

Семиотика — это наука о знаках и знаковых системах. Основы ее были заложены в XIX в. американским философом и логиком Ч. Пирсом и швейцарским филологом и антропологом Ф. де Соссюром (последний называл ее семиологией). Говорить о семиотике культуры — значит рассматривать знаковые средства культуры и трактовать культурные феномены как составленные с помощью этих знаковых средств «тексты», которые несут в себе определенную информацию.

Семиотический подход к осмыслению культуры

Первые попытки определить культуру были сделаны в Древней Греции, где ее понимали как пайдейя – образование, воспитание, совершенствование человека, и в Риме, где первоначальное *cultura agri* (а в более позднюю эпоху *cultura animi*) означало «совершенствование духа». С тех пор понимание культуры как совокупности средств физического и духовного совершенствования человека укрепилось в европейском сознании. Оно таково и сегодня, а культура, которая не служит делу облагораживания человеческой личности и человеческих сообществ – пустая игра.

С развитием европейской мысли культура была определена как совокупность человеческих достижений, тем самым подчеркивалась ее социальная природа. С конца XIX в. философы стали акцентировать ее духовный смысл. Они утверждали, что культура – это не предметы, идеи и художественные образы, а тот смысл, который они несут человеку. Наконец, после появления в 20-е и 30-е гг. XX столетия структурной лингвистики под ее прямым влиянием получили распространение формальные методы изучения культуры. Важнейшим среди них является семиотический. Его применение вроде бы уводит от содержательной стороны культуры, ее человеческого смысла, но в то же время позволяет глубже понять ее структуру. Семиотический подход уместен лишь в том случае, если изучение культуры приводит исследователей к человеку. Культура, говоря словами М. Горького, есть стремление человека силами своей воли и своего разума создать «вторую природу». Но, добавим, эта «вторая природа» есть по-прежнему человеческая природа, так как человек и культура едины, хотя и нетождественны.

Впервые законченная семиотическая концепция культуры была предложена В. В. Ивановым, Ю. М. Лотманом, Б. А. Успенским, А. М. Пятигорским и В. Н. Топоровым на Славянском конгрессе 1973 г. Они ввели выражение «семиотика культуры» для обозначения области организации (информации) в человеческом обществе в противоположность дезорганизации (энтропии). Культура, таким образом, была определена как иерархическая знаковая система, или, точнее, иерархическая пирамида знаковых систем.

Знак вообще – это материальный, чувственно воспринимаемый объект, который символически, условно представляет обозначенный им предмет (явление, действие,

событие), отсылает к нему, сигнализирует о нем.

Существуют различные знаки: знаки-изображения (иконические), знаки-признаки (индексы), условные знаки (символы) и др.

Знаки складываются в системы разного рода. Важнейшими знаковыми системами являются языки.

► **Язык** часто определяют как знаковую систему любой физической природы.

Существуют языки жестов, линий, объемов, движений, звуковые и т. д. Огромную роль в истории человечества играют словесные языки, с помощью которых создаются тексты.

► **Текст** – это последовательность знаков, построенная согласно правилам данного языка, данной знаковой системы и образующая сообщение.

Основной единицей культуры в семиотической концепции признавался текст, носитель функции и значения культуры. Каждой культуре соответствует не-культура (хаос), которая наблюдателю, включенному в культуру, представляется лишенной организации, хотя для стороннего наблюдателя это – другая организация. Культуре этой категории принадлежат чужие культуры, детскость, экзотизм, подсознание, патология и т. д.

Термин «текст» применяется не только к сочинениям языкового характера, но и ко всякой целостности, имеющей смысл: Это, например, ритуал или произведение искусства. С другой стороны, не все сочинения языкового характера являются текстами с точки зрения культуры, а только те, которые имеют определенную функцию и значение, например, законы, молитвы, романы. Ни одна изолированная семиотическая система не может быть названа культурой, ею может называться лишь иерархия взаимосвязанных семиотических систем. Эта взаимосвязь может быть осуществлена в значительной степени системой естественного языка.

Согласно такой теории культуры, разработка которой началась в Советском Союзе в 1960–1970-х гг.,

► **Культура** – это совокупность знаковых систем, с помощью которых человечество или данный народ поддерживает свою сплоченность, оберегает свои ценности, своеобразие своей культуры и ее связи с окружающим миром.

Эти знаковые системы, обычно называемые вторичными моделирующими системами (или *языками культуры*), включают в себя не только все виды искусства, различную социальную деятельность и модели поведения, господствующие в данном обществе (в том числе жесты, одежду, манеры, ритуалы и т. д.), но также традиционные методы, с помощью которых сообщество поддерживает свою историческую память и самосознание (мифы, история, правовые системы, религиозные верования и т. д.).

Каждый продукт культурной деятельности рассматривается как текст, порожденный одной или несколькими системами.

Основа и основная ось семиотического понятия культуры – естественный язык. Кроме того, что язык снабжает «сырым материалом» многие вторичные моделирующие системы, естественный язык – единственное средство, с помощью которого все системы могут быть интерпретированы, закреплены в памяти и введены в сознание индивида и группы. Ввиду его особого значения язык может быть назван первичной моделирующей системой, в то время как остальные системы могут быть названы «вторичными». Связь между первичной и вторичными системами может быть определена онтологически (ребенок овладевает языком до овладения другими культурными системами) и аналогично (вторичные системы строятся по образцу естественного языка или по крайней мере могут быть представлены как возникшие таким образом).

Культурные системы и язык называются моделирующими системами. Это означает, что они есть средства, с помощью которых человек познает, объясняет и пытается изменить мир вокруг себя. Они используют другие термины и средства, позволяющие человеку производить, сообщать, упорядочивать информацию, обмениваться ею и хранить ее.

Таким образом, понятие моделирования включает в себя как обработку, так и передачу информации. При этом информацией называется не только знание, но и ценности, и верования. Понятие «информация» приобретает очень широкое значение.

Все человеческие культуры включают в себя по крайней мере две вторичные моделирующие системы. Чаще всего это искусства, основанные на языке, и визуальные искусства (например, живопись), т. е. системы символические и иконические. Эта универсальная бинарность человеческой культуры была связана В. В. Ивановым с бинарной структурой человеческого мозга. Но за пределами этого универсального бинарного порядка каждая культура по-своему строит иерархию своих вторичных систем. Некоторые культуры выше всего ставят литературу (например, русская культура XIX в.), другие – визуальное искусство (телевидение и кино в современной западной культуре), есть и такие, которые отдают предпочтение музыке и т. д. Культуру можно определить как сложную иерархическую структуру, состоящую из взаимосвязанных вторичных моделирующих систем.

Далее, культуру можно определить как положительный термин в оппозиции культура/некультура. Если культура есть организованная система систем, которая сохраняет и обновляет информацию для общества, тогда некультура – это нечто дезорганизованное, деструктурированное, энтропия, которая стирает память и разрушает ценности. Носители конкретных культур имеют свое представление о том, что такое антикультура, связанное с положением, которое их культура занимает в мире, исихмировоззрением. Это могут быть просто «они», противопоставленные «нам» во всех расовых или исторических вариантах этих понятий; это могут быть более

утонченные понятия, такие как сознательный/бессознательный ум, природа/культура, хаос/космос, мир за пределами знаков/мир знаков. В каждом таком случае второй термин обладает положительным значением. Нередко некультура рассматривается в семиотических теориях как структурный резерв для развития культуры.

Семиотическая типология культуры

В соответствии с теми положениями, которые изложены выше, существует возможность классифицировать культуры, а также сравнивать их по тому порядку, в котором они строят иерархию своих вторичных систем, осмысляют пространство и время, используют семиозис в своем функционировании. Некоторые культуры сосредоточивают внимание на своих истоках, другие – на конечных целях. Некоторые культуры 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» от «незнакомомого» или «чужого» мира. Эти различные ориентации могут проявить себя в тех или иных текстах, тех или иных вторичных моделирующих системах либо могут быть универсализированы в качестве доминирующей, господствующей идеологии.

По своему отношению к семиозису культуры могут быть разделены на те, которые делают акцент на «выражении», и те, которые ставят во главу угла «содержание». Иными словами, их различие в том, чему придается большее значение: уже известной истине или процессу открытия истины. Первая позиция может быть охарактеризована как ориентированная на текст (подтверждающая уже установленный текст), а вторая – как ориентированная на правильность (стремящаяся к поискам новых текстов). Культуры могут быть определены как парадигматические (все явления суть знаки некоей более высокой реальности) или синтагматические (смысл явлений возникает от их взаимосвязей друг с другом). Высокая степень семиотизации в средневековой культуре – пример первой, Просвещение XVIII в. – пример второй. Тенденции Просвещения десемиотичны.

Культура с точки зрения семиотики – это механизм для обработки и сообщения информации. Вторичные моделирующие системы функционируют с помощью конвенций (кодов), которые разделяются членами социальной группы. В отличие от естественного языка, в котором в широком плане тождественность кода среди всех членов лингвистического сообщества налицо, коды вторичных моделирующих систем различны, их понимание и возможность использования зависят от того, в какой мере индивид освоил их в ходе своего созревания и образования (если это вообще ему удалось). Шум (как одна из многих возможных помех лингвистического, психологического или социального фактора) может блокировать или создать помехи в коммуникационном канале. Факт несовершенной коммуникации является столь универсальным, что может рассматриваться как часть самой природы культуры. Весь культурный обмен включает в себя как некоторую часть акт перевода: адресат всегда

интерпретирует посланное сообщение, исходящее от другого отправителя, сквозь призму лишь частично разделяемого с ним кода (или кодов). Факт частичной коммуникации (порой просто некоммуникации) в лоне культуры стимулирует образование большого числа новых кодов, призванных компенсировать неадекватность существующих. Этот фактор «размножения» – толчок к динамизму культуры.

Метаязык культуры

Метаязык культуры – это принцип, который организует, иерархизирует и определяет культуру. В этом смысле это идеология или совокупность ценностей, которые, будучи выраженные одной или несколькими моделирующими системами, сообщают культуре устойчивость и рисуют ей портрет самой себя. Как в любом акте описания, метаязык упрощает свой предмет, отбрасывая то, что разрушено, внесистемно, и именно поэтому в некоторой мере искажает свой предмет. Из этого следует, что ни одна культура не может быть научно описана только с точки зрения ее метаязыка. Таким образом, метаязыковая тенденция служит противовесом тенденции культуры вводить все новые коды в качестве компенсации за неадекватность коммуникации.

Динамизм культуры

Способность культуры изменяться и приспосабливаться является функцией взаимодействия метаязыковой и «приумножительной» тенденций, свойственных любой культуре. Тенденция к приумножению – результат как потребности преодолеть неадекватность коммуникации, так и потребности обеспечить упорядочение и циркуляцию все возрастающего количества информации, которое накапливает культура. Однако, если увеличение количества кодов возьмет вверх, согласованность культурных составляющих будет потеряна и коммуникация фактически станет невозможной. С другой стороны, если метаязыковая функция станет преобладающей, культура увянет, изменение станет невозможным, а коммуникация – ненужной. Изменения в культуре происходят тогда, когда в нее втягиваются элементы из деструктурированной, некультурной периферии, которая служит структурным резервом и не признана метаязыком. Однако, по мере того как культура включает в себя эти изменения, сам метаязык развивается.

В пределах культуры разные вторичные системы развиваются с различной быстротой, поскольку каждая система имеет свой метаязык (язык критики для искусств, социология для социального поведения, мифология для мифов и семиотика культуры для общего функционирования культуры). Общая модель изменения повторяется с различной скоростью в каждой вторичной системе. В культурах с высокой степенью сложности, таких как современная, роль индивида-творца (артиста) в изобретении и обновлении кодов особенно значительна. Чем сложнее культура, тем больше значение каждого индивида как структурной составляющей всей системы. Факт существенного динамизма культуры придает большее значение диахроническому описанию культур, чем синхроническому, которое является менее адекватным.

Невербальная семиотика

Одним из элементов семиотики культуры является невербальная (несловесная) семиотика.

Современная невербальная семиотика состоит из отдельных дисциплин, тесно связанных между собой. Это такие дисциплины, как *паралингвистика*, изучающая звуковые коды невербальной коммуникации, и *кинесика* – наука о жестах, жестовых процессах и системах. Они относятся к основным дисциплинам для изучения невербальной семиотики. Кроме того, невербальная семиотика изучает *окулесику* – науку о языке глаз и визуальном поведении людей во время общения, и *аускультацию* – науку о слуховом восприятии звуков и аудиальном поведении людей в процессе коммуникации. Наиболее полно аускультация проявляет себя в музыкально-певческой деятельности, в отборе, структурировании и смысловой фильтрации речи в процессе ее восприятия, а также в сурдопедагогике. В невербальную семиотику входят также такие науки, как *гаптика* – наука о языке касаний и тактильной коммуникации, и *гастика* – наука о знаковых и коммуникативных функциях пищи и напитков, о приеме пищи, культурных и коммуникативных функциях снадобий и угощений. Естественно, гастика изучает кулинарное искусство, врачебную деятельность, искусство приема гостей и обольщения людей, в частности, путем приготовления любовных порошков или напитков. Древние греки подобные напитки называли филтра. Нельзя не назвать и *ольфакцию* – науку о языке запахов, смыслах, передаваемых с их помощью, и роли запахов в коммуникации. Ольфакцию интересуют химическая и тепловая деятельность человеческого организма, влияющая на процесс коммуникации и речевого общения. Запахи играют важную роль, например, в коммуникации арабов. Кроме того, их изучает медицинская диагностика, по ним определяется поведение животных, не может существовать без этого направления и наука парфюмерия, а также современное имиджмей-керство, так как на образ человека, безусловно, всегда влияли сопровождающие его запахи. В круг наук, изучающих невербальную семиотику, входят также *проксемика* – наука о пространстве коммуникации, его структуре и функциях, и *хронемика* – наука о времени коммуникации, о его структурных, семиотических и культурных функциях. Г. Е. Крейдлин, исследовавший невербальную семиотику в полном объеме, предлагает также ввести в круг дисциплин, ее изучающих, и *системологию*, которую он обозначает как науку о системах объектов, каковыми люди окружают свой мир, о функциях и смыслах, которые эти объекты выражают в процессе коммуникации. Сюда он вводит язык украшений, язык одежды.

Коммуникация с помощью органов чувств

Окулесика. В пределах одной культуры и одного языка жестов выражения глаз имеют неизменное значение. При разговоре происходят речевые акты не только вербальные, но и с помощью языка глаз. Существует ряд правил этикета. Например, в европейской культуре, слушая собеседника, принято смотреть говорящему прямо в глаза. Если сказанное понятно, то обычно слушающий кивает, если же он возмущается, то лицо несколько вскидывается, глаза раскрываются больше, чем обычно.

Знаковость языка глаз зависит от таких признаков, как длительность, интенсивность, статичность/динамичность взглядов. В окулесике принято выделять следующие виды взглядов: односторонний взгляд, взгляд в лицо, прямой взгляд в глаза, совместный взгляд, контакт глаз, (визуальный контакт), избегание взгляда, пропуск взгляда. Главными характеристиками становятся направление взгляда и его тип (способ визуального воздействия). Это может быть прямой взгляд в глаза, который обычно трактуется как вызов. Обычно он гипнотический или агрессивный, вызывая у адресата возбуждение, ставит его в затруднительное положение. Поэтому правилами этикета принято, чтобы прямой взгляд был коротким.

Основные функции окулесики – когнитивная, эмотивная, контролирующая, регулятивная.

- **Когнитивная функция** проявляется в том, что собеседник стремится передать некоторую информацию и прочесть отклик на нее в глазах адресата.
- **Эмотивная функция** передает знаковость выражения глаз и считывает с них испытываемые чувства.
- Следующая **функция - контролирующая**. Это проверка того, как воспринято и понято ли переданное сообщение.
- **Регулятивная функция** – выражаемое глазами требование отреагировать на передаваемое сообщение.

Соответственно названным функциям выражения глаз могут иметь следующие смыслы: готовность к коммуникации; подавление воли или влияния другого, контроль над партнером и его поведением; желание установить контакт и получить информацию; выражение чувств. Многие авторы подчеркивают влияние пола на визуальное коммуникативное поведение людей. Так, мужчины по мере увеличения расстояния чаще бросают взгляды в сторону женщин, в то время как для женщин соотношение между числом взглядов и расстоянием обратно пропорционально. Контакт глаз в беседе женщин происходит чаще, чем между беседующими мужчинами. В смешанных парах женщина смотрит на мужчину дольше, чем он на нее, даже если он ей не нравится. Это объясняется тем, что женщины более эмоциональны, стремятся сохранить «тепло» беседы, ищут участия со стороны мужчин, стремятся получить одобрение, проявляют зависимое положение.

Это относится к людям европейской и североамериканской культур. В Латинской Америке детей специально учат опускать глаза в разговоре со старшими. Африканцы, азиаты и индийцы считают большое число взглядов, направленных в лицо или глаза, знаком превосходства и неуважения. Арабы и южноамериканцы определяют малое число ответных взглядов как невнимание и проявление невежливости. Индейцев навахо учат никогда не смотреть на собеседника. Жители Эфиопии смотрят во время беседы вниз – это общепризнанный знак проявления уважения к собеседнику. Кочевники в Северной Африке, чьи лица прикрыты вуалью или иной материей, общаются друг с другом только «глаза в глаза», это дает возможность получить максимальную информацию при общении. В Древнем Китае по типу глаз и их

выражению классифицировали и сравнивали людей, их свойства и характеры. Особое внимание в общении людей занимают зрачки. Как правило, они расширяются при повышенном эмоциональном состоянии или при удивлении. Девушек с большими зрачками считают красивыми, женственными и привлекательными, с маленькими – злыми, эгоистичными, холодными.

Очки с семиотической точки зрения создают эффект удвоения глаз и порождают целый комплекс дополнительных семантических значений его владельцу. Очки появились довольно давно. Арабский ученый XI в. Ибн аль-Хайтам описывал увеличивающие линзы, в начале XIV в. в Европе широкое распространение получили лорнеты и монокли. И сегодня форма очков, их величина, окрашенность, манера надевать и снимать дают дополнительную информацию при коммуникации людей.

Ольфакция. В романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» утверждается: «Кто владеет запахами, тот владеет сердцами людей». И это во многом соответствует действительности. Обоняние – самое интимное из человеческих чувств, но очень запоминающееся. Запах помогает хранить воспоминания надежнее, чем зрение и слух. Человек способен распознавать больше оттенков запаха, чем звуков. Запахи играют огромную роль в нашей жизни.

В романе В. Набокова «Машенька» главный герой Ганин отчетливо помнит запах девушки, которую не видел больше десяти лет: «И духи у нее были недорогие, сладкие, назывались «Тагор». Этот запах, смешанный со свежестью осеннего парка.».

Запахи прочно связаны с эмоциями и слабо – с логическим мышлением, речью. Яркие, насыщенные эмоциями воспоминания вызывают именно запахи: Наполеон на острове святой Елены писал: «С закрытыми глазами я узнал бы мою Корсику по запаху». Очень трудно объяснить, что происходит, когда человек обоняет запах, как химические вещества воспринимаются носом. Но известно, что у вкуса и обоняния одна природа. Как правило, некоторые участки тела (подмышки, носогубные складки) вырабатывают большую часть феромонов – особых «пахучих» химических веществ.

В Филадельфии создан центр изучения запахов, так как эта сфера чрезвычайно важна для человека. Ученые обнаружили, что восприятие запахов зависит от мотивировки, главная – эротическая. Принадлежность к определенному полу обнаруживают по запаху. Обонятельные сигналы дают возможность выявить тех, с кем можно спариваться. Самое трудное – выявить индивидуальный запах.

За многие века люди выделили шесть основных запахов: цветочный, фруктовый, зловонный, пряный, смолистый (как запах скипидара) и запах гари.

Запахи – важная область восприятия человеком действительности. С их помощью издавна привлекали внимание человека не только в повседневной жизни, но и в религиозной, так как запах, как и вкус, мы поглощаем. Но в отличие от пищи, которую мы можем выплюнуть, если она нам не нравится, с запахом так сделать невозможно. И

неприятный запах мы отождествляем с предметом, его источающим.

С древних пор запахи были средством обольщения. Этим искусством владела Клеопатра, в ее распоряжении была целая парфюмерная лаборатория. Она точно знала, каким ароматом надо умастить волосы, каким руки, каким губы, чтобы ее поцелуй не забывался никогда. Коко Шанель советовала женщинам наносить духи на те места, куда они хотели бы, чтобы их целовали. Правда, некоторые считают, что большинство сексуальных запахов многим людям кажутся неприятными. Поэтому ароматы часто называют чувственными.

Легенды о волшебной силе запахов – атрибут любой культуры. Колчан индуистского бога любви Камы был наполнен цветами вместо стрел. Афродита заставляла людей влюбляться друг в друга с помощью пряных ароматов. В древнем Иерусалиме девушка клала себе в башмаки немного мирры, и, если ей нравился молодой человек, она старалась незаметно прикоснуться к нему кончиком туфли. Считалось, что так можно возбудить страсть. И действительно, запахи могут возбудить крайнее тяготение к личности, источающей приятные ароматы, что и является апогеем в романе Зюскинда.

Восприятие запахов зависит от контекста. Кондитерские запахи – ваниль, корица, кардамон, карамель – для многих притягательны, так как напоминают им детство. Прямо противоположные запахи – «кислородные», чувственные (запахи талой воды с легкой примесью гудрона, мокрой древесины и прелой земли). Они вызывают чувство тоски, но одновременно ощущение восторга и предвкушения перемен.

Запах создает определенное настроение. Ладан – это ароматическая смола деревьев рода босвеллия в Южной Африке. Аромат фимиама или тимьяна, еще его называют чабрецом, считается приятным для всех. Есть запахи, повышающие бдительность, например, запах мяты или цветы из семейства лилейных. Именно из-за этого в рацион солдат американской армии включена мятная жвачка. Гелиотроп избавляет от хандры, лимонный аромат снимает усталость и успокаивает, сандал способствует концентрации. Но следует помнить, что запах, поначалу вызывающий потрясение, потом становится будничной нормой, к нему привыкают. Запах – это составляющая гармонии, в его восприятии важен первый эмоциональный отклик.

Важным элементом воздействия духов являются флаконы для них, их «одежда».

Современные исследования показали, что определенные ароматы обладают способностью вызывать конкретные эмоции, неподвластные нашему сознанию. Американский психиатр А. Хирш установил, что определенные запахи вызывают конкретные действия и поведение людей. Так, с помощью воздействия запахов он помогал людям сбросить лишний вес, с помощью запахов он научился повышать или понижать кровяное давление, замедлять или ускорять сердцебиение, возбуждать или усыплять человека. Запахи способны влиять на производительность труда. Некоторые ароматы снимают депрессию и улучшают настроение. Это относится к запахам лаванды, шалфея, ромашки, лимона, сандалового дерева. А аромат жасмина, розы,

лимона, апельсина, мяты и гвоздики возбуждают не меньше, чем крепкий кофе. В Японии это используют некоторые фирмы. В определенные часы по системе кондиционирования в служебные помещения закачиваются строго выверенные комбинации ароматических веществ. Это позволяет повышать производительность труда персонала на 50 %. Сегодня запахи эксплуатируются в бизнесе. Например, в продуктовых магазинах наибольший эффект дает свежий запах огурца или арбуза. В магазинах одежды увеличить продажи помогают запахи ванили, лаванды, базилика, мяты или лимона. Но у людей различных культур один и тот же запах может вызывать разные ассоциации.

Запах – предельно эластичная культурная модель. Каждый раз она получает новое символическое наполнение в зависимости от требований момента. Эффект аромата – самый мощный, но одновременно и самый хрупкий. Исторически смыслы запахов очень подвижны. Довольно широк разброс национальных предпочтений приятных запахов: у немцев приятные ассоциации вызывают запахи свежих, чистых простыней, леса, трав, у японцев – предметы, связанные с ванной, цветы. Напротив, традиционно неприятные запахи кала, мочи, гниющих продуктов в ряде случаев могут расцениваться вполне позитивно. Бедуины смачивают тело мочой верблюда, эскимосы едят выдержанное мясо, а французы навязали миру свою любовь к резкому запаху заплесневелого сыра. Все же определенные неприятные запахи вызывают устойчивые ассоциации. Вариативность приятных запахов более высока. Для пикантности в ароматические композиции прибавляют толику неприятных запахов (женского или мужского пота для женских или мужских духов, запах горелой резины, горячего металла).

Дешифровка запаха, как правило, регулируется культурными установками. Так, созданный к 300-летию дома Романовых аромат духов «Любимый букет императрицы» после революции был переименован в «Красную Москву» и стал знаком советской эпохи. Итак, запах получает символическое наполнение в зависимости от требований момента. Запах воплощает наше желание быть другими, меняться и играть.

Тастика. Понимание совместной трапезы как удовольствия восходит к древним временам. Но манера принятия пищи также характерна для каждой страны. В Европе, например, принято есть ножом и вилкой вторые блюда. Вилку держат в левой руке, нож – в правой. Но если вы видите, что человек нарезал мясо таким образом, а потом насаживает куски на вилку, которая оказалась у него в правой руке, вы понимаете, что перед вами американец.

Впрочем, вилка по сравнению с ложкой и ножом появилась довольно поздно. Достоверно неизвестно, кто первым изобрел ложку. Уже в древние времена, когда люди сумели окончательно покорить огонь, вероятно, возникла тяга к совместным трапезам. Понятно, что горячую и жидкую пищу есть руками было неудобно. Первой ложкой могла стать скорлупа от орехов, повторявшая форму человеческой ладони, сложенной в «пригоршню». Первые ложки делались из глины, их ровесницы – деревянные ложки. Позже появились ложки из различных металлов.

Ложка – самое демократичное изобретение из всех столовых приборов, поскольку она бытовала как в домах бедняков, так и во дворцах. Нож появился еще в первобытном обществе, но как столовый прибор стал использоваться намного позднее. Ножи из мягкого металла впервые были изготовлены на Кипре в начале IV тысячелетия до н. э. В Древнем Риме были известны ножевых дел мастера. Софокл и Демосфен были как раз сыновьями ножовщиков. До XIX в. ножи выполняли двойную функцию, они использовались как холодное оружие (в этом случае делались из железа или стали) и как столовый прибор (изготавливались из мягких металлов – бронзы, серебра).

Как приборы для еды ножи вошли в обиход европейцев только в XV в., но использовались только в домах знати и рассматривались как предмет роскоши.

Вилка как столовый прибор создавалась столетиями. Кардинал и епископ Остии, древней торговой гавани Рима, Петр Дамиан, живший в XI в., утверждал, что употребление вилки за столом было введено именно в XI в. Византийская принцесса, приехавшая погостить к венецианскому дожу Доменико Сильвио, пленилась двузубым серебряным изделием с короткой ручкой, которым ее друг изящно подхватывал лакомые кусочки. В то время пользовались лишь собственной пятерней. Мясо и рыбу брали руками. Пища в те времена была преимущественно твердой и подавалась к столу нарезанной на куски. В Англию первые вилки были ввезены в 1608 г. из Италии. Вилки, которые нам хорошо известны по форме, вошли в обиход лишь к середине XVI в. До этого в «приличных домах» пользовались двумя ножами. Но и тогда это был предмет роскоши. И считался признаком изнеженности, прихотью богатых испорченных людей, тлетворным нововведением, творением дьявола, воплощением нечистых сил. Вилка при дворе Генриха III (1552–1589) укрепила молву о нем как распущенном монархе, недостойном могучего и храброго народа. В монастырях запрещалось есть пищу дьявольским орудием – вилкой. «Король-Солнце» Людовик XIV не признавал вилку, потому что он так и не научился ею пользоваться. Пользоваться ножом и вилкой поначалу стали для того, чтобы измельчать еду в индивидуальной тарелке или передавать ее другому едоку, но совершенно не обязательно с их помощью отправлять пищу в рот.

Первые вилки были огромными и имели один острый зубец. Позже их стало два. Они совсем не были похожи на современные, так как выполняли совершенно иные функции.

Как ложки и ножи, вилки имеют множество разновидностей. Это могут быть кухонные и столовые вилки. Они делятся на закусочные, десертные, для рыбы и гарнира. Есть специальные двузубые (большая и поменьше) вилки для разделки волокон мяса, для разделки омаров. В комплекте с ножичком они используются для устриц, в сочетании с лопаточками – для спаржи. Есть вилки для салатов, фруктов, с упором для разрезания мяса. Есть специальные вилки, которыми едят мясо змеи. Не перечисль всех разновидностей вилок, но все они имеют недавнее происхождение – XIX – начало XX в.

Тарелки на столах были не всегда. В Средние века для жидких блюд использовалась

миска, а для твердых – доска. Доска могла быть квадратной или круглой, деревянной или металлической. На нее вместе с мясом клали хлеб, которым подбирали сок, вытекавший из мяса при разрезании. Лишь в XVI в. стали использовать тарелки. Так, среди серебряной посуды, имевшейся у Ришелье и Мазарини, тарелок было уже много. Керамические тарелки были у Екатерины Медичи, но они оставались редкостью вплоть до XVII в., когда в моду вошли китайский фарфор, фаянс и керамика. Позже появились глубокие тарелки для супов. Во Франции их называли «итальянскими» тарелками.

В XVII в. при дворе французских королей был разработан застольный этикет. Прежде чем сесть за стол и притронуться к еде, следовало облегчиться, вымыть руки и произнести предобеденную молитву. Кравчий, виночерпий, стольник или паж подходили к каждому гостю с лоханью в левой руке и кувшином в правой, и гость омыл пальцы в ароматической воде, настоянной на цветах апельсина, розах, ирисах, ромашках, майоране или розмарине, лавровом листе. Король обтирал пальцы салфеткой. Ритуал омовения рук служил подтверждением статуса: сначала омыли руки самые высокие гости. После омовения рук следовала молитва. Мужчины при чтении молитвы должны были обнажать головы. По окончании молитвы мужчины снова надевали шляпы и садились и в течение трапезы оставались в плаще и при шпагах. Во время трапезы порицались спешка, нечистоплотность, жадность, необходимо было обуздывать нескромный аппетит, подавлять звуки (кашлять, икать, рыгать, что нарочно делал Тартюф в гостях у Оргона). Неприличным считалось громко жевать или глотать. Эразм Роттердамский, например, писал, что воспитанному человеку не подобает глотать куски целиком, как это делают лебеди. Не подобает широко открывать рот, чтобы челюсти «скрипели, как визжат свиньи».

В одном из пособий по благовоспитанности 1530 г. сообщалось:

Германцы жуют с закрытым ртом и всякий другой способ находят безобразным. Французы, напротив, наполовину приоткрывают рот и считают германский способ нежелательным. Итальянцы жуют весьма расслабленно, а французы более решительно, находя привычки итальянцев слишком нежными и претенциозными.

Правила этикета распространялись и на пространство стола. В Средние века каждый брал руками понравившиеся ему кушанья с общего блюда и накалывал мясо на пику, которую часто делил с соседом. Гости ели руками, подбирали соус хлебом, обмакивали куски мяса в общие солонки и соусники, но при этом держали кусок двумя пальцами. Начиная с середины XVII в. стало невозможным брать еду с блюда руками. Есть надо было только с собственной тарелки, накладывая на нее пищу с общих блюд специальными сервировочными приборами. Если отсутствовали сервировочные приборы, правила хорошего тона позволяли обтереть салфеткой ложку, которой пользовались для еды, и потом погрузить ее в общее блюдо. Ложку и вилку полагалось держать только двумя пальцами. Не все могли освоить эти приспособления. Анна

Австрийская брала еду руками, Людовик XIV так и не научился пользоваться вилок.

Бокалов во время еды было столько же, сколько гостей. Но они никогда не стояли на столе. Если кто-то хотел пить, он делал знак лакею. Бокал надо было выпить до дна, пробовать, отхлебывать из него, не допивать вино считалось проявлением невоспитанности. Вином утоляли жажду, а не наслаждались. Салфетку, которую раньше клали на руку или на плечо, в XVII в. раскладывали на одежде.

Хлеб полагалось нарезать на кусочки, а не вгрызаться в него зубами. Поедание яйца в скорлупе было искусством. Ребенок XVII в. должен был обучиться этому искусству с ранних лет. Держа яйцо в левой руке, ножом, который находился в правой руке, надо было разбить острый конец яйца, потом удалить зародышевый пузырек и часть белка вокруг него. Яйцо надо было посолить с кончика ножа, а потом уже окунуть в него свой кусочек хлеба (апре), с которым тогда ели яйцо всмятку. Орехи и свежие фрукты позволялось брать с общего блюда рукой. Но неприлично было есть косточки от фруктов, а очистки выплевывать на тарелку, пол или в карман. Следовало сплевывать их в левую руку и потом перекидывать на свою тарелку. Высшим проявлением невоспитанности было слишком много говорить о себе. Но о чем говорить? О политике считалось неправильным, о еде – слишком низким. По правилам этикета следовало говорить о вещах духовных. В этом отношении показателен был дом мадам де Севинье.

На Дальнем Востоке для еды пользуются не вилками и ножами, а палочками. Если в Китае предпочитают есть деревянными палочками, то в Корее их делают из металла, в зажиточных семьях и артистических кругах – из серебра. В Средней Азии плов умело и ловко едят руками.

Пищевая символика включает в себя не только образ поведения за столом, но также символические особенности праздничных блюд. Последние могут быть связаны с обрядами жизненного цикла (рождением, взрослением (инициацией), свадьбой, похоронами). Кроме того, особой символикой может быть проникнута пища, употребляемая во время календарных праздников (зимних, весенних, связанных с завершением сбора урожая и т. п.). Соответственно можно выделить символику ритуальную, религиозную, военную, государственную и т. д. В научной литературе, связанной с анализом семейных отношений у различных народов, пищевая символика весьма репрезентативна по отношению к культуре в целом.

Гантука. Г. Е. Крейдлин выделяет целительные (терапевтические) касания и дьявольские прикосновения. К целительным касаниям относятся те, которые рассматриваются людьми как снимающие боль, болезнь. Так, в Англии прикосновение короля к золотушному больному рассматривалось как несущее оздоравливающий эффект. В современном мире к ним относится мануальная терапия, деятельность хилеров и экстрасенсов. К дьявольским прикосновениям относятся те, которые также обладают магическими свойствами, но при этом человек теряет чувствительность в этом месте – «дьявол проник в него» (характерное суеверие эпохи Средневековья).

Отдельно рассматриваются рукоположения – рукопожатия, возложение или наложение рук. Касания подразделяются на разные типы культурных и бытовых касаний. Бытовые касания сопровождают нас всю жизнь, от первой материнской ласки до последнего прикосновения ко лбу умершего. Они делятся на следующие типы: выражение дружбы, участия или заботы; выражение интимного отношения, установление контакта. Чаще всего бытовые касания проявляются в актах коммуникации социально неравных партнеров. Например, это могут быть учитель – ученик, врач – пациент, начальник – подчиненный, хозяин – слуга и т. п. При этом более высокий статус человека позволяет ему первым пойти на такой контакт, а такое же действие со стороны человека с более низким статусом воспринимается как нарушение субординации и оценивается как ненормативное. Фактор возраста может внести существенные коррективы в правила коммуникативного тактильного поведения. Дети, как правило, чаще касаются других, нежели взрослые. Да и нуждаются в касаниях больше, чем взрослые, чтобы почувствовать себя защищенными. Поэтому контактный, проксимальный способ взаимодействия по мере взросления ребенка сменяется дистантным, или дистальным, когда диалогическое взаимодействие происходит на расстоянии. При уходе в европейской культуре инициатива проявления такого тактильного прикосновения принадлежит мужчине, объясняемая их большей сексуальной активностью. Есть культуры, любящие касания. Это итальянская, арабская, турецкая, латиноамериканская культуры. У некоторых народов тактильная практика жестко регламентирована. И часто нарушение правил тактильного поведения в ряде культур карается весьма строго. Так, в Китае на улицах не принято встречать человека не только поцелуем, но и объятиями, в Египте мужчина может целовать женщину в присутствии других людей, только если она ему мать, жена или сестра. В русской культуре касания – это всегда акт вторжения в личную сферу другого человека. Однако с недостатком прикосновений у людей связаны эмоциональные нарушения, неврозы. Имеет значение и близость людей. Мы не любим, когда к нам прикасаются чужие, за исключением врача, парикмахера, массажиста, косметолога и т. п., разность тактильного поведения может привести к трагическим последствиям при контакте людей разных культур.

Тактильное восприятие имеет свои отличительные особенности. Если зрительное восприятие является целостным и быстрым, то тактильное значительно медленнее, более фрагментарно и последовательно. Если зрительное восприятие может дать «обман зрения», то тактильное намного реже приводит к ошибкам. Сенсорные модальности зрения и осязания и в реальности, и в языке, наряду со своими областями приложения, имеют зону пересечений действий. Могут быть и конфликты различных сенсорных систем. Тем не менее осязание является процессом, часто прямо противоположным зрению.

Тактильные ощущения могут быть прямыми и косвенными. Они могут включать жесты приветствий и прощаний, одобрения и утешения, заключения договоров и союзов, выражения дружбы и любви. Несоответствия могут привести к серьезным неудачам. Например, американский бизнесмен, желая завязать деловые контакты с жителями Явы, положил руку на плечо яванцу, расчувствовавшись к концу вечера хорошим ходом

переговоров, да еще в присутствии других людей. Такое поведение оказалось, с точки зрения яванцев, совершенно беспардонным и унижающим достоинство человека. Естественно, сделка не состоялась.

На гаптику влияют социальное положение партнеров, пол, степень знакомства, отношение участников коммуникации друг к другу. Важное значение приобретают стиль тактильного поведения, физическое и психологическое состояние партнеров. Зависит гаптика и от присутствия в акте коммуникации «третьих лиц», от того, является ли оно статичным или динамичным.

Другие формы обмена невербальной информацией

Языки жестов, или кинесика. Жест – «демонстративное выразительное движение человеческого тела или некоторого органа, сигнализирующего о чем-то, кинема». Языки жестов являются природной формой выражения индивидуально-психологических и общественных процессов. В феодальном обществе ритуализация жизни была выражена больше в жестовом поведении, нежели в текстах (письменных или устных). Каждая социальная группа (рыцари, монахи, ремесленники, землевладельцы, ученые, риторы, палачи) образывали свое жестовое сообщество. Все жесты, будучи знаками, имели значение и занимали определенное место в культуре. Языки жестов – часть бытовой жизни людей. Жесты с течением времени могут изменяться или даже исчезнуть. Они могут повторять речевую информацию, могут ей противоречить, замещать речевое высказывание, подчеркивать или усиливать какие-то компоненты речи, дополнять речь в смысловом отношении, регулировать речевое общение. При этом значимым оказывается контекст: человек, стоящий с поднятым вверх кулаком, – этот знак может интерпретироваться как приветствие, угроза или политический символ.

Функции жестов в коммуникации весьма многообразны. Они могут регулировать вербальное поведение говорящего и слушающего и управлять им. Они могут отображать в коммуникативном акте актуальные речевые действия, передавать адресату смысловую информацию, а также репрезентировать психологическое состояние говорящего. Кроме того, жесты могут выполнять дейктическую функцию, например, указывать на местоположение человека или объекта, изображать параметры объекта. Особая функция жестов – риторическая, когда помимо передачи значения они участвуют в обработке исполнения сообщения, когда акцент переносится на визуальный образ, который порождает слово. Жесты могут быть исконными и заимствованными, жестами взрослых и детей, мужскими и женскими. Так, существуют мужские жесты рук, мужская походка, отличающиеся от женских. Они могут быть прагматически освоенными (подмигнуть, протянуть руку, пожать руку, дотронуться до плеча) или прагматически неосвоенными (как правило, не имеют общепринятого языкового имени), стилистически нейтральными или стилистически маркированными жестами. Каждый народ и каждая культура имеют свой набор жестов, «немое кино». Несоответствие жестовых знаков порождает потенциальные сложности перевода их языковых обозначений. Так, в Австрии формой «указательный палец у нижнего века»

передается «презрение к адресату». Во Флоренции этот жест выражает «доброжелательность», в Испании – «недоверие», а во Франции – это жест лжи.

Телесные проявления эмоций изучались давно. Одной из первых была книга Ч. Дарвина «Выражение эмоций человека и животного» (1872). Знаками эмоций могут служить нахмуренные брови, сжатые губы, широко раскрытые глаза. Улыбкам как семиотически нагруженным единицам посвящено много исследований.

Жестовыми знаками могут служить позы – общие конфигурации тела и соотносительные положения его частей, как правило, более статичные, чем жесты рук и ног, но характеризующиеся этническими особенностями. Например, поза, когда человек стоит на одной ноге, используется представителями ряда австралийских племен, но не доставляет им неудобства (они могут стоять так 15 минут) и служит невербальным показателем ведущейся беседы людей, принадлежащих одному коллективу. Этой же позой пользуются африканцы шиллук, живущие в бассейне Нила. Эта поза считается у них позой отдыха. Сидеть на корточках – поза, распространенная в молодежной культуре и в среде художественной богемы, возникшая из движения скваттеров, занимавших пустующие дома в Америке, чтобы в них жить и затем получить жилье в свою собственность, если дом ремонтировали. Для русских такая поза не характерна. В каждой культуре существуют стереотипные позы для разных возрастов и полов, социальных страт. Они выражают отношение к другому человеку, статус, физическое и психическое состояние, степень включенности в диалог, поиск участия, обман. Язык поз выражает индивидуальные и социальные взаимоотношения. Они могут регламентироваться этикетом, социальной иерархией, половыми различиями и др.

Бальзак специально приходил на Гентский (ныне Итальянский) бульвар и изучал походки парижан. Он считал, что можно написать «Теорию походки» в 10–12 томах. В манере ходить можно выявить стиль тела, метафору характера. По его мнению, медлительная походка – атрибут мудреца, философа и светского человека, плавность движений для походки то же, что и простота в костюме. Лаконизм выразительных средств в одежде для него то же, что благородство скупого жеста и статика отточенных поз. Манера мельтешить – знак вульгарности.

В истории культуры были периоды, когда язык тела был чрезвычайно значим. Таковой, например, была эпоха европейского Средневековья, когда движения и положения человеческого тела подчеркивали социальные отношения людей. Столь же значительными были жесты во времена позднего Возрождения, когда многие ученые посвящали свои работы этой проблеме – Дж. Бонифацио в трактате «Искусство чувств» (1616), Дж. Б. дела Порта. Фрэнсис Бэкон в трактате 1605 г. «Распространение образования» писал, что как язык говорит нечто уху, так и руки говорят нечто глазу.

Среди знаковых форм кинесики выделяют жесты, мимику, позы, телодвижения и манеры.

Систематическое научное изучение движений тела началось в 1792 г., когда Иоганн Каспар Лафатер опубликовал в Цюрихе «Эссе по физиогномике», хотя, конечно, и до этого, как мы хорошо знаем, люди внимательно относились к физиогномике. Однако идеи его получили широкое распространение. С ними были знакомы Н. М. Карамзин, А. Н. Радищев, М. Ю. Лермонтов, что отразилось в их произведениях. Лафатер считал, что некрасивое лицо выдает плохого человека, красота и безобразие имеют свои корреляты в поведении человека. Одним из оппонентов Лафатера был Георг Кристоф Лихтенберг, критиковавший его за чересчур упрощенный подход к физиогномике. Одним из первых, кто заинтересовался выражением эмоций на человеческом лице, был Чарльз Белл, анатом, нейрофизиолог, хирург и художник. Позднее появились работы о влиянии биологических признаков на формирование определенного человеческого типа (Кречмер, Дарвин).

Проксемика. Область проксемики – изучение структуры естественной или специально построенной коммуникативной среды, построение типологии коммуникативных пространств, описание значений и функций различных характеристик коммуникативной среды. Кроме того, проксемику интересуют анализ вербального и невербального диалогического поведения людей, культурные функции и смыслы тех пространств, которые имеют непосредственное отношение к человеку. В каждой этнической культуре существуют свои каноны проксемики. Например, у цыган женщины и мужчины во время застолий сидят в разных комнатах. Поэтому в зале московского ресторана «У яра» столы разделяет проход. Слева сидят женщины и дети, справа – мужчины.

Одним из любимых предметов проксемики является семиология (наполнение культурными смыслами) различных частей дома, квартиры, комнаты. Так, бельэтаж традиционно считается хорошим этажом, а для простолюдинов отводят первые этажи. Верхняя часть дома издавна считалась чистой, а нижняя – нечистой. Каждый угол в доме наполнен определенными смыслами, имеет определенную символику. Так, например, Георг Зиммель считал, что дверь символизирует неразрывную связь открытого и замкнутого пространства и непрерывное перетекание одного в другое. Дверь выделяет свое из общего и становится проводником между миром общих и миром «моих» значений. Поэтому открытая дверь – знак готовности к контакту, символ доброжелательности и доверия к другому. Закрытая же дверь – свидетельство нежелания контакта, отчужденности, скрытности. Г. Е. Крейдлин пишет, что закрытая дверь может выражать тотальное недоверие властей к народу и отделенность от него. Столь же разнообразна семантика лестниц, окон, теснота и перенаселенность пространства. Большое и свободное пространство – прерогатива сильного и богатого человека. Бедные и слабые, как правило, имеют маленькие, тесные, неудобные, плохо охраняемые и защищаемые пространства. В понятие проксемики пространства входят понятия двора, кухни, чулана, красного или переднего угла избы, комнаты, чердака. Их семиотизация в разных культурах и этносах различна. Например, в венгерском крестьянском доме место хозяина в красном углу, так как в венгерском крестьянском жилище углы в комнатах всегда несут определенное значение. В. Набоков подчеркнул это в рассказе «Рождество». Он пишет: «Во всякой комнате, даже очень уютной и до

смешного маленькой, есть нежилой угол. Именно в такой угол и сел Слепцов». К семиологии относится и решение того, какой из углов комнаты является сакральным, а в каком углу нельзя вешать предметы сакрального культа. Свои культурные смыслы и функции имеют подвалы, чуланы, чердаки (темные части дома). Знаковый символизм характерен для входов и выходов, соотношения пространственной организации жилищ с особенностями социальной жизни их обитателей, а также поведения людей в этом замкнутом пространстве дома. Обычно человек стремится, чтобы у него был свой собственный угол, отдельное место в доме, квартире, комнате. Обычно человек имеет любимый стул, стол, т. е. предметы, которыми он особенно дорожит в своем доме. У всех народов мира выделяется какая-то часть пространства (или несколько таких частей) как сакральная, почетная, светлая и задняя, черная, темная. Кроме того, у каждого человека есть личная территория. Когда в помещении занимают чье-то место, то нарушают нормы поведения, захватывая у другого его пространство.

Г. Е. Крейдлин выделяет культурно-специфичные правила проксемика. Они относятся к выбору расстояния и места. Человек выбирает дистанцию для беседы в зависимости от места встречи, пола, возраста или социального положения. Проксемика обусловлена также правилами пространственного взаимного положения и ориентации тел во время общения, например, стоящие или сидящие люди могут общаться, но трудно представить это общение доброжелательным, если они повернулись спиной друг к другу. Существуют правила, приписывающие определенные коммуникативные веса различным пространственным параметрам, например, когда запрещается подходить близко, когда нежелательно присутствие в данном месте. В этом случае действуют типы социального взаимодействия: между друзьями, хорошими знакомыми, с малознакомыми людьми, которые хотят общения, и совсем с незнакомыми людьми, не ожидающими никакого контакта. Каждый из этих типов коммуникативной ситуации характеризуется своими правилами выбора пространства. В круг интересов проксемики входят также способы восприятия пространства общения. Типы общения имеют различные дистанции. Социальная дистанция общения имеет расстояние порядка 2,2–3,7 м. Это тот диапазон, который разделяет людей при деловых свиданиях, имеющих формальный характер. Личная дистанция общения характеризуется расстоянием (в зависимости от культурных стереотипов) от 0,75–1,2 м до 0,45–0,75 м. Это та защитная область человека, которая удобно отделяет людей, но допускает при этом такие сенсорные каналы коммуникации, как кожный (тактильный) или обонятельный (ольфакторный). Возможна также интимная дистанция – от 0,15 до 0,2 м, выражающая человеческую близость. В русской культуре такая близость может свидетельствовать о сексуальной близости. В соответствии с этими дистанциями различаются классы жестов – социальные, личные, интимные и т. д. Например, для скандинавов дистанция может восприниматься как интимная или личная, в то время как латиноамериканская или арабская культура расценивает это расстояние как социальную дистанцию. Различные социальные и культурные кинетические параметры играют в проксемике разные роли. Например, в женских парах расстояние между участниками коммуникативного акта меньше, чем в мужских, хотя с возрастом оно увеличивается. В мужских же парах наоборот. В стрессовых ситуациях расстояние также уменьшается по сравнению с обычным. В групповом пространстве люди,

сидящие в первых рядах в зале, оцениваются обществом как имеющие более высокий социальный статус. Даже за круглым столом, где, казалось бы, все сидят в равном семантически значимом пространстве, статус сидящих оценивается в зависимости от приближенности к наиболее важному лицу. Направление движения вдоль пространственных осей также семиотически значимо: движение вверх вдоль вертикальной оси связано с возрастом человека, ростом его чувства собственного достоинства. Наоборот, движение вниз связано с низкой самооценкой, стремлением спрятаться от других. Правила проксеимного поведения бывают двух типов – универсальные и культурно-специфичные и опираются на физические и психологические, личностные, социальные, культурные и многие другие параметры. Некоторые люди ощущают какие-то изменения в реальной действительности, как бы проникая в виртуальную реальность. Об этом пишет Ясмينا Михайлович:

С течением времени я развила в себе способность, подобную той, которой обладают люди, умеющие определять места для колодца, другими словами, чувствовать зоны с достаточно высоким уровнем энергии, которая оказывает на меня положительное или отрицательное воздействие. Поэтому я начала, преимущественно во время путешествий, составлять частную коллекцию избранных мест пространства. В нее могли входить части города, архитектурные ансамбли, замкнутые пространства внутри домов, пассажи, галереи, сакральные и светские сооружения, энергетические узлы в природе, узкие и широкие пояса целостных или разорванных зон, мультицентрические и моноцентрические области, промежуточные пространства... Позже мое собрание углубилось и расширилось благодаря идентифицированным мною «виртуальным зонам» во времени, в литературе, в изобразительных искусствах, в обманчивой компьютерной бесконечности...^[354]

Паралингвистика. К невербальной семиотике паралингвистики относится в первую очередь голос. Разные характеристики звучания голоса могут быть обусловлены разными причинами: биологическими, психологическими, физиологическими, социальными, национально-этническими и культурными. Биологические факторы – обычно у мужчин голос по тембру более низкий, чем у женщин, у стариков тише, чем у молодых и т. п. Психологический фактор – по типу интонации мы можем судить об эмоциональном состоянии человека. Так, от волнения голос дрожит, срывается и т. п. Нередко по речевым параметрам можно составить представление о психологическом типе личности. Отмечено, что скорость речи у людей-экстравертов обычно выше, чем у интровертов. Примером физиологического фактора может быть возрастная ломка голоса у юношей. Социальная характеристика проявляется в том, что люди, занимающие более высокое место на социальной лестнице, говорят более медленно, чем их собеседники. Национально-этнические и культурные особенности проявляются в том, что разные группы людей, говорящих на одном языке, по-разному используют ритм и силу звуков – например, для чернокожих афроамериканцев звук в норме более сильный и полный, нежели у белых «англосаксонских» американцев; евреи-сефарды говорят на иврите более медленно, чем ашкеназийские евреи, и т. п.

По голосу мы узнаем человека в толпе, на большом расстоянии, можем представить

себе его физическое и психическое состояние. Голос помогает понять смыслы речи. Различают речевые звуки и виды голоса как источника музыкальных звуков. Любопытно, что по представлениям индусов характер человека определяют как три основных вида голоса: голос, означающий силу; голос, означающий красоту, и голос мудрости. В разных жизненных ситуациях человек пользуется разными голосами. Голосу, как и лицу, можно придавать определенное выражение – искренний, фальшивый и т. п. Столь же значим в общении тон голоса (способ передачи речи). Тон речи регулирует актуальный диалог и связан с прагматикой коммуникации. Говорящий всегда выбирает тон. Например, спокойный и уверенный тон врача может благотворно подействовать на пациента.

Семиотика повседневности

Важным элементом семиотики культуры является семиотика повседневности.

► **Семиотика повседневности** – научное исследование системы языков, пронизывающих повседневную жизнь человека.

Знаковость вещей, жилища, одежды, поведения, социальных институтов, профессий, техники и технологии, знаковость речи – все это языки культуры, непосредственно проявляющие себя в повседневности. Нередко эти языки получают претворение в искусстве. В свою очередь, искусство влияет на языки культуры.

Языки культуры повседневности зависят от различных объективных обстоятельств и закономерностей в развитии общества. Это и кризисы (политические и экономические), и революционные изменения, и стойкие стадии в развитии общества, и многое другое. В свою очередь, сами эти языки влияют на культуру повседневности, как естественный язык (показателем является современная русская речь), так и все те коды, которые коммутируют в обществе. Наиболее полно это получает отражение в искусстве.

Следует понимать, что при всей разобщенности языков есть некие закономерности, помогающие сближению и пониманию разных культур друг другом, так как любой язык вырастает на основе практической необходимости, а она подчас оказывается общей и для северян, и для южан, для людей разных народностей. Эта общность – основа тех знаков, которые оказываются понятными без перевода на другой язык. Особенности восприятия человеком окружающего мира формируются акустическими, тактильными, визуальными каналами, что в итоге рождает полилингвистичность повседневности. Человек изначально антропоморфно воспринимает окружающий его мир, что создает разные типы коммуникативных пространств. Один из типов коммуникативных пространств – кинесика, язык жестов, мимики и поз и проксемика. Другой тип – семантика жилища. Кроме того, важное значение приобретает знаковое содержание предметов бытового обихода, знаковость вещей, знаковость интерьера, социальная семантика костюма. Форма вещи, ее материал, хозяйственные функции вызывают множество ассоциаций.

Вещь – феномен культуры, который, благодаря своей способности аккумулировать в себе традиции, социально-психологические установки, эстетические запросы, приобретает аксиологическое звучание. В период становления национальных культур в первую очередь появляется нечто неповторимое, индивидуальное. На сегодняшнем этапе ясно видны тенденции сближения национальных культур. Диалог культур ощутим на каждом шагу. Важно, что вещи отражают образ жизни, который во всех странах становится похожим. Если раньше форма предметов в западной и восточной культурах осмыслялась совершенно по-разному, то в настоящее время эти различия во многом начинают стираться. Раздаются даже предложения выделить науку о вещах – реологию. В любой вещи, 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: еще в древности она начала служить в качестве знака, символа социального положения человека.

В 60-х 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. Приблизительно в эти же годы обозначенные в книгах явления наблюдаются и в СССР. Но постепенно вещь получает в понятиях общества совсем иную нагрузку. Все больше осознается знаковость вещи. В работе М. П. Фуко «Это не трубка» (1973), посвященной картинам Магритта, автор говорит о разрушении самотождественности, идентичности вещи. Игра подобий, геометрически аналогичных форм уничтожает сходство вещей, сходство с первоначальной идеей. Только мысль, по его мнению, может быть наделена сходством. И только мысль оставляет вещам их истинное место в мире человека.

Каждая эпоха и социальная группа накладывают отпечаток на все вещи, в ней существующие и ее создающие. Исходя из этого, вещи можно рассматривать как носители определенных значений. Если взять какой-нибудь предмет быта, скажем, стул, и проследить его изменения и модификации синхронно (по странам) и диахронно (по временам), то мы получим обширные представления и об образе жизни людей, и о развитии техники, и о причудах и разнообразии моды, т. е. в нем, в этом предмете, отразятся все особенности определенной культуры. 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.

Вещь может выступать в качестве этнического индикатора власти, показателя социальной или кастовой принадлежности владельца, даже может выражать его конфессиональную принадлежность.

Вещь вплетена в сложную систему разнообразных символических связей.

Столь же развитой семиотической системой является интерьер.

Интерьер (от фр. *interieur* – внутренний) словари определяют как архитектурно и художественно оформленное внутреннее помещение здания. Однако все чаще в научной литературе и в быту интерьер понимается только как убранство внутренних помещений. Именно в этом значении и будет употребляться данный термин. Исследователи делят интерьеры на производственные, общественного назначения и жилые. Рассмотрим лишь жилой интерьер. Интерес к тому, как жили и живут люди, существовал всегда. Заглянуть в интерьер – почти то же, что заглянуть в душу, увидеть запечатленные в вещах вкусы и привычки человека. 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.

Интерьер не только утверждает и отражает определенный образ жизни, но и выражает все противоречия, достижения и особенности той или иной культуры. 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. Влияют на особенности интерьера имущественные и классовые отношения, уровень развития техники и, конечно же, эстетические идеалы владельца. Последние, в свою очередь, во многом определяются общим культурным уровнем, национальными особенностями, религиозно-магическими представлениями или их отголосками. Но есть и общие закономерности, присущие интерьерам всех стран и народов. Одна из важных – пространственные характеристики. М. О. Гершензон заметил, что «в санскрите невзгода и теснота выражаются одним и тем же словом, простор и благоденствие – тоже одним».

Открытия в области техники, ее развитие и совершенствование, несомненно, влияли на функциональное деление интерьера, как и на обстановку вокруг дома. К сожалению, достижения одной цивилизации после ее гибели не воспринимались другой. Исчезнувшее изобреталось заново, порой через тысячи лет (окна в домах на Крите, мусоропровод в жилище Месопотамии, ванные комнаты в античной культуре). 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. лесопилок способствовало созданию новых типов мебели и т. д. Изобретения входят в

быт, но далеко не сразу принимают оптимальную форму, испытывая давление культуры предыдущих эпох.

Каждая эпоха накладывает отпечаток на вид вещей и их сочетание. Мир вещей как бы пронизан временем, а предметная среда, связанная прежде всего с пространственными координатами, сама своеобразно «конструирует» время. 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.

В последние годы в обстановке интерьеров все чаще используют принципы фэн-шуй. Фэн-шуй рекомендует, как обставить ту или иную комнату в зависимости от ее назначения. В однокомнатной квартире должны быть представлены те же принципы, которые характерны для большого дома или квартиры. Размер квартиры не влияет на здоровье, материальное и духовное благополучие. Если правильно организовать свои вещи и пространство, даже самая крошечная квартира станет раем, дающим человеку все, что он пожелает, считают мастера фэн-шуй.

Конечно, совместить все принципы фэн-шуй оказывается довольно сложно. Но, как правило, люди, не зная их, вполне счастливы, и жизнь их не изобилует теми неприятностями, от которых предостерегает фэн-шуй. Связано это с тем, что фэн-шуй дает совершенно логичные предписания, и довольно часто, не зная его принципов, мы инстинктивно делаем все правильно. Так, считается, что холодильник должен быть заполненным, чтобы в доме было довольство. Во всех комнатах надо поддерживать чистоту, особенно на кухне. На столах не должно быть лишних вещей. Круглый стол считается наиболее располагающим к разговору. Зеркала в столовой хороши, потому что удваивают еду, символизирующую изобилие. Поэтому люди, не знакомые с искусством фэн-шуй, на 95 % делают обстановку квартиры правильно.

Интерьер как знаковая система. Вещь может выступать в качестве индикатора власти, показателя социальной или кастовой принадлежности владельца, выражать его конфессиональную принадлежность. 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 ближних.

В нашей стране все эти положения чрезвычайно ярко отражаются в интерьере помещений, в которых живут люди, находящиеся на разных уровнях социальной и духовной иерархии, довольно отчетливо проявляющейся в современной жизни, несмотря на то, что многими это не осознается.

Семиотика костюма. Костюм содержит информацию о возрасте, половой и этнической принадлежности личности, ее социальном статусе, профессии. По костюму мы можем судить об эпохе, в которую он был создан, стране, в которой живет его носитель, и о многом другом. Таким образом, костюм представляет собой своеобразный социокод, передающий информацию из прошлого в будущее. Кроме того, он дополняет образ индивида, поэтому одежду можно рассматривать как многозначный феномен. Одежда – это определенный знак личностных особенностей, она информирует о человеке. В оформлении внешнего облика индивида заключена целая иерархия знаковых систем. Одеваясь определенным образом, человек как бы дает знать, кто он такой, что он представляет собой как личность. Знаковость одежды всегда играла и играет важную роль: костюм выполняет коммуникативную функцию, давая человеку возможность сигнализировать о своей индивидуальности окружающим.

Безусловно, на костюм в большей степени, чем на другие знаковые системы, влияет мода. Мода имеет определенный спектр воздействия на образ жизни, на идеологические, моральные, эстетические взгляды людей. Она оказывает влияние на предпочтения в сфере быта, но ощутимее всего проявляется в формировании внешнего вида человека, в выборе одежды. Связано это с тем, что смена моды в одежде наиболее частая и легко воспринимаемая.

Впервые П. Г. Богатырев предложил рассматривать народный костюм как особый вид семиотической системы. Он выделил в нем следующие функции: утилитарную, эстетическую, эротическую, магическую, возрастную, социально-половую и моральную. Кроме того, в народном костюме Богатырев подчеркнул праздничный, обрядовый, профессиональный, сословный, религиозный и региональный аспекты.

Народный костюм кодируется коллективом, представляя визуальный план культуры, маркируя положение человека в пространстве и времени. Это касается одежды любого этноса. В ней все семиотизировано: цвет, ткань, украшения. Особенность народного костюма – его комплексность.

У нас в стране хорошо известна ткань под названием шотландка – с рисунком в виде цветной клетки. В Шотландии клетчатая ткань из шерсти особой выделки носит название «тартан» и идет на изготовление килтов – юбки народного мужского костюма. Тартан из разных типов шерсти делают очень тонким, средней плотности и очень плотным. Соответственно, килты шьют для разных случаев: для теплой и холодной погоды, для улицы и дома, для будней и праздников. У ткани тартан разветвленная семантика: свое значение имеют расположение вертикальных и

горизонтальных линий, сочетание цветов, размеры клетки; общий рисунок означает принадлежность к тому или иному клану. Издаются каталоги клеток с расшифровкой их значений. Так что все шотландцы хорошо знают эту семиотическую систему. Система значений ткани тартан не застывшая. Так, на смерть принцессы Дианы придумали особый тартан, включающий голубой цвет и означающий любовь к Диане. Как мы видим, народный костюм приобретает различные значения, подчас неизвестные тем, кто не вовлечен в орбиту данной культуры.

К XX в. народный костюм получает все меньшее распространение в городской среде экономически развитых стран, но его элементы используются в одежде, хотя она все больше теряет национальные особенности. Мода влияет и на городской, и на сельский костюмы.

В России одежда купеческого, мещанского, крестьянского сословий оставалась без изменений до конца XVIII в. Дворянство, придворное общество в XVIII-XIX вв. ориентировалось на модные образцы нарядов Парижа и Лондона. Чем ниже было сословие, тем меньше его одежда была похожа на иностранную.

При дворе регламентировались многие элементы костюма. Уже Петр I указом от 4 января 1700 г. предписывал всем, кроме крестьян и духовенства, носить западное платье. Екатерина II в 1782 г. тоже распорядилась «о назначении, в какие праздники какое платье носить особам обоего пола, имеющим въезд ко двору». Начиная с эпохи Петра I костюмы придворных шили в соответствии с господствующей модой времени. В 1834 г. специальным распоряжением строго определялся их покрой, фактура и цвет ткани, декор. Нередко костюм характеризовал не только имущественное и социальное положение того или иного лица, но и его образ мыслей.

В XIX в. костюм в России стал элементом семиотической стратификации: мещанки, как правило, не надевали ни броши, ни браслеты, зато носили серьги, бусы, кольца; купчихи носили кольца на всех пальцах; наиболее состоятельная верхушка нарождавшейся буржуазии подражала дворянской аристократии. Получает распространение форменный костюм, по которому легко читалась принадлежность к чиновникам различных ведомств, студентам и учащимся.

Вплоть до середины XIX в. сословные особенности одежды в нашей стране были семиотически определенными. Традиционную русскую одежду наиболее долго сохраняло крестьянство. В городе же со второй половины XIX в. шел интенсивный отход от традиционных форм, хотя еще в конце XIX в. старинное русское одеяние можно было встретить в провинциальных городах. В начале XX в. в России появилось увлечение ложнорусским (псевдорусским) стилем. В народный костюм в богатых семьях одевали кормилиц, нянюшек, дворников.

В конце XIX – начале XX в. на смену сословным различиям пришли классовые. Классовое деление четко обозначалось в городском костюме. В рабочей среде был принят костюм, который носили и представители демократической интеллигенции.

Иным был костюм в буржуазной и чиновничьей среде. Различались костюмы женщин из рабочей, мещанской, чиновничьей среды, из буржуазии и верхушки дворянского общества. Различалась обрядовая, траурная одежда. Особое знаковое оформление имел офицерский мундир.

Отличным от распространенного в городской среде был придворный костюм конца XIX – начала XX в., в котором использовались элементы народного костюма: кокошник, фата, драгоценные камни, богатая вышивка, старинный русский покррой. Русские исторические костюмы повлияли на европейскую моду через «Русские сезоны» С. Дягелева.

На костюм влияет и господствующий стиль в искусстве. Особенно это было характерно для начала XX в., когда преобладал стиль модерн.

В советское время костюм также претерпел семантические изменения. Если в 20-х гг. XX в. продолжались традиции дореволюционного времени, костюм был четко семиотизирован, то начиная с 30-х гг. семиотизация стала свертываться под натиском массового пошива одежды.

Об уродующей людей стандартизации одежды есть забавный рассказ И. Ильфа и Е. Петрова «Директивный бантик» (1934). Он описывает молодых людей (прелестную девушку и атлетически сложенного юношу), которые встретились на пляже и влюбились друг в друга. Но когда они надели на себя одежду Москвошвейпрома, оба, не сговариваясь, отвернулись друг от друга и ушли, не оглядываясь.

Всегда (и раньше, и сейчас) костюм – это система знаков, которые при внимательном и подготовленном восприятии могут дать развернутую информацию о личности, репрезентирующей себя определенным типом одежды.

Визуальный язык костюма имеет свою знаковую систему, в которой существуют своеобразные коды. Один из них традиционный, уходящий корнями в далекое прошлое, другой современный, возникающий под влиянием новейших технологий. В первом – изобилие клише и стереотипов. Он изменяется очень медленно. Второй быстро откликается на перемены, происходящие в технологиях, искусстве, науке, моде. Костюм выполняет разные знаковые функции в обществе. Одна из важных функций – коммуникативная. Она заключается в передаче информации об индивиде другим членам общества посредством знаков и символов. Особенно в XX в., когда динамизм, поверхностность общения создают «потребность в быстрой и адекватной оценке субъектов общения, с одной стороны, и быстрой и экспрессивной демонстрации своего «Я», с другой.

Особенно ярко знаковость костюма проявилась в одежде молодежных субкультур. Например, фенечки – браслеты, амулеты, которые носили хиппи. Это были не просто украшения, а сознательно созданная система знаков. Их родина – Америка. Таким же способом апачи плели сумки для табака или отделочную тесьму. Другим

отличительным знаком хиппи был хайратник (повязка на лбу). Подобные повязки носили странники, существовала такая плетеная повязка и у индейцев. Хиппи носили также кожаные куртки без рукавов и пальто, характерные для пастухов. Их шили из неокрашенных шкур, вымоченных в моче, а затем вышивали вручную. С хиппи эта одежда пришла из Америки в Европу. Они использовали многие элементы костюма американских индейцев и ковбоев. Это и отделка бахромой, и использование замши и кожи, пончо, ковбойские рубашки и брюки из джинсовой ткани, шляпы «техас» и «сомбреро», сапоги из комбинированной цветной кожи и шейные платки. Довольно часто они дополняли свой костюм бусами: керамическими, из стекла, кожаными, каменными, из желудей и шишек, из шахматных фигурок и шашек. Особой любовью пользовались колокольчики. Многие хиппи взяли у туземцев, в том числе, и нанесение рисунков на тело. Мы видим, что это была развернутая система знаков, понятных посвященным. Декодировать их можно было, только будучи инициированным в данное сообщество. Их знаки отражали дистанцирование от общества. Так, неизменная торба, головная повязка – символ дороги, пути. Особенно часто в их одежде и внешнем виде изображался цветок, смайл и пацифик. Смайл в переводе с английского – улыбка. Этот символический знак выглядит как желтый круг с двумя точками и вогнутой линией, символизирующими глаза и улыбающиеся губы. Часто этот знак наносили на футболки, из-за чего он получил название *smiley T-shirt* – «улыбающаяся футболка». Пацифик – символ, который отражает лозунг «Нет войне!»: игла шприца ломает приклад винтовки.

Панки имели совсем другие символы и отличия в костюме. Вивьен Вествуд придумала им многие особенности. Так, она развила идею брюк бондэйж (в переводе с англ. *bondage* – рабство, неволя) – брюки, за основу которых взят покрой американских военных брюк, на уровне коленей штанины соединялись ремнями. Это наглядно иллюстрировало идею несвободы и добавляло сексуальности. Связывание рук цепями или кожаными ремнями также было демонстрацией несвободы, как и узкие черные кожаные галстуки на шее, ассоциировавшиеся с петлей. Вивьен Вествуд заменила черный сатин брюк бондэйж на красную шерстяную шотландку, удлинителем откидной клапан, добавив такой же спереди, отчего появился плиссированный передник, напоминающий килт. Это сделало костюм панка агрессивно андрогинным, несмотря на то, что такие же брюки носила и женская часть этого сообщества. Другая особенность костюма панка – булавки. Именно английская булавка стала одним из основных символов, характеризующих движение панков. Эти булавки втыкали не только в одежду, в первую очередь в разорванную футболку, но и в тело, и лицо. Сама Вивьен Вествуд заметила, что «английские булавки определенно имели аналогию в культуре стран третьего мира, подобно перьям в волосах». Любопытно, что впоследствии английская булавка (символ панков) вошла в высокую моду в качестве изысканного украшения. Кроме того, знаковой стала и прическа – ирокез красного или другого флуоресцентного цвета, вздымающийся над головой. Все это также напоминает о племенах туземцев. Панки сделали популярной и печать анархических лозунгов на одежде. В качестве символа ненависти и презрения панки выбрали крысу. Они носили ее как живой талисман, отражая сущность внешней, более показной агрессии.

Скинхеды появились в середине 1960-х гг. в Британии. Стилистика их костюма изначально не имела ничего общего с расизмом, и даже музыка их – Вест-Индийского происхождения. Их костюм – белые футболки с цветными принтами. Чаще всего надписи имели политическое содержание или отражали символику футбольных команд. Особое место в их костюме занимали ботинки «доктор Мертенс». Но самая яркая деталь их образа – бритая голова. Кроме того, для них, как для рокеров и панков, характерны символические татуировки на плече или предплечье.

Растафарианство – религиозное и духовно-нравственное движение, зародившееся на Ямайке. В 1930-х гг. оно распространилось в Эфиопии, в 1960-х гг. – по всему миру. Для черной культуры растафари характерны вязаные вещи – свитера, шарфы, объемные береты, которые выполняются в трех цветах эфиопского флага – зеленом, золотом (желтом) и красном. Они располагаются в определенном порядке и имеют символическое значение: зеленый – богатство плодородной земли Африки, золотой – ее изобилие, красный – признание одной подлинной веры. В причёске предпочтение отдается дредам – африканской причёске, в которой волосы спутываются в своеобразные «колтуны».

У готов большое место занимает символика, включающая египетский анкх – крест с закругленным верхним концом – обозначение вечной жизни, христианские элементы и кельтские орнаменты, пентаграммы, восьмиконечные звезды, служащие здесь знаком хаоса, изображения летучих мышей, подчеркивающие связь с вампирской тематикой. Украшают они себя изделиями из серебра, например, кольца размером с фалангу или даже палец, напоминающие большие звериные когти.

Рейверы появились в 1980-е гг. Их аксессуары нетрадиционны. Так, на шее у них можно увидеть детскую соску, на лице респиратор, на руках объемные перчатки. Весь их образ эксцентричен и эпатирует людей.

Идеи молодежной моды постепенно перекочевали в высокую моду. Часто знаковые элементы служат символом успеха, престижа. Так, джинсы, рабочие брюки американских ковбоев из простой брезентовой ткани поначалу были коричневого цвета. Хиппи в 1960-е гг. выбрали синие джинсы. Постепенно джинсы приобрели символический статус. То же самое произошло и с футболкой. Из нижнего белья, пройдя переосмысление в разных молодежных субкультурах (серфинг, гранж, рейв, готы и др.), она стала модным атрибутом. Смайл (см. выше) и ромашка были использованы дизайнером Москино в 1994 г. Черная кожаная куртка байкеров стала одной из важных знаковых вещей современного модного костюма. То же произошло и с ботинками «доктор Мертенс». Впервые они появились в 1945 г. и были модифицированы в 1960 г. английским обувщиком Билом Гриппом. Он использовал в них более толстую кожу, добавил желтые стежки, рифленую подошву. Эти ботинки были масло-, водо-, кислотно- и бензино-непроницаемы-ми. Конечно, такие удобные и функциональные, они полюбились рабочим. Затем их стали носить представители молодежных субкультур. У скинхедов – это ключевой предмет одежды. Они стали частью тенденции «унисекс». Впоследствии одним из их воплощений стали ботинки

высотой до бедер в зимней коллекции Жана-Поля Готье в 2003 г. Таким образом, синие джинсы, кожаная куртка, футболка, ботинки «доктор Мертенс» распространились по всему миру, получив интернациональный характер.

Помимо коммуникативной функции, костюм обладает функцией идентификации, дифференциации, самоутверждения и демонстрации. Кроме того, он носит черты инновации и гедонизма. Помогает в этом мода, которая характеризуется двумя противоположными тенденциями – демаркационной и нивелирующей. Она связывает одних и разъединяет с другими. Когда появляется новое направление, мода помогает ее приверженцам самоутвердиться и реализоваться. В дальнейшем нивелирующая функция вступает в свои права, разрушая протестную специфику костюма. На смену приходит новый альтернативный образ. И так постоянно.

В современных молодежных субкультурах знаковость подобна племенным сообществам. С помощью особых меток их костюмы позволяют идентифицировать их с определенной группировкой. Причем такая символика часто имеет архаическую природу. Это разного рода обереги, роспись тела, пирсинг, татуировка, когда «на поверхность общественного сознания вышла маргинальность во всех видах, которая лучше всего отвечает интересам микрогрупп». Это явление Гваттари и Делез называли «племенами» с их «племенной психологией». Двойственность мира молодежи отразилась в их костюме, который символизирует ее единство и разнообразие. С одной стороны, символы и знаки костюма служат идеям индивидуализации, с другой – обладают объединяющим свойством, локализуясь в зонах «единичного – особенного», что характерно для синергетической закономерности.

Имя как социальный знак

Имя человека всегда, во все времена имело статус самооценности, было невещественным богатством. Вопросы, связанные с именем, вызывали интерес философов с глубокой древности. К этой проблеме обращались еще Сократ, Платон, Аристотель. В эпоху Средневековья и Возрождения тема эта не исчезла из поля зрения исследователей. Да и в Новое время ей придавалось серьезное значение. Русские философы С. Булгаков, П. Флоренский, А. Лосев посвятили немало страниц изучению этого феномена. С. Булгаков считал, что имя есть раскрытие ноумена, проявление его энергии, что оно не возникает случайно, а потенциально присутствует в человеке. Имена есть качества людей. Имя, по Булгакову, это соединение вселенского логоса и христианства. П. Флоренский полагал, что имя магически влияет на нареченную им личность. Имя собственное возникает как любовь к познаваемой действительности, охватывая всю четырехмерную временно-пространственную форму личности, предугадывая ее судьбу и биографию. Имя становится эмблемой, гербом, знаком, обрамлением личности. В наше время Ю. С. Степанов, один из немногих исследователей языка, продолжает традиции русской философии в данном вопросе. Имя, по его мнению, характеризует не только человека, но косвенно и тех, кто это имя дал.

Личное имя представляет собой знак для посвященных. В прошлом имя было не только разграничителем людей, но и показателем различия, выделения однопорядковых сущностей. Личное имя появилось в результате возникновения потребности выделять человека из группы ему подобных. Людей с одинаковыми именами связывали традиции. На имя влияла культура родителей, положение в обществе. В любом обществе имя всегда выражает сословную принадлежность, является социальным знаком, т. е. по имени часто можно представить, откуда, из какого круга вышел человек. В то же время имя – знак личности, выразитель ее индивидуальной неповторимости. Оно также служит определителем эпохи, являясь свидетелем духовной истории человечества, этноса, общества. Вместе с развитием общества эволюционируют и имена. Таким образом, имя имеет статусную дифференциацию и одновременно этническую и временную сигнификацию.

Имя человека может меняться в зависимости от его статусных ролей в обществе, приближенности к власти. В России в XVI в., когда стал складываться класс чиновничества, появилось социальное закрепление его статуса в виде называния людей по отчеству. Это служило указателем повышения социального положения. Женщина в России в давние времена редко имела личное имя. Как правило, замужняя женщина именовалась через имя мужа, девушка – через имя отца. Иногда имя отца упоминалось по отношению к замужней женщине (вспомним, например, Ярославну). К XIX в. формулы именования женщины и мужчины становятся одинаково трехчленными (имя, отчество, фамилия), что косвенно свидетельствует о постепенной эволюции статуса женщины. В течение жизни во многих обществах имя человека менялось несколько раз в зависимости от тех социальных ролей, которые ему приходилось играть. Вот наиболее наглядный пример: в средневековом Китае ребенок при рождении получал домашнее имя, при поступлении в школу – другое, при достижении совершеннолетия – новое, взрослое, на службе чиновники получали имена, которые им давал господин. В России монахи принимали церковное имя, отличное от мирского.

Имя в конечном счете выполняет следующие функции в обществе: идентифицирует тождество человека с самим собой; дифференцирует, отличает одного от всех остальных; становится регулятором отношений в обществе – оно может воодушевлять, возвышать, духовно обогащать или, наоборот, огорчать, подавлять и унижать. Кроме того, в обществе имя носит функцию общения, имеет познавательную и воспитывающую функции, но главное – имя представляет собой аккумулятор культуры, становясь социокодом в хранилище коллективной памяти и средством трансляции культуры. Дать человеку имя – это значит включить его в систему социальных отношений, где он приобретает определенные права и обязанности.

В разных культурах мира существуют разные способы имянаречения людей. Наиболее ярко проявляются особенности духовной культуры в имянаречении на Востоке, где с именем связаны вековые охранительные традиции. Особое значение приобретают и переименования. В связи с перестройкой в России конца XX в. начались массовые переименования городов, улиц, площадей, что обычно имеет место во всех странах в период крутых поворотов истории. И люди довольно часто меняют имя. Русские

эмигранты, попадая в другие страны, нередко дерусифицировали звучание своих фамилий и имен. Имя – как одежда. Каждому хочется выглядеть лучше. Поэтому в большинстве своем люди относятся к имянаречению довольно серьезно, поскольку в имени отражается поток истории, культуры, цивилизации.

Имя – это наш опознавательный знак. Существует множество теорий имени. Эмоциональная теория имени связывает определенные имена с предназначением к власти (Александр, Виктор), к криминальным делам (Эдик, Эрик). Есть имена, свойственные духовно богатым, но безвольным людям (Алексей, Павел), трагичные по своей сущности (Борис). Имя в этой теории рассматривается как эмоциональный раздражитель. Одни имена ласкают слух, другие вызывают неприятные ощущения. Эмоциональной теории близка звуковая теория имени. Эта теория базируется на вибрациях звучания имени, которые воспринимаются людьми, хотя и неосознанно. Кроме того, по этой теории каждый звук имени предопределяет характер его носителя, тем самым имя влияет на судьбу человека. По социальной теории имя человека рассматривается как носитель социальной информации о нем. Согласно ей, имя прогнозирует всю жизнь человека. Таких теорий множество: ассоциативная, астролого-нумерологическая, интуитивная и др. Но все эти теории могут быть подвергнуты критике, так как многие реальные явления не подтверждаются ими, и все же в каждой из теорий можно найти элементы истины.

Имя есть способ социального ранжирования людей. Оно является индивидуальным знаком каждого человека в обществе, несет на себе и печать моральной оценки этноса, государства, культовых сообществ. С одной стороны, имя – это способ индивидуализации личности, с другой – ее социализации. С одной стороны, имя характеризует консервативность формы, с другой – является полифонией внутреннего богатства. Имена представляют собой культурные клише, включающие в себя многие устойчивые элементы прошлых эпох, цивилизаций.

Таким образом, языки культуры и языковые средства, выражающие ее особенности, чрезвычайно многообразны. При этом среди них выделяется искусство, которое можно считать универсальным языком культуры.

Искусство как язык культуры

Искусство как структурный элемент человеческой культуры является ее универсальным языком, языком всеобщим, функционирующим во всем социальном времени и во всем социальном пространстве.

А. Н. Ильяди утверждал, что достаточно представить хотя бы один из бесчисленных шедевров искусства, чтобы уяснить, какую актуальную значимость сохраняют они для современности, поскольку являются прежде всего памятниками (часто единственными), которые в подчеркнуто эмоциональной форме свидетельствуют о жизнедеятельности прошлых эпох, о социальных процессах и событиях из жизни тех поколений, при которых они были созданы. Поэтому по ним во всей возможной

многогранности и воссоздается потомками культура прошлых эпох в единстве ее материальной и духовной сторон. Даже тогда, когда от этой эпохи сохранились свидетельства историков и научные трактаты, политические и религиозные доктрины, кодексы нравственности и морали, объединить все это в целостность, изоморфную к жизнедеятельности, казалось бы, безвозвратно прошедшей эпохи, может искусство и только искусство. Происходит это потому, что искусство доносит до нас не просто сведения о фактах истории, событиях и научных открытиях. Шедевры искусства несут через века значение и смысл жизни, каким он представлялся человеку той эпохи не только в общеродовом плане, но и в личностном переживании значимости, и в смысле своей жизнедеятельности, своей борьбы за надежды и идеал, из чего выкристаллизовываются в конечном счете мысли, чаяния, переживания и борьба за будущее или против него тех или иных людей, сословий, классов, народов, государств.

«Значимость искусства как универсального языка человеческой культуры, – делал справедливый вывод А. Н. Илиади, – закреплена в художественно-образной структуре его конструкций, делающих его в наиболее полной степени из всех языковых систем, известных человечеству (естественных языков, языков науки), доступными для воспитания человечества в целом, причем не только вне этнических или государственных границ данной эпохи, но и в последующие века. Тем самым устанавливается своеобразный диалог между различными поколениями, актуализирующий опыт протекшей жизнедеятельности и создающий возможность дальнейшего «рывка» в социальное будущее с плацдарма этого актуализированного опыта».

Таким образом, искусство как универсальный язык культуры есть, с одной стороны, воспроизведение этой культуры в ее специфических системах, т. е. воспроизведение конкретно-исторического образа жизни людей различных эпох и этнических регионов, а с другой – утверждение и развитие отражаемого образа жизни, отражаемой культуры. Это сложный механизм диалектики культуры и искусства, образа жизни и его художественной равнодействующей.

Искусство, являясь универсальным языком культуры, особой знаковой системой, использует различные знаки. Но знаки именно художественные.

Знак художественный – термин, обозначающий реальность не в чисто предметном бытии искусства, а скорее в его функционировании.

В силу этого исходной становится не проблема знака как такового, а проблема вычленения знакового многообразия, проявляющегося прежде всего в социальном бытии – потреблении, восприятии искусства. Элемент художественной формы, будь то мелодический оборот, архитектурная деталь или обособленно рассматриваемое изображение отдельного предмета в живописи, имеет четыре свойства знака:

1. он обладает значением;
2. информирует нас о чем-то отличном от него;

3. употребляется для передачи информации (хотя и не обычной, а окрашенной эмоционально-эстетическим отношением автора к репрезентируемому);
4. функционирует в знаковой ситуации (пока произведение не воспринято нами, оно не существует для нас как явление искусства). Поэтому такой элемент как будто бы можно назвать художественным знаком.

Но еще четыре свойства отличают этот художественный знак от обычного. Каждое средство в искусстве весьма многозначно, в то время как знак единичен и устойчив по значению. Многозначность каждого из выразительных средств искусства имеет двоякую природу. Его различные значения зависят, с одной стороны, от ситуации и контекста, в которых оно применено (Е. Басин называет такую полисемию «речевой»), а с другой – от его истолкования воспринимающими индивидами («языковая полисемия»). Оба вида полисемии не являются целиком произвольными. Как пишет Басин, произведения искусства всегда воспринимаются не только глазом индивида, но и через него глазами «общественного субъекта» – общества. Вот почему «языковое» значение произведений искусства во многом определяется обществом и относительно не зависит от индивида. Таким образом, в искусстве, помимо «речевого» значения и «речевой» полисемии имеется языковое значение – относительно устойчивое социальное и общезначимое. Тем не менее многозначность выразительных средств искусства остается неоспоримым фактом. Как в музыке, так и в живописи, да и в любом виде искусства, знак не может быть однозначным. Содержание (значение, которое вкладывает в него автор) прочитывается адресатом не всегда полностью адекватно. Иногда содержание это может быть даже более полным, нежели задумывал сам автор. Часто же содержание, которое извлекает воспринимающий, уже того, которое имел в виду художник. Специфика музыки заключена в том, что большое значение при восприятии имеет исполнение. Хорошо известны случаи, когда первое исполнение решало судьбу произведения. И даже тогда, когда мы смотрим лишь нотный текст, мы невольно выступаем в качестве интерпретатора. (Впрочем, и при восприятии живописного холста мы являемся определенным образом его интерпретатором.) Не случайно для композитора так важно исполнение его произведений. Второе отличие художественного знака состоит в том, что он не может быть выделен из данного контекста и без изменений использован в другом контексте, как это характерно для обычного знака. Наконец, самые главные отличия – это большая самостоятельная роль формы художественного знака и ее иное соотношение с содержанием, чем у обычных знаков. У них в большинстве случаев материальная форма произвольна по отношению к значению. В искусстве же даже при небольшом изменении формы изменяется и содержание. Нам не безразлично, например, в каком регистре, каким инструментом, в каком темпе исполняется та или иная мелодия, не говоря уже об изменении в ней хотя бы одного-двух звуков. Точно так же без ущерба для содержания нельзя переставить слова в стихах, изменив тем самым ритм, или заменить какое-либо слово его синонимом. Одна из причин невозможности получить полное представление о живописном полотне по репродукции заключается в изменении, даже при высоком уровне техники, всех элементов формы, цвета, фактуры и т. д. Вот почему понятие «знак художественный» может применяться лишь как метафорическое.

Поскольку нас интересует характер соответствия художественных знаков формам реальных предметов, из всех существующих многочисленных классификаций знаков мы берем ту, которая основана на разделении знаков по их типу соотношения с денотатами (ее впервые предложил Ч. Пирс). И хотя сегодня семиотика далеко ушла от теории Пирса и часто весьма критична по отношению к ней, такого рода классификация знаков может помочь во многом объяснить специфику художественных знаков. С этой точки зрения знаки делятся на три группы:

1. знаки-изображения (иконические знаки);
2. знаки-признаки (симптомы, индексы, индикаторы);
3. условные знаки (знаки-символы).

По аналогии с этим и среди художественных знаков можно выделить три основных типа: художественные изображения, которые будут близки классическим знакам-изображениям, художественные «выразительные приемы» (включая интонационные знаки) и художественные «символические средства». Термин «символ» многозначен и в разных сферах имеет различный смысл. Поэтому следует учитывать, что здесь он употребляется лишь в одном из многих смыслов, а именно как обозначение элементов художественной формы, которые аналогичны условному знаку и которые должны быть сопоставлены с типами знаков вне искусства. Однако, прежде чем провести такое сопоставление, надо сделать существенную оговорку. Следует подчеркнуть исключительную приблизительность, условность предложенного разделения художественных знаков, вытекающую из многозначности и многофункциональности каждого из них. Конкретное художественное средство, примененное в том или ином произведении искусства, характеризуется одновременно и с изобразительной, и с выразительной, и с символической (условно-знаковой) сторон. Художественное изображение и художественное символическое средство одновременно всегда являются в какой-то мере и выразительными приемами, поскольку эмоциональная выразительность есть неотъемлемое, обязательное качество всякого искусства и «пропитывает» собою насквозь всю ткань художественного произведения. Выразительный прием и символическое средство зачастую (хотя и не всегда, не во всех видах искусства) обладают хотя бы некоторыми признаками изображения. Наконец, изображения и выразительные приемы обязательно содержат черты условности, что сближает их с символическими средствами. Поэтому точнее говорить о совместном существовании трех типов художественных знаков.

По отношению к языку искусства и понятие знаковой системы может быть применено лишь частично.

Художественный язык имеет три свойства знаковой системы: связь существующих «знаков» и введение новых на основе правил, зависимость значения «знака» от его места в системе. Но другие свойства обычной знаковой системы ему не присущи. «Словарь» средств, применяемых в данном виде искусства, невозможно составить по нескольким причинам, и в частности, из-за того, что художник почти не использует уже готовые средства, созданные другими, а создает новые средства по образцу

существовавших ранее. Следовательно, язык каждого вида искусства – это набор не готовых «знаков» («слов»), а лишь определенных типовых форм, от которых отталкивается автор при создании собственного языка, состоящего во многом из новых оригинальных элементов. При отсутствии таких элементов творчество художника воспринимается как банальное по языку, эпигонское, не имеющее самостоятельной ценности, хотя не раз возникали проекты создания словаря художественного языка, например, музыки на основе привязки его к естественному языку.

Еще одно отличие художественного языка от знаковой системы состоит в невозможности перевода созданных на его основе текстов на другой художественный язык. Здесь имеются в виду не общеизвестные случаи создания новых, самостоятельных произведений в одном виде искусства на основе образов другого вида (программное музыкальное произведение на сюжет стихотворения или картины, театральная инсценировка или киноэкранизация романа и т. п.), а именно переводы, целиком равнозначные оригиналу, способные его заменить.

Высказанное положение не опровергается общеизвестным фактом существования полноценных переводов с одного языка на другой в литературе. Дело в том, что при переводе прозы художественный язык (как система образных средств) вообще не меняется; иным становится лишь материал (вербальный язык). В поэзии же перевод становится уже видом самостоятельного творчества, так как при переходе к другому вербальному языку часть образных средств оригинала неизбежно видоизменяется. Впрочем, это относится и ко многим прозаическим произведениям, отмеченным высокой степенью поэтичности.

В разных видах искусства разные знаки могут иметь сходное содержание, и, наоборот, сходные знаки могут выражать разное содержание: искусство живописи и музыки – разные знаковые системы. Н. Н. Пунин по этому поводу писал:

То, что сказано однажды и именно данным языком, невозможно повторить, переведя на другой язык, – это закон для всего художественного творчества.

Об этом же говорит и М. М. Бахтин. Правда, связывая невозможность перевода с одного языка искусства на другой с проблемой текста, Бахтин пишет:

...За каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан)... Всякая система знаков (то есть всякий язык), на какой узкий коллектив ни опиралась бы ее

условность, принципиально всегда может быть расшифрована, то есть переведена на другие знаковые системы (другие языки). Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца.

Опираясь на работы Ю. Г. Кона, Ю. М. Лотмана, А. Н. Сохора, П. Флоренского, М. Гаспарова и других, можно утверждать: искусство в целом и его отдельные виды, вернее сказать, их художественные языки – явления, аналогичные знаковым системам, но отнюдь не тождественные им. Искусство – это знаковая система особого рода, язык особого рода.

Все вышеизложенное помогает понять, как проявляют себя черты знаковости в искусстве.

Специфические способы воплощения содержания с помощью художественных знаков

Своеобразно в искусстве воплощение **чувственных образов**. Из всех форм психического отражения чувственные образы характеризуются наибольшей степенью соответствия оригиналу (объекту), т. е. сходством с ним, так как их содержанием как раз и является изоморфное отражение пространственно-временной структуры объекта. Поэтому специфическую функцию знака-изображения, воплощающего такой образ, составляет сообщение о внешнем виде (или звучании) конкретного предмета, о его видимых (или слышимых) признаках. Назовем эту функцию познавательно-коммуникативной.

С такой функцией изображений мы сталкиваемся ежедневно. Так, фотографии в газетах дают нам представление о внешнем облике незнакомых людей, о том, как выглядит местность, в которой мы не бывали. Здесь на первый план выступает познавательная сторона рассматриваемой функции. Картинки на консервных банках или коробках с продуктами информируют нас об их содержании. Здесь главенствует коммуникативная сторона.

Очевидно, что степень полноты и точности изображения, его сходства с объектом может быть различной в зависимости от того, какая сторона познавательно-коммуникативной функции преобладает в данном случае. Если изображается неизвестный зрителю предмет с целью ознакомления с ним, т. е. осуществляется познавательная задача, то необходимым становится максимально возможное уменьшение условности. Так, скажем, рисунок (или фотоснимок) растения в ботаническом атласе должен быть как можно более сходным с оригиналом. В крайнем случае «познавательное» изображение может даже превратиться в точную копию объекта, стать его двойником, т. е. перестать быть знаком (образцы товаров на витринах). Изображение знакомого предмета, имеющее коммуникативную задачу, допускает условность в большей степени. К примеру, на вывеске, рекламном плакате,

карте-путеводителе рисунки обычно отличаются относительной лаконичностью, упрощенностью, схематизированы и обобщены по отношению к натуре.

В искусстве наглядные образы также передаются с помощью изображений. Как и в жизни, их основная функция – информация о предмете, **функция воспроизведения** предмета. Но художник никогда не ограничивается этой познавательной задачей. Он всегда использует изображения и для того, чтобы вызвать мысли и эмоции. Соотношение же этих трех моментов бывает разным.

Иногда в изображении делается акцент на функцию воспроизведения. Тогда художник ставит перед собой задачу, *прежде всего*, воспроизвести реальные предметы. Например, первобытный живописец стремится максимально правдоподобно изобразить животное, чтобы рисунок выполнял практическую роль. Для художника этого времени очень важно показать повадки, окраску, характерные особенности животного с наибольшей точностью. Так, мадленские изображения животных в пещерах Испании и Франции передают животное почти в натуральную величину с поразительной жизненной убедительностью.

Если для чувственных образов специфическим способом воплощения является изображение, то для *эмоций* таким способом служат знаки-признаки.

Специфика эмоций как особой формы отражения состоит в том, что они не воспроизводят структуры объектов и не раскрывают их сущности, а выражают отношение к ним субъекта с точки зрения соответствия этих объектов его потребностям. Поэтому в практической жизни основная функция знаков-признаков, воплощающих эмоции, заключается в информировании других людей об отношении данного человека к событиям окружающего мира и в воздействии на их эмоциональную сферу.

Формами выражения эмоций являются жесты, мимика, пантомимика и интонации человеческой речи. Правда, все эти формы выражения эмоций могут быть объединены.

В искусстве специфическим способом воплощения эмоций служат «выразительные приемы», к которым относятся, во-первых, художественные средства (речитатив, пантомима и т. п.), которые имитируют реальные выразительные движения (интонации, жесты и т. п.), и, во-вторых, новые самостоятельные средства (мелодии, танцевальные па и т. п.), созданные по аналогии с реальными выразительными движениями, но не воспроизводящие последние.

Бывают интонации человеческого голоса, которые имеют чисто экспрессивное значение. Это интонации стоны, плача, жалобы, радости и т. п. Когда они воспроизводятся в музыке, то воспринимаются нами уже не как изображения, а как выражение эмоции.

В изобразительном искусстве эмоция выражается не только воспроизведением реальных жестов, но и неизобразительными средствами: цветовой гаммой,

композицией, пространственным ритмом и т. п. Экспериментально проверено, что «каждый цвет определенным образом действует на человека... Некоторые цвета возбуждают, другие, напротив, успокаивают нервную систему...» Красный цвет – возбуждающий, согревающий, оживляющий, активный, энергичный; оранжевый – веселый, жизнерадостный, пламенный, соединяющий радость желтого с возбуждением красного; желтый цвет – теплый, бодрящий, веселый, привлекательный; зеленый – спокойный, создает приятное (уютное) настроение; синий (и голубой) цвет – спокойный, серьезный, нежный, печальный, тоскливый, мирный. К этому можно добавить самостоятельную экспрессивность линий и геометрических фигур: возбуждающее действие острых углов и ломаных линий, успокаивающее – плавных линий, овалов и т. п.

Максимальное использование в произведениях изобразительного искусства такого рода выразительных приемов ведет к их повышенной экспрессивности.

Помимо мимики и пантомимики, большую экспрессивную роль в живописи играет цвет. Так, у Ван Гога цвет имеет насыщенное эмоциональное звучание. У Гогена упрощение формы компенсируется обострением цвета, способствующим эмоциональному воздействию его произведений.

Каждый цвет, вызывая определенное эмоциональное состояние, в картине предстает как знак-признак определенной эмоции. В. Кандинский в книге «О духовном в искусстве» дает такое соотношение цвета с эмоциями: желтый цвет будоражит, действует назойливо, а при охлаждении его синим приобретает оттенок меланхолии, ипохондрии. Желтый всегда излучает духовное тепло, а синий – впечатление охлаждения, синий цвет торжественный, формирует состояние сверхзеленой углубленности.

Чем теплее синий цвет, тем больше он пробуждает в человеке тоску по непорочному. Смешение синего и желтого дает зеленый цвет. Абсолютный зеленый – наиболее спокойный цвет – в конце концов становится скучным. Метафорически Кандинский так описывает зеленый цвет: «Зеленый цвет похож на толстую, очень здоровую, неподвижно лежащую корову, которая способна только жевать жвачку и смотреть на мир глупыми, тупыми глазами».

Характеризуя пассивность абсолютно зеленого цвета, Кандинский отмечает, что в царстве красок зеленый цвет играет роль, подобную роли буржуазии в человеческом мире – это «неподвижный, самодовольный, ограниченный во всех направлениях элемент». Красный цвет создает впечатление целеустремленной, необъятной мощи. Сатурн и киноварь сходны по своему воздействию с желтым, но лишены его безличного характера, поэтому, считает Кандинский, он пользуется такой большой любовью, широко распространен в народном орнаменте и национальных костюмах. Малиновый цвет – чистый и радостный, а фиолетовый таит в себе нечто болезненное и печальное. Не напрасно, замечает Кандинский, китайцы применяют его для траурных одеяний. Приведенные обозначения простых красок являются, по Кандинскому,

временными и элементарными, а их тона передают более тонкую природу эмоциональных сторон души.

Специфически воплощаются в искусстве и **мысли**.

Мысль, в отличие от чувственного образа, не воспроизводит структуру отражаемого явления, а обобщенно выражает ее, выделяя связи и отношения между ее элементами и отражая их взаимосвязь в виде функций.

На уровне понятийного мышления появляются максимальные возможности освобождения познавательных форм от двух видов ограничений, неизбежных на более низких уровнях. Во-первых, преодолевается (хотя и не до конца) ограниченность познания, связанная с его субъективностью, которая относительно велика на уровне образного мышления, где в основе лежит эгоцентрическая «система отсчета», т. е. нельзя полностью отвлечься от воспринимающего субъекта (особенно если отражаются отношения между объектом и этим субъектом). Во-вторых, преодолевается такой источник ограничений, как модальность образной мысли, обязательная связь с физическими свойствами носителя информации (зрительный характер, слуховой и т. п.).

Таким образом, по мере движения от ощущения к мысли внешние формы предметов отражаются все более неполно, ограниченно, зато знание о связях и отношениях предметов становится все более полным, менее ограниченным. Этим и определяется основная функция мыслей – раскрытие сущности явлений.

Специфическим способом выражения мыслей служит язык как система условных знаков. Правда, язык не целиком условен. Слово в своем звучании может наглядно воспроизводить, изображать звучание обозначаемого объекта, и тогда оно есть безусловное выражение мысли, понятное даже не знающему данного языка. Имеются в виду слова звукоподражательного типа, обозначающие звучание и воспроизводящие, изображающие его: тик-так, ку-ку, мяу-мяу, звуки, подражающие шипению, свисту и т. п. Однако таких слов в любом языке очень мало, и их применение ограничено их собственным значением.

В искусстве специфическим способом воплощения мыслей (понятий) служат символические средства, аналогичные условным знакам.

Так, в музыке в роли символических средств могут выступать различные мелодические (реже гармонические или ритмические) обороты и целые темы, основное значение которых нельзя воспринять в достаточной мере, если не знать, какой понятийный смысл придал им композитор. Таковы, например, лейтмотивы кольца и копы в «Кольце нибелунга» Вагнера, темы роковой обреченности (судьбы) в «Кармен» Бизе, «Пиковой даме» Чайковского, «Ромео и Джульетте» Прокофьева, темы «мирового духа» в ряде опусов Скрябина и многие другие. Одни из них созданы авторами данных произведений, другие переходят от композитора к композитору, прочно закрепившись

в исторической традиции музыки.

Для того чтобы понять смысл такого рода символов, надо его знать. В опере композитор обычно помогает слушателям понять этот условный смысл, дает «подсказки» с помощью текста или действия. Так, Вагнер, связывая определенный лейтмотив с каким-либо абстрактным понятием, как бы «оповещает» об этом слушателей путем неоднократного повторения его с соответствующими словами или в такой сценической ситуации, из которой становится ясно его значение. В инструментальной музыке для расшифровки тем-символов композитор прибегает к помощи программы (произведения Листа, Чайковского, Скрябина и многих других).

Есть такого рода темы, смысл которых можно понять, лишь зная традицию их использования. Возникает вопрос, остается ли у слушателя возможность понять смысл «символического средства», если он не знает ни сценической ситуации или слов, ни программы, ни традиций?

Если бы перед нами был условный знак, примененный в реальной жизни, то никакое понимание его не было бы возможным без предварительного знания, договоренности о его значении, без вспомогательных факторов. Но в искусстве всегда присутствует эмоциональная основа, всегда сохраняется выразительность, воздействующая на воспринимающего. Любое «символическое средство», если оно есть средство художественное, имеет и экспрессивное значение.

В живописи примеры использования условных знаков (символов) для непосредственного воплощения мыслей (понятий), отвлеченных абстрактных идей чрезвычайно характерны для XX в., искусство которого отличается, по выражению А. Гулыги, «максимальной интеллектуализацией».

В широко известном «Черном квадрате» К. Малевича элементарные, простейшие основы живописи осмысливаются как первоосновы сложного соотношения формы и цвета, но полотно характеризует переход к принципиально новым формам постижения мира, когда художник, прорываясь в космическое осмысление Вселенной, задолго до космических исследований вторгается в такие понятия, как «черная дыра», космические пространства.

Концентрируя в себе бесконечное всемирное пространство, картина «Черный квадрат», безусловно, отражает всеобщие закономерности, присущие миру. Это новый язык мышления в формах и красках, но не метафорический, как мы привыкли его традиционно воспринимать, а система абстрактных средств, призванных отразить отвлеченное содержание. Правда, рождаются эти средства на основе реальности, вырастая из изображений. Последующие работы направления, названного Малевичем супрематизмом, продолжили идею преодоления земного притяжения не иллюзорными средствами, а на основе движения форм.

Когда то или иное средство оказывается органичным для определенного вида

искусства, оно широко в нем распространено, и наоборот. Поэтому для живописи естественно преобладание знаков-изображений, в музыке – знаков-признаков. Условные знаки (символы) в музыке встречаются чаще, потому что музыка по сравнению с живописью носит более отвлеченный характер, напрямую связана с абстракциями (не случайно музыка очень близка математике), и потому применение в ней таких средств легче и проще, чаще и полнее. Что же касается опыта XX в., то и здесь благодаря общей интеллектуализации, характерной для нашей эпохи, мы видим на протяжении всего столетия интерес к таким средствам выразительности. Однако этот интерес постоянно находится в динамике: то возрастает, то вдруг внезапно забывается. Вспомним, как после оглушительного интереса к абстрактному искусству и художники, и публика стали ориентироваться на прямо противоположные ему направления – поп-арт, гиперреализм и т. д.

Да и сегодня обе эти тенденции – стремление к абстрагированию, с одной стороны, и, наоборот, к максимальному, точному воспроизведению видимого мира, с другой – сосуществуют; в определенных случаях начинает преобладать одно либо другое. Такое динамическое состояние объясняется детерминантами общественных структур, так как искусство – чуткий барометр общественных идей, предсказывающий и объясняющий очень многое.

Но каждый раз возвращение к органичным для живописи средствам выразительности всегда оказывается обогащенным исканиями в «сопредельных областях». Никогда эти искания не проходили бесследно и всегда способствовали обогащению языка искусства живописи.

Неспецифические способы воплощения содержания с помощью художественных знаков

Чувственные образы в искусстве передаются не только с помощью знаков-изображений, но также с помощью знаков-признаков и условных знаков.

Наглядные образы (представления), особенно в выразительных, неизобразительных видах искусства, таких как музыка, танец, архитектура, воплощаются на каждом шагу с помощью выразительных приемов. Так, в музыке мы часто встречаемся с «картинами» природы, воссозданными главным образом с помощью не звукоизобразительных средств, а мелодии и гармонии, которые рождают настроение, соответствующее данной картине. Таковы многие ноктюрны Шопена, пьесы Чайковского из фортепианного альбома «Времена года». В этой музыке очень правдиво и тонко выражены различные эмоциональные состояния, вызванные созерцанием тех или иных явлений природы и быта.

На основании этих состояний слушатель может представить себе, увидеть «внутренним зрением» соответствующую картину, но в воображении разных слушателей под воздействием одних и тех же «музыкально-эмоциональных зарисовок» возникают весьма различные образные представления. Один воображает себе лужайку, залитую

солнцем, другой – море в спокойную лунную ночь... Общим здесь будет только настроение, а ассоциации между настроениями и предметами в силу их субъективности, произвольности оказываются весьма многообразными.

Следовательно, связь между выразительным приемом (например, мелодией) и тем предметом, к которому он «отсылает» воспринимающего, оказывается в большой мере условной.

Наглядные образы могут быть выражены и с помощью символов, в частности, словесно, через описания. И опять в данном случае будет превалировать элемент условности. Описывая то или иное явление, мы лишь косвенно выражаем то или иное представление. Слово называет предмет или какое-либо его свойство, но не воспроизводит его (исключение – звукоподражательные слова). Поэтому при восприятии нами любого описания включается механизм ассоциаций, основанных на личном опыте и имеющих во многом субъективный характер.

Отсюда видно, что выражение представлений с помощью словесных описаний в целом достаточно условно, хотя и тут присутствует элемент безусловности, поскольку словесные обозначения, пусть не точно и не наглядно, но все же фиксируют реальные признаки предметов, которые примерно одинаково воспринимаются всеми людьми.

Поэтому при всем различии индивидуальных ассоциаций в них обязательно есть нечто общее, обусловленное самой действительностью и составляющее их ядро. В противном случае было бы вообще невозможно выразить представления с помощью описания. В живописи как изобразительном виде искусства воплощение наглядных образов с помощью опосредованных средств отнюдь не может быть закономерным. Однако в некоторых абстрактных произведениях такое возможно, но в силу индивидуальности такого видения все же достаточно редко представлено.

Что касается *эмоций*, то речь должна идти об их выражении с помощью либо знаков-изображений, либо условных знаков. Оба эти способа применимы в жизни, но в определенных масштабах. Из-за условности ассоциаций между эмоцией и предметом люди в жизни почти никогда не передают свои эмоции друг другу с помощью изображений, а используют другие средства, и прежде всего – это выразительные движения. Однако в искусстве экспрессивная функция изображения используется широко в связи с тем, что

полнота конкретного чувства наиболее адекватно выявляется не в понятиях, как это свойственно мыслям, а в образах... Именно потому, что искусство пользуется образными средствами, оно передает с такой силой и содержательностью чувства человека и оказывает такое эмоциональное воздействие на людей.

Весь механизм эмоционального действия наглядных образов на человека строится на ассоциативной основе. Эмоции, вызванные этими образами, частично зависят от того, каково отношение данного человека к отображаемым в них предметам. Отсюда опять

большая условность изображений, выполняющих преимущественно экспрессивную функцию, нежели изображений, где акцентируется чисто познавательная («воспроизводительная») функция. Сравним, к примеру, пейзажи Шишкина и Левитана. Если Шишкин тщательно выписывает все травинки, листочки, цветочки, так что они могут быть занесены в альбом ботаника, то у Левитана манера письма более обобщенная. Но зато как чувствуется в его картинах настроение, как задумывается зритель, умолкает перед картиной «Над вечным покоем» и как он выпрямляется, поддается ощущению торжественности, праздничности, широты и мощи перед его последней картиной «Озеро»!

В живописи и эмоции, и понятия чаще всего могут быть переданы с помощью изображений.

Эмоции могут быть переданы с помощью символов, т. е. они могут быть выражены словами без сопровождения их интонациями и жестами (например, письменная речь).

Для *понятий* (мыслей) неспецифическими способами воплощения в искусстве являются также знаки-изображения и знаки-признаки (в том числе выразительные движения).

Собственно говоря, в произведениях изобразительных видов искусства, обходящихся без слов или с минимальным их использованием, понятия не выражаются иначе, как через изображение конкретных предметов.

Изображение может служить выражением очень далеких ассоциаций. Так, в картине Джаспера Джонса «Ныряльщик» (1962) многие интерпретаторы усматривают намек на то, как в 1932 г., бросившись за борт корабля, покончил с собой американский поэт Харт Крейн. На это указывают все детали картины: у ныряльщика отчаянный, страдальческий взгляд, намеком же служит то обстоятельство, что слово *yellow* (желтый) в углу картины сокращено до слова *yell* (крик), а отсюда – ассоциации, которые оно вызывает.

Следует, однако, различать понятийную функцию каждого художественного изображения как его побочную функцию и использование изображения специально для воплощения более или менее отвлеченных понятий, когда понятийная функция становится главной.

Так, например, в первобытном искусстве эпохи мезолита, в отличие от мадленского периода, животные даются уже силуэтом, залитым черной или красной краской. Человеческая фигура изображена схематично, отдельными штрихами, но зато все изображения даны в динамике. Видимо, теперь для художника самым важным стало отобразить движение предметов, а не их облик в статике. Художники, стремясь выразить отвлеченные идеи, понятия, обращались к изображениям, имевшим определенное символическое значение, понятное и получившее распространение в ту или иную эпоху. Достаточно вспомнить символические изображения Средневековья.

Понятие можно передать также с помощью выразительных движений в жизни и выразительных приемов в искусстве. Сопоставление эмоциональных состояний, выраженных мимикой, пантомимикой, интонациями, их последовательность способны выразить некоторые идеи. Например, «радость торжествует над страданием», «раздумье – источник силы». Используемые при этом понятия вполне конкретны, так как каждое из них обозначает какое-то чувство.

В качестве эмоционального признака может выступать и цвет. Мы знаем, что каждый цвет обладает эмоциональной выразительностью, скажем, красный – возбуждает, зеленый – успокаивает и т. д. В древнерусской иконе колорит представлял собой набор «музыкальных звуков», репрезентируя определенные эмоциональные свойства.

В каждой культуре выработаны свои цветовые символические обозначения.

В музыке без помощи слов и изображений, только путем сопоставления эмоциональных состояний, можно выразить некоторые философские идеи – мысли-обобщения. «Путь к победе лежит через борьбу», «мечты рушатся при столкновении с действительностью», «любовь сильнее смерти», «источник силы личности—вееединстве с народом» – такие идеи мы найдем в чисто инструментальных, беспрограммных произведениях Л. Бетховена, Ф. Шуберта, П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича. Но таким образом можно воплотить только те сравнительно немногие идеи, которые связаны с понятиями, относящимися к нравственным качествам, чертам характера, эмоциональным состояниям, т. е. те, которые целиком или хотя бы в значительной мере поддаются эмоциональному воплощению. При этом философская направленность замысла сказывается обычно на характере использования «выразительных приемов»: из них отбираются более обобщенные по форме.

Все вышеизложенное неизбежно подводит нас к мысли, что все средства выразительного искусства в той или иной степени условны. Наименьшей условностью обладают знаки-изображения. При переходе к знакам-признакам условность возрастает. И максимальной условности могут достигать условные знаки. Казалось бы, если это так, значит, живопись, где превалируют знаки-изображения, должна быть менее условным видом искусства, нежели музыка. Здесь, как мы видели, доминирующее значение приобретают знаки-признаки. Действительно, когда мы обращаемся к искусствам, то на первый взгляд кажется, что живопись более доступна для понимания, нежели музыка. И как часто люди, никогда серьезно не занимавшиеся этим видом искусства, смело берутся за его оценку. Такой смелости мы не наблюдаем в подходе к музыке. По отношению к ней нередко приходится слышать: «В музыке я не разбираюсь». Между тем и живопись и музыка – специфические языки, требующие определенной подготовки к их восприятию. Кажущаяся легкость, доступность языка живописи проистекает из постулированного нами выше положения, что в одном искусстве главенствующее значение приобретают знаки-изображения, в другом – знаки-признаки. Но это относится только к специфическим способам воплощения содержания. В данном разделе мы показали, что, помимо них, в любом виде искусства большое значение приобретают неспецифические средства воплощения содержания.

При этом возрастает роль условности. Правда, следует отметить, что искусство, как и вся Вселенная, циклично. Амплитуда качаний от реалистического к условному отображению действительности и обратно может быть более длительной и более короткой (от 25 до 50 лет). В момент перехода как творцам, так и критикам очень сложно сориентироваться, какая тенденция ведущая. Если талант, творчество художника совпадают с доминирующей тенденцией, он становится знаменитым. Если нет, он непризнанный гений, которого могут оценить следующие поколения. Чаще такой художник пропадает в неизвестности. Вот почему художнику надо жить долго, чтобы дожидаться смены тенденций и оказаться в русле основного бренда эпохи. Именно поэтому искусствоведам лучше удастся структурировать историю художественной культуры и намного сложнее оценить текущий момент.

Итак, культура представляет собой множество разнообразных семиотических систем, бывает выражена с помощью самых различных языковых средств. Ее семиотическое понимание раскрывает ее сущность и своеобразие с одной из важнейших сторон.

Вообще, культура и ее ценности, разные культуры, культура повседневности, культура, выражаемая в знаково-символических системах со всем традиционным и новаторским в ней, со всеми межкультурными связями и взаимодействиями существуют не в вакууме и развиваются вовсе не хаотично.

Культура, как бы мы ее ни понимали, бытует в неких пространствах и в связи с ними. Она так или иначе связана со временем. Связи культуры с пространством и временем в XX и XXI вв. стали вызывать повышенный интерес у философов и культурологов.