

## ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ ПАСТОРАЛИ

Тюрина Т. Н.

*ГБОУ СПО «Новгородский областной колледж искусств им. С. В. Рахманинова» Комитета культуры Новгородской области, г. Великий Новгород, Россия (173014, ул. Б. Московская, 70), e-mail: epicha@ya.ru.*

Произведение искусства является вершиной художественного творчества его создателя. С помощью художественных образов, формируемых традиционными выразительными средствами (слово, звук, жест, цвет, природный материал), автор каждый раз по-новому и неповторимо отражает окружающую его действительность. Она триединая: это взаимодействующие мир человека, мир общества и мир природы. Творимая художником художественная картина мира, точнее художественный текст картины мира, познается через понимание смыслов заложенных в него знаково-символических элементов. Систематизирующую функцию при этом выполняет жанр. В статье излагаются обоснования актуальности возвращения знаковым элементам имени жанрового термина Пастораль исконно первородного и впоследствии ритуального смысла: в латинском *pastoralis* (пастушеский) имеются более древние лексические единицы индоарийского (индоиранского) *aspa* «лошадь». Раскрытие онтологического смысла знаково-символических элементов текста художественного термина поможет глубже понять истоки авторского замысла произведения, написанного в жанре Пастораль, понять закономерность сочетания в нем традиций и новаций творческого подхода.

Ключевые слова: художественная терминология, художественные текст, знак, символ, образ-имя, миф, ритуал, культ, жанр Пастораль.

## ONTOLOGIC SENSE OF SIGN AND SYMBOLICAL ELEMENTS IN THE ART TEXT OF THE PASTORAL

Tyurina T. N.

*The Novgorod regional college of arts of S. V. Rakhmaninov" Committee of culture of the Novgorod region, Veliky Novgorod, Russia (173014, B. Moskovskaya St., 70), e-mail: epicha@ya.ru.*

The work of art is top of art creativity of his founder. By means of artistic images (the word, a sound, gesture, color, a natural material) the author each time in a new way also is unique reflects reality surrounding it. It includes three components: interacting the world of the person, the world of society and the nature world. The art picture of the world created by the artist is learned through understanding of meanings of the sign and symbolical elements put in it. Systematizing function is carried out thus by a genre. In article justifications of relevance of return are stated to sign elements of a name of the genre term Pastoral primordially first-born and subsequently ritual sense: in Latin *pastoralis* of "shepherds" there are more ancient lexical units of Indo-Aryan *aspa* "horse". Disclosure of ontologic sense of sign and symbolical elements of the text of the art term will help to understand more deeply sources of an author's plan of a pastoral, to understand regularity of a combination in it of traditions and innovations of creative approach.

Keywords: art terminology, art text, sign, symbol, image-name, myth, ritual, cult, genre Pastoral.

### Введение

Творения величайших художников живут века. Причина такого долголетия кроется в их способности помогать каждому из нас (читателю, слушателю, зрителю) вглядываться в окружающий мир, глубже понимать смысл и ценность вечных истин. На примере исследования художественной литературы известный российский филолог и искусствовед Д. С. Лихачев убедительно показал и доказал, что «правильная» интерпретация памятника искусства возникает на стыке знаний истории текста произведения, исследования личности автора и изучения контекста эпохи [9]. В данной статье нами доказывается актуальность

процесса работы со смыслами художественных терминов в ходе исследования произведений искусства. Данное требование позволит оградить не только исследователя, но и, более того, многочисленных реципиентов от ошибочной интерпретации художественных произведений.

### **Материалы и методы**

В конце XX века известный советский эстетик М. С. Каган и его последователи разработали концепцию правомерности рассмотрения художественной культуры как *относительно самостоятельного «слоя» культуры* в целом [4]. Свое убеждение они обоснованно аргументировали тем, что «художественная культура не укладывается в пределы духовной культуры, так как художественная деятельность образует *новый, качественно своеобразный субстрат* – художественную «одухотворенную материю» или «материализованную духовность», из которой состоит «ткань» произведений искусства и которая обуславливает особый характер их создания и их восприятия» [4]. Словосочетание «*ткань*» произведения искусства в данном контексте представляет, по сути, метафору общепризнанного понятия «художественный текст», к настоящему времени всесторонне разработанного Ю. М. Лотманом. Известный филолог и культуролог писал: «Искусство – одно из средств коммуникации <...>. Всякая система, служащая целям коммуникации <...>, может быть определена как язык [11]. В понятие *язык* Ю. М. Лотман включал три уровня: а) естественные (национальные – Т. Т.) языки, б) искусственные (наука) и условные (сигналы) языки и в) языки *вторичной моделирующей системы*, надстраивающейся над первыми. Третий языковой уровень вырабатывается мифологией, религией, искусством, и потому произведение искусства может быть описано как текст на этом языке [11].

Структурными единицами языка являются знаки. Текст, по Ю. М. Лотману, есть целостный знак, и все отдельные знаки общезыкового текста сводятся в нем до уровня элементов знака [11]. По аналогии эта практика распространяется и на художественный текст. В литературе знаковую функцию выполняют фраза, предложение, слово «вплоть до фонем» [11], в изобразительном искусстве – рисунок, композиция, сочетание красок, в музыке – интонация, мелодия, ритм, гармония, тембр и др., в сценическом искусстве – мимика, поза, жест и др. Необходимо помнить, что в искусстве знак наделяется двойственным значением: он сохраняет *формальный* смысл естественного языка и, в то же время, обретает *содержательный* смысл третьего языкового уровня, то есть *художественного*.

Ю. М. Лотман утверждал, что «каждый художественный знак создается как уникальный, «ad hoc» сконструлируемый знак особого содержания <...>, согласно которому один и тот же текст при приложении к нему различных кодов различным образом распадается на знаки [11]. А известнейший антиковед А. Ф. Лосев, с философских позиций

исследуя проблему различий искусств и структурируя знаки по их ролевым (типологическим) признакам, терминологически определил их сферы действий, в связи с чем считал необходимым «всё же резко отличать» иконический знак (греч. εἰκόνη «образ», «изображение») от знака-индикатора (лат. *indikator* «указатель») и от знака-символа (греч. συμβάλλω «соединяю, сталкиваю, сравниваю»), «возникающего в результате идейно-художественного наполнения того или другого образа» [10]. Применение культурантропологического метода позволяет в тринитарной схеме значений знака, выработанной А. Ф. Лосевым, увидеть не только историю развития знаков, но углубить её до понимания их онтологических смыслов. Этот процесс еще раз убедит нас в том, что в знаке различные смыслы фиксированы, в то время как в символе они неисчерпаемы. На этой же позиции стоят российский философы С. А. Маленко и А. Г. Некита. Вот как они характеризуют специфику символического: «Символ всегда скрывает в себе намного большее, нежели может показаться <...> на первый взгляд. Донося до сознания лишь некоторые смыслы вещей и явлений, находящиеся пока ещё за пределами человеческого понимания, он указывает на образную незавершенность очередного этапа сознательного освоения окружающего мира, состоящего в частичном осознании этих смыслов; на то, что большинство из возможных для освоения смыслов вообще остается за пределами сознания» [12].

Методология процесса переосмысления знака в символ продолжает развиваться и в современных условиях. «Художественная символизация, – убеждает В. В. Бычков, – осуществляется там, где мы с помощью организованной структуры изображения (цветовой гармонии, линейного ритма, предельно выверенной композиции, световых отношений, экспрессии лиц, жестов персонажей и т.п.) поднимаемся над конкретной обыденностью (даже священной истории) и воспаряем к её гармоническим, эстетическим, архетипическим основаниям» [2]. В. В. Бычков позиционирует произведение искусства как такой образно-символический феномен, в котором художественный символ скрывается под яркой многомерной оболочкой художественного образа [2]. Понятие «многомерность» включает способность художественного образа выражать собою индивидуальное и типичное, единичное и особенное, правду и вымысел. При этом многомерный ряд различных художественных образов обязан, несмотря на двойственную функцию, целостно и гармонически передавать идейный замысел произведения художника. Обобщая вышеизложенное, мы можем структурные единицы художественного текста кодифицировать триадой «знак – художественный символ – художественный образ». Вместе с тем, В. В. Бычков отмечает возможность и нетрадиционного творческого подхода автора к замыслу произведения и пишет следующее: «Наряду с тем, что символ составляет

сущностную основу любого высокого художественного образа, иногда он словно выходит за его пределы, полностью поглощает образ» [2].

Известно, что с помощью символов общество устанавливало и регулировало различные коммуникативные связи (торговые, религиозные, военно-политические и другие), «культивировало представления индивида о своем социальном статусе, образе жизни и социальных дистанциях» [6, 12]. Поэтому одна из особенностей художественного образа состояла в обязательном закреплении замеченных и отобранных автором образных характеристик какими-нибудь материальными средствами [15]. «Природа, – обоснует В. Г. Щукин закономерность данного приема, – выработала средство, позволяющее той или иной субъектной субстанции осуществлять свою «потребность в предикативном самоосуществлении» независимо от места в иерархической структуре мира. Представители разных наук по-разному называют это средство. Филолог назовет его *жанром* <...> Жанр, понимаемый как вид любого целенаправленного акта, процесса или состояния, как *типологически* (ред. Т. Т.) конкретное выражение предикативности бытия, рассматривается <...> в качестве универсальной категории, относящейся не только к искусству, но и ко всей социокультурной среде, где мы на каждом шагу встречаемся с *типами социального поведения*, то есть с его жанрами <...> Жанр выражает родовую специфику естественного или социокультурного акта [15]. Городская квартира, деревенская изба, парк, школа, вокзал, храм <...> – все это примеры локусов или, иными словами, жанров геокультурных мест» [15].

Точно также можно говорить о том, что и интересующий нас предмет (пастораль) позволяет понять специфику искусства и особенности его функционирования в культуре. Согласно академическим изданиям *Идиллия*, *Буколика*, *Эклога* и *Пастораль* признаны жанрами «*пастушеской*» (от лат. *pastoralis* «*пастушеский*») поэзии, объединенными литературоведческим термином-понятием «Буколическая поэзия». Мы осуществим культурологический анализ, основанный на сравнительном подходе, о котором говорит Д. С. Лихачев. Он на убедительных примерах показал, что в изучении искусства допустимая множественность подходов в свою очередь должна подвергаться анализу и главным образом культурологическому [9]. Целесообразность данного подхода подтвердили ученые-филологи и музыковеды. Так, Н. Т. Пахсарьян и Т. В. Саськова высказали убеждение, что особую актуальность работам по исторической поэтике придают многие факторы, в числе которых имеет значение выдвижение в центр современных исследований культурологических аспектов, позволяющих увидеть зарождение и бытование текста в «большом историко-культурном контексте» [14]. Эту точку зрения разделяет и искусствовед Г. Р. Консон, который уверен, что выявлению идеи музыкального произведения, связей формы и

содержания, а также образной характеристики в самых разных её оттенках способствует применение философского метода и, в частности, дистрибутивного (бинарного) анализа, источником которого является семиотика, а также метода культурологического анализа, благодаря интегративно-обобщающей роли которого высвечиваются различные, качественно своеобразные модели художественной картины мира и результаты исследования выводятся на уровень макрокосмоса [5].

В исследовании нашей темы применяется системный метод: на микроуровне он функционирует в отношении слова (имени) лат. *pastoralis* как единичного текста-знака естественного языка, в качестве *первообраза* отражающего свой онтологический смысл; на макроуровне он функционирует в отношении термина-жанра Пастораль как целостного *художественного Текста-знака* вторичной языковой системы, то есть искусства. На макроуровне исследуется процесс переосмысления «пастушеских» знаков в художественный символ, который затем применяется в значении научного термина.

### **Результаты исследования и их обсуждение**

В результате достижений современного сравнительно-исторического языкознания и междисциплинарных связей культурологического исследования удалось установить, что в латинском *pastoralis* «пастушеский» присутствует более древний «слой» в виде метатезы индоарийского (индоиранского) *aspa* «лошадь». Знаком-символом лошади на первых этапах развития письменности служила литера **S** (она была и в древнерусской азбуке). Первоначально **S** означала часть узды, вкладываемой в рот лошади. По аналогии с архаичным пиктографическим знаком основным условием современного понятия *иконический знак* [8] является его подобие особо примечательной черты вещи. Покупатель лошади, в первую очередь, осматривал зубы, так как именно они говорили о возрасте, здоровье и рабочем ресурсе животного (ср. «дареному коню в зубы не смотрят»). В поле зрения при этом одновременно попадала и узда. Взнуздывание относилось только к лошади; к быку и ослу применялось носовое кольцо. Визуальное, художественное применение знака-символ **S** нашел в античной глиптике и скифском зверином стиле, которые наглядно демонстрируют внешнее его сходство с формой тела лошади.

Другое интересное наблюдение провела Е. Е. Кузьмина. Она установила, что именно арии первыми в Старом Свете стали пасти огромные табуны лошадей, научились запрягать их в повозки и первыми в мире выработали приемы их тренировки [7]. Именно в скотоводческой среде сформировался *ритуал* обожествления коня, городская же культура учредила *культ всадника* – воина-героя, служившего символом победы над врагом ценой своей гибели. Во время проведения культовых церемоний совершались жертвоприношение коня, колесничные состязания, т.н. *ристалища*, музыкально-поэтические чествования.

Первоначальной зоной расселения ариев был южно-российский степной пояс от Волги до Урала, Алтая (см. *Пазырыкский курган*) и Енисея. В середине II тыс. до н.э. одна часть племен ариев направилась в Северный Индостан (др.-инд. *aśva* «конь, лошадь»), другая часть – на Иранское плато (Иран – Арьянам, т.е. «страна Ариев» [15]), третья – через Причерноморье и Подунавье вышла к Адриатическому морю. Показательно, что знаки-реликты этнонима *ариш* мы встречаем во «всаднических» древнегреческих мифологических именах титанов, богов и героев *Хирон, Харикло, Хариты, Арес, Парис, Рез*, а также в русском *Герасим* (греч. *γερῶσιμος* «почтенный»). Швейцарский профессор В. Буркерт подчеркивал: «Неопровержимо установлена и связь Диоскуров с Ашвинами ведической мифологии: юноши-близнецы, укротители коней, спасители в беде» [3].

От греческого *иплос* (конь, лошадь) образовались имена древнегреческих мифопоэтических художественных образов *Посейдон* (греч. *иплос* + иран. *dānu* «река», ср. Дон, Днепр, Днестр, Дунай), *Пасифая, Пелопс, Гипподамия, Гиппокрена, Ипполит*. Слово-знак *иплос* в качестве символа нашел отражение в литературоведческом термине *эпос* (греч. *ἔπος*) – жанре устного народного творчества, повествующем о героической истории древних народов времен военной демократии. Тема героики, тема самопожертвования, тема самоотречения во имя высоких идеалов становится главной в жанре *Пастораль*. Её первым поэтическим опытом в истории европейской художественной культуры следует назвать «Илиаду» Гомера: своим величием и мощью она обязана, прежде всего, городской культуре (записана при Писистрате, VI в. до н.э.), искусству и литературе. Именно древнегреческий полис как форма города-государства явился создателем храмового искусства и учредителем культовых церемоний, а потому придал многочисленным разрозненным ритуальным мероприятиям цельность, стройность и идейно-политическую значимость. Память о культовых (*культурных* [13]) героях (иран. *aršan* «герой», греч. *ἦρως* «герой», *Хэрос* – фракийский бог-всадник), передаваемая греками из поколения в поколение, отразилась в гимнографии (VII в. до н.э.) и эпосе. В обоих художественных жанрах стих излагался гексаметром, т.е. «шестимерником». Зная онтологический смысл знаков-символов, входящих в этот термин, мы можем определить *первообраз* данного стихотворного размера: греч. *γέ(ο) – κς – μέτρον* означало «земля, отмеренная конем» или «земля (государство) вождя-всадника». Знаковый смысл гексаметра – *шестимерник*, он есть явление *условного* языка: он опосредован пением гимнов перед храмом – домом бога, архитектурную основу которого составлял куб с 6-ю сторонами.

Основоположником «пастушеской» поэзии общепризнанно считается Феокрит – древнегреческий поэт эпохи эллинизма. Его творчество сложилось в г. Александрия во время правления Птолемея II. Отец Феокрита имел практику врача-хирурга, поэтому тема войны,

военного быта во всем его многообразии (обозы с оружием, провиантом и лазаретами, пастьба тяглового скота, религиозные обряды с мимансом, музыкой и пением) была Феокриту знакома и близка – он сам был опытным врачом-фармакологом. Взаимосвязь таких знаковых единиц художественного текста, как дорический диалект, эпический гексаметр, сцены гибели пастуха (героя Дафниса) дают нам право уверенно называть *Идиллии* I, V, VI, VII, VIII Феокрита [1] *пасторальными* в онтологическом смысле этого слова (от греч. *ιππος*, индоарийск. *aspa* «лошадь»); «пастушеские» же *Идиллии*, в которых тема гибели отсутствует – *буколическими* (буколы, сопровождавшие обозы, не были прямыми участниками военных сражений).

### Выводы

Примеры социализации всаднического знака **S** именами мифологических образов и исторических лиц помогут нам глубже и полнее познать идейную и общественно-политическую картину мира Древней Греции – колыбели европейской цивилизации. Д. С. Лихачев убедительно обосновал мысль о необходимости доказывать правильность того или иного понимания произведения наличием «не менее двух точек, через которые прошло создание произведения <...>. Точки эти находятся на траектории создания текста произведения и на траектории личного творческого процесса автора, а также на траектории всей истории литературы» [9]. Мы указали на три онтологически обоснованные «точки», через которые прошли траектории пастушье-всаднического знака **S**: это *художественный символ – художественный образ – художественный жанр*. Мы наметили три гносеологические «точки»: это *миф* (ритуал) – *эпос* (культ) – *поэтика* (искусство) от Феокрита до наших дней. Следовательно, «расшифровка» [9] нами идейно-образного авторского замысла пасторальных произведений в последующем будет осуществляться в таком направлении. Раскрытие онтологического смысла литературоведческого и искусствоведческого жанрового термина *Пастораль* позволит и в дальнейшем трансформировать его традиционные интерпретации.

### Список литературы

1. Александрийская поэзия / Сост. М. Е. Грабарь-Пассек. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 421.
2. Бычков В. В. Символизация в искусстве как эстетический принцип // Вопросы философии. – 2012. – № 3. – С. 87, 90.
3. Буркерт В. Греческая религия. Архаика и классика / Пер. с нем. – СПб. : Алетейя, 2004. – С. 35.

4. Каган М. С. Художественная культура как целостное образование, её строение и социальные функции // Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 27–28.
5. Консон Г. Р. Целостный анализ в контексте научной методологии // Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 140, 141, 145.
6. Копылов В. И. Символика и её социальная сущность // Философские науки. – 1976. – № 1. – С. 87.
7. Кузьмина Е. Е. В стране Кавата и Афрасиабада. – М.: Наука, 1977. – С. 10.
8. Культурология: учебник / Под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – М.: Высшее образование, 2007. – С. 119.
9. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: БЛИЦ, 1996. – С. 29, 126, 91.
10. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – С. 210.
11. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб., 2005. – С. 19–22, 34.
12. Маленко С. А., Некита А. Г. Археология Самости: архетипические образы осуществления Человеческого и формы его социального оборотничества: монография. – Великий Новгород, 2008. – С. 39, 31.
13. Мифы народов мира. В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 25.
14. Пахсарьян Н. Т., Саськова Т. В. Историческая поэтика пасторали // Вопросы филологии. – 2001. – № 2 (8). – С. 70.
15. Щукин В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки) // Вопросы философии. – 2004. – № 10. – С. 51–57.

#### **Рецензенты:**

Маленко Сергей Анатольевич, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры теории, истории и философии культуры Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, г. Великий Новгород.

Лукьянова Наталия Александровна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой социологии, психологии и права Национального исследовательского Томского политехнического университета, г. Томск.