

ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СИМВОЛИКИ ВИЗУАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Аннотация. Предметом исследования является понимание и интерпретация визуального художественного образа. Художественный образ рассматривается как наделенный смысловыми характеристиками, которые изменяются в зависимости от многих условий и культурно-исторических факторов. Показано что смысл одного и того же художественного образа воспринимается по-разному в разных культурах и у разных народов. Рассмотрены такие традиционные символы и знаки, которые наиболее характерны для древнейших цивилизаций (рука, ладонь) и показано, как эволюционировало представление о характере и адресате знака в исторической парадигме. Изменение символического смысла такого рода образов предполагает использование определенных подходов к пониманию феномена изменения смысла. Это влечет за собой использование такой методологии и таких конкретных методов, которые адекватны объекту нашего исследования (художественного образа). Одним из аспектов исследования является соотношение символа и знака, образа и смысла, рассмотрение эпистемологических условий указанного соотношения (треугольник Ричардсона). Исследование опирается на герменевтический подход к анализу смысла художественного образа и при этом сочетает в себе традиционный культурно-исторический анализ с эпистемологическим взглядом на конкретные, исторические сложившиеся образы культуры разных народов. Наряду с этим в статье используется оценка символов с точки зрения конкретного вероучения. Тем самым прослеживается связь между мифологическим и религиозным пониманием тех или иных конкретных образов. Анализируется древнерусская икона, выделяются ее параметры и определяется ее принадлежность к конкретной художественной школе иконописи (Новгородская школа).

Рассматривая особенности творчества в сфере искусства, автор приходит к выводу, что объекты культуры, в особенности такие, где обнаруживается множественность смыслов, предполагает участие эпистемологического анализа, применяемого непосредственно к творчеству. Показано, что существует взаимосвязь между символом и художественным образом, между содержанием визуального образа и тем смыслом, который этот образ передает, транслируя как «скрытые» смыслы, так и элементы того знания, которое характерно для данного художника и конкретного исторического времени. Смысловая характеристика художественных образов предполагает участие герменевтического подхода, благодаря которому мы различаем истинный смысл в буквально воспринимаемом сюжете картины (в образе, тексте), обнаруживая то эпистемологическое содержание, которое «скрыто» или слабо проявлено. Автор приходит к выводу, что понимание смысла конкретных образов, знаков, символов, контекстов связано с задачей их интерпретации, что, как раз и создает целостный визуальный образ самого произведения искусства. Поскольку художественное творчество, так или иначе, связано с созданием художественных образов, то и сам художественный образ всегда является носителем определенного смысла (исторического, традиционно-культурного, семантического, мистического, символического и т.д.).

Ключевые слова: образ, символ, знак, смысл, «управляющее понятие», визуальный художественный образ, контекст, понимание, интерпретация, творчество, познание, эпистемология, философская герменевтика, искусство.

Введение

Возникновение полноценного произведения искусства сопряжено с созданием таких образов,

смысл которых затем подвергается не только искусствоведческому, но и мировоззренческому истолкованию и интерпретации. Как правило, визуальные образы высокохудожественных про-

изведений становятся объектами исследований, важных и интересных как для искусствоведов, культурологов, историков, эстетиков, так и для философов. В особенности, в связи с такой актуальной философской проблемой, как проблема творчества, которая попадает в поле зрения философской герменевтики и современной эпистемологии. Взгляд на творчество с этих философских позиций предполагает решение целого ряда вопросов. Прежде всего, связанных с изучением когнитивных особенностей процесса человеческого мышления, а также с пониманием специфики художественного творчества – именно этот аспект философского исследования влечет за собой уточнение смысла художественного контекста, который сопровождает реализацию авторского замысла того или иного художественного произведения.

Казалось бы, что техника исполнения, выбор материала, инструментария (технология и методы) т.д. – это как раз и является наиболее существенным моментом, раскрывающим суть творческой деятельности художника. Между тем для понимания художественного произведения как целостного необходимо сосредоточить внимание на выяснении смысла тех конкретных образов, которые организуют контекст данного произведения. Другими словами, исследователь (эпистемолог, герменевт), погружаясь в контекст художественных образов, раскрывает (расшифровывает) те конкретные смыслы (знаков, символов, предметов), совокупность которых как раз и придает законченность художественному произведению как целостному. Такая работа по выявлению или реконструкции образов художественных произведений является экзегетически направленной. Она связана с поиском смыслов, типичных как для данного художника, так и для той или иной исторической эпохи, традиции и культуры. Выделяя «особенное» в художественном творчестве (например, по тематике, стилистике, технике исполнения и т.д.), мы тем самым создаем условия для формирования конкретного образа целой эпохи.

Итак, проблема творчества имеет явно выраженный эпистемологический характер. Эпистемологическая направленность проблемы творчества связана с пониманием смысла, который художник передает в данном рассматриваемом произведении. В этом случае философа-эпистемолога интересуют, с одной стороны, когнитивные характеристики самого внутреннего процесса творчества (мышление, воображение, память, озарение и т.д.),

а с другой стороны – смыслы образов, создаваемых тем или иным художником.

Понимание – это одна из фундаментальных проблем современной эпистемологии, но при этом проблема понимания оказывается в центре внимания философской герменевтики, объектами которой являются не только тексты и письменные источники, всевозможные документы, но и те образцы художественной культуры, образы изобразительного искусства, которые мы стремимся понять через истолкование и интерпретацию.

Итак, понимание смысла конкретных образов, знаков, символов, контекстов связано с задачей их интерпретации, что, в конечном итоге создает целостный визуальный образ самого произведения искусства. Поскольку художественное творчество, так или иначе, связано с созданием художественных образов, то и сам художественный образ всегда является носителем определенного смысла (исторического, традиционно-культурного, семантического, мистического, символического и т.д.). Поэтому само понятие «образ», как будет показано в данной статье, имеет множество значений и нуждается в истолковании, в частности, важном для понимания смыслового контекста рассматриваемого произведения.

Следует подчеркнуть, что, наряду с проблемой понимания смысла, относящейся к сфере герменевтического анализа, одной из эпистемологических проблем, связанных с рассмотрением особенностей художественного творчества является проблема познания, раскрывающая свою специфику через мысленное «погружение» в те конкретные образы, благодаря которым становится возможным понимание их смысла. Прежде всего, в связи с художественными визуальными образами культуры. Проблема реконструкции смысла художественного образа предстает как типичная эпистемологическая проблема, а изучение когнитивных особенностей творческой деятельности художника расширяет диапазон самой эпистемологии как теории познания. Тем самым философская герменевтика и эпистемология объединяются в единое проблемное поле.

Возникает целый ряд вопросов: изменяется ли понимание смысла того или иного визуального художественного образа со временем, или смысл конкретного художественного образа неизменен? Сопоставляя образы и смыслы, знаки и смыслы, можно ли выделить в самом понятии «смысл» какие-либо интегративные характеристики, и если

да, то почему проблема интерпретации смысла визуального художественного образа остается актуальной как для философской герменевтики, так и для современной эпистемологии? Что диктует такой интерес, чем он обусловлен? Наконец, существует ли взаимосвязь между образом, символом и его смыслом, и как они соединяются в нашем восприятии и трансформируются в виде определенного знания?

Понятия: символ, образ, смысл, их эпистемологическое значение

Мы различаем понятия, категории, термины и их употребление в связи с областью их конкретного применения. Например, современная логика в качестве одного из своих направлений, развивает так называемую символическую логику. Однако слово «символ» здесь употребляется только для обозначения данного направления развития логики и отождествляется со знаком.

Само слово «символ» имеет множество аспектов употребления: о символе рассуждают в связи с познанием, например, соотнося процесс символического описания действительности с таким типом мышления, которое в теории познания характеризуется как «образное мышление», как воплощение неразрывного единства понятийного и образного мышления. Способность человеческого мышления воспринимать мир в его образной и символической форме предполагает *репрезентативность*, понимаемую как способность представлять другой объект (явление, предмет нашего рассуждения), как способность выражать какую-то конкретную мысль или идею посредством использования других предметов, объектов или понятий. «Итак, чтобы понять смысл объекта, – отмечает Е.Н. Шульга, – интерпретатор должен решить, какой тип значения должен быть предписан ему. Другими словами, он должен выбрать тип управляющего понятия, на основании которого очевидные аспекты (свойства, качества) объекта должны быть синтезированы в единое целое. На этом этапе интерпретатор задает вопросы типа: «Что представляет или выражает объект?», «Частью чего он является?», «Он реален?» и «Как его объяснить?»¹. Более того, в качестве «управляющего понятия» в некоторых случаях может выступать

символика конкретного образа, в особенности такая, где присутствует многозначность (множественность, многоплановость) его смысла.

Наиболее ярким примером здесь может служить христианская символика, где художественная форма символического изображения отражает, содержит в себе определенную идею, интерпретация которой раскрывает истинный смысл самой этой идеи, наряду с «адресатом». Так, образ распятого Христа в его конкретном воплощении художественными средствами (например, резная деревянная скульптура в алтарной части собора) передает не только конкретное трагическое событие жизни Иисуса, указывая непосредственно на казнь, но символизирует собой идею о том, что этим Христос взял на себя грехи мира («смертью смерть поправ»). Стилизованное воплощение этой основополагающей идеи христианского вероучения со временем трансформировалось в натальный крест – символ, ассоциируемый верующими с идеей спасения. При этом понятие «спасение» оказывается тем «управляющим понятием», опираясь на которое мы можем характеризовать христианство как вероучение, связывая личное спасение каждого верующего христианина с фактом конкретного события из жизни Иисуса Христа.

Другим ярким и довольно очевидным примером разнообразной интерпретации одного и того же знака-символа или образа-знака является человеческая рука. С точки зрения символики, рука – это часто встречающийся образ с множеством смыслов. Так, для наиболее древних цивилизаций изображения руки, которые можно встретить в наскальной живописи пещер, ассоциируется с простым счетом. Иногда же изображения ладоней составляют целые фризы, соседствуя с контурами зверей. Эти рисунки внутри пещер многие исследователи связывают либо с охотничьим обучающим ритуалом, либо с ритуалами, важнейшими в цикле первобытных обрядов – с ритуальными инициациями.

Символическое осмысление изображения руки восходит к глубокой древности и проходит практически через всю историю человечества. С древности и до наших дней рука является символом власти – и светской, и духовной. Это находит отражение в языке, в речи. Символическое понимание руки как образа власти подтверждают и конкретные языковые выражения, которые становятся крылатыми. Так, часто встречающиеся в обычной жизни выражения «всё в руках Божьих» или «Божья рука владыка» указывают на власть.

¹ Шульга Е.Н. Художественный образ как объект когнитивной герменевтики // Актуальные проблемы современной когнитивной науки. Иваново, 2013. С. 136.

Точнее говоря, эти выражения указывают на безусловный характер власти, и хотя само это слово не присутствует в тексте данных высказываний, а только подразумевается, понятие «власть» здесь оказывается тем «управляющим понятием», которое организует смысл данных выражений.

Напротив, выражение «руки коротки» указывает на то, что у данного человека мало власти, а если же власти много, то такой человек нас «везде достанет». И в этом случае слово «власть» не фигурирует, но только подразумевается в контексте данных выражений, следовательно, оно является *управляющим* (смыслом) *понятием*, что позволяет сделать следующий вывод: управляющее понятие по-разному раскрывается в языке – присутствует в речи в скрытом виде, определяет и вербализирует смысл тех или иных высказываний.

Продолжая размышлять о различных культурно-исторических контекстах, где так или иначе присутствует понятие власти, ассоциированное со знаком руки, следует пояснить, что существует не просто определенная параллель между рукой и властью, но и более широкое понимание *действия*, смысл которого выходит за границы конкретной символики, о которой мы говорили. Во многих традиционных культурах дотронуться рукой до предмета означало завладеть им. Более того, человек, прикоснувшийся к очагу, попадал тем самым под покровительство хозяина дома, что традиционно для народов Кавказа, у которых смысл прикосновения руки усиливался тем обстоятельством, что даже враг, дотронувшийся до цепи над очагом, становился неприкосновенным в этом доме.

Продолжая рассматривать знак руки, приведу еще несколько ярких примеров. Так, пожатие рук – это знак с сакральным смыслом. В частности, рукопожатие является тайным жестом влюбленных. В русской культурно-исторической традиции рукопожатие (или «рукобитье») входило в свадебный ритуал; им завершалось сватовство; причем обе стороны протягивали друг другу руки через стол, что следовало понимать как совершившийся сговор, следовательно, рукопожатие понимали так, что решение принято обеими сторонами и его уже нельзя изменить.

Традиционное для многих культур соединению рук в свадебном ритуале придают и юридический характер: этот жест означает, что «дело сделано», т.е. законный брак состоялся. На другой достаточно сильный смысл указывает жест рукопожатия, которым скрепляется любая сделка или

какое-либо дело. Часто рукопожатие фиксирует примирение враждующих сторон, и в целом рассматривается как важный, практически повсеместно встречающийся атрибут символики дружественного отношения людей друг к другу.

Важный смысл религиозного содержания мы обнаруживаем в символе руки, или так называемой ладони Фатимы. По некоторым толкованиям рука Фатимы и пять пальцев руки олицетворяет ислам и пять его столпов как важнейших положений вероучения: «исповедание веры», «каноническую молитву», «паломничество», «пост» и «милостыню нищим». Наряду с этим, ладонь Фатимы символизирует семью Пророка Мухаммада. Тем самым соблюдается соотношение двух типов смысла или двух уровней понимания символики руки Фатимы – сакральный смысл (пять столпов веры) и простой, обыденный и доступный смысл, символизирующий крепость и единство семейных уз. Причем понятийность смысла символики становится очевидной, прежде всего, для тех, *кто знает* пять основных положений вероучения и связывает их в целостное единство (руки).

Осмыслить характер участия используемых понятий в связи с возможностями языка и его семантики мы можем в случае, если будем рассуждать об уместности употребления того или иного слова (или понятия) в том или ином смысле или контексте. Обратимся к рассуждениям К.К. Огдена и Дж.А. Ричардса о значении «значения», которые эти авторы приводят в главе «Мысли, слова и вещи» и на которую ссылается Л. Тондл. Эти авторы указывают на существование взаимосвязи между словами и вещами, на их основные семантические отношения и на уровни этих отношений. По сути дела, эти авторы предлагают различать три системы: систему вещей, систему идей или мыслей, и систему слов. Предполагается при этом, что во всех трех системах можно выявить и реконструировать соответствующие отношения между элементами этих разных систем.

Данная схема в точности соответствует той схеме, которая получила название «треугольник Ричардсона». Этот треугольник представляет собой модель объяснения и обозначает те отношения, которые создаются между указанными элементами системы, т.е. между вещами, идеями (или мыслями) и словами. Таковыми являются:

«(1) символ (в терминологии Огдена и Ричардса; речь идет о знаке вообще, в случае естественного языка речь идет о «слове»);

(2) референт (в данной терминологии речь идет о предмете или вещи, к которой относится соответствующий символ; речь идет, следовательно, о том, что соответствует также термину «денотат» («обозначаемое»), хотя и этот термин, как мы указываем дальше, мы будем трактовать значительно шире, чем в первоначальном понимании «референта» в схеме Ричардса);

(3) отнесение или мысль, то есть предполагаемая идеальная сущность, которая становится посредником между символом и референтом, между словом и предметом»².

Таким образом, «треугольник Ричардсона», по сути, выражает отношение между символом и референтом (т.е. словом и предметом, между знаком и денотатом) является лишь «приписанным отношением», которое возникло благодаря посредничеству элементов мышления³.

Как можно заметить, здесь речь идет о достаточно простом способе интерпретации семантических отношений – об отношении между языковыми выражениями и элементами какого-то неязыкового мира. А это значит, что процедура интерпретации может быть уместной не только по отношению к тексту, но и относительно визуального образа, в особенности такого, который является носителем определенного смысла. Часто именно сложная символика художественного образа нуждается в истолковании, в разъяснении глубинного смысла его символики. *Выясняя глубинный смысл* того или иного образа, мы тем самым *познаем* особенность творческой направленности мысли создателя произведения (художника), стараясь «прочитать» (выявить, определить для себя) ход мысли, последовательность образных сюжетов художественного произведения, его содержательный контекст. Например, стараемся выделить главное в сюжете, отличить главное – от второстепенного, выделить так называемый первый план и перспективу. Такая работа интеллекта предполагает создание незримой связи между Автором произведения и Интерпретатором (или зрителем), тем самым способствуя появлению и развитию новых идей, новых мыслей, продуцируя в целом создание «нового образа» как нового мироощущения, толчок к созданию которого как раз и дает активное созерцание (размышление, понимание) высокоху-

дожественного произведения искусства.

Термин «художественный символ» традиционно относится к эстетической категории. Однако, не снимая значения данной категории, например, при выявлении особенностей художественного произведения, рассматриваемого в категориях эстетического, необходимо, тем не менее, обратить внимание и на эпистемологическую составляющую художественного символа как такового. Дело в том, что символ как понятие с эпистемологическим значением, с одной стороны, примыкает к понятию образа – в нашем случае речь идет о становлении целостного художественного образа (и имеет отношение к произведению искусства как результату творческих усилий автора). С другой стороны, символ – это знак, позволяющий опознать предмет как конкретное воплощение рассматриваемого произведения.

Ярким примером лаконичной образной «знаковости», сопряженной с идеей, смыслом и предназначением, является экслибрис. Так древнейшим русским экслибрисом считается знак основателя библиотеки Соловецкого монастыря Досифея (около 1490 г.). Этот знак представляет собой рукописный шрифтовой книжный знак, состоящий из буквы «С», в которую вписаны остальные буквы звания владельца книги («священноинок»). Позднее, в XVIII-XIX вв. русское дворянство использовало знаковое изображение собственных родовых гербов, украшая ими внутреннюю сторону обложки книги. Такого рода знаки сопровождалась надписью или девизом на латинском языке и указывали на владельца книги. В конце XIX в. в употребление вошли мастичные штампы библиотеки. Но это была отметка, ничем не отличавшаяся от надписи чернилами и художник в создании его не участвовал, хотя сам знак понимали буквально как собственность и принадлежность книги данной библиотеки. В конце XIX и в XX вв. в России книжной графикой (экслибрисом) заинтересовались лучшие художники страны, и книжный знак стал одной из распространенных форм малой графики.

Например, книжный знак известного живописца и собирателя древнерусской живописи Ильи Семеновича Остроухова, гравированный В.В. Матэ по рисунку В.М. Васнецова решен в духе древнерусской книжной орнаментики. Текст знака – «Из книг И.С. Остроухова», а в верхней части обрамления изображен монах-летописец за старинным кодексом, в который он при свете лампы вписывает «правду нелицеприятную». Этот знак указывал на

² Тондл Л. Проблемы семантики. М.: Прогресс, 1975. С. 28-29.

³ Там же. С. 29.

пристрастия и вкусы владельца библиотеки, на его интерес к памятникам древнерусской культуры (Остроухов, как известно, собрал уникальную коллекцию икон) и на характер его библиотеки.

Один из самых распространенных знаков – экслибрисов можно описать как изображение стопки книг или отдельной раскрытой книги (экслибрис работы художника С.В. Чехонина). Символика знака вполне уместна и проста: книга – источник знания. Более того, часто на этот же смысл указывает изображение непосредственно «источника», символизирующего неисчерпаемость знания, а также создающий визуальный художественный образ, указывающий на интеллектуальную жажду тех, кто ищет знания. Кстати говоря, символика книги с раскрытыми посередине страницами, сопровождает публикации книг издаваемых под грифом Института философии Российской академии наук. Аналогичную символику можно встретить и в других современных изданиях.

Например, всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы современной когнитивной науки», которая проходит ежегодно в городе Иваново, имеет на титульном листе своих изданий цепочку из пяти символических знаков: раскрытая книга, очки, знак «ин-янь», часы, указывающие время, компьютер. Число этих знаков пять, в соответствии с теми пятью учебными и исследовательскими учреждениями, которые являются организаторами данной конференции. Однако цепочка из пяти знаков на титуле книг указывает одновременно и на определенную цель конференции и отражает причастность к данному научному событию конкретных государственных университетов города и страны. Каждому знаку соответствует определенная символика. Так, *книга* ассоциируется с получением и передачей знания; *очки* указывают на пристальное внимание к изучаемому предмету. Знак «*ин-янь*» выражает соединение двух начал – мужского и женского, правого-левого, твердого-мягкого, света-тьмы, чет-нечет, но при этом символ ин-янь является прообразом гармонии мира, в котором допустимы различные точки зрения и различные классификации. *Часы* ассоциируются с быстротечностью времени, а *компьютер* символизирует современные информационные технологии.

Таким образом, интерпретация, как можно видеть на основании приведенных примеров, всегда ситуативна, что как раз и подчеркивает последовательность применяемых знаков в символике

рассмотренных примеров. К слову замечу, что число пять имеет множество интерпретаций, характерных для разных исторических эпох, культур и традиций ассоциативного мышления народа. Так, для европейцев *пятёрка* в первую очередь является символом человека, микрокосма. Пентаграмма (или пентакль) зрительно очень хорошо накладывается на изображение человека – вспомним знаменитый рисунок Леонардо да Винчи с изображением человеческих пропорций, где человек представлен с раскинутыми руками и широко расставленными ногами. *Пять* ассоциируется и с человеческой ладонью, что очевидно и на бытовом уровне – «дай пять!» (жаргонное выражение, которое в усечённом виде соответствует выражению «давай обменяемся рукопожатиями!»).

Символизм *пяти* может быть и более сложным по смыслу, например, указывает на наличие у человека пяти органов чувств. В этом же сложном контексте мировосприятия число *пять* рассматривается как священное число, ассоциирующееся у китайцев с Небом; оно символизирует полноту мира, ощущений мира и понимания явлений – природных и социальных. В древнекитайском мировосприятии число пять указывает на центр – мировая ось – и четыре стороны света. Кроме того, на пять основных цветов, пять тонов в музыке, пять вкусовых ощущений и пять стихий (металл, дерево, вода, огонь, земля). У японцев *пять* – это буддийская эмблема совершенства.

Менее распространенный смысл обнаруживает графическое изображение пентаграммы как отображения гармонии, здоровья и мистических сил у древних евреев. По преданию именно пентаграмма как более ранний знак, предшествующий шестиконечной звезде, ассоциировался с легендарной властью Соломона над земным и потусторонним мирами. Однако именно пентаграмма как знак силы и понимания сути мира была вырезана на печати царя Соломона и в 300-150 гг. до н.э. пентаграмма рассматривалась как официальная эмблема древнего Иерусалима.

Символ сопряжен с образом, который мы рассматриваем (и изучаем) в аспекте его когнитивной значимости с целью понимания смысла этого «образа» (предназначения, идентификации образа или самого художественного произведения, в частности, для определения его авторства, времени создания и т.д.). Но художественный образ предстает в качестве объекта познания, становится предметом эпистемологического анализа. Между тем

всякий образ, в особенности визуальный художественный образ, всегда предметен. Его «предметность» выступает как воплощенная в тексте или в конкретном материале и технике (гуашь, акварель, масло, роспись по стеклу, графика, рисунок). При этом вся конкретная программа воплощения художественного замысла (его сюжет, содержание, стиль, художественные приемы, язык и т.д.) становится предметом философского изучения – как с точки зрения самой «техники» реализации замысла произведения искусства, так и с точки зрения его содержания и смысла. Именно в этом последнем случае можно констатировать актуальность герменевтики художественного образа и подходить к ней с эпистемологических позиций, т.е. придавать смысл образу, уметь его интерпретировать и при этом определять его эпистемологическую ценность.

Как известно, понятие «предметность» может рассматриваться не только как обладающая тривиальным обыденным смыслом, но и как категория философии. В этом случае «предметность» и «образ» переходят в разряд эпистемологических понятий, которые мы можем рассматривать в их соотношении, а не в противопоставлении друг другу. В данном конкретном случае предполагается, что предметное тождественно самому себе, что как раз и находит отражение в понятии образа. Другими словами, образ становится предметом нашего исследования.

Как мы знаем, слова имеют множество значений в зависимости от контекста речи или содержания текста. Это касается и буквального смысла некоторых слов и понятий. Например, в русском языке (в русской православной традиции) слово «образ» и понятие «икона» тождественны по смыслу. Мы говорим: «лик святого», подразумевая восприятие нами конкретного живописного образа этого святого, который может передаваться иконой или сюжетом целой картины. «Предметность» такого рода образа тождественна содержащемуся в нем смыслу. Визуально воспринимая, зрительно «схватывая» этот образ, мы моментально понимаем его назначение, например, его принадлежность к определенной исторической эпохе и культуре (в частности, опираясь на наши знания библейской истории или на особенности верования).

Так, рассматривая икону, мы «узнаем» ее именно как икону, т.е. осознаем факт принадлежность ее к православной художественной традиции, понимаем ее исторические, например, византийские

корни художественного воплощения образа и религиозный контекст, который стоит за тем или иным образом.

Такое глубинное понимание контекста иконописи часто происходит даже тогда, когда мы не можем распознать, кто именно, какой из многочисленных православных святых изображен на иконе, пока не прочтем его имя (что, кстати говоря, часто делалось художниками-иконописцами с целью конкретизации лика святого специально для прихожан). Имя в этом случае является подсказкой, языковым дополнением к целостному восприятию «текста» самой иконы, символизирующей образ конкретного лица или передающей его жизнеописание в художественной живописной форме.

На протяжении многих веков русская икона является типичным художественным образом, ассоциированным с тем или иным святым, с его жизнеописанием и духовным подвигом. С точки зрения живописи, иконы отличаются не столько по тематике воплощения, сколько по тем художественным приемам, на основании которых как раз и классифицируется русская иконопись. Например, для Великого Новгорода излюбленным мотивом в композиции иконописи является сочетание парного изображения святых, в частности, изображение Николая Чудотворца и Параскевы Пятницы, которое мы рассмотрим с точки зрения смысла, содержащегося в этом типе икон.

Сразу же отмечу, что образы этих святых часто изображались рядом, поскольку сферы их духовного покровительства рассматривались и воспринимались верующими как схожие, очень близкие по статусу. Их небесное покровительство касалось сельского хозяйства, ремесла, торговли. Им молились при всех бедах, к их заступничеству и покровительству обращались все обиженные и ищущие справедливости; они были целителями и чудотворцами, имели силу даже воскрешать мертвых. Так, св. Николая Чудотворца называли «скорым помощником» во всех делах, а Параскева Пятница рассматривалась как заступница и покровительница женского труда. Кроме того, к ней обращались за помощью в торговых делах, что для Великого Новгорода было весьма важно, который всегда был крупнейшим центром торговых связей. Именно поэтому двойное изображение Николая Чудотворца и Параскевы Пятницы как раз и указывает на принадлежность икон с таким двойным изображением на новгородское происхождение. Кроме того, колористика (открытые и сочные

цвета киновари и сине-зеленого, своеобразные белильные и цветные пробелы на одеждах – все это несет отпечаток иконописной школы Великого Новгорода). Наконец, манера письма, характер моделировки образов: чуть скошенный взгляд, манера исполнения носа и губ на иконе, суставы на руках, подчеркнутые рисунком указывают на то историческое время, к которому относятся изображения этих «избранных святых». Наиболее яркими образцами иконографии новгородской школы являются образы, относящиеся к XV в. Между тем изучение специфических прием, характерных для той или иной иконописной школы, позволяет не только классифицировать художественные образы и на их основе составлять общее представление о технике иконописи, но, наряду с этим, визуализировать иконописный образ, рассматривая его с точки зрения эпистемологического содержания и смысла. В этом случае мы определяем, какого рода знание передает тот или иной образ, каким смыслом наделяет художник данную, рассматриваемую нами икону.

Соотнося понятия «символ» и «образ», следует подчеркнуть то обстоятельство, что символизм визуального художественного образа как выражение его содержания, погружает нас в определенный контекст понимания. Осуществляя когнитивный акт понимания, мы постигаем некий смысл символа, воспринятый и соединенный с конкретным образом, благодаря нашей естественной когнитивной способности к восприятию (воображению, мышлению, сознанию) и трансляции, в том числе, опираясь на наш естественный язык (речь) и внутренний опыт нашего понимания. Соединяясь вместе, опыт и смысл, символ и образ получают словесное языковое обрамление. Тем самым язык конкретизирует в понятии тот визуальный образ, который первоначально был создан в воображении. Но существует и так называемый язык символов, наиболее ярко проявляющийся в художественном творчестве. Здесь на восприятие образа и на понимание истинного смысла произведения, оказывает влияние позиция самого человека (интерпретатора).

Например, обращаясь к образу Богородицы с младенцем, мы четко различаем границу того смысла, который содержит в себе этот образ как визуальное художественное произведение. Мы способны выделить и отличить смысл, которым обладает данный образ для человека неверующего и верующего. В первом случае, для человека

неверующего – это только картина женщины с ребенком, или только произведение, относящееся к определенной эпохе и художественной традиции (которую определяют по костюму, композиционным особенностям, по соотношению пропорций, масштабу, цветовой палитре и т.д.). В другом смысле образ Богородицы с младенцем Иисусом воплощает идею всечеловеческой любви (матери к ребенку как к Богу воплощенному).

Тем самым, предметный образ и глубинный смысл произведения могут соединяться в структуре символа, составляя единое содержательное целое, поэтому предметный образ (в нашем примере – это Богородица с Иисусом на руках) и его символика совпадают, по крайней мере, для христианина. В этом случае «образ» является носителем определенной идеи, а само художественное изображение оценивается не столько в эстетических категориях красоты и совершенства линий и сочетаний цвета, но все это вместе оказывает сильное впечатление на восприятие человека, воспитанного в определенных духовных традициях.

Как отмечает, например, С.С. Аверинцев, «смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо «вжиться». Именно в этом состоит принципиальное отличие символа от аллегории: смысл символа не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из образа»⁴.

Эта замечательная мысль, высказанная Аверинцевым относительно понимания символа в связи с рассмотрением указанных соотношений, вполне уместна и по отношению к характеристике возможных смыслов⁵, которые содержат в себе разнообразные художественные произведения (живописи, скульптуры, малой пластики, графики и т.д.). Рассматривая смысл как то, на что направлено наше понимание (или изучая при этом понимание как когнитивную способность человека), мы рассматриваем и распознаем эпистемологическое

⁴ Аверинцев С.С. Собр. соч. София-Логос. Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 387.

⁵ Конечно, я не буду рассматривать здесь художественный произведение, относящиеся к так называемой беспредметной живописи (абстрактной или упрощенной по смыслу, как, например, «Черный квадрат» Малевича). Хотя следует признать, что в такой символике цвета именно цвет указывает на глубинный смысл, приписываемый данному образу (Вселенная, космос, «начало всего», гибель эпохи и т.д., т.е. здесь, относительно этого примера, интерпретация – это всего лишь «работа» воображения самого интерпретатора).

значение художественных образов, интерпретация которых составляет цель герменевтического анализа⁶. В частности, направленного на понимание и интерпретацию образа, понимаемого достаточно широко – как образец культуры. В этом случае мы должны учитывать, что образ той или иной культуры предстает как образ, который должен быть понят как данность (как таковой), и, одновременно, рассматриваемый как образ, обозначающий что-то большее, т.е. его внутренний смысл, который как раз и отыскивает интерпретатор.

Символика образа: методология интерпретации

Созданные трудами мастеров многочисленные образы изобразительного искусства, дают нам богатый материал и составляют основу для рассмотрения символов искусства как воплощающие в себе единство абстрактного понятия и художественного образа. Рассматривая художественный образ как «текст» со своей символикой и со своим содержанием, следует учитывать то обстоятельство, что интерпретация такого рода текста предполагает появление новой символики (и, интерпретируя символ, мы получаем другой, новый символ и т.д.). Тем самым точный или появившийся новый интерпретирующий текст может представлять собой такую символическую форму, которая требует новой интерпретации. Этот процесс может приводить к бесконечному поиску символической связи смыслов. Поэтому, для того чтобы преодолеть такого рода «однонаправленную» бесконечность, следует применить конкретную методологию. Например, разделить «текст» на два уровня и подходить к ним предметно, различая главное и второстепенное, основной смысл и «сопровождающий» и описать его именно как текст. Кроме того, следует выделить и истолковать различные уровни слоев их символики.

Такая методология интерпретации обусловлена смысловой структурой символа художественного произведения и, как отмечает, в частности, С.С. Аверинцев, она «рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. Так, в символике дантовского «Рая» можно сделать акцент на мотиве преодоления человеческой разобщенности в личностно-надличном единстве (составленные из душ Орел и Роза) и можно перенести этот ак-

цент на идею миропорядка с его нерушимой закономерностью, подвижным равновесием и многообразным единством (любовь, движущая «Солнце и другие светила»). Причем эти смыслы не только в равной мере присутствуют во внутренней структуре произведения, но и переливаются один в другой: так, в образе космического равновесия можно, в свою очередь, увидеть только знак для нравственно-социальной человеческой гармонии, но возможно поменять значащее и означаемое местами, так что мысль будет идти от человеческого ко вселенскому согласию»⁷.

Рассуждая в этом контексте, философ имеет в виду и определённые образы, ставшие символическими не только для мировой литературы, но они приобретают общечеловеческое значение, становясь ассоциированными с конкретными чувствами, действиями, ожиданиями людей. Так, образ некогда живой реальной девушки по имени Беатриче, которую знал Данте, у Данте-поэта становится символом чистой женственности. В том же время Гора Чистилища в Божественной комедии интерпретируется нами как символ духовного восхождения.

Выделенные символы в приведенном примере, ассоциируются с определенными идеальными образами-действиями. Так, «чистая женственность» как дантовский идеал и «духовное восхождение» как перспективное возрастание человеческого духа также могут представлять собой новые символы, которые можно интерпретировать, используя их уже как понятия с определенным смыслом, интерпретируемым в совершенно ином, новом контексте. Близость к понятиям такого рода символов связана с тенденцией к интеллектуализации самой истолковательной деятельности, направленной на понимание скрытого смысла художественных образов. Поэтому следует признать возможность множественности смыслов в том или ином конкретном художественном образе. При этом «успешность» интерпретации, и ее результат зависит от позиции самого истолкователя, который способен преодолеть превратности субъективизма в оценке художественного произведения и поверхностных суждений, а также стремится избежать ложного объективизма, понимаемого как «окончательное истолкование».

Человек не только видит и переживает, проявляет свои чувства, ощущая сопричастность

⁶ См.: Шульга Е.Н. Понимание и интерпретация. М.: Наука. 2008. С. 12.

⁷ Аверинцев С.С. Собр. соч. София-Логос. Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 388.

героям художественного произведения (литературы, поэзии, кино) или соотнося живописный образ с тем знанием, которое ему свойственно, но человек интерпретирующий (понимающий) смысл художественного произведения или его отдельные смыслы-образы, может целиком погружаться в контекст произведения. При этом у него создается собственная «картина творчества», которая, тем не менее, не снижает значение диалога между Интерпретатором и Автором. Иногда случается даже такое «погружение» в контекст, такое эмоциональное слияние с Автором текста, основанное на ощущении сопричастности творческому процессу, что может приводить к совершенно иному феномену понимания, такому, когда интерпретатор воспринимает текст Автора как свой собственный, или, даже у него складывается мнение, что и он сам способен творить нечто подобное. В этом случае лёгкость, с которой написан текст произведения, передается интерпретатору (исследователю, читателю, зрителю) и «видимость» лёгкости творческого процесса может восприниматься как знак того, что и «я так могу».

Таким образом, творческий процесс, к которому относится не только процесс создания художественного образа или целого художественного произведения, но и деятельность по интерпретации смыслов, содержащихся в нем образов, предполагает определенную последовательность интеллектуальных действий, направленных на понимание. В одном случае, как было отмечено в начале статьи, речь шла об интерпретации в связи с поиском управляющего понятия, на основании которого реконструируется смысл образа или действия. В другом случае, например, когда мы рассуждали о русской иконе, деятельность *правильной* интерпретации предполагает опору на определение контекста интерпретации, в частности, учитывает его исторический и духовный смысл.

Так, Павел Флоренский, исследуя особенности классической русской иконописи, обращается к теме сосуществования видимого и невидимого,

или, в нашем герменевтическом контексте – скрытого и проявленного. Он подчеркивает мысль о том, что существует незримая граница между тем и другим миром, но что, однако, едино. Он, в частности, пишет: «Икона, будучи *явлением*, энергией, светом некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодатью Божией, есть больше, чем хочет ее считать мысль, выдающая себе аттестат «трезвости», или же, если этого прикосновения к духовной сущности *не* произошло, – она не есть вообще что-либо познавательного значения»⁸.

Интерпретируя эту мысль Флоренского, следует подчеркнуть, что икона для человека верующего есть «явление» некоторой духовной сущности, она наполнена духовной энергией, и в силу этого, воздействует на восприятие человека. Таким образом, Флоренский делает акцент на духовной стороне восприятия иконы. Если же соприкосновения с духовностью (восприятия ее как духовно значимой) не происходит, то, по мысли Флоренского, никакого познавательного (эпистемологического) значения оно не имеет. Более того, для духовного восприятия и понимания сакрального смысла иконы требуется определенная «работа» мысли, воображения, знания и т.д., и только благодаря этому становится возможным понимание смысла конкретного образа. В основе такого понимания как раз и лежит духовный опыт. Приобретение духовного опыта познания предполагает не только, собственно веру в ее чистом виде, но и знание. И хотя творчество всегда индивидуально, а поэтому сокровенно, то и «тайна творчества» переходит в разряд философской проблемы, подойти к решению которой мы можем только через постижение смысла тех откровений, которые обнаруживаются внутри художественных смыслов тех или иных образов. Поэтому глубоко прав Н. Бердяев, когда пишет, что «Откровение творчества идет не сверху, а снизу, это – откровение антропологическое, не теологическое»⁹. А это значит, что именно человеку присуще творческое начало и *творческое* в человеке отличает его от других живых существ, делает его свободным в воплощении тех или иных идей.

⁸ Флоренский П. Иконостас. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 49.

⁹ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 105.

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Собрание сочинений. София-Логос. Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ: Астрель, 2011.
3. Ковальчук А.М. Символ и символизация: статичность явления, динамичность процесса // Философия и культура. 2013. № 9. С. 1281-1287. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.9.9284).
4. Недугова И.А. Искусство, порождающее миф самого себя // Философия и культура. 2012. № 6. С. 119-127.
5. Попов Е.А. Метатеория русского модернизма: общественная ситуация и искусство XX века // Философия и культура. 2013. № 2. С. 219-225. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.09.9).
6. Самохина Н.Е. Философский символизм живописного творчества Н.К. Рериха // Культура и искусство. 2012. № 4. С. 67-74.
7. Серов Н.В. Логика оформления цветовых образов // NB: Культуры и искусства. 2012. № 2. С. 106-176. (URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_251.html).
8. Спирина Э.М. Феномен символа в истолковании человека // Философия и культура. 2012. № 2. С. 42-50.
9. Спирина Э.М. Философско-антропологическое содержание символа. М.: «Канон + РООИ» РООИ «Реабилитация», 2012.
10. Тондл Л. Проблемы семантики. М.: Прогресс, 1975.
11. Филиппова И.И. Поздние произведения А.А. Пластова: образы и смыслы // Культура и искусство. 2013. № 4. С. 446-452. (DOI: 10.7256/2222-1956.2013.4.9203).
12. Флоренский П. Иконостас. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.
13. Хренов Н.А. Символизм в истории становления альтернативной культуры // Культура и искусство. 2012. № 5. С. 82-95.
14. Хренов Н.А. Символизм на фоне надлома империи // Культура и искусство. 2012. № 3. С. 83-91.
15. Шульга Е.Н. Понимание и интерпретация. М.: Наука, 2008.
16. Шульга Е.Н. Художественный образ как объект когнитивной герменевтики // Актуальные проблемы современной когнитивной науки. Иваново, 2013.

References (transliteration):

1. Averintsev S. Sbranie sochinenii. Sofiya-Logos. Slovar'. K.: DUKh I LITERA, 2006.
2. Berdyaev N.A. Smysl tvorchestva: Opyt opravdaniya cheloveka. M.: AST: Astrel', 2011.
3. Koval'chuk A.M. Simvol i simvolizatsiya: statichnost' yavleniya, dinamichnost' protsesssa // Filosofiya i kul'tura. 2013. № 9. S. 1281-1287. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.9.9284).
4. Nedugova I.A. Iskusstvo, porozhdayushchee mif samogo sebya // Filosofiya i kul'tura. 2012. № 6. S. 119-127.
5. Popov E.A. Metateoriya ruskogo modernizma: obshchestvennaya situatsiya i iskusstvo XX veka // Filosofiya i kul'tura. 2013. № 2. S. 219-225. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.09.9).
6. Samokhina N.E. Filosofskii simvolizm zhivopisnogo tvorchestva N.K. Rerikha // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 4. S. 67-74.
7. Serov N.V. Logika oformleniya tsvetovykh obrazov // NB: Kul'tury i iskusstva. 2012. № 2. S. 106-176. (URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_251.html).
8. Spirova E.M. Fenomen simvola v istolkovanii cheloveka // Filosofiya i kul'tura. 2012. № 2. S. 42-50.
9. Spirova E.M. Filosofsko-antropologicheskoe sodержanie simvola. M.: «Kanon + ROOI» ROOI «Reabilitatsiya», 2012.
10. Tondl L. Problemy semantiki. M.: Progress, 1975.
11. Filippova I.I. Pozdnie proizvedeniya A.A. Plastova: obrazy i smysly // Kul'tura i iskusstvo. 2013. № 4. S. 446-452. (DOI: 10.7256/2222-1956.2013.4.9203).
12. Florenskii P. Ikonostas. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014.
13. Khrenov N.A. Simvolizm v istorii stanovleniya al'ternativnoi kul'tury // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 5. S. 82-95.
14. Khrenov N.A. Simvolizm na fone nadloma imperii // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 3. S. 83-91.
15. Shul'ga E.N. Pонимание и interpretatsiya. M.: Nauka, 2008.
16. Shul'ga E.N. Khudozhestvennyi obraz kak ob'ekt kognitivnoi germenevtiki // Aktual'nye problemy sovremennoi kognitivnoi nauki. Ivanovo, 2013.