

СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МИФА И ИСКУССТВА: ОПЫТ МИФОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИМВОЛА

В статье рассматриваются аспекты сходства мифологического и художественного символа, а также взаимосвязь мифологических структур сознания и символического толкования искусства.

Ключевые слова: мифологический символ, художественный символ, бриколаж, обоснование во что бы то ни стало, синкретизм, интеллектуальный реализм.

В самом понятии искусства заключена идея художественного символизма. Именно в искусстве особую ценность приобретают неоднозначность и богатство возможных смыслов, требующих символического выражения. По мысли Э. Гомбриха, «глядя на произведение искусства, нам всегда хочется придать ему дополнительное значение. Полумрак “неопределенности”, “открытость” символа – есть важнейшая составляющая любого подлинного произведения искусства» [1989. С. 298]. Мысль о многозначности и неопределенности художественного символа объединяет теоретиков, придерживающихся самых различных взглядов, – от Гегеля до современных семиотиков (см.: [Иванов Вяч. И., 1988; Юнг, 1991; Лотман, 1987; Барт, 1989; Лосев, 1995; Якобсон, 1975] и др.). В своих основных чертах смысловой открытости и неопределенности художественный символизм имеет соответствующие параллели к мифологическому символизму.

Так, общей чертой мифологического и художественного символа является совмещенность образа и смысла, «магическое совпадение» формы и ее значения [Гегель, 1938; Кассирер, 2002; Потебня, 1976]. Совмещенность в символе двух противоположных начал отмечает в качестве важнейшего признака символа и С. С. Аверинцев: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и... он есть знак, наделенный

всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа... Предметный образ и глубинный смысл вступают в структуре символа как два полюса, немислимые друг без друга, но разведенные между собой и порождающие напряжение в котором и состоит сущность символа» [1971. С. 826]

Еще одной важной особенностью символа является его сигнальная функция, т. е. способность указывать на некий дополнительный (абстрактный) уровень смысла, не представленный в чувственном образе. Например, образ спирали в искусстве может отсылать к символике лабиринта, что, в свою очередь, ассоциативно указывает на более абстрактный смысловой ряд, например: метафоры жизненного пути, развития, вечного изменения, солнечной системы, критского лабиринта. В мифологическом символизме лабиринт, как правило, связан с понятием инициации как мест посвящения, а также земной проекцией макрокосмоса и пр.

Для искусства, так же как и для мифа, актуально представление о связанности символа с символизируемой идеей на основе аналогии. Так, например, польский искусствовед М. Валлис определил символ как «чувственно воспринимаемый объект, который вызывает у человека идею другого объекта, не совпадающего с ним самим, но не за счет сходства внешнего вида, как иконический знак, и ни посредством привычки или

соглашения как конвенциональный знак, а через аналогию или отдаленную связь между ним самим и той идеей, которую вызывает данная идея» [Wallis, 1973. P. 223].

Сходный способ связи на основе аналогии использует мифологический символизм, где конкретные предметы, не теряя своей конкретности, могут становиться знаками других предметов или явлений, т. е. их символически замещать. Символизм мифологической системы основан на идее взаимного соответствия между всеми космическими и земными планами, создавая симметрии и аналогии между бесконечно разнообразными феноменами. Например, известен такой ряд соответствий: луна, дождь, плодородие, женщина, змея, смерть, возрождение и т. д. [Мартынова, 2000. С. 77]. Каждое из этих понятий может символически замещать или указывать на другое. Их связывают отношения взаимного тождества или соответствия.

Итак, художественный объект может быть рассмотрен и раскрыт как объект символический или мифологический. Наиболее глубокое понимание художественного образа как мифологического символа разработано в концепции Юнга [1991]. По его мысли, понятие «символ» связано с неосознанными и невыразимыми в понятиях – архетипами. Символизм архетипов весьма сложен и неоднозначен. Например, архетип самости может быть выражен в различных образах: круга, мандалы, богини-матери, старца, приходящего на помощь животного, камня жертвенного или драгоценного и т. д. С другой стороны, один и тот же образ может быть носителем совершенно различных смыслов и архетипических посланий, в зависимости от других элементов художественного целого и от того, в каком культурном контексте этот образ появляется. Юнг определяет такие художественные символы, как сложные, многомерные, неподдающиеся конечному осмысливанию и пониманию.

Необходимо отметить, что художественный символизм, который рассматривается аналитической психологией, это все-таки не символы в наиболее привычных для искусствоведа смыслах, а привнесенный аналитиком способ символического истолкования, подразумевающий намеренную символизацию изображения. И в этом смысле «символ» это не то что изначально заложено автором как метафорическое средство выражения, а то, что удается рас-

крыть зрителю и интерпретировать как символическое содержание.

Таким образом, принцип «действия» символа в неопределенной, неоднозначной художественной и мифологической реальности один и тот же. Символическая сущность мифа, как и искусства, направлена на актуализацию процесса смыслообразования. Символическая система любого порядка (мифологическая, художественная и т. д.) строится на следующих принципах: 1) ничто не бывает лишенным значения или нейтральным: все значимо; 2) ничто не независимо, все каким-либо способом связано с чем-либо еще; 3) все входит в некие ряды; 4) ряды соотносятся друг с другом [Мартынова, 2000. С. 78]. Ж. Пиаже описывает схожий феномен как *необходимость в обосновании во что бы то ни стало* [1997а. С. 155]. По мнению Пиаже, эта потребность в обосновании возникает как следствие синкретической связанности всего со всем и невозможности идеи случая или произвола.

Понимание какого-то знака, образа, события, текста как символического предполагает особый способ взаимодействия с ним. Можно сказать, что символичность художественного образа зависит не только от степени его неопределенности, художественной многомерности и неоднозначности, но также и от способности интерпретатора раскрыть его символический потенциал. Чтобы осознать и интерпретировать некое изображение как символ, необходимо абстрагироваться от его предметного и художественного значения и попытаться увидеть его *символическое значение* в более широком контексте культурного, семиотического пространства (семиосферы). Тем самым символизацию можно рассматривать как результат семиозиса, «поиска смыслового обоснования во что бы то ни стало». Интерпретатор, осуществляющий символизацию, выстраивает цепочку разнопорядковых семиотических соответствий. Этот способ художественного взаимодействия, по сути, напоминает мифологический «бриколаж» (bricolage) Леви-Стросса [1983], т. е. нахождение смысловых соответствий и их объединение в единое смысловое решение. Иными словами, интерпретатор обращается к мифологическому способу смыслообразования. Чтобы лучше разобраться в этом феномене, проиллюстрируем его примером из

экспериментальной практики¹. Испытуемым было предложено рассортировать по предпочтительности 18 репродукций различных стилистических направлений с одинаковой тематикой городского ландшафта и подробным пояснением своего выбора. В качестве примера символического толкования приведем следующий протокол высказываний одного из респондентов.

Отрицательная выборка

По поводу картин: Э. Хоппер «Палладио», Ч. Шилер «Завод на реке», Ф. Лыков «Вечерняя набережная», У. Тернер «Карфаген. Раннее утро»:

Это руины. Фрагменты некоего городского тела, может, бывшего, может, будущего. Причем тела без органов вне метафизики. Это просто пустые формы-оболочки, ширмы, големы. И ничего больше. Жутковатое зрелище.

По поводу картин: А. Матисс «Нотр-Дам на исходе дня», В. Кандинский «Церковь в Мурнау», О. Кокошка «Прага. Ностальгия», О. Розаи «Городская улица»:

Тот же самый ландшафт на внутренней поверхности складки как бы в интересующей проекции.

Нейтральная выборка

По поводу картин: Ф. Леже «Город», Р. Китай «Осень в центре Парижа»:

Город в своей микромоде. Как бы своеобразный молекулярный срез города под микроскопом. Город по типу социальной машины, машины желания. Это и есть своеобразные «молярные ансамбли» и молекулы. Ничего не значащие знаки – точки, некие фигуры которые как бы двигаются не образуя никакой структуры.

По поводу картины Ю. Авакумова «Рабочий и колхозница international»:

Взаимоотрицание, вытеснение одних знаковых функций другими.

Положительная выборка

По поводу картин: С. Краснов «Город слона», Г. Хичкок «Рыцарь святого грааля», М. Рогинский «Красная дверь»:

Опять же переход из открытого разомкнутого пространства вот в этих картинах в закрытое или через закрытое, опять в открытое – это переключается с темой рождения. Во всяком случае ситуация такого перехода всегда интересна. Вообще, это могут быть как своеобразные экстремальные пространства в которых происходит некая инициация.

По поводу Фотоколлажа «Лувр», «Эйфелева башня»:

Это для меня ассоциируется с фракталами. Или есть такой прием фазовых смещений, когда одна и та же тема повторяется с небольшими вариациями. Взаимоналожение этих рисунков порождает такой эффект. В оптике что-то похожее при совмещении нескольких мелких решеток.

По поводу картины Ф. Лыкова «Девушки на крышах»:

Это персонификация «Я», которое находится вне мира. При этом оно как бы источник смысла самого мира и смысла присутствия человека в этом мире. Очень похоже на мифологического Гегеза – обладателя волшебного перстня, который делает его не видимым для людей, но не наоборот. И вот это трансцендентальное «Я» что-то типа Гегеза – расщеплено на часть наблюдающую и часть наблюдаемую, на «Я» вне этого мира и «Я», погруженное в этот мир. Вот эта женщина она как бы вот это другое «я», которое вне мира.

В этом примере символического прочтения зритель ближе всего подходит к мифологическому принципу интерпретации. Во-первых, ситуация взаимодействия с изображением осуществлялась таким образом, что невозможно было провести четкой границы между воспринимаемым (изображением) и воспринимающим (субъектно-объектный синкретизм). Изображение как бы визуальное дополняет личностные смыслы воспринимающего. Создается впечатление, что на момент восприятия у зрителя уже существует некая смысловая матрица, в которую

¹ Подробнее об эксперименте см: [Белова, 2007; 2008].

«встраивается» художественный образ, символизируя определенные ее аспекты. На эту особенность «интеллектуального реализма» как игнорирования визуальной информации в пользу субъективного опыта в свое время обратил внимание Ж. Пиаже. Изучая мифологический характер детской мысли, он отмечал, что «Ребенок видит лишь то, что знает, или то, что представляет себе... если наблюдать ребенка вблизи, то поражаешься, насколько то, что он видит, бывает искажено тем, что он думает» [1997. С. 191]. Другими словами, интеллектуальный реализм, качество присущее мифологической и детской мысли, проявляется в игнорировании или искажении визуальной, объективной реальности в пользу субъективных убеждений, впечатлений, представлений.

Во-вторых, здесь присутствует особый принцип символизации через определенную мета-идею, интегрирующую 18 различных изображений в единую концепцию. Эта концептуальная схема и выполняет функции мифа. Данная интерпретация основана на концепции города как социального, семиотического организма. Все картины отражали (символизировали) какой-либо аспект этой идеи. Так, в негативной выборке интерпретатор акцентирует такие аспекты картины, как фрагментарность, расщепленность, пустотность и временную неопределенность. Руины города ассоциировались с частями тела, лишенного органов. Образ города, таким образом, перемещается в более общий (вневременной) смысловой план: архитектоники тела – города, города как архетипа творения из тела божества или первопредка. Естественно, что смысловой ракурс в таком прочтении значительно расширяется, а изображение из конкретно-исторического трансформируется в символическое. Чередование открытого и закрытого пространства в положительной выборке также ассоциируется с темой рождения, с переживанием экстремального опыта, связанным с ситуациями перехода, инициацией. Выстраивается следующая смысловая цепочка в технике бриколаж: открытое / закрытое пространство – рождение / смерть – переход – инициация. В основе этого свободного перемещения от одного признака к другому их взаимосвязанности, взаимозаменяемости и последующего объединения в новый смысловой ансамбль лежит принцип *синкретической связности*, который также был опи-

сан Ж. Пиаже в отношении детского и мифологического мышления [1997б. С. 249].

Синкретический характер мысли, по мнению Пиаже, выражается в тенденции все связывать на основании единого впечатления или представления, а также в образовании синкретических схем, которые объединяют самые разные, не имеющие какой-либо внутренней связи элементы. Однако если синкретические комплексы детей объединяются в ряды совершенно произвольным ситуативным образом и не имеют символического значения, то мифологический и интерпретационный «синкретизм» необходимо включают в себя символический элемент. Так, в последнем комментарии художественные элементы ассоциативно объединяются вокруг теории трансцендентального «Я» Гуссерля [1998. С. 222–225, 233–250, 252–259]. Образ стоящей на крыше девушки абстрагируется от всего изобразительного контекста и переносится в нехудожественный план, символизируя различные аспекты этой философской идеи. Девушка на крыше становится символом трансцендентального Я, наблюдающей субстанции. Задействуются смежные смысловые категории, не связанные напрямую с изобразительным и содержательным планом картины (*наблюдаемое Я, наблюдающее Я, трансцендентальное Я*). Эти смысловые элементы и есть частные символические конструкты общей мифологической идеи интерпретатора. Затем в изображении вычленяются уже только те признаки, которые поддерживают этот смысловой ряд.

В качестве вывода отметим следующее. Несмотря на то, что зритель всегда способен вычленить из художественного образа некое однозначное понятийное значение, касается ли оно формы или содержательной стороны произведения, в случае символического прочтения этого оказывается недостаточно. Особенность восприятия искусства как раз заключается в том, чтобы суметь уловить в нем хотя бы частицу символического. В свою очередь, осознание чего-то как символа актуализирует упомянутые выше мифологические механизмы мысли: обоснование во что бы то ни стало (движущий мотив смыслообразования), синкретическую способность к образованию смысловых связей, интеллектуальный реализм. Несмотря на то, что эти инструменты мифологического познания помогали справляться с проблемой

информационной неопределенности в детстве, а также в архаическом прошлом, они продолжают оставаться необходимой когнитивной составляющей смыслообразующего процесса и символического толкования.

Список литературы

Аверинцев С. С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 826–831.

Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

Белова Н. Ю. Анализ способов интерпретации художественного изображения на основе специфики структуры образа сознания // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: Психология. 2007. Т. 1, вып. 1. С. 32–43.

Белова Н. Ю. О некоторых особенностях мифоязыка в различных семиологических системах восприятия // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: Психология. 2008. Т. 2, вып. 1. С. 92–98.

Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Книга первая // Гегель Г. В. Ф. Соч.: В 14 т. М.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1938. Т. 12.

Гомбрих Э. Х. О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1989. Вып. 25: Искусство XX в.

Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1998.

Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX

века: Литературные манифесты и художественная критика. Хрестоматия. М.: Высш. шк., 1988. С. 64–65.

Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. М.; СПб.: Университет. кн., 2002. Т. 2.

Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1983.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.

Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1987. Вып. 754: Труды по знаковым системам XXI.

Мартынова Н. Символизм как семиотическое явление и его гносеологическая оценка. Казань, 2000.

Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. СПб.: Союз, 1997а.

Пиаже Ж. Суждения и рассуждения ребенка. СПб.: Союз, 1997б.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.

Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против» М.: Прогресс, 1975.

Wallis M. Semantic and Symbolik Elements in Architecture: Iconology as a First Step Towards an Architectural Semiotic // Semiotica VIII. 1973. No. 3–4.

Материал поступил в редколлегию 04.09.2011

N. Yu. Belova

SYMBOLIC ASPECT OF MYTH AND ART: AN EXPERIENCE OF MYTHOLOGICAL ANALYSIS ART SYMBOL

Similarity of mythological and art symbol and interrelation of mythological structures and symbolical interpretation of art are considered in the paper.

Keywords: mythological symbol, art symbol, bricolage, substantiation by all means, syncretism, intellectual realism.