-ю мировую войну как развязывание в человеке извечных звериных инстинктов, а разум, мораль и эстетику — как их лицемерную маскировку. В 1913 М. Дюшан, представивший на художественной выставке велосипедное колесо в качестве произведения искусства, положил начало жанру ready-made (1915), активно практикуемому в сюрреализме. «Готовый объект», а вслед за ним т.н. «сюрреалистический объект», который может быть и «готовым», и «составленным из готовых частей», получают в сюрреализме множество толкований, они рассматриваются как магическая по природе своей «находка», как иррациональный «объект, увиденный во сне» (Бретон), «основанный на фантазмах и представлениях, которые могут быть спровоцированы реализацией бессознательных актов» (Дали).

«Искусства больше нет, — утверждает философ Ж. Бодрийяр, — вместо него производятся лишь симулякры». Симулякр — это псевдовещь, замещающая реальность постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым. Бодрийяр приходит к выводу, что современное искусство находится в состоянии стаза (оцепенения): варьирование давно известных форм, бесконечные их комбинаций приводят к болезненным порождениям.

Другой автор, В. Беньямин, в своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе», анализируя трансформацию произведений искусства как физических объектов в контексте развития технологий, замечает, что, по его мнению, современные произведения искусства стали лишаться своей особой ауры. Место культурной и ритуальной функции в произведениях искусства заняли игровая, политическая, практическая и экспозиционная функции. Современное искусство развлекает, в то время как более раннее искусство требовало от зрителя концентрации и погружения. Кроме того, современное искусство, в частности скульптура, упрощается для того, чтобы дать возможность самовыражения любому, чтобы любой дилетант, не обладая профессиональными художественными навыками, не проходя длительной выучки мастерству, мог творить и создавать искусство. Главным видом деятельности отныне становится абсурдизированное зрелище, воинствующая "антихудожественность".

Для данного нового типа произведений главной проблемой творчества является только их оригинальность. Формой изображения становятся инсталляции, энвайронменты, «комбинированные скульптуры», ассамбляжи, аккумуляции, «пространственные концепции», хепенинги, перформансы, видеопроекты и, наконец, идеи, представляемые концептуализмом. Техника изображения не имеет никаких ограничений: коллаж, серийность изображения, тиражирование, использование технических приспособлений (моторы, лазеры, компьютеры, видеокамеры, телевизоры, телефоны и так далее), комбинирование универсального набора матриц, татуаж, надрезы и ожоги на теле и так далее. Средствами и материалами тоже может быть все, что угодно: готовые вещи в поп-арте; заводские конструкции у минималистов, земля у лендартовцев, человеческая телесность в бодиарте и т.д. и т.п.

Посетитель музейного собрания искусства XX века рядом с живописью импрессионистов или Матисса обнаружит чугунный утюг с торчащими из металла гвоздями, образцы дизайнерской посуды, залитую краской постель, огромную сварную конструкцию непонятного назначения, а за углом – искусную имитацию упаковки наполнителя для кошачьего туалета, скромно стоящую у плинтуса.

Поп-арт возвел в ранг произведения искусства обычные бытовые предметы из окружающего нас повседневного мира и изображения людей: гигантские пирожные Класа Ольденбурга из окрашенного гипса, куски торта и гамбургеры размером с машину, сшитые из парусины и плюша, гигантская губная помада, стоящая как памятник в городском пространстве. Поп-искусство неотделимо связано с американской мечтой абсолютно потребительского мировоззрения, которая в начале 60-х овладела всем миром. Так, скульптура кролика Джеффа Кунса – отливка из нержавеющей полированной стали традиционного надувного пасхального зайца массового производства стала иконическим образом искусства 80-х годов.

Уже одно это перечисление произведений модернизма и постмодерна, варианты которых украшают крупнейшие коллекции, позволяет представить современное искусство как Всё, устремленное в Ничто. Именно таким образом можно сегодня прочесть «Черный квадрат» К. Малевича – культовое произведение XX века.

Во второй половине XX века появилась городская или уличная скульптура, которая перестала выражать какие-то большие, глобальные идеи и стала нести чисто бытовую или игровую нагрузку. Этот новый тип скульптуры можно назвать демократичным, массовым, повседневным, безличным, в которой стерлись связи и различия между высокой (элитарной) культурой и массовой (популярной) культурой. Она, как правило, создается без постамента и не возвышается над человеком. В ее круг входят самые обыденные образы горожан: девушки с зонтиками или собачками, фотографы с фотоаппаратами, почтальоны с сумками,



сидящие девушки или юноши на скамейках и т.п. С этими скульптурными персонажами можно играть, вместе с ними фотографироваться, сидеть у них на коленях, становиться частью скульптурной группы.

Бытовая повседневная городская скульптура, будучи имперсональной, потеряла в какой-то степени свое основополагающее свойство – быть духовной субстанцией, выявлять в человеке его глубинные экзистенциальные смыслы, пробуждать в нем высшие человеческие начала.

**Абстрактные пластические формы.** Другими источниками, оказавшими большое влияние на становление современной скульптуры были такие художественные движения, как абстракционизм, связанный с поиском чистой формы в скульптурной пластике. Как правило, эта скульптура является либо явными декорирующими элементами городского пространства, либо используют объем здания как нейтральный фон, намеренно выделяя скульптурную форму от архитектурной. Исключением из этой тенденции являются произведения мастеров — последователей функционализма. Их металлические скульптуры, укрепленные на поверхности зданий или расположенные близ них, контрастируют и в то же время гармонируют с формами функционалистской архитектуры. Причем, если в случаях с церковной архитектурой, синтез достигался тематическим образом — адаптацией геометрических форм к знакам христианской символики, то в других случаях геометризмом подобных скульптур обнаруживает стилистическое родство с геометризмом функционалистской архитектуры.

Ярким примером абстрактных форм скульптуры являются произведения выдающего английского скульптора Г. Мура. Наиболее продуктивной формой развития пластики Мура стал ее контакт с природой. Во многом это объясняется существованием старой традиции английского садово-паркового искусства. Мур, сторонник максимальной независимости трехмерной пластики, полагал, что единственный возможный «фон» для скульптуры — это природа, причем в своем наиболее общем выражении: небо, поверхность земли и атмосферное пространство. Убеждения скульптора нашли свое практическое воплощение в его собственном скульптурном парке, организованном им в усадьбе Мач Хэдхем.

**Заключение по всему разделу.** Проведенный анализ пластических концепций скульптуры, эволюция которых, прослеженная с древности и вплоть до начала XXI века и исследованная под углом зрения семиотики, позволила нам увидеть грандиозную картину освоения человеком окружающего мира и поиска в нем своего места. А главное, увидеть самого человека в разные моменты его истории. Поставленную перед собой задачу мы смогли выполнить потому, что пространство скульптуры, как любого искусства, есть ментально-символическое пространство, содержащее в себе глубокое историко-культурное содержание.

## Вопросы

1. В чем заключается специфика семиотических свойств живописи?

2. Проанализируйте синтаксические, семантические и прагматические отношения знаков живописи.
3. Раскройте знаковые функции материала, формы, линии и цвета в живописи.
4. Охарактеризуйте символику пространственных построений в живописи с точки зрения семиотики.
5. Проследите и проанализируйте семиотическую трансформацию скульптуры в историко-динамическом развитии.

## **ТЕМА 11. СЕМИОТИКА КОММУНИКАТИВНОГО ДИЗАЙНА**

### **11.1 Основные тенденции развития знаковых информационных систем**

В соответствии с исторической последовательностью среду коммуникации делят на Традиционную и Новую. Становление Традиционной коммуникативной среды началось с появления речи и развития письменности. Мы не будем подробно останавливаться на этих безусловно значимых, но лежащих вне предмета нашего рассмотрения (дизайна), этапах. Сосредоточимся на последних трех.

Итак, со временем все более актуальным становился вопрос хранения и доступности информации, поскольку рукописное тиражирование процесс трудоемкий и экономически невыгодный. В 593 г. в Китае был изобретен первый печатный станок. Иероглифы вырезались на деревянных блоках, покрывались краской, после чего делались оттиски. Изобретение Гуттенбергом в XV в. печатного станка с подвижными литерами сделало по истине первую коммуникационную, или, если угодно, информационную революцию. Технология существенно расширяла возможности печати, открыв все преимущества тиражирования Европе, которая тогда отставала в данном вопросе от Китая, где уже в VIII в. в Бейджинге стала выходить первая печатная «газета». Вообще, родиной газеты в современном понимании принято считать Европу XVI-XVII в., до этого всяческого рода информационные листовки переписывались вручную и мало чем походили на известные всем сегодня издания. Этимология слова восходит, к французскому языку, позаимствовавшему итальянское «gazette», что в XVI веке в Венеции обозначало листки с новостями, а также монету самого меньшего номинала, за который, по-видимому, и можно было приобрести эту информационную листовку. С XVII в. в газетах все чаще начинает встречаться реклама и частные объявления.

Промышленная революция привнесла ряд нововведений в технологический процесс печати, что позволило газетам количественно и качественно изменить тиражи, став самым значимым и влиятельным средством массовой комму-

никации в XIX в. В 1814 году издательство лондонского «The Times» приобретает печатный станок, способный делать 1100 оттисков в минуту, в 1866 году У. Буллоком создается первая ротационная машина, позволяющая печатать одновременно с двух сторон печатного листа. Поистине, промышленных масштабов печать достигает с появления в конце XIX в. линотипа (строкоотливная машина) и монотипа (буквоотливная наборная машина), что в значительной степени облегчило корректуру и набор.

В поле внимания дизайнеров печатная среда попадает, по-видимому, тогда же, когда и другие объекты промышленного производства, т. е. в начале XX в. И, если раньше оформлением печатной продукции занимались, по сути, наборщики, то сейчас в издательствах дизайнеры полностью отвечают за визуальную составляющую издания. Что касается других форм печатной среды, существовавших к моменту становления дизайна, то к самым распространенным можно было отнести листовки и плакаты, которые, также, как и первые «газеты», появились задолго до печатного станка Гуттенберга.

Ко времени первых электронных средств коммуникации, печатные носители имели достаточно твердые позиции. Действительно, даже сейчас, в компьютерную эпоху, интерес к ним не спадает ни со стороны потребителей, ни производителей информации, о чем свидетельствуют масштабы тиражей, а кроме того, совершенствование старых и появление новых технологий печати. Цифровая лазерная печать сделала доступным изготовление тиража в оперативные сроки и от одного экземпляра, тем самым в разы превысив экономичность офсетной. Но и последняя не стоит на месте, так технология СТР (Computer-to-plate) позволяет осуществлять печать без классического изготовления «пленок», фотоформ, и их копирования на формную пластину, что опять же экономит время и деньги.

Печатная среда характеризуется материальностью практически-полезного продукта и серийностью, что, вкуче с эстетически организованной формой, позволяет ему называться продуктом дизайнерского проектирования. Мы должны четко понимать разницу между продуктом дизайна (проектом) и продуктом с позиций заказчика. Так, заказчика интересует конечная реализация дизайн-проекта в материале. На изготовление объекта, безусловно, влияет дизайнер, хотя сам не принимает прямого непосредственного участия в процессе производства, в отличие, например, от технолога, печатника и специалистов по допечатной и послепечатной подготовке. Серийность, с одной стороны, подразумевает машинное производство. С другой стороны, фактически означает статичность рассматриваемых носителей информации, что позволяет ряду авторов помещать их в «статичную» среду, противопоставляя последней «динамичность» электронной среды. В отличие от электронных носителей, где содержимое определяется конечным пользователем и/или заказчиком, здесь единожды отпечатанный оттиск не может со временем изменить свое содержимое, разве что прийти в негодность.

Материальность подразумевает использование конкретного материала, в большинстве случаев это по-прежнему бумага, реже пластик и металл. Носитель коммуникативной печатной среды в большинстве случаев плоский, но может быть в конечном счете представлен в объеме несколькими плоскостями. Поэтому дизайн-проектирование печатной продукции преимущественно сосредоточено именно в области графического дизайна.

Способ проектирования в коммуникативном дизайне до 80-х годов прошлого века оставался ручным. С появлением цифровых технологий, и компьютера в частности, проектирование во всех областях дизайна становится компьютерным. Однако определяющим в данном случае здесь является не проектирование, а производство продукта, воплощающего в себе замыслы дизайнера. Так электронное проектирование продукта в области статичной печатной среды еще не является поводом причисления конечного продукта к электронной динамичной среде, поскольку свойства последней раскрываются через характеристику носителя информации, который в печатной среде вне зависимости от проектирования всегда статичен.

Динамичная среда неоднородна. В ней существует два технологических уровня — уровни аналогового и цифрового сигналов, чему соответствуют два последних этапа в развитии технических средств коммуникации. Динамическая среда использует электронные носители информации. Другими словами, для доступа конечного пользователя к информации используют средства электроники, поэтому вторым ее названием является именно электронная среда. Новые средства коммуникации в несколько раз увеличили скорость и объем передаваемой на большие расстояния информации.

История электронной среды началась с создания техники телеграфии. Практической реализации в XIX веке предшествовал долгий подготовительный этап, начавшийся, по-видимому, с предположения Роджера Бэкона, что для связи на дальние расстояния возможно использовать природный магнит. К 1866 г. телеграф раскинул сеть через все континенты и, преодолев океаны, впервые сделал доступным глобальную связь.

Другим значимым изобретением в сфере коммуникации был телефон, который стал, по сути, воплощением идеи итальянца И. Манцетти о «говорящем телеграфе» (1844 г.). С его изобретением связаны такие имена как Ф. Рейс, А. Меуччи и, конечно, А. Белл, который в 1876 году впервые запатентовал свой аппарат. К концу XIX века телефонная связь появилась во всех развитых странах, а с 1927 года стала доступна связь между противоположными берегами Атлантики.

В целом до середины XX века телефонная связь была достаточно дорогим средством коммуникации, поэтому параллельно с изобретением телефона шли поиски более дешевых средств сообщения. Данную проблему могла разрешить лишь беспроводная связь. Как и с телеграфом, каждая страна имела своего изоб-



ретателя радио. В России им считается преподаватель Минных офицерских классов А. С. Попов (1895 г.), на другой стороне Атлантики — Н. Тесла (1893 г.). В 1907 г. в Великобритании впервые в радио эфире прозвучала музыка и человеческая речь. В отличие от телефона и телеграфа радио впервые в истории электротехники сделало доступным схему адресации «один ко многим».

К началу XX века человечество уже обладало относительно развитыми техническими средствами передачи текста и звука. В 1911 г. профессор Санкт-Петербургского технологического института Б. Розинг получил первое телевизионное изображение на расстоянии путем передачи сигнала по проводам. Следующим этапом стала уже беспроводная передача изображения, которую в 1925 г. в Лондоне осуществил Д. Берд. История массового телевидения также началась в Великобритании с создания 18 октября 1922 г. BBC (British Broadcasting Company Ltd.) — первой в мире национальной компании по радио- и телевидению. В 1928 г. она провела впервые в мире сеанс публичного телевидения, а в 1936 — наладила регулярное телевидение на весь мир. Цветное телевидение стало тестироваться еще в 40-х, но широкое распространение получило лишь в 70-х годах. Тогда же появились такие технологии как кабельное и спутниковое телевидение, что позволило последнему стать доступным практически в каждой точке планеты. Телевидение, будучи самым эффективным средством массовой коммуникации, уверенными шагами завоевывало позиции.

Начало 80-х годов ознаменовалось значимым событием в истории человечества — появлением первых доступных персональных компьютеров и началом широкой экспансии цифровой техники, которая отодвинула «аналоговую эру» в прошлое, частично поглотив, частично выкинув за ненадобностью ряд технологий. Медиа-дизайн электронной среды, в аналоговую эпоху был сосредоточен целиком в области кино и телевидения. Дизайнеры осваивали новую область, связанную уже с динамикой объектов. В отличие от статичной среды, электронная позволила впервые отделить саму информацию как таковую от производства предмета — носителя информации, а в случае с дизайном — разработку формы сообщения от проектирования его материального носителя, что до этого было невозможно. Последнее еще раз доказывает факт, что продукт дизайна и конечный продукт с точки зрения клиента не одно и то же. Продуктом коммуникативного, или медиа-дизайна, является форма сообщения через материальный носитель, неважно статичный он или динамичный. Процесс производства носителя в первом случае находится в ведении заказчика, так, например, чтобы «сделать буклет», необходимо сначала создать оригинал-макет (этап дизайн-проектирования), а затем его напечатать (этап производства носителя). Нематериализованный в носителе дизайн-макет, с точки зрения клиента, не является буклетом, но с точки зрения дизайнера (как проектирования) он реализован. Таким образом, во всей области неэлектронного дизайна действует схема «один носитель — один макет», и тиражируемый продукт не может существовать без макета.

Электронная среда использует уже динамичные носители, которые трансформируют классическую схему в новую: «один носитель — много макетов». Наиболее распространены именно универсальные электронные средства коммуникации, такие как телевидение, компьютеры, глобальные электронные сети. Теперь заказчик, не создавая нового, в большинстве случаев обязан выбирать среди существующих средств массовой коммуникации, при этом ему можно уже не заботиться о производстве носителя. Необходимость выбора из существующих носителей объясняется не только распространенностью самих электронных средств, но и стандартизацией: любой электронный носитель информации имеет свой формат данных, который должен быть известен адресанту и адресату. Также изменилась классическая схема «продукт — распространение»: раньше необходимый продукт доставлялся клиенту непосредственно физически. Но сейчас клиент должен обладать «приемником», в который может поступить необходимое сообщение, или, как принято сейчас говорить, «контент». Однако весь спектр подобных новшеств стал доступен лишь в конце 80-х годов прошлого века с широким распространением персональных компьютеров и технологий компьютерного проектирования, после чего мы можем говорить о появлении нового уровня производства, логически следующего после ручного и машинного — автоматизированного, когда не только непосредственное производство осуществляется при помощи машин, но и сам процесс проектирования.

Из приведенной нами краткой исторической справки видно, что электронная коммуникативная среда появилась задолго до изобретения компьютеров в современном смысле этого слова, т. е. компьютеров персональных. Дизайн-проектирование в электронной аналоговой среде осуществлялось по-прежнему полуавтоматическими способами. Ключевым новшеством стало сближение инструментов проектирования электронной коммуникации с ее носителями, что стало доступным только после планомерной замены технологий, использующих аналоговый сигнал, новыми технологиями с цифровым сигналом. Цифровые устройства позволили работать с большими массивами данных, поскольку хранить их стало в разы проще; информация во время преобразования из аналогового сигнала в цифровой становится менее емкой, но зачастую без ощутимой потери качества. Далее начало информационной революции стало лишь вопросом времени и техники... Как только в 80-х годах появились первые доступные цифровые персональные компьютеры, стало возможно говорить о появлении новой коммуникативной среды — цифровой. До 80-х годов основными техническими средствами коммуникативного дизайна являлись, рассмотренная нами статичная печатная среда и динамичная электронная (аналоговая). Разница между ними колоссальная, но не более, чем между аналоговой и цифровой средой.

Для всех без исключения видов дизайна цифровая среда стала средством проектирования любого конечного продукта. А в случае с дизайном электронной среды, по сути, объединяются средства проектирования с самим объектом

проектирования, т. е. инструмент реализации задачи с продуктом. Тем самым создается действительно принципиально новая коммуникативная среда, обладающая рядом существенных отличий даже от своей, недавней предшественницы — аналоговой среды.

В соответствие с тремя типами технических сред (печатная, аналоговая, цифровая), через которую реализуют свою функцию продукты коммуникативного дизайна, можно условно выделить три одноименных типа коммуникативного дизайна и рассмотреть их отличия.

Графический дизайн находится на границе предметной и духовной культуры. Через первую он материализуется, через вторую реализует свои функции. Коммуникативный дизайн в аналоговой среде за счет телевизионных технологий обретает динамичность. Под динамикой можно понимать характеристику конкретного носителя информации. В печатной среде содержание определяется единой, конечной формой сообщения, закрепленного на материальном носителе, специально созданном именно для данного сообщения. Другими словами, у нас нет возможности поменять содержание, не изготавливая при этом заново конечный продукт. В электронном продукте технические средства передачи информации отделены от самой информации. Через единственный источник, при определенных условиях, можно воспроизвести бесконечное количество сообщений.

## **11.2. Структура и свойства знаков графического дизайна**

Любое произведение графического дизайна (любая визуальная композиция) является знаком или совокупностью знаков, поэтому графический дизайн — это одна из областей семиотики. Как известно, что любой знак состоит из следующих частей:

- означающее — материальная сторона знака, план выражения, в графическом дизайне — это само изображение;
- означаемое — идеальная сторона знака, план содержания, в графическом дизайне — это может быть образное содержание рекламы товара или смысловое содержание плаката.

Таким образом, в графическом дизайне знак — это соотношение графического носителя и его смыслового содержания.

В зависимости от характера этого соотношения знаки подразделяются, по Пирсу, на иконические знаки, знаки-индексы и знаки-символы.

*Иконический знак* характеризуется совпадением графического носителя и его смыслового содержания. То есть изображение достаточно сильно похоже на изображаемый объект. Означающее и означаемое иконического знака связаны сходством, подобием. Другим словами, иконический знак мотивирован, то есть

изображение полностью оправдано изображаемым. Можно поставить знак равенства между изобразительностью и иконичностью. Любое более-менее реалистическое изображение уже является иконическим знаком. К иконическим знакам относятся фотографические изображения, наиболее понятные пиктограммы. Иконические знаки невозможны для абстрактных понятий. Невозможно с достаточной степенью реалистичности изобразить «добро» или «вечность».

В современном дизайне иконический знак отличается тем, что это изображение, предназначенное для визуальной коммуникации. То есть когда речь идет об иконическом знаке в дизайне, имеется в виду не столько реалистическое изображение, сколько несколько упрощенное, стилизованное изображение, сохраняющее, тем не менее, сильное сходство с изображаемым объектом. Иконический знак, предназначенный для визуальной коммуникации, упрощен, чтобы быстрее читаться. Таковы, например, значки, маркирующие туалет или гардероб.

*Знак-индекс* характеризуется частичным несовпадением графической структуры и смыслового содержания. Изображение и его содержание связаны между собой условным, приблизительным сходством. В знаке-индексе прямая связь между означающим и означаемым отсутствует, однако, косвенная имеется. Знак-индекс слабо мотивирован. Например, в поведении улыбка является знаком-индексом хорошего настроения. Знак-индекс является намеком на некое содержание. Форма указывает на наличие определенного содержания, и для того, чтобы прочесть это содержание требуются предварительные знания. Например, мы должны знать, что в нашей культуре кивок головы (знак-индекс) означает согласие (а не отрицание). Зная, что черно-желтый кружок означает сотовую связь «Билайн», мы можем увидеть намек на пчел, соты и понять суть соотношения. Без этого знания, черно-желтый кружок нам ничего не скажет.

В современном графическом дизайне знаки-индексы активно используются в логотипах (логотип фирмы «Найк», сотовой связи «Мегафон»), при создании фирменного стиля, в рекламе (например, современная реклама пива, где запрещено использование образов людей, показывает человека при помощи знаков-индексов - вещи, звуки).

*Знак-символ* характеризуется полным несовпадением графической структуры и смыслового содержания. Знак-символ не мотивирован. Связь между означающим и означаемым в знаке-символе отсутствует. Знак-символ самый сложный из всех знаков, так как при отсутствии связи между означающим и означаемым, они отождествляются. Изображение и изображаемое в знаке-символе составляют целостность. Содержание символа может быть свернуто до одного небольшого элемента, но при этом его содержание – необъятно. Примером символа может быть государственный флаг: означаемое – целая страна, означающее – иногда, три полосы, но репрезентирующих эту страну. Символ, таким образом, характеризуется многозначностью содержания. Если продолжить пример с фла-

гом, то этот символ разворачивает перед нами всю огромную систему ассоциаций и представлений, связанных как со страной, так и с самим флагом. Например, глядя на английский флаг, мы можем вспомнить одновременно морские завоевания Британской Империи, чопорность английского чаепития и майки лондонских панков с изображением флага.

В современном графическом дизайне символами являются логотипы, которые не связаны с продукцией фирмы (например, яблоко фирмы Apple), а также бренд-персонажи (собираТЕЛЬный образ бренда, например, лисенок Несквик). Связи между компьютерами и яблоком, между какао и лисенком нет, пока зритель ее не запомнит.

*Коннотация* - дополнительное значение знака. Так, например, цвет полей в журнале, цвет шрифта могут не иметь прямого значения для сообщения и даже могут быть выбранными случайно. Тем не менее, красный шрифт может придать сообщению ощущение энергии, даже вызова, а синий – чувство спокойствия.

Существуют *одноуровневая система знаков* (например, логотип) и *многоуровневая система знаков*. Примером многоуровневой системой знаков может быть рекламный ролик, который складывается из множества знаковых систем: персонажей ролика рекламируемого продукта, различных аксессуаров и т.п.

Каждый знак включается в более широкую систему знаков (риторическую систему), которая придаёт ему дополнительное значение. *Риторика* - совокупность приёмов, окрашивающих сообщение определённым отношением (жесты, мимика, восклицательные знаки, цвет, фон, поля). Графический дизайн является именно риторическим феноменом, так как его основная задача - оформлять некое сообщение, делать смысл доступным и понятным. Например, графическое изображение сумочки может обозначать как женский туалет, так и гардероб, в зависимости от того, где этот знак будет располагаться. Более широкая система знаков - интерьер - придаёт графическому знаку дополнительное значение. Риторическая система может складываться стихийно, неконтролируемо, и тогда смысл дизайна может исказиться. Например, случайное помещение рекламы в неподобающий контекст.

### **11.3. Коммуникативный дизайн как сфера информационных средств и технологий**

В функциональном пространстве культуры дизайн не только занимает определенное место в спектре материальных явлений между полюсами «практическое начало» и «художественное начало», но и образует спектр форм деятельности между преобразованием и общением. Значительную часть функциональной сферы дизайна, где проектируются объекты, предназначенные главным образом для передачи сообщений, принято сегодня называть коммуникативным дизайном, где под коммуникацией в самом общем виде понимается процесс передачи информации от отправителя к получателю через среду, в которой переда-



ваемая информация одинаково понимается обоими участниками. «Коммуникация» в переводе с английского означает связь, средства связи, общение.

В исторической плоскости неотвратимо происходит развитие и смена технических средств. Традиционная печатная технология коммуникативного проектирования, а позднее и производства, вытесняется новой —электронной. Соответственно преобразуются понятия.

С коммуникацией в специальной литературе тесно связано понятие среды, под которой в данном случае понимаются средства и инструменты для хранения, обработки, передачи и приема информации или данных. Подчеркнем, что речь идет о среде в специальном технологическом смысле слова, а не в широком, как совокупности внешних условий, в которых совершается какой-либо процесс. В англоязычной литературе такой среде соответствует слово «media», которое является множественной формой существительного «medium». Medium — это способ и средство, в то же время это и среда как вещество, в котором существует что-либо. На основании простейшего лингвистического анализа можно обнаружить вполне логичную связь как в русском, так и в английском языках слов «средний» (middle, medium), «средства» (medium), «среда» (medium) и «посредник» (mediator). С другой стороны, можно проследить связь между коммуникацией (communication) и средой коммуникации, т. е. медиа. «Communico» в переводе с латыни означает сообщать, беседовать, делать общим, присоединять, связывать. Существительное «communicatio» — это одновременно и сообщение, и передача сообщения, общение. Таким образом, логично будет предположить, что если «медиа» это коммуникативная среда, то медиа-дизайн является синонимом коммуникативного дизайна.

Дизайн объектов электронных средств коммуникации называют также интерактивным медиа-дизайном, дизайном интерактивной среды, дизайном Новой среды или виртуальной среды, при этом термины «интерактивность» и «виртуальность» спорны ввиду отсутствия общих позиций в их трактовке. Существуют различные интерпретации понятия «медиа-дизайн» внутри интересующей нас профессиональной области, однако мы будем придерживаться классической позиции в понимании данного термина как всей коммуникативной среды, поскольку она является более логичной и распространенной, а, следовательно, позволит избежать коллизий в трактовке и переводе иностранной литературы.

Также нам необходимо рассмотреть коммуникативный, или медиа-дизайн, как в практической плоскости, так и в онтологической, где из него исторически выделился в самостоятельную сферу, альтернативную классической предметно-пространственной среде, дизайн электронной среды.

Было выявлено, что в идеале преобразованию соответствует инструментальная функция предметов, в то время как общению — коммуникативная. Соответственно, конечной целью коммуникативного дизайна является не создание продукта, товара, а создание некой «общности» — среды, в которой творец и потребитель, продавец и покупатель, адресант и адресат находят друг друга и

«говорят» на одном языке на «общие» темы. Обозначенная функция коммуникативного дизайна, с одной стороны, является практической, а с другой преимущественно художественной. В зависимости от этого, передаваемая информация представлена спектром от утилитарно-объективного знания до субъективного отношения, выражающего чью-либо эстетическую позицию, оценку, рефлексию.

Ближе всего к объективности находится практическая область коммуникативного дизайна (назовем его информационным), который направлен на организацию и представление данных и на преобразование их в ценностную и осмысленную информацию.

Самым субъективным можно считать корпоративный дизайн, целью которого является создание образа продукта или компании, способного привлечь потенциального клиента. Решающими могут оказаться такие качества компании, как стабильность, консерватизм или, наоборот, современность и динамичность. К данному виду дизайна относится проектирование образного и графического стиля продукта (т. е. айдентика), его позиционирование на рынке, его «легенда» и «философия». Подобный полный комплексный образ называется брендом (от англ. «клеймо», «тавро»), а его проектирование на шкале обобщенных объектов («плоскость — объем — среда — процесс») — брендингом.

Рекламный дизайн находится посередине. С одной стороны, реклама информирует, например, о появлении нового товара на рынке, помогает в выборе: «... без посредства рекламы попросту невозможно выбрать стиральный порошок или, скажем, зубную щетку из десятков во всем или почти во всем подобных продуктов», с другой — зачастую несет художественный образ товара и фирмы.

В настоящее время коммуникативный дизайн в основном сосредоточен на объектах графического плана и электронной среды, но так было не всегда. Долгое время коммуникативный дизайн существовал только как синонимом графического дизайна и наоборот. Причина данного явления видна в свете технологических аспектов: до 80-х годов, времени появления доступных персональных компьютеров, самым распространенным способом коммуникации в дизайне являлись именно печатные носители. К видео-рекламе, которая имела не меньшие масштабы, дизайнеры имели лишь опосредованное отношение, поскольку ею занимались в основном профессионалы из области кинематографии, режиссуры и мультипликации. Ситуация изменилась, когда стали доступны технологии, позволяющие совмещать в себе плоскостную композицию графического дизайна с яркой динамикой спецэффектов. Реклама на телевидении перестала представлять собой лишь видеомонтаж, понадобились специалисты-дизайнеры, которые могли работать с динамичной средой. С другой стороны, более разнообразными стали и заставки передач, титры, которые теперь разрабатывают штатные дизайнеры телевизионных каналов.

Если изменение ситуации в области телевизионных средств коммуникации носило эволюционный характер, то появление компьютерных сетей вкуче с графическим пользовательским интерфейсом уже приобрело масштаб революции.

Новая коммуникативная среда (New media) в тысячи раз увеличив доступность информации, значительно расширила поле деятельности медиа-дизайнеров.

Поскольку процесс коммуникации происходит через технологическую среду, то именно через ее развитие в исторической плоскости можно рассмотреть развитие и становление коммуникативного дизайна. Только за последние сто лет технологии коммуникации претерпели ряд существенных метаморфоз, но этому предшествовали не менее значимые события в истории человечества. В общем можно выделить пять исторических этапов в развитие технических средств коммуникации:

- 1) возникновение человеческой речи (примерно 40 тыс. лет назад);
- 2) изобретение письменности (примерно 4000 до н. э.);
- 3) изготовление Гуттенбергом печатного станка (1440 г. н. э.);
- 4) внедрение аналоговых электронных носителей информации (с середины XX века).

#### **11.4 . Коммуникативный дизайн как объект семиотики**

Семиотика — наука о знаках — является основой теории коммуникативного дизайна как визуальной коммуникации. Согласно этой парадигме, всё, произведённое дизайнером-графиком, является знаками, или «визуальными текстами». В виртуально-средовой фазе развития визуальной культуры бесчисленное множество знаков образуют символическую сферу, знаковосферу, обретающую самостоятельное существование. Визуальные тексты смыкаются в визуальные контексты. Таким мир представляется в контексте коммуникативного дизайна.

Визуально-коммуникативный дизайн на протяжении своего существования центростремительно стягивает, сосредотачивает, концентрирует целые пласты жизни в плотные знаковые формы. Деятельность огромной корпорации, какая-либо сфера жизни получает посредством коммуникативного дизайна выражение в знаке-логотипе, а потом в фирменном стиле, в котором все виды и жанры графического дизайна превращаются в целостную систему знаков. Визитные карточки, деловая документация, упаковка, фирменная одежда, транспорт, наружная реклама — всё вместе представляют собой совокупный собирательный семиотический образ, внедренный через систему коммуникации в общественное восприятие.

Современные знаки, образы и целые индустрии смыслов часто опираются на архетипы. Архетип является не только частью этимологии графического знака, но и его операционной составляющей. Сегодня уже считается признанным соответствие определенному архетипу важной составляющей успешности бренда продукции. Поясним это на примере.

Так, для западного мира особую значимость во второй половине XX века приобрела идеология потребления, являющаяся частью западной пропаганды в



качестве утверждения образа жизни. Однако сегодня она претерпевает внутренний кризис. Это связано с тем, что история конца XX начала XXI века рождает новые вызовы и ставит новые задачи.

Вот как описывает эти процессы канадская журналистка и писательница Наоми Кляйн: «Во время “холодной войны” потребление в США было не только делом удовлетворения личных потребностей — оно было экономическим фронтом великой битвы. Когда американцы шли на шопинг, они участвовали в образе жизни, который коммунисты предположительно хотели сокрушить. Когда многоцветные торговые мегацентры сравнивались с серыми и пустыми московскими магазинами, дело было не только в том, что советские люди на Западе могли легко купить Levis 501s. В этом повествовании западные торговые центры означали свободу и демократию, тогда как советские голые полки были метафорой контроля и репрессии. Но когда “холодная война” закончилась и сложившийся идеологический ресурс перестал срабатывать, сопровождающий шопинг величественный смысл также исчез. Шопинг стал просто шопингом. Новым брендингом корпоративного мира стал “брендинг стиля жизни” — попытка восстановить потребительство как философское или политическое занятие с помощью торговли могущественными идеями вместо просто товаров. Рекламные компании пытались приравнять свитера от Venetton к борьбе с расизмом, мебель Ikea — к борьбе за демократию, а компьютеры — как призыв к революции, нацеленной на свержение тоталитаризма. Брендинг стиля жизни на какое-то время заполнил вакуум “смысла” шопинга, но этого оказалось недостаточно, чтобы утолить амбиции рыцарей “холодной войны” старой закалки. Но после 11 сентября История вернулась вновь. Опять покупатели стали воинами в битве добра со злом, наряженные в новые звездно-полосатые бюстгальтеры от Elita и заглатывающие экстренный выпуск красно-белых драже M&M» [5, с. 145]. Это высказывание канадской журналистки раскрывает, как при изменении идеологии, меняются и стереотипы людей, связанных с образом и стилем жизни, а вместе с ними появляется потребность в вызове новых архетипических представлений, на которые можно было бы опереться в поисках и укреплении новой идеологии.

В условиях глобальных медиа, знакам, формирующим, к примеру, фирменный стиль, сегодня отводится огромная роль. Функции этих знаков в современных реалиях все больше расширяются. Фирменные стили создаются для проведения крупных международных событий (крупные политические саммиты, спортивные мероприятия, торговые ярмарки), для развития туризма в стране и многого другого. Фирменный стиль может создаваться для создания благоприятного имиджа фирмы, крупной компании, образа страны. Он может использоваться для привлечения инвестиций в страну или для продвижения экспорта. Товары и бренды, производимые государством, наконец, его «национальный продукт» также формируют устойчивую знаковую и смысловую идентификацию. Продукт, связываемый с государством, становится частью его имиджа и образа жизни. Трансформация продукта в бренд генерирует целый смысловой набор,

который может меняться и варьироваться в зависимости от складываемой ситуации.

Фирменный стиль, предназначенный для этих целей, выполняет, в первую очередь, репрезентативные функции. Важной задачей в этом контексте является создание не только понятного (в контексте расшифровки и прочтения) стиля, но и его эмоциональной комфортности и привлекательности для восприятия потребителем. Современная социология, раскрывая особенности современной культуры, утверждает, что сегодня «все большее значение приобретает не столько информационная насыщенность, сколько дизайн-насыщенность», что явилось одной из причин массового ребрендинга корпораций. В этом процессе сегодня участвуют, например, многие мировые промышленные и автомобильные корпорации, которые в своей визуальной политике ориентируются на новые художественные идеи в области дизайна. Так, первый логотип Apple 1976 года представлял собой гравюру, изображавшую 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 оттенок). Похожим образом развивался бренд Nokia, финской транснациональной компании, производителя телекоммуникационного оборудования, отказавшейся от какой-либо изобразительности в своем логотипе (в первом ее логотипе использовался рисунок рыбы) и ставшей себя позиционировать с помощью выразительного шрифтового логотипа.

Сегодня мы наблюдаем процессы ухода от натуралистического изображения, характерного для логотипов на протяжении практически всего XX века, которые начинают трансформироваться в самодостаточные визуальные знаки абстрактного порядка.

Так, новая айдентика металлургической компании «Евраз» использует абстрактную графику, состоящую из трех фирменных горизонтальных полосок, символизирующих 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. В результате знак насыщается более глубоким смыслом, в отличие от прямолинейного изображения электрона в старом логотипе, что в значительной степени расширяет представление о деятельности и возможностях компании.

Ребрендинг компании «Российские железные дороги» также интересен уходом от традиционного образа (привычных крылышек и колеса) к современной типографике, которая в семиотическом отношении указывает на инновационный аспект деятельности этой компании.

Перечисленные примеры показывают, что в развитых визуальных коммуникациях и айдентике не существует раз и навсегда застывших дизайнерских решений. Замыкание айдентики в узкоспециализированных рамках и рассмотрение ее только на соответствие изобразительных элементов реальным объектам

ведет к ограничению функции и неизбежной коммуникативной и социальной девальвации бренда. Чтобы избежать этого, 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», широты и инновационности деятельности современных организаций. Таким образом, знаковые системы являются сегодня не только объектом, но и полноценным действующим субъектом коммуникативного процесса.

Современная реклама как феномена массовой коммуникации также является семиотической системой, но особого рода. Ее специфичность заключается в том, что при передаче рекламного сообщения учитываются особенности массового сознания, его отличие от индивидуального, личностного сознания отдельного человека. В этом смысле ее воздействие на массовое сознание безличностно, т.е. предназначено для всех – неопределенного множества людей. Для преодоления такой обезличенности массовой информации реклама использует самые разнообразные визуальные приемы и художественные средства, чтобы вызывать доверие и интерес к рекламируемому объекту у многочисленной аудитории – множества людей с разными вкусами и разным образом жизни. Здесь велика роль дизайнера, который должен обладать, причем, в совершенстве, не только художественными навыками, но и хорошо знать законы семиотики, так как реклама как феномен массовой коммуникации – это прежде всего знаковый объект, т.е. объект семиотики.

### **Вопросы**

1. Назовите основные этапы развития информационных систем.
2. Почему для коммуникативного дизайна семиотика – наука о знаках – является одной из базовых областей знания?
3. Раскройте специфику семиотики коммуникативного дизайна.

## ЛИТЕРАТУРА

### Основная литература

1. Агеев В. Семиотика. – М.: ВЕСЬ МИР, 2002.
2. Махлина С. Семиотика культуры и искусства: Словарь-справочник в двух книгах. – 2-е изд., расш. и исправ. – СПб.: Композитор, 2003. – В 2-х кн.
3. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура. Курс лекций: Учебное пособие для студентов. – М.: Академия, 2004.
4. Никитина Е.С. Семиотика. Курс лекций. – М., Академический проспект, 2006. – 520.
5. Семиотика. Хрестоматия: Учебно-методический модуль. – М.:, Изд-во Ипполитова, 2005.

### Дополнительная литература

6. Аймермахер К. От единства к многообразию. – М.: РГГУ, 2004. – 374 с.
7. Альберти Ж.Б. Десять книг о зодчестве: в 2-х т. – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры. – 1935.
8. Арагон Л. Литература и искусство. Избранные статьи и речи. — М.: Художественная литература, 1957. — 344 с.
9. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. – М.: Академический Проект, Традиция, 2005. – 184 с.
10. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М. 1989.
11. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Изд. им Сабашниковых, 2004. – 512 с.
12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 342 с.
13. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — 544 с.
14. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. — М.: Добросвет, 2000. — 389 с.
15. Бодрийяр Ж. Система вещей. — М.: Рудомино, 2001. — 218 с.
16. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV-XVIII вв. / В 3т. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 1-3.
17. Бурова О.К. Философствование о вещи, или натюрморт на фоне бытия. – Харьков: Основа, 1995. – 120 с.
18. Буровик К.А. Родословная вещей. – М.: Знание, 1991. – 231с.
19. Вещь в искусстве / Общ. Ред. И.Е. Даниловой. – М.: 1986. – 336 с.
20. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
21. Витрувий. Десять книг об архитектуре. – М.: Изд-во: Архитектура-С, 2006. – 328 с.

22. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
23. Гатова Т.А., Темкина Е.Л., Сысоев В.П. История градостроительного искусства: в 2-х тт. – М., 2007.
24. Гачев Г.Д. Образы Индии. – М.: Наука, 1993э
25. Герчук, Ю. История графики и искусства книги: Учебное пособие. М.: Аспект-Пресс, 2000. – 320 с.
26. Гете И.В. Избранные философские произведения. М., 1964.
27. Гете И.В. Трактат о цвете // Избранные сочинения по естествознанию. – М., 1957.
28. Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. – М.: Новое издательство, 2004.
29. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: искусство, 1984. – 350 с.
30. Гусева С.Е. Садово-парковый комплекс сельских дворянских усадеб Санкт-Петербургской губернии. – СПб, 2008. – 17 с.
31. Гутнов А., Глазычев В. Мир архитектуры: Лицо города. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 350 с.
32. Даниель С. Сети для Протея. – СПб.: Искусство-СПб, 2012.
33. Дворжак М. История искусства как история духа. – СПб.: Академический проспект, 2001. – 336 с.
34. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1990.
35. Дицкая Л.А. Орнамент как знаковая система. – М.: Альфа-М, 2005.
36. Долгов И. История униформы. – М., 1999.
37. Зинченко В.П., Вергилес Н.Ю. Формирование зрительного образа. – М.: МГУ, 1969. – 106 с.
38. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Т.1. – М., 1998.
39. Иванов, В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. – М.: наука, 1974.
40. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – Л.: Фонд Ленинградская галерея, 1990.
41. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука -классика, 2005. – 232 с.
42. Елатомцева И.М. Теоретическое основание изобразительного искусства. – Минск: Белорус. наука, 2007. – 379 с.
43. Каган М.С. Се человек: Рождение, жизнь и смерть в «волшебном зеркале» изобразительного искусства. – СПб., 2001.
44. Каган, М.С. Эстетические и художественные ценности в мире ценностей // Проблемы формирования эстетической ценности. Вып. 30. – М.: 1981. – С. 19 – 35.
45. Кантор А.М. Предмет и среда в живописи. – М.: Совет. Худ., 1981. – 127 с.



- 46.Кассирер Э.Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 998. – 779.
- 47.Керлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994.
- 48.Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII-первой половины XX вв.: Опыт энцикл. — М.: Большая Рос. энцикл., 1995. — 383 с.
- 49.Кирсанова Р.А. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. — Калининград: Янтар. сказ: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 383 с.
- 50.Кнабе Г.С. Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Вещь в искусстве: Материалы научной конференции 1984. Вып. XVII. — М., 1986.
- 51.Кнабе Г.С. Теснота и история в Древнем Риме // Культура и искусство античного мира. – М.: Советский художник, 1980.
- 52.Ковриженко М.К. Креатив в рекламе. – СПб.: Питер, 2006. – 252 с.
- 53.Козлова Т.В. Костюм как знаковая система: Конспект лекций. — М.: Моск. текстил. ин-т, 1980. — 68 с.
- 54.Козлова О. Т. "Символ веры" фотореалиста // Фотореализм. Альбом. — М., 1994.
- 55.Козлова Т.В. Цвет в костюме: Из цикла лекций. — М.: Легпромбытиздат, 1989. — 39 с.
- 56.Кон И.С. В поисках себя: личность и ее самосознание. – М.: "Политиздат", 1984.
- 57.Крейдлин Г. Невербальная семиотика. – М., Новое литературное обозрение. – 2004. – 584.
- 58.Крук Я. Сімволіка беларускай народнай культуры. — Мінск: Ураджай, 2000. — 350 с.
- 59.Лебедева Г.Л. Теория архитектурной композиции. – М.: ТГТУ, 2008.
- 60.Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. — М.: Педагогика-Пресс, 1994. — 608 с.
- 61.Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М.: Терра, 1999. – 382 с.
- 62.Лекомцев Ю.К. Введение в формальный язык лингвистики. – М., 1983.
63. Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семиотике садово-парковых стилей. – Л., 1982.
- 64.Лосев, А.Ф. Проблема символа и религиозное искусство. – М., 1995.
- 65.Лотман Ю.М. Искусство в ряду моделирующих систем // Труды по знаковым системам. – вып. 3. – Тарту, 1967.
- 66.Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992.
- 67.Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – 704 с.
- 68.Лотман Ю. Кукла в системе культуры. // Избранные произведения в 3 тт. – Таллинн, 1992, т.1.

- 69.Макарова Т.Л. Мода как процесс формирования информационно-знаковых систем в костюме. – М., 2004.
- 70.Махлина С.Т. Семиотика культуры повседневности PDF. СПб.: Алетейя, 2009. — 232 с.
- 71.Миронова Л.Н. Цветоведение. – Минск, 1984. – 286 с.
- 72.Морган Гарэт. Образы организации. – М.: FT Press, 2006.
- 73.Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. М., 1983. – с. 37-89.
- 74.Морозов И.В. Основы культурологии: Архетипы культуры. – Минск, ТетраСистемс, 2001. – 608 с.
- 75.Морозов И.В. Герменевтика зодчества. – Минск: Стринко, 2009. – 352 с.
- 76.Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. — М.: Советский художник, 1983.
- 77.Недошивин Г. Современное западное искусство. XX век. Современное западное искусство XX век. – М., 1982.
- 78.Никитина Е.С. Семиотика. Курс лекций. – М., Академический проспект, 2006. – 520.
- 79.Новикова Е.В. Человек и Природа в духовной культуре Востока. – М.: ИВ РАН. – 2004.
- 80.Ожегов С.С. История ландшафтной архитектуры. – М.: Стройиздат, 1994.
81. Основы теории художественной культуры. – СПб.: Лань, 2001. – 288 с.
- 82.Панов Е.И. Знаки, символы, языки. – М., 1980.
- 83.Парнов Е. Третий глаз Шивы. – М.: Молодая гвардия, 1989.
- 84.Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков. – СПб: Алетейя, 2000. – 349 с.
- 85.Поведение древних христиан. – М.: Знание, 1985.
- 86.Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. – М., 1994.
87. Происхождение вещей / Под ред. Е.В. Смирницкой. – М.: ННН, 1995. – 272 с.
- 88.Пятигорский А.М. Избранные труды. – М.: Яз. Рус. Культуры, 1996. – 590 с.
89. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. – М., 1996.
- 90.Розин В.М. Семиотические исследования. – М.: ПЕР СЭ. – СПб.: Университетская книга, 2001. – 256 с.
- 91.Руднев, В. Словарь культуры XX века. – М., 1997.
- 92.Рыбаков Б.А. Язычество древних славян». – М.: Наука, 1980.
- 93.Сарабьянов Д., Шацких А. Казимир Малевич. – М., 1993.
- 94.Сарабьянов Д. Сарабьянов Д.В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Вопросы искусствознания. 1993. № 1.
- 95.Сегал Д. Мир вещей и семиотика // Декоратив. искусство. – 1968. – № 4. – С. 16-27.
- 96.Семиотика и искусствометрия. – М., 1972.



97. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. — СПб.: Речь, 2004. — 672 с.
98. Сокольская О.Б. История садово-паркового искусства. — М.: ИНФРА-М. — 2004.
99. Соломоник А. Философия знаковых систем в языке. — Минск: ООО «Мет», 2002. — 402 с.
100. Соловьев, В.С. Соч.: В 2 т. — М., 1988. Т.1.
101. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. — Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 1999. — 425 с.
102. Степанов Ю.С. Язык и метод: К современной философии языка. — М.: Яз. Рус. Культуры, 1998. — 779 с.
103. Степучев Р.А. Морфологическое предметообразование в костюмном коде (языке): Конспект лекций / Моск. гос. текстил. акад. — М., 1994. — 63 с.
104. Структурализм: "за" и "против": Сб. статей — М. 1975.
105. Сурина М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. — М.: Изд. центр "МарТ", 2003. — 285 с.
106. Таланцева О.Ф. Искусство и история в социокультурном пространстве диалога человека с миром / Гісторыя: праблемы выкладання». — 2001. — № 1. — С. 8-18; № 2. — С. 3-12; № 3. — С. 3-8; № 4. — С.25-47.
107. Таланцева О.Ф. Костюм как сценический образ в искусстве театра // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. — 2004.— № 4. — С. 26-31.
108. Таланцева О.Ф. Костюм как художественный символ в изобразительном искусстве // Мастацкая адукацыя і культура. — 2004. — № 4. — С. 26-33.
109. Таланцева О.Ф. Костюм — первая среда обитания человека // Асновы мастацтва. — 2002. — № 2. — С. 31-65.
110. Таланцева О.Ф. Трансформация форм костюма как выражение многообразия мира личности в культуре Нового и Новейшего времени // Асновы мастацтва. — 2002. — №2. — С. 75-96.
111. Таланцева О.Ф. Человек в костюме: опыт семиотического исследования: монография. — Минск: Изд. Центр БГУ, 2012. — 224 с.
112. Тернер В.У. Символ и ритуал. — М. 1983.
113. Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. — М.: Грюндриссе, 2014.
114. Топоров В.Н. Древо жизни // Мифы народов мира. — М., 1980. — Т.1.
115. Успенский Б.А. Семиотика искусства: Сборник. — М.: Яз. рус. культуры, 1995. — 357 с.
116. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.
117. Флоренский, С. Строение слова // Контекст. 1971. М., 1973.

118. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство. – М., 1984.
119. Хейзинга Й. Homo Ludens. – М.: Прогресс, 1992. – 458 с.
120. Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. – М.: Республика, 1995. – 528 с.
121. Чистов К.В. Специфика фольклора в свете теории информации // Сб. статей. – М.: Наука, 1975. – С. 26-43.
122. Шпенглер, О. Закат Европы: в 2-х т. – Минск: Попурри, 1999. – Т.1. – 688 с.
123. Щедровицкий Г.П. Знак и деятельность. – М.: Восточная литература РАН, 2005.
124. Щедровицкий Г.П. О методе семиотического исследования знаковых систем // Семиотика и восточные языки. – М.: Наука, 1967. – С. 77-103.
125. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М.: Петрополис, 1998.
126. Эмблемы и символы. – М.: ИНТРАДА, 2000.
127. Энциклопедия моды.