

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ В ЖИВОПИСИ: ИЕРАРХИЯ И ИНВЕРСИИ

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0002-7142-3188; SPIN 7508-5430
dmitry.sevostyanov1964@vandex.ru

Для цитирования: Севостьянов Д.А. Символы и знаки в живописи: иерархия и инверсии // Об-

серватория культуры. 2025. Т. 22, № 1. С. 76–84.
DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-1-76-84.

Создание произведений изобразительного искусства в целом и живописи в частности неизбежно подразумевает операции с символами и знаками. Само слово «изображение» уже включает в себя важнейшее свойство и символов, и знаков — способность художественного произведения нести в себе некоторое обозначение, означать нечто, не тождественное ему самому. Это, как мы увидим далее, касается и самого изображения как целостной, «сделанной» вещи, и отдельных его деталей, доступных для восприятия. Однако на деле знаковая и символическая насыщенность изображений намного глубже, поскольку наличие знаков и символов в значительной мере определяет содержательное наполнение художественного изображения.

При изучении символов и знаков в живописи следует применить системный подход. При этом в исследовании необходимо учитывать те общие для всех систем закономерности, которые вполне проявляются и в рассматриваемом здесь предмете. Одна из них заключается в том, что любая сформировавшаяся естественным путем система приобретает иерархическую организацию; символической и знаковой систем это касается в полной мере. Другая заслуживающая внимания закономерность состоит в том, что сложные иерархические системы обладают способностью к формированию системных инверсий, или инверсивных отношений.

Системная инверсия представляет собой форму отношений в иерархической системе, в которой некий низший (подчиненный) элемент приобретает главенствующее значение, в то же время оставаясь на своей прежней, низшей иерархической позиции [1], при этом в данной системе возникает противоречие между формальным местом такого элемента в иерархии и его фактической ролью в ней. Оно в принципе может разрушить систему, в которой развилось, однако подобного рода кризисы служат для нее и источником развития, движения вперед. Без них такая система была бы обречена на стагнацию.

Символы, которыми оперирует человеческое мышление (и без манифестации которых было бы буквально немыслимо искусство), в совокупности, безусловно, должны рассматриваться как система — в ней может быть выявлен ряд соподчиненных уровней, как и во всякой иерархии. При этом система символов пронизана инверсивными отношениями, без их познания невозможно составить адекватное представление и о символах как таковых (в целом), и о символах в изобразительном искусстве (в частности).

Таким образом, целью настоящего исследования является анализ роли символов в художественном изображении в рамках концепции, рассматривающей символ в контексте иерархической системы элементов изображения. Ограниченный объем статьи не позволяет разрешить проблемы, связанные с проявлениями символов и знаков в живописи, но дает возможность хотя бы обозначить круг возникающих при этом вопросов. При разработке проблемы необходимо опираться не только на характеристики самого символа, но и на свойства той иерархической системы, внутри которой он представлен в изобразительном искусстве; эти свойства, в частности, проявляются при возникновении системных инверсий.

Поскольку инверсивные отношения в иерархических системах (в используемом здесь понимании) стали изучаться сравнительно недавно, исследование позволяет восполнить некоторые существенные пробелы в методологии анализа художественных изображений, устранить терминологическое и смысловое смешение понятий «символ» и «знак», зачастую имеющее место в представлениях современных исследователей, как будет показано нами далее. Этим, разумеется, эвристическая ценность данного подхода не ограничивается.

СИМВОЛ И ЗНАК

Следует определить, что есть символ. Под *символом* понимается образ некоторого объекта, наделенного самостоятельным бытием (реальным или вымышленным — не имеет значения), который обладает, сверх того, каким-либо особым, «внешним» значением, выходящим за рамки его первоначального смысла. Иначе говоря, символ среди прочего проявляет себя как означающее при некотором означаемом, и именно это свойство дает ему основание выделиться из ряда прочих разнообразных объектов, никакими символами чего бы то ни было не являющихся.

В отличие от символа, *знак*, который также выполняет функцию означающего, не обладает никаким самостоятельным бытием за пределами этой функции. Одно из первоначальных описаний сущности знака, по-видимому, принадлежит Аристотелю: «Итак, то, что в звукосочетаниях, — это знаки представлений в душе, а письмена — знаки того, что в звукосочетаниях» [2, с. 93]. «Парадокс знака — “прозрачность”, — писал Б.В. Марков. — Будучи материальным, воспринимаемым предметом, он остается как бы в тени и отсылает к значению» [3, с. 34].

Необходимо отметить, что принципиальная разница между знаком и символом фиксируется не всеми и не всегда. Так, Э. Кассирер, которого можно назвать одним из основоположников исследований в данном направлении, таких различий не де-

лал [4, с. 19–20]. Он зачастую упоминал и тот и другой термин подряд — в одном и том же значении [5, с. 40–41]. Смешение понятий «знак» и «символ» можно встретить и в публикациях многих современных авторов. Например, Т.В. Белько и Д.Г. Дзясин, описывая петроглифы в пещере Ляско (Франция), пишут, что «помимо изображений животных, на стенах все той же пещеры были обнаружены и многочисленные знаки (линии, точки и прямоугольники), загадочные геометрические символы, в том числе цветные плоскости, разделенные на равные квадраты, о значении которых мы можем лишь догадываться» [6, с. 237].

И.В. Погорелова и П.С. Тарасова, также смешивая понятия знака и символа в живописи, трактуют картину как «комплексный знак» [7, с. 50], в то время как в действительности речь должна идти о символе. Подобное упоминание символов и знаков можно найти и в работах многих других исследователей, занимавшихся проблемой интерпретации портретной живописи [8], средневековой художественной культуры [9], полиграфии и дизайна [10], художественного образа [11]. Поэтому когда М.Л. Шуб рассматривает, например, «знаково-символическое пространство города» или «знаково-символический уровень городской идентичности», в заданном контексте невозможно понять, что есть символ, а что есть знак, каковы различия между ними (и есть ли они вообще) в понимании автора [12].

Для чего необходим знак? Способность оперировать знаками составляет необходимую предпосылку человеческого мышления. Чтобы начать просто мыслить о какой-либо вещи, ее необходимо «обозначить»: мысленно прикрепить к ней знак, означающее. В мире есть бесчисленное количество всевозможных предметов, лишь те из них, которые имеют значение в человеческой практике, называются таким означающим, и им присваивается имя, обозначение, знак. Как отмечал А.Ф. Лосев, «знак вещи всегда именно демонстрирует эту вещь, вырывает ее из смутного и непознаваемого (потому что нерасчлененного) потока действительности» [13, с. 67].

Итак, символ не следует отождествлять со знаком. Многие авторы обращались к исследованию символа, к раскрытию его сути, но делали это по-разному. Постмодернистский художественный дискурс целиком базируется на ключевых понятиях «текст», «знак», «символ». С позиций постмодернистской философии весь окружающий нас мир рассматривается как текст, несущий в себе информацию посредством скрытых (или не очень скрытых) символов и знаков. Иначе говоря, средством познания окружающего мира в целом, его культурных и политических процессов, а также искусства в частности, должна стать семиотика, позволяющая

во всем многообразии сигналов увидеть глубинные отношения между элементами целого [14, с. 25].

С.С. Аверинцев утверждал, что символ — «универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление со смежными категориями образа, с одной стороны, и знака — с другой». Далее он отмечал: «Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символ делает акцент на другой стороне той же сути — на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [15, с. 155]. А.Н. Букреева трактует восприятие мира в символической форме как «способность выражать какую-то конкретную мысль или идею посредством использования других предметов, объектов или понятий» [16, с. 125]. На основании этого можно сказать, что приведенная выше трактовка символа приобрела если и не общепринятый, то достаточно распространенный характер.

Известна и иная трактовка соотношений символа и знака. Если обратиться к концепции Ч. Пирса, основоположника семиотики, то мы найдем у него иконические знаки (внешне сходные с означаемым), знаки-индексы (указывающие на означаемое благодаря сходству смысла или по ассоциации, как, например, изображение коровы на пакете с молоком означает наличие в нем молока, поскольку всем известно, что корова дает молоко) и знаки-символы, не обладающие с означаемым никаким видимым или ассоциативным сходством, когда связь между означаемым и означающим имеет сугубо условный характер — так, функцию означающего имеет слово, определяющее какой-либо предмет [17, с. 50]. Данная концепция востребована в современном искусствоведении [18].

СИМВОЛЫ В ЖИВОПИСИ

Символы (как и знаки) в живописи составляют неотъемлемую часть фабулы изображения. Применение всевозможных символов получило широкое распространение в произведениях, представляющих самые разные художественные направления. Среди всех этих направлений символы выглядят наиболее «востребованными», разумеется, в работах художников-символистов.

Однако здесь наблюдается коллизия, которая повсеместно сопровождает названия (самоназвания) художественных направлений, течений и школ: очень часто, появившись вследствие конкретных культурно-исторических обстоятельств, название никак не отражает сути обозначаемого явления (или имеет с ним лишь весьма поверхностную

связь), выступая (по Ч. Пирсу) в роли знака-символа, а не знака-индекса. Поэтому приходится обращаться к тому, что соответствует действительному «духу символизма», а не к тому, как именуют себя те или иные художники. По мнению В.В. Бычкова, «на содержательно-тематическом уровне — это субъективно переосмысленные исторические и мифологические сюжеты, обращение к темам смерти, эротики, активное освоение сновидений, своеобразная фантастика, аллегоричность и мир грез» [19, с. 46]. Иными словами, здесь как раз и присутствует насыщенность художественного образа отображениями объектов, наделенными некоторым особым смыслом, выходящим за рамки непосредственно изображенного.

Так, особая роль в содержании произведений изобразительного искусства отводится символическому отображению времени. Живопись — чисто пространственное искусство, время в живописных произведениях может быть обозначено лишь косвенно, символическим путем. Время обладает рядом свойств, находящихся отображение в разнообразных символах: время движется («все течет»); власть времени над человеком безгранична; время уничтожает все сущее (почему и принято говорить о бренности земного существования), однако время и порождает то, чего не было прежде. Человек пытается преодолеть власть времени над собой (в мечтах о вечной юности, о бессмертии). Время соединяет в единую цепь прошлое и настоящее. Время нелинейно и субъективно, в сознании человека оно может растягиваться, когда заполнено событиями, и сжиматься, когда в нем ничего существенного не происходит [20].

Возможно ли отразить эти свойства времени на картине? Да, возможно. Символическому выражению времени служит, например, изображение руин, упавших деревьев, рядом с которыми видна молодая растительность; стариков и детей, наконец, изображение часов (а на известной картине С. Дали «Постоянство памяти» — даже мягких, растекающихся часовых циферблатов). Изображенные в натюрморте груды монет и драгоценностей (символы богатства) в сочетании с черепом (символом смерти) являют собой эмблему бренности и скоротечности жизни, тщеты земных сокровищ [21, с. 67].

Особую символическую роль в изображении приобретают цвета. Символизация цветов — вопрос настолько обширный, что, очевидно, требует отдельного исследования. Проблеме сочетания формы и цвета, роли цвета как источника воспринимаемых значений в произведениях изобразительного искусства посвящено много публикаций, среди которых наиболее видное место занимает известная работа Н.Н. Волкова «Цвет в живописи»; там, в частности, говорится о том, что цвет (с присущим

ему значением) воспринимается как культурно детерминированное явление [22].

Г.Г. Молчанова предприняла небезуспешную попытку проанализировать символические значения цветов в соответствии с концепцией Ч. Пирса. Она выделяет три группы цветовых знаков. Цвета, отнесенные к иконическим семантическим знакам, несут в себе наиболее распространенные (и наиболее древние) обозначения миметического (подражательного) характера.

Такие знаки, по принципу прямой аналогии, имеют максимальное цветовое сходство с объектом, который ими обозначается или на который они указывают. Например, белый — свет, черный — тьма, красный — кровь, зеленый — растения. Во вторую группу входят цвета-индексы (указатели). Между цветом-индексом и понятием легко устанавливается ассоциативная связь: белый — чистый, черный — печальный, красный — страстный, зеленый — молодой. Третью же группу цветовых знаков составляют цвета-символы, в которых между цветом и понятием нет никакого сходства — ни миметического (прямого), ни ассоциативного; эти знаки полностью произвольны, и для понимания их смысла необходимо предварительное ознакомление с цветовой системой условных символических обозначений. Так, желтый цвет обозначает буддизм, ревность, синий — мудрость, красный — религию [23, с. 8]. Символическая роль цвета, безусловно, проявляется и в живописи, поскольку значение цветового решения далеко выходит за рамки употребления одних только всем знакомых предметных цветов.

Совокупность символов, применяемых, в частности, в изобразительном искусстве, неразрывно связана с культурой того или иного народа и составляет ее важнейшую часть, а поскольку культуре присуща собственная динамика, меняются и символы. Ч. Пирс обращал внимание на изменчивость символов, связанную в первую очередь с преходящим характером культурных традиций: «Всякий символ есть нечто живое в самом прямом смысле, т. е. нечто, являющееся чем-то большим, нежели просто фигура речи. Тело символа изменяется медленно, значение же его неизбежно развивается, растет, принимает в себя новые элементы и отбрасывает старые» [17, с. 42].

Как указывает А.Ю. Кугушева, «в романском стиле при оформлении капителей колонн часто использовался образ лучника, натянувшего тетиву или изображенного с острыми стрелами в руках, как мы можем это видеть в базилике Сен-Сернен в Тулузе. Этот мотив, хорошо понятный и мастерам-каменщикам, и прихожанам XI в., сегодня практически не привлекает внимания. В эпоху Средневековья, время постоянных войн и великих эпидемий в Старом Свете, этот образ был связан со смертью, наступающей человека так же быстро и неотвратимо, как

стрела, пущенная из лука» [24, с. 50]. Г.В. Петровская приводит еще один подобный пример: подсолнух на автопортрете Ван Дейка олицетворяет монарха (Карла Первого, покровителя художника), а подсолнухи Ван Гога могут восприниматься уже как символ солнца, энергии, неувыдаемой жизни [25, с. 146–147].

Подобных примеров можно привести еще множество. Таким образом, значение символов в изобразительном искусстве не подлежит никакому сомнению, но остается ряд вопросов в отношении природы самих символов.

ИЕРАРХИЯ И ИНВЕРСИИ

Символы, составляющие в значительной мере тело культуры, образуют, как уже отмечалось в начале статьи, иерархическую систему, в которой получают развитие инверсивные отношения. Появление инверсивных отношений в иерархической системе возможно в том случае, когда в ней действует одновременно несколько самостоятельных организационных принципов, каждый из которых в отдельности определяет взаимное расположение иерархически соподчиненных элементов. Системная инверсия возникает тогда, когда какой-либо из этих организационных принципов начинает противоречить другому (или другим).

Какие же организационные принципы действуют в системе символов? Чтобы определить это, необходимо проследить, в каких взаимоотношениях могут пребывать символы (или символы и знаки) между собой. Начнем с самой простой двучленной части иерархии элементов изображения: знак — символ. Знак в этом случае может рассматриваться как «выхолащенный» символ, и это не фигура речи: широко известны знаки, которые прежде были символами, но впоследствии, утратив прежнее изначальное бытие, сохранили за собой только функцию означаемого. Упростившись и выхолостившись таким образом, знак занимает иерархически подчиненную позицию по отношению к символу, которую он будет занимать и в том случае, если подобного выхолащивания с ним не происходило и он сразу был сформирован в этом качестве (а еще ниже знака в данной иерархии находится образ, ничего, кроме самого себя, не означающий).

Здесь действует композитарный организационный принцип (основанный на большей или меньшей сложности соподчиненных иерархических элементов): символ, как более сложная сущность, занимает в иерархии более высокую позицию. Однако помимо этого работает и функциональный организационный принцип: действия со знаками выполняют служебную роль по отношению к операциям с символами. Так, если написание тех или

иных букв представляет собой лишь операции со знаками, то составление осмысленных фраз и предложений предполагает уже символические операции.

Далее, знак (как явление) согласно приведенному подходу сформировался вторично по отношению к символу как к явлению, т. е. позже него, и находится в подчиненном положении на основании хронологического организационного принципа. Известны культуры, в которых знак еще не был вызван к жизни, и символ использовался вместо знака [26, с. 209]. Однако некоторый отдельный знак вполне может быть и «моложе» того или иного символа.

Таким образом, можно констатировать проявление системной инверсии, при которой хронологический организационный принцип действует против композитарного и функционального принципа. Тут названы только наиболее очевидные организационные принципы, действующие в рассматриваемой небольшой иерархии, но невозможно исключить проявление и других подобных принципов. Например, символы и знаки могут быть по-разному представлены в количественном отношении (одно может преобладать над другим), следовательно, в такой иерархии находит проявление и количественный организационный принцип. Если этот принцип вступает в противоречие с каким-либо другим принципом, это тоже ведет к появлению системной инверсии.

Обратимся теперь к другому когнитивному конструкту — семиотической модели, которая была предложена Ч. Пирсом. Эта модель не противоречит предыдущей, а просто создает другую координатную ось в семиотической системе, которая в результате может рассматриваться как своего рода многоосевая конструкция. В данной модели можем наблюдать действие симилиарного организационного принципа (от лат. *similis* — похожий): согласно этому принципу иконический знак является наиболее похожим на обозначаемый объект, менее похожим (имеющим лишь косвенные черты сходства) — знак-индекс, а знак-символ уже совершенно лишен черт сходства с обозначаемым объектом.

В этом контексте играет роль происхождение знака-символа: он может стать результатом последовательного удаления из исходного иконического знака черт прямого и косвенного сходства с изображаемым объектом, а может сразу появиться в своем окончательном виде. Это также влияет на иерархический статус такого знака, хотя бы уже вследствие проявления здесь хронологического организационного принципа. Действует в данной иерархии и количественный принцип, который может вступать во взаимодействие с другими принципами, с формированием системной инверсии или без нее. Заметим, что по отношению к символу и знаку (в трактовке А.Ф. Лосева и С.С. Аверинцева) иконический знак

занимает низшую иерархическую позицию, следовательно, симилиарный организационный принцип в данной иерархии обладает обратным действием.

Определение роли символа в иерархическом строе художественного изображения позволяет избежать методологических погрешностей. Так, например, художник-иконописец Ю.И. Ермилов, выступая с религиозных позиций, рассуждает про живописные образы, которые, как он считает, «не обладают символическим звучанием», хотя могут быть при этом аллегоричными и литературно повествовательными [27, с. 14]. С точки зрения данного автора, таким «символическим звучанием» обладают лишь канонически строгая иконопись.

В действительности в названных образах символическое значение безусловно (и неизбежно) присутствует, но, возможно, есть и системная инверсия, вследствие которой визуальное сходство образа с изображенным объектом, занимающее в рассматриваемой иерархической системе низшее, подчиненное положение и по отношению к символу, и по отношению к знаку, приобретает главенствующую роль. И именно наличие этой инверсии дает основание Ю.И. Ермилову считать данные изображения далекими от христианской идеи, даже если они и посвящены христианской религиозной тематике.

Иерархии символов (если рассматривать их в отдельности) тоже могут выстраиваться по разным координатным осям. Например, самое простое проявление символа в человеческой активности состоит в самой возможности оперировать означаемым, присоединенным к какому-либо реальному либо вымышленному объекту. Полученные таким путем символы составляют ближайшее, непосредственное феноменологическое поле субъекта; они являют собой собственное достояние индивидуума и могут расцениваться как прямой продукт его умственной деятельности. Подобные обиходные символы, если рассматривать их в составе иерархической системы, занимают в ней низший уровень.

Выше них в этой иерархии располагаются социальные символы. Человек есть существо общественное, и разумен он исключительно потому, что остается членом социума, поэтому бытие символов как идеальных конструкторов неизбежно приобретает коллективный характер. Символы могут быть разными в отдельных человеческих сообществах, но сообщества эти не «самозарождаются» каждое в отдельности, они связаны друг с другом генетической связью. Соответственно, такую связь приобретают между собой и их коллективные символы; в совокупности они, собственно, и составляют тело человеческой культуры. Дж. Тресиддер, взявший на себя труд по систематизации коллективных символов человечества, констатирует, что многие

подобные символы примечательным образом совпадают и в первобытных обществах, и в современных развитых цивилизациях в разных частях света [28, с. 6]. Эти символы древнего происхождения, наследуемые локальными культурами друг от друга, в соответствии с юнгианской традицией получили наименование архетипов. Но, разумеется, не всякий социальный символ следует обозначать как архетип.

К.Г. Юнг отмечал, что во многих случаях развитие символов может быть прослежено «до пракорней», то есть до идей и образов, которые дошли до нас еще от первобытных сообществ; пройдя этот длинный путь, претерпев множество превращений, эти символы стали коллективными образами, принятыми цивилизацией [29, с. 91]. Напомним, что символ представляет собой не просто образ, а образ, наделенный некоторым особым смыслом. Значение символов применительно к произведению изобразительного искусства заключается и в том, что они проявляются не только (и не столько) в сознании людей, но и в их бессознательной сфере [30, с. 21] — как, собственно, и реализуют себя юнгианские архетипы.

Однако всем перечисленным совокупность символов, которыми оперирует субъект (особенно в том случае, когда он — художник), не исчерпывается. Художник не только воспроизводит символы, созданные до него, но и создает собственные, причем на качественно ином уровне, чем символы обиходные. Они в последствии призваны пополнять коллективную копилку социальных символов, и фактически делают это. Чтобы не выглядеть чужеродными, они должны опираться на усвоенные социальные символы (или на некоторую ограниченную их совокупность), а создающему их автору следует обладать качеством, которое может быть обозначено как «чутье культуры». Вместе с тем данные символы неизбежно несут на себе отпечаток личности их творца. По-видимому, символы, не повторяющие культурное прошлое, но позволяющие творить будущее культуры, занимают в настоящей иерархии главенствующее положение.

Количественное соотношение символов трех отмеченных уровней (индивидуальные обиходные символы, социальные символы, новые культурные символы) может выглядеть по-разному в зависимости от того, рассматриваем ли мы совокупность символов, которой оперирует все человечество, или, скажем, только один определенный человек. В частности, в символическом поле отдельного субъекта возможно развитие системных инверсий, при которых эти количественные соотношения решительно не совпадают с теми, которые представлены в символическом поле социума, — и такие инверсии служат своего рода витамином, необходимым культуре для дальнейшего ее развития.

Наконец, есть еще одна координатная ось, вдоль которой может выстраиваться иерархия символов. Как уже неоднократно указывалось, символ представляет собой образ объекта, наделенного некоторым особым смыслом. Эта особая значимость может быть выражена в различной степени, а поскольку всякая система, в том числе и система символов, так или иначе приобретает иерархическую структуру, то это происходит и здесь. В совокупности образов, обладающих свойством быть «особенными», неизбежно выделяется символ, возглавляющий иерархию, и он приобретает позицию сакрального. Если удалить его, на этом месте окажется другой, ибо «свято место пусто не бывает».

В том случае, когда в феноменологическом поле индивидуума (или целой группы) главнейшее значение приобретают символы низшего порядка, высшие символы практически не представлены вовсе (т. е. буквально «нет ничего святого») — эта ситуация представляет собой системную инверсию. Но здесь перед нами уже инверсия разрушительная, ибо в ней отрицается сама возможность дальнейшего развития, поскольку нет того пункта, к которому следовало бы стремиться.

Итак, символы представляют собой основу человеческой культуры, знаки же, как вторично выхоленные символы, составляют в своей совокупности обслуживающий культуру служебный аппарат, без которого она не сможет функционировать и развиваться. Семиотическая система представлена в виде сложной многоосевой иерархии, в которой проявляются противоречия, приобретающие форму системных инверсий. Умение распознавать системные инверсии, анализировать их, определять их причины и оценивать возможные последствия является необходимым условием для познания в данной предметной области.

Одним из тех культурных пространств, где находят наиболее наглядное отображение всевозможные символические конструкции, издавна является живопись. В настоящей статье приведено лишь небольшое количество примеров, иллюстрирующих данное положение, в жизни их можно встретить несравненно больше. Однако и в живописи вполне проявляются как иерархические отношения семиотических элементов, так и инверсивные отношения, в которые эти соподчиненные элементы вступают между собой.

Таким образом, перед нами огромное поле для будущей исследовательской работы. Изучая символы как явление в целом и их отображение в произведениях живописи в частности, необходимо рассматривать их в рамках системного подхода, анализируя как иерархические отношения семиотических единиц, так и инверсии, возникающие в их организованной совокупности.

Список источников

1. Севостьянов Д.А. Противоречия и инверсии. Новосибирск : Золотой колос, 2015. 245 с.
2. Аристотель. Об истолковании // Сочинения : в 4 т. Москва : Мысль, 1978. Т. 2. С. 91–116.
3. Марков Б.В. Люди и знаки: антропология межличностной коммуникации. Санкт-Петербург : Наука, 2011. 667 с.
4. Демидова М.В. “Animal symbolicum” Э. Кассирера и научное знание XX века. Саратов : Издательство Саратовского университета, 2007. 108 с.
5. Кассирер Э. Философия символических форм / [пер. с нем. С.А. Ромашко]. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. Т. 1 : Язык. 272 с.
6. Белько Т.В., Дзясин Д.Г. Шрифт и изображение в истории визуальных коммуникаций // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12, № 3 (35). С. 236–241.
7. Погорелова И.В., Тарасова П.С. Артионим в семиотике живописного произведения // Культура и искусство. 2024. № 2. С. 48–54. DOI: 10.7256/2454–0625.2024.2.68948.
8. Кесовиди В.А. Система кодовых переходов в интерпретации авторско-живописного портретирования в художественной коммуникации // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 3 (126). С. 64–68.
9. Корж А.А. Символическое миропонимание культуры Средневековья // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. Гуманитарные науки. 2006. № 2. С. 185–188.
10. Рогов А.А. Информационные и коммуникативные технологии в полиграфии и дизайне // Наука. Искусство. Культура. 2017. № 2 (14). С. 177–179.
11. Кугушева А.Ю. Семиозис художественного образа как знака в искусстве // МедиаВектор. 2022. Вып. 5. С. 69–72.
12. Шуб М.Л. Знаково-символический уровень городской идентичности жителей индустриальных городов Южного Урала // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 2. С. 128–137. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-2-128-137.
13. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / [2-е изд., испр.]. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
14. Тиндова М.Г. Семиотика в изобразительном искусстве: читаем шедевры // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2019. № 12-1 (39). С. 25–27. DOI:10.24411/2500-1000-2019-11837.
15. Аверинцев С.С. Символ // София-Логос : Словарь. Киев : Дух і Літера, 2001. С. 155–161.
16. Букреева А.Н. Символика художественного образа: проблема интерпретации // Ценности и смыслы. 2015. № 6 (40). С. 124–137.
17. Пирс Ч. Логические основания теории знаков / пер. с англ. В.В. Кирющенко и М.В. Колопотина. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 352 с.

18. Елина Е.А. Семиотические проблемы абстрактного изображения и попытка их решения в условиях эксперимента // Вопросы психолингвистики. 2008. № 7. С. 73–77.
19. Бычков В.В. Мотив Вечно Женственного в символистском искусстве // Культура и искусство. 2019. № 2. С. 44–56. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.2.28895.
20. Денисова Т.Ю. Феномен времени: воплощение философской идеи в художественных образах // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4 (84). С. 99–106.
21. Леонтьева И.П. Эмблема как семиотическая система // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 5 (61). С. 66–71.
22. Волков Н.Н. Цвет в живописи. Москва : Искусство, 1985. 480 с.
23. Молчанова Г.Г. Синергия визуального и вербального в хроматике (живописи) как семиотический код коммуникации // Вестник Московского университета. Серия 19 : Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 2. С. 7–19.
24. Кугушева А.Ю. Семиозис художественного образа в искусстве: к постановке проблемы // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2016. № 2. С. 48–54.
25. Петровская Г.В. Художественный знак — художественный образ — художественная коммуникация // Вестник Вятского государственного университета. 2012. № 2. С. 146–148.
26. Хренов Н.А. История медиа как история становления виртуальной реальности: знак в процессах коммуникации и инструмент отчуждения // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 1 (130). С. 208–217. DOI: 10.20323/1813_145X_2023_1_130_208_217.
27. Ермилов Ю.И. Плоды десакрализации сакрального — изначально священного // На пути к гражданскому обществу. 2023. № 2 (50). С. 13–16.
28. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. Москва : Фаир-Пресс, 2001. 443 с.
29. Юнг К.-Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л. и др. Человек и его символы / пер. с англ., [введ. Д. Фримана]. Москва : Серебряные нити ; Санкт-Петербург : АСТ, 1997. 367 с.
30. Марцинковская Т.Д. Психология искусства в транзитивном мире: эстетика перемен // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, № 3 (51). С. 16–24. DOI: 10.11621/npi.2023.0303.

Symbols and Signs in Painting: Hierarchy and Inversions

Dmitry A. Sevostyanov

Novosibirsk State Medical University, 52 Krasny Ave.,
Novosibirsk, 630091, Russia
ORCID 0000-0002-7142-3188; SPIN 7508-5430;
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Abstract. *The application of symbols and signs in painting is analyzed. The limited scope of this article does not allow to solve the problems related to the manifestations of symbols and signs in painting, but it gives an opportunity to outline the range of issues arising in this case. A symbol is considered as an image of some real or fictitious object that has an independent existence and, moreover, is endowed with the function of a signifier with some signified. A sign, unlike a symbol, has no existence of its own; its whole meaning is to bear the function of the signifier. It is shown that an artistic image is already a symbol in itself, since, being an independent object, it points to something that it is not itself. In addition, symbols (as well as signs) form the most important part of the plot of an artistic image. Ch. Pierce's concept is also in demand in the discourse of modern art history. It distinguishes such semiotic units as iconic sign, sign-index and sign-symbol. When assessing the role of signs and symbols in painting, it is necessary to apply a systematic approach, because semiotic units together constitute a hierarchical system. This is a multi-*

axis hierarchy in which internal contradictions often develop, which take the form of systemic inversions. Systemic inversion is a form of relationship in a hierarchical system in which some lower, subordinate element acquires a dominant role, while formally remaining in its former low hierarchical position. Inversion, creating tension in the system, can lead this system to destruction; however, inversions can be a prerequisite for its further development. It seems necessary to use the analysis of hierarchical relations and system inversions in the study of the totality of semiotic units represented in works of painting.

Key words: symbols, signs, Charles Pierce, iconic signs, sign-indexes, sign-symbols, symbols in painting, systemic approach, hierarchy, systemic inversion.

Citation: Sevostyanov D.A. Symbols and Signs in Painting: Hierarchy and Inversions, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 1, pp. 76–84. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-1-76-84.

References

1. Sevostyanov D.A. *Protivorechiya i inversii* [Contradictions and Inversions]. Novosibirsk, Zolotoi Kolos Publ., 2015, 245 p.
2. Aristotle. On Interpretation, *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1978, vol. 2, pp. 91–116 (in Russ.).
3. Markov B.V. *Lyudi i znaki: antropologiya mezhlichnostnoi kommunikatsii* [People and Signs: Anthropology of Inter-

- personal Communication]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2011, 667 p.
4. Demidova M.V. “Animal symbolicum” E. Kassirera i nauchnoe znanie XX veka [“Animal Symbolicum” by E. Cassirer and Scientific Knowledge of the 20th Century]. Saratov, Izdatel'stvo Saratovskogo Universiteta, 2007, 108 p.
5. Cassirer E. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 2002, vol. 1, 272 p. (in Russ.).
6. Belko T.V., Dlyasin D.G. Type and Image in Visual Communication History, *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 2010, vol. 12, no. 3 (35), pp. 236–241 (in Russ.).
7. Pogorelova I.V., Tarasova P.S. Artionyms in the Semiotics of a Painting, *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2024, no. 2, pp. 48–54. DOI: 10.7256/2454–0625.2024.2.68948 (in Russ.).
8. Kesovidi V.A. System of Code Transitions in Interpretation of Author's and Picturesque Portraiture in Art Communication, *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [The Bulletin of the Adyghe State University, the Series “Philology and the Arts”], 2013, no. 3 (126), pp. 64–68 (in Russ.).
9. Korzh A.A. Symbolic World Understanding of the Middle Ages Culture, *Vestnik Taganrogskego instituta imeni A.P. Chekhova. Gumanitarnye nauki* [Bulletin of A.P. Chekhov Taganrog Institute. Humanities], 2006, no. 2, pp. 185–188 (in Russ.).
10. Rogov A.A. Information and Communication Technologies in Printing and Design, *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura* [Science. Arts. Culture], 2017, no. 2 (14), pp. 177–179 (in Russ.).
11. Kugusheva A.Yu. Semiosis of Artistic Image as a Sign in Art, *MediaVektor*, 2022, issue 5, pp. 69–72 (in Russ.).
12. Shub M.L. The Sign-Symbolic Level of Urban Identity of the Inhabitants of Industrial Cities of the Southern Urals, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2022, vol. 19, no. 2, pp. 128–137. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-2-128-137 (in Russ.).
13. Losev A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [Problem of Symbol and Realistic Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, 320 p.
14. Tindova M.G. Semiotics in the Pictorial Arts: Reading Masterpieces, *Mezhdunarodnyi zhurnal humanitarnykh i estestvennykh nauk* [International Journal of Humanities and Natural Sciences], 2019, no. 12-1 (39), pp. 25–27. DOI:10.24411/2500-1000-2019-11837 (in Russ.).
15. Averintsev S.S. Simbol, *Sofiya-Logos: Slovar'* [Sofiya-Logos: Dictionary]. Kiev, Duh i Litera Publ., 2001, pp. 155–161 (in Russ.).
16. Bukreeva A.N. Symbolics of Visual Artistic Image: An Issue of the Interpretation, *Tsennosti i smysly* [Values and Meaning], 2015, no. 6 (40), pp. 124–137 (in Russ.).
17. Peirce C. *Logical Foundations of the Theory of Signs*. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2000, 352 p. (in Russ.).
18. Elina E.A. The Semiotic Challenges of Abstract Image and an Attempt to Solve Them in Experimental Conditions, *Voprosy psikholingvistiki* [Journal of Psycholinguistics], 2008, no. 7, pp. 73–77 (in Russ.).
19. Bychkov V.V. The Theme of the Eternal Feminine in Symbolist Art, *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2019, no. 2, pp. 44–56. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.2.28895.
20. Denisova T.Yu. Phenomenon of Time: Embodiment of the Philosophical Idea in the Artistic Images, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2018, no. 4 (84), pp. 99–106 (in Russ.).
21. Leontieva I.P. The Emblem as a Semiotic System, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2014, no. 5 (61), pp. 66–71 (in Russ.).
22. Volkov N.N. *Tsvet v zhivopisi* [Color in Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, 480 p.
23. Molchanova G.G. The Synergy of the Visual and Verbal in the Chromatics (Pictorial Art) as a Semiotic Code of Communication, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Moscow University Bulletin. Series 19: Linguistics and Intercultural Communication], 2015, no. 2, pp. 7–19 (in Russ.).
24. Kugusheva A.Yu. Semiosis of the Artistic Image in the Art, *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya* [Scientific Notes of the V.I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political Science. Cultural Studies], 2016, no. 2, pp. 48–54 (in Russ.).
25. Petrovskaya G.V. Artistic Sign — Artistic Image — Artistic Communication, *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of Vyatka State University], 2012, no. 2, pp. 146–148 (in Russ.).
26. Khrenov N.A. Media History as the History of Virtual Reality Formation: A Sign in the Processes of Communication and an Instrument of Alienation, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2023, no. 1 (130), pp. 208–217. DOI: 10.20323/1813_145X_2023_1_130_208_217 (in Russ.).
27. Ermilov Yu.I. The Fruits of Desacralization of the Sacred — Originally Sacred, *Na puti k grazhdanskomu obshchestvu* [On the Way to Civil Society], 2023, no. 2 (50), pp. 13–16 (in Russ.).
28. Tresidder J. *Dictionary of Symbols*. Moscow, Fair-Press Publ., 2001, 443 p. (in Russ.).
29. Jung K.-G., von Franz M.-L., Henderson J.L. et. al. *Man and His Symbols*. Moscow, Serebryanye Niti Publ., St. Petersburg, AST Publ., 1997, 367 p. (in Russ.).
30. Martsinkovskaya T.D. Psychology of Art in a Transitive World: The Aesthetics of Change, *Natsional'nyi psikhologicheskii zhurnal* [National Psychological Journal], 2023, vol. 18, no. 3 (51), pp. 16–24. DOI: 10.11621/npj.2023.0303 (in Russ.).