



ЧЕЛОВЕК. КУЛЬТУРА. ОБЩЕСТВО

УДК 008: 7.01 : 003.62

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КОММУНИКАТИВНЫХ ПРОЦЕССОВ

FINE ART: SEMIOTICS FOUNDATIONS OF COMMUNICATIVE PROCESSES

Е.Л. Балкинд¹, И.Д. Карпова²
E.L. Balkind, I.D. Karпова

¹Крымский университет культуры, искусств и туризма, Россия, 295017, г. Симферополь, ул. Киевская, 39

²Медицинская академия имени С.И. Георгиевского, Россия, 295006, г. Симферополь, бул. Ленина, 5/7

¹*Crimean University of Culture, Art and Tourism, 39 Kiev St, Simferopol, 295017, Russia*

²*Medical Academy named after S.I. Georgievsky of Vernadsky CFU,
5/7 Lenin Avenue, Simferopol, 295051, Russia*

E-mail: kompozicia@mail.ru; irinadanilovna@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению семиотических основ коммуникативных процессов в изобразительном искусстве. Рассмотрен структурный аспект семиотики, который составляют семантика и синтаксис. Показана роль знака и символа в формировании художественного образа. Для более полного понимания генезиса художественного образа предложена гибкая иконическая знаковая классификация, в которой типы знаков подвижны, перетекают друг в друга. На примерах показано, как знак-символ обращается в индекс-прообраз. Рассмотрен механизм эстетической коммуникации. Художественный образ представлен как её главное средство.

Resume: The article is devoted to the study of semiotics foundation of communicative process in fine art. We regarded the structural aspect of semiotics, composed with semantics and syntax. There is shown the role of sign and symbol in creating of art image. For deeper understanding in genesis of art image we suggested the flexible icons-sign lassification, where types of signs are mobile and transitive. There are examples, where the sign-symbol is transformed into index-prototype. We also regarded the mechanism of aesthetic communication with art image as its main tool.

Ключевые слова: интерпретация, искусство, знак, символ, художественный образ, эстетическая коммуникация.

Key words: aesthetic communication, art, art image, interpretation, sign, symbol.

Культура как совокупность знаково-символических систем с явно выраженной коммуникативной функцией стала объектом исследования зарубежных и отечественных учёных: Р. Барта, К. Леви-Стросса, В. Проппа, Ф. де Соссюра, М. Фуко, Э. Хирша, Г. Хофстеде, Ф. Хинненкампа, Р. Якобсона, Б. М. Гаспарова, Г. В. Колшанского, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского и других.

По мнению американского учёного, специалиста по межкультурной коммуникации Э. Холла, культура – это коммуникация, а коммуникация – это культура [Hall, 1995]. Первая часть данного тезиса не вызывает сомнений. Вторая же содержит логическую ошибку широкого определения, ибо коммуникативный аспект присущ не только культуре, а присутствует и в природе. Поэтому возьмём за основу первую часть этого тезиса.

Все существующие концепции культуры так или иначе подчеркивают её коммуникативную функцию. Игровая концепция культуры, концепция культуры как совокупности знаковых систем (семиотическая концепция), теологическая концепция – все они в той или иной степени репрезентуют культуру как коммуникацию. Коммуникация, в свою очередь, выступает пусковым механизмом развития локальной культуры и транскультурного диалога. Искусство как неотъемлемая часть культуры также характеризуется мощной коммуникативной функцией. Каждому виду искусства присущ свой выразительный язык, который не исключает диалога между этими разными видами искусства, а также свой тип рецепции. При этом универсального языка для такой коммуникации не существует. Как отмечает Г. В. Колшанский, «исходным пунктом коммуникации в принципе должна рассматриваться такая единица, которая структурно организована и способна выражать сущность явлений в их минимальных отношениях с другими явлениями. Основой структуры такого высказывания является отно-



шение элементов, а не сами элементы, составляющие лишь детали, из которых строится цельное высказывание» [Колшанский, 2007]. Музыка обращается к изображению на языке звуков, изображение обращается к музыке на языке изобразительных средств. Примерами такого диалога могут служить иллюстрация к литературному произведению или его экранизация, в результате которой создаётся произведение киноискусства. Показательным образцом подобного контакта между разными видами искусства являются его синтетические виды: кино, театр, балет, опера. Универсалией в данном случае служит образный язык искусства в целом.

Если нехудожественный текст можно без особых потерь пересказать иными словами, адекватно выразить на ином языке, то художественный текст при попытках подобного пересказа на языках «неискусства» неизбежно уничтожается.

История вопроса эстетической коммуникации восходит к античности. Ещё Аристотель обратил внимание на характер информации, содержащейся в художественном произведении, определив его как вероятностный. Но особый интерес к семиотическому и, следовательно, коммуникативному аспекту искусства у исследователей в полной мере проявился в XX веке. Вопросами теоретико-информативной эстетики занимались М. Бензе, А. Моль, Г. Франк. Искусство как культурно-семиотическую коммуникацию и его родство с языком рассматривали И. Гердер, Б. Кроче, Г. Лессинг, А. А. Потебня, Е. А. Селиванова. Идеи семантической эстетики развивали М. Бензе, Э. Кассирер, Ч. Моррис. Понятие художественного образа сводилось этими авторами к понятиям знака и символа, структуры; подчёркивалась скорее знаковая, чем образная природа искусства.

Особую актуальность эстетическая коммуникация приобретает в современном мире благодаря появлению мощных коммуникативных средств, таких как телевидение, периодическая печать и интернет. Сила воздействия искусства может нести также и негативный манипуляторный характер, что противоречит его гуманитарной функции. Очевидно, что возможности эстетической коммуникации шире, чем у любой другой в силу универсальности языка искусства.

Благодаря коммуникативной функции искусство не устаревает по своей сути (за исключением тех отдельных случаев, когда оно особым образом связано с социокультурным аспектом), обеспечивая преемственность, традицию, сохранение и накопление опыта – всё то, что делает людей человечеством. Античное и первобытное искусство до сих пор актуальны. Примерами тому могут служить использование античных мотивов в средневековом христианском искусстве, Ренессанс как обращение к античному искусству или современный постмодернизм, одной из основных характеристик которого является заимствование и переосмысление (правда, хаотичное) культурного наследия прошлого.

Всякая коммуникация, и эстетическая в том числе, предполагает наличие отправителя (автора) и получателя (зрителя/читателя/слушателя). В таком контексте уместно говорить о том, существует ли искусство до контакта с получателем или полностью складывается только в результате такого контакта. Стивен Кинг метко назвал литературу «телепатией» [King, 2004]. Всё искусство в той или иной мере является телепатией, так как предполагает образный контакт, не основанный на точности науки и предсказуемости её результатов. Телепатия, построенная на преодолении пространства и времени, невозможна без прочтения и осмысления отправленной информации. К тому же в искусстве существуют такие формы, которые изначально не были задуманы как эстетические. В основном это относится к ранним культовым произведениям, поскольку искусство в немалой степени произошло от культа и обряда, служило посредником между человеком и высшими силами. И только последующая, удалённая во времени оценка отнесла эти артефакты к произведениям искусства.

Основным средством эстетической коммуникации выступает художественный образ. Смыслы объективной реальности, а также вызываемые с её помощью чувства и эмоции, претерпевают в той или иной мере трансформацию, образуя образно-смысловой слой реальности художественной. Знак и символ участвуют в создании художественного образа – основного средства изобразительной коммуникации с одной стороны и главного результата творчества с другой.

Перед тем, как обратиться непосредственно к онтологии художественного образа, мы рассмотрим его генезис из символа и знака.

У. Эко включает в состав общей семиотики теорию кодов и теорию производства знаков [Есо, 1998]. Он выделяет два раздела семиотики: семиотику сигнификации (создание и употребление знаков) и семиотику коммуникации. В результате сигнификации мы имеем знак, в результате коммуникации – сообщение. Таким образом, семиотику можно рассматривать в двух аспектах: структурном и коммуникативном. В первом случае имеет место процесс движения от содержания к форме, где на первый план выходят формальные, структурные аспекты, опредмечивание информации, кодирование содержания в формы, структуры. Определению подлежит как внешняя информация (объекты вещественной реальности), так и внутренняя (эмоции, чувства, фантазии автора). Во втором случае изучается движение от формы к содержанию – распрямление, раскодирование, извлечение информации из форм, структур, то есть путь расшифровки сообщения адресатом. В.В. Дементьев, разрабатывая теорию непрямого общения в лингвистике, называет её содержательно осложнённой коммуникацией, в которой понимание «включает смыслы, не содержащиеся в собственно высказывании, и требует дополнительных интерпретативных усилий со стороны адресата, будучи несводимой к простому узнаванию (идентификации) знака» [Дементьев, 2006, с. 4]. Среди наиболее существенных признаков непрямого общения автор называет осложнённую интерпретативную деятельность адресата, неконвенциональность, ситуативную обусловленность, креативность.



Таким образом, создавая сообщение, отправитель движется от содержания к форме. Художественный образ и есть это сообщение. Автор опредмечивает его, адресат (зритель), в свою очередь, распредмечивает и дешифрует его после получения/восприятия.

Рассмотрим структурный аспект семиотики, который составляют семантика и синтаксис. Семантика – это отношение используемых знаков к тому, что ими обозначается. Нам необходимо рассмотреть строение знака и классификацию знаков для понимания генезиса художественного образа. Знак – это материальный, чувственно воспринимаемый предмет (событие, действие или явление), выступающий в познании в качестве указания, обозначения или представителя другого предмета, события, действия, субъективного образования. Он предназначен для приобретения, хранения, преобразования и трансляции определённой информации (сообщения) [Грицианов, 2003, с. 391]. Таким образом, знак всегда служит для обозначения чего-либо другого. Понимание знака невозможно без выяснения его значения: предметного (обозначаемый им объект), смыслового (образ обозначенного объекта), экспрессивного (выражаемые с его помощью чувства и переживания).

Художественная коммуникация выполняет эстетическую функцию уже на уровне знака, потому что на этом уровне у создателя знаков (художника) нет заданного репертуара. Если автор вербального текста обладает набором готовых знаков, то в случае визуальной эстетической коммуникации эти знаки следует предварительно создать.

В соответствии с теорией знаков Г. Фреге, в построении любого знака участвуют денотат, форма знака и смысловое значение знака, его концепт. Он связан с формой знака (материальным выражением) посредством ассоциации, конвенции или в случае иконического знака совпадает с ней. Характер этой связи положен в основу классификации знаков [Frege, 1977, с. 181-210].

Если Г. Фреге предложил концепцию строения знака, то Ч. Пирс – знаковую классификацию. В основу классификации Ч. Пирса положен характер связи между формой знака и его денотатом. В соответствии с этим Ч. Пирс выделил в семиотике три базовых типа знаков: иконические знаки, знаки-символы и знаки-индексы [Peirce, 2000].

Иконический знак строится по принципу подобия, его действие основано на фактическом подобии формы и денотата, где форма берёт на себя функцию значения. С нашей точки зрения, степень подобия в данном случае является выражением меры условности художественного образа через степень иконичности (в случае реалистического искусства) и степень знаковости (в абстрактном искусстве). В визуальной коммуникации все знаки, по крайней мере, отчасти, носят иконический характер.

По мнению О. В. Чернышёва, «при формировании иконического знака всегда остро стоит проблема установления гармонического соответствия между формой организации графического носителя, смысловым содержанием и изначальной информационной избыточностью отображаемого объекта» [Чернышёв, 1999, с. 162]. Подобная точка зрения предполагает сближение иконического знака и знака-символа, а избыточность объекта обрекает изображение на условность, так как от избыточного нужно отказаться, абстрагироваться, то есть установить дистанцию между прототипом и его изображением. Для обозначения знака-символа в изображении Г. Г. Почепцов использует понятие символа иконического языка [Почепцов, 2002].

Знаки-символы можно назвать конвенциональными, то есть условными, поскольку в основе их использования лежит некое условие, соглашение, принятое между коммуникантами, пользующимися этими знаками. Основным признаком знаков-символов является отсутствие мотивированной связи между их формой и денотатом. Примерами таких знаковых систем служат естественные языки и искусственные знаковые системы (языки математики, нотная грамота, азбука Морзе, языки программирования). В изобразительном искусстве знаки-символы активно используются в культовых изображениях, геральдике.

Знаки-индексы, как известно, являются знаками указателями. Форма и денотат этих знаков соотносятся во времени и пространстве, то есть являются смежными. Знак-индекс указывает, привлекает внимание к обозначаемому им объекту. Флюгер показывает направление ветра, стрелка-указатель – местоположение объекта, высота ртутного столба – температуру.

В иконически ориентированном языке живописи, однако, заданные Ч. Пирсом границы между этими типами знаков то и дело размываются. Граница между знаком-символом и знаком-индексом, на наш взгляд, трудноопределима, как и граница между иконическим знаком и остальными типами знаков. Конвенционный знак-символ может быть одновременно и индексом, являясь изначально иконическим знаком (например, обозначения в общественных местах, дорожные знаки).

Вне визуальной художественной коммуникации также происходит смешение знаков. Например, в основе мимики лежит принцип подобия – здесь речь идёт об иконическом знаке. В природе яркая окраска выступает в качестве знака-индекса. Когда собака виляет хвостом, мы также сталкиваемся с проявлением действия знака-индекса. В то же время можно говорить о том, что это символ дружелюбия, но уже в иной системе коммуникации. Пение птиц также является знаком-индексом, хотя человек склонен усматривать в нём некий символ (приход весны, возрождение природы). Знаками-индексами являются все приметы, связанные с погодой. А вот примета в системе суеверия является знаком-символом, поскольку репрезентует не естественную причинно-следственную связь, а условие, соглашение между людьми. Иконический знак и знак-индекс участвуют в построении естественных (природных) знаковых систем. Знаки-символы используются только в человеческой коммуникации. При этом иконические знаки и знаки-индексы существуют в природе помимо человека, но могут быть



им интерпретированы. Видя в природе знаки-символы, человек претендует на понимание сути вещей, их скрытого смысла.

Знак, вырванный из контекста, меняет не только свое значение, но и строение. Например, слова, произнесённые попугаем, перестают быть знаками-символами, они становятся иконическими знаками, копированием, подобием. Человек, который повторяет слова незнакомого языка, не зная их смысла, также превращает знаки-символы в иконические знаки, лишая их значения.

Таким образом, с нашей точки зрения, типы знака, данные в классификации Ч. Пирса, могут превращаться друг в друга. Их подвижность и гибкость непременно нужно учитывать. С этой целью остановимся подробнее на метаморфозах знака-символа и знака-индекса в контексте искусства.

Слово «символ», напомним, происходит от греческого слова «symbolon», что значит «знак», «примета», «признак», «пароль», «сигнал», «предзнаменование», «договор в области торговых отношений между государствами», он служит условным обозначением какого-либо понятия, идеи. Это типичное указывание, то есть «индекс» по классификации Ч. Пирса.

Символ представляют собой один из наиболее устойчивых культурных элементов, образует «ядро культуры», потому что «память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения» [Лотман, 2002, с. 241].

Согласно Б. А. Успенскому, «под символами в изобразительном искусстве могут пониматься знаки второго порядка по сравнению просто со значащими изображениями, выступающими в качестве знаков первого порядка; иначе говоря, речь идёт о такой ситуации, когда некоторый знак в целом (то есть совокупность выражения и содержания) служит, в свою очередь, обозначением какого-то другого содержания», то есть указывает на него [Успенский, 1995, с. 238].

Знак выступает как заменитель обозначаемого, с его помощью граница между знаком и означаемым проводится достаточно чётко. В случае знака-символа аналогичная граница между ним и обозначаемым размывается и в результате исчезает совсем, поскольку адекватное восприятие символа есть придание сознанию той направленности, на которую этот символ указывает. И вновь мы сталкиваемся с совпадением символа и индекса. Именно это качество символа легло в основу символизма, который предполагает, что наша реальность только слабое отражение настоящего мира, поданное через систему символов. Как точно заметил Т. Адорно, «в задачу произведения искусства входит разглядеть в особенном всеобщее, которое определяет структуру взаимосвязей сущего и скрыто этим сущим...» [Adorno, 2001, с. 124].

Г.Г. Почепцов пишет: «Символ является принципиально расширяющимся, а не замкнутым знаком» [Почепцов, 2002]. Каждый предмет мы видим таким, каким он существует в данный момент, момент его восприятия нами. Что же касается символа, то он в скрытой форме содержит в себе вообще все возможные проявления предмета, и его смысловые возможности всегда шире, чем их текущая реализация: «Медный Всадник только потому и является у Пушкина символом, что он оказывается общим законом для возникновения бесчисленного количества отдельных единичностей» [Лосев, 1995, с. 13]. Знак статичен, символ провоцирует динамику.

В отличие от других знаковых систем, в изобразительном искусстве часть (иконических) символов состоит с представляемым ими объектом в ассоциативной связи. Ассоциативная связь может возникать по принципу сходства или контраста, по принципу смежности во времени и пространстве, может носить причинно-следственный характер. Прочтение такого символа предполагает обращение к опыту, памяти или подсознанию зрителя, когда отсутствует явный принцип соглашения, характерный для символа в других знаковых системах, например в языках. Ф. де Соссюр в своё время противопоставлял символы конвенциональным знакам, подчёркивая в символах иконический элемент. Это идея противоречит классификации Ч. Пирса, в которой символ – всегда конвенционный знак. Таким образом, понятие символа шире понятия конвенционного знака. Символ не только кодирует, но и указывает. Иконические символы можно дифференцировать по принципу характера связи между их формой и денотатом.

Сохраним за символами, где форма и денотат находятся в конвенционной связи, термин знак-символ, а те, где связь носит ассоциативный указывающий характер, назовём индексами-прообразами, поскольку они близки отражению (пусть не прямому, но преломлённому через опыт и подсознание и зрителя, и художника). Эта группа иконических символов всегда поддается прочтению, именно поэтому язык искусства универсален. Здесь «содержание иррационального мерцает сквозь выражение, и символ играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический» [Лотман, 2002, с. 240]. Первая группа включает в себя элементарные по своей форме символы, чья культурно-смысловая ёмкость больше, чем у сложных, в силу разрыва между формой и содержанием – «Крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем «Аполлон, сдирающий кожу с Марсия» [Лотман, 2002, с. 240]. Знаки-символы, являясь иконическими по форме, по сути, однако, ими не являются.

Нам представляется важным предложенное разделение, поскольку оно препятствует смешению понятий символа и образа, придаёт нужную гибкость принятой классификации знаков, отражая взаимопроницающий характер всех элементов знаковой классификации. При этом в каждой отдельно взятой системе изображения преобладают та или иная группа иконических символов. Например, в геральдике, в картах таро, автомобильных эмблемах преобладают знаки-символы. Чем более специфичнее система, тем «знаковее» используемые в ней символы. И наоборот – в более открытой системе преобладают индексы-прообразы. Индексы-прообразы менее условны, чем знаки-символы, потому



что дистанция между их формой и денотатом не так очевидна. Возьмём в качестве примера творчество М. З. Шагала [Великие художники, 2005]. Полёт в его произведениях – это индекс-прообраз, он не нуждается в расшифровке, дополнительном знании, он олицетворяет свободу и чудо, прямо указывая на них. А присутствие животных (знак-символ) иногда выглядит неожиданно и требует расшифровки. В еврейской культуре, чтобы искупить грех, человек должен принести в жертву животное, возложить на него свою вину. Этим и объясняется та роль, которую М. З. Шагал отводит животным в своем творчестве.

Цвет и форма также могут нести символическое значение. Плавные линии и округлые формы предполагают спокойствие и гармонию; резкие, угловатые очертания – беспокойство, конфликт. Каждый цвет связан в массовом сознании с определённым символом или эмоцией. Таким образом, каким бы абстрактным ни было художественное произведение, оно так или иначе содержит в себе сообщение и находит адресата. На этом уровне используются как знаки-символы, так и индексы-прообразы. Красный цвет в советском плакате использовался как символ Советского государства. В то же время эта символика в немалой степени обусловлена её воздействием на подсознание. Прямоугольники в произведениях М. Ротко в зависимости от их взаимного расположения передают состояние покоя или, наоборот, тревоги, то есть являются индексами-прообразами. Иконический знак не может быть мёртвым слепком прототипа, поэтому он обязательно является либо индексом-прообразом, либо знаком-символом.

Мы рассмотрели некоторые аспекты семантики художественного изображения, которые представляются нам необходимыми для данного исследования. В то же время следует остановиться на синтаксисе изображения в искусстве, поскольку он также участвует в построении художественного образа. Как известно, синтаксис художественного изображения рассматривает сочетание и соотношение используемых в нём знаков и символов. Его посредством произведение искусства выстраивается, структурируется и воспринимается. Б.А. Успенский выделяет два типа синтаксиса: геометрический синтаксис (формальная сторона произведения) и семантический синтаксис (содержательная, иерархическая, символическая сторона) [Успенский, 1995]. Можно сказать, что синтаксис тождественен стилю и что формальное решение изображения является его геометрическим синтаксисом. К первому виду мы отнесём трансформацию и организацию художественного произведения. Ко второму виду его главный результат – образный ряд произведения. Следовательно, образ выстраивается как семантически, так и синтаксически. В первом случае речь идёт об образе как элементе изображения, во втором – как образе, результате воздействия всего произведения в целом. Учитывая семиотический характер всякого искусства, мы получаем ещё одно подтверждение тому, что образ выступает как главное синтетическое средство изобразительной коммуникации.

«Образ» в гносеологии и психологии – это отражение объекта в сознании субъекта. В XX веке в западноевропейской философии получили распространение идеи семантической эстетики М. Бензе, Э. Кассирера, С. Лангер, Ч. Мориса. Как отмечалось ранее, понятие художественного образа авторы сводили к понятиям знака и символа, структуры, подчёркивая знаковую, а не образную природу искусства.

В искусстве «образ» является ключевым понятием. Художественный образ – это эстетическое преломление не только действительности, но и эмоций, впечатлений, чувств художника, возникших под её воздействием. В том числе, образ является главным средством эстетической коммуникации, поскольку искусство – это мышление в образах. Образ, в отличие от символа и знака, не может быть взят готовым, он не предуготовлен художнику кем-то или чем-то извне. Художник может пользоваться готовыми знаками, но не готовыми образами. В этом и состоит суть творчества.

Рассмотрим, как именно происходит образная коммуникация. Художник опредмечивает в произведении искусства через художественный образ вызываемые реальностью чувства и смыслы. Зритель, получая и трактуя художественный образ, распредмечивает его. Разница между тем, что вложил в образ автор, и тем, что извлёк из него зритель, степень свободы в трактовке образа делает зрителя «соучастником» творческого процесса. А возникновение у зрителя самостоятельного опредмеченного образа, облечение его в реально существующую форму можно сравнить с ответом на сообщение после его получения и расшифровки. Такой обмен образами между автором и зрителем (слушателем или читателем) может принять форму творческого диалога, но только в том случае, когда образ, возникающий у адресата, принимает реально существующую художественную форму. Например, создание художественной иллюстрации к литературному произведению, или клипа – к музыкальному, несмотря на некоторую вторичность, тем не менее, является процессом творческим. Показательным примером может послужить написание М. Мусоргским знаменитого цикла фортепианных пьес «Картинки с выставки», поводом для которого послужило посещение композитором выставки В. Гартмана. Творческий потенциал чтения, например, как типа художественной рецепции несоизмеримо выше, чем у иных видов «усвоения» искусства, и объясняется активностью читателя, обращением к его фантазии, втягиванием опыта читателя в рецепцию, и опорой на пространственное воображение и визуализацию.

Интересным для нас представляется подход, предложенный Э. Панофским применительно к прочтению и пониманию живописного произведения. Автор разделяет интерпретацию художественного произведения на три уровня: доиконографическое описание, которое не переступает мира мотивов и бытовых сюжетов и основывается на нашем практическом опыте; иконографический анализ произведения живописи, «затрагивающий образы, истории и аллегории, разумеется, предполагает



нечто большее, чем знакомство с предметами и событиями, которое мы черпаем из нашего практического опыта»; иконологическая интерпретация – внутреннее содержание или смысл, постигаемый интуитивно психологически, лично [Panofsky, 1999, с. 52].

Таким образом, именно из семиотической трактовки культуры вытекает её понимание как коммуникации. Благодаря своей знаково-образной природе изобразительное искусство, являясь частью культуры, понимается как знаковая система с явно выраженной коммуникативной функцией. Искусство является знаковой системой, поскольку непременно предполагает наличие отправителя и получателя, реализуется в материальных объектах, способных передавать информацию, и подчиняется общим законам функционирования знаковых систем. В то же время искусство является эстетическим освоением действительности через мышление в образах.

Образ является главным средством визуальной эстетической коммуникации, он выстраивается синтаксически и семантически. Для более полного понимания генезиса художественного образа необходима гибкая знаковая классификация, в которой типы знаков подвижны, перетекают друг в друга, например, иконический символ превращается в индекс. В связи с этим нами выделены два типа иконических символов: «знак-символ» и «индекс-прообраз». Знак и символ участвуют в создании художественного образа – основного средства изобразительной коммуникации с одной стороны и главного результата творчества с другой.

Цель образной коммуникации состоит в передаче эмоций и чувств. Эмоции, чувства и смыслы, вызываемые вещественной реальностью и существующие в ней, трансформируются художником в образы художественной реальности, предназначенные для зрителей, а затем транслируются посредством образов уже зрителями (и, в таком случае, соавторами) обратно в вещественный мир. Художественная реальность всякого искусства, следовательно, выступает своеобразным буфером непрерывного коммуникативного обмена.

Список литературы References

1. Адорно В. Теодор. 2001. Эстетическая теория. Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 527. Adorno V. Teodor. 2001. Esteticheskaya teoriya. Per. s nem. A. V. Dranova. – М.: Respublika, 527.
2. Великие художники. Часть 117. Марк Шагал. 2005. К.: «Иглмоос Юкрейн». – 32. Velikie hudozhniki. Chast 117. Mark Shagal. 2005. K.: «Iglmoss Yukreyn». – 32.
3. Грицианов А. А. 2003. Новейший философский словарь. Мн.: Книжный Дом, 1280. Gritsianov A. A. 2003. Noveyshiy filosofskiy slovar. Mn.: Knizhnyiy Dom, 1280.
4. Деметьев В. В. 2006. Непрямая коммуникация. М.: Гнозис, 376. Dementev V. V. 2006. Npryamaya kommunikatsiya. M.: Gnozis, 376.
5. Кинг С. 2004. Как писать книги: Мемуары о ремесле. Пер. с англ. М. Б. Левина. М.: ООО «Издательство АСТ», 317. King S. 2004. Kak pisat knigi: Memuaryi o remesle. Per. s angl. M. B. Levina. M.: ООО «Izdatelstvo AST», 317.
6. Колшанский Г. В. 2007. Коммуникативная функция и структура языка. – М.: ЛКИ, 176. Kolshanskiy G. V. 2007. Kommunikativnaya funktsiya i struktura yazyika. – М.: LKI, 176.
7. Лосев А. Ф. 1995. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 320. Losev A. F. 1995. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. 2-e izd., ispr. – М.: Iskusstvo, 320.
8. Лотман Ю. М. 2002. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб: Академический проект, 544. Lotman Yu. M. 2002. Stati po semiotike kulturyi i iskusstva. SPb: Akademicheskiiy projekt, 544.
9. Панофский Э. 1999. Смысл и толкование изобразительного искусства. Пер. с англ. В. В. Симонова. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 394. Panofskiy E. 1999. Smyisl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Per. s angl. V. V. Simonova. SPb: Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskiiy projekt», 394.
10. Пирс Ч. 2000. Начала прагматизма. Пер. с англ., предисл. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. СПб: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетея, 318. Pirs Ch. 2000. Nachala pragmatizma. Per. s angl., predisl. V. V. Kiryuschenko, M. V. Kolopotina. SPb: Laboratoriya metafizicheskikh issledovaniy filosofskogo fakulteta SPbGU; Aleteya, 318.
11. Почепцов Г. Г. 2002. Семиотика. К.: Ваклер, 133. Pocheptsov G. G. 2002. Semiotika. K.: Vakler, 133.
12. Успенский Б. А. 1995. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 360. Uspenskiy B. A. 1995. Semiotika iskusstva. M.: Shkola «Yazyiki russkoy kulturyi», 360.
13. Фреге Г. 1977. Смысл и денотат. Семиотика и информатика. М.: ВИНТИ. – (8): 181- 210. Frege G. 1977. Smyisl i denotat. Semiotika i informatika. M.: VINTI. – (8): 181- 210.
14. Холл Э. 1995. Язык тела. Как понять иностранца без слов. М.: Вече, Персей, АСТ, 429. Holl E. 1995. Yazyik tela. Kak ponyat inostrantsa bez slov. M.: Vechе, Persey, AST, 429.
15. Чернышев О. В. 1999. Формальная композиция. Творческий практикум. Мн.: Харвест, 312. Chernyishov O. V. 1999. Formalnaya kompozitsiya. Tvorcheskiiy praktikum. Mn.: Harvest, 312.
16. Эко У. 1998. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Пер. с итал. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник. СПб: ТОО ТК «Петрополис», 432. Eko U. 1998. Otсутstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu. Per. s ital. A. G. Pogonyaylo, V. G. Reznik. SPb: TOO TK «Petropolis», 432.