

УДК: 7.01

ББК: 85.1

А43

DOI:10.18688/aa166-10-83

Д. А. Григорьева

Семиотический подход к исследованию предметного мира в искусстве

Предметный мир в произведениях искусства в качестве объекта семиотического исследования может быть рассмотрен как целостная система, обладающая структурой, иерархией, законами сочетания частей, свойствами и функциями, а также способностью к изменению значения и «перекодированию». В данном контексте «предметный мир» определяется как совокупность предметов материального мира, изображаемых в произведениях искусства.

Семиотический подход выступает инструментом, методологической основой для исследования предметного языка искусства как проблемы эстетики.

Семиотика имеет дело не только с простыми объектами (такими как система дорожных указателей, алфавит, дизайн интерьера), но и с куда более высокоорганизованными (живые организмы, культурная среда, мода, медийное сознание, творчество, мир отдельного произведения искусства). Именно по этой причине семиотический подход так важно обозначить, говоря о мире предметов в произведении искусства. Предметы дают зрителю информацию о месте, времени, характере и многом другом в произведении искусства. Исключения составляют вовсе лишенные предметности пейзажи и абстрактное беспредметное искусство. В этих случаях отсутствие предметности играет особую роль и, таким образом, предметный мир не исключен из системы, а лишь обозначен знаком минус. Отсутствие предмета — знак присутствия невещественного мира, мира чистого чувства, эмоции, разговор художника со зрителем о другой реальности.

Здесь хотелось бы привести цитату из книги Ролана Барта «Мифологии»: «Изображение, конечно, более императивно, чем письмо; оно навязывает свое значение целиком и сразу, не анализируя его, не дробя на составные части» [1, с. 74]. Барт предлагает называть речевым произведением, дискурсом, высказыванием и т. п. всякое значимое единство, независимо от того, является ли оно словесным или визуальным. «Любые предметы могут стать сообщением, если они что-то значат», — утверждает он.

Говоря о предметном мире в широком контексте, необходимо обозначить, что эта тема довольно объемна. С одной стороны, анализ истории предметного мира обязывает рассматривать динамику отношения к предмету в разные эпохи и в разных странах, опираясь на письменные и другие вербальные источники и исследования этого вопроса и анализируя, насколько это возможно, сам процесс изменения отображения, значения и назначения предметов или возникновения новых. В этом контексте важны также темы образа жизни, традиций, то есть общекультурное пространство бытования

предметов. Нет сомнения, что эти факторы находят свое отражение в художественном процессе и имеют на него некоторое влияние. Так, например, с конца XIX в. возникает отдельная тема изображения транспортных средств и появляется мотив динамики, скорости, полета. Появление телевизора и его изображения в бытовых сценах XX в. отдельного художественного мотива, на наш взгляд, не породило, оставшись в рамках мотива «картина в картине» или «текст в тексте».

Основной задачей работы является семиотическое исследование предметного мира в искусстве, преимущественно в живописи и графике. Немаловажное значение здесь играют такие факторы, как общеисторический процесс, наличие и диктат заказчика, художественного рынка (ярчайшим примером здесь является Голландия), моды, а также развитие религиозной, философской и эстетической мысли. Безусловно, такой широкий круг связей не может быть охвачен в полном объеме, важным является в первую очередь осознание наличия общего семиотического пространства и масштаба междисциплинарных взаимовлияний. Семиотический подход призван провести границу между предметом в его бытовом понимании и предметом в знаковой системе, где он является инструментом решения художественной задачи.

В представленном исследовании предпринимается попытка осознания роли предметного мира как системы в искусстве, определения свойств и функций этой системы и ее закономерностей на примере сатирического творчества английского художника первой половины XVIII в. Уильяма Хогарта и других живописцев.

Стоит отметить, что предметный язык как система включает в себя также такие подсистемы, как «селама» — язык цветов, языки мушек и вееров, характерные для эпохи рококо. Эти тайные языки галантного общения и флирта являют собой пример кодированных сообщений, неочевидных для зрителя, который не обладает механизмами дешифровки. В галантный век значением обладали и жесты, и положение предмета, изображения на веерах или формы мушек. Появлялись и новые предметы: например коробочка для мушек, табакерка и др. Важный рокайльный принцип «не быть, а казаться» воплощался в стиле жизни и имел непосредственное отражение в предметном мире и искусстве. Веера, мушки, карнавальные маски, парики и многочисленные украшения не только были орудиями искусной галантной игры, но и стали воплощением эпохи.

В искусстве XVIII в. Ю. М. Лотман отмечает тенденцию к изображению сюжета посредством театральных сцен и приводит в пример полотна Ватто и Куапеля, обозначая это явление как «промежуточное» кодирование. Между реальным объектом в жизненной ситуации и живописным полотном в качестве промежуточного кода оказывается театр, театральный костюм и атрибуты, с помощью которых зритель мог дешифровать заложенное в изображение метафорическое сообщение. Важен также и тот факт, что театр занимает промежуточное положение между недискретным потоком жизни и дискретным моментом, который запечатлен в живописи. Такая взаимосвязь между жизнью, живописью и театром породила уподобление одного другому, ритуализацию некоторых сфер жизни и проводила границу между «сценой» жизни и «закулисем».

Способность семиотической структуры к перекодированию важна для нас также в аспекте восприятия предметного языка художественного произведения зрителем. Смысловое и символическое прочтение одного и того же предмета может меняться

в зависимости от эпохи, то есть культурного и коммуникационного пространства, в котором пребывает зритель, являющийся одновременно и адресатом сообщения, и участником дискуссии. Важно учитывать и тот факт, что символ всегда шире своей реализации и имеет смысловой резерв, с помощью которого может вступать в неожиданные связи, а также обеспечивает вариативность прочтений.

Являясь «подсистемой» в «системе» изобразительного искусства, предметный мир, в зависимости от жанра, играет подчиненную или основную роль в произведении, оказывая большее или меньшее влияние на семантику изображаемого в целом. Согласно Ю. М. Лотману, любая часть семиотической структуры сохраняет механизмы реконструкции всей системы, из чего следует, что рассмотрение в совокупности факторов частного случая предметного мира может служить основанием для применения выявленной структуры системы предметного мира в целом. В данном случае мы будем опираться на предметный мир сатирической графики Уильяма Хогарта в контексте рококо, с одной стороны, и эпохи английского Просвещения, с другой. В этом контексте фигура Хогарта примечательна именно тем, что он создавал мир своих «романов в картинках», опираясь на опыт малых голландцев, эстетики рококо и Просвещения, и видел своей главной задачей создание национальной английской школы живописи, не подражающей старым мастерам. То есть мастер опирался как на традиционные, так и на современные направления в живописи и в то же время осознанно стремился преодолеть их. Изображенные предметы в творчестве Хогарта могут быть «прочитаны» довольно отчетливо, они образуют свой микромир, или семиосферу, — так же как и в творчестве его русского последователя Павла Андреевича Федотова (1815-1852).

Во всех жанрах в том или ином виде присутствуют изображения объектов вещного мира, которые наделены определенными функциями. Это может быть характеристика изображаемого человека, например знаки отличия на одежде портретируемого, военная форма или платье вдовы, кольцо на пальце и др. В пейзаже эту роль исполняют изображения архитектурных сооружений, руин, лодок, стаффажные фигуры. Можно сказать, что в пейзаже изображение человека оказывается в системе «предметного мира», в данном случае подчиненной относительно основного сюжета — изображения природы. Здесь возникает закономерный вопрос о задачах, которые решает художник с помощью предметного мира. Помимо характеристики человека, в том числе его присутствия через отсутствие (например, в натюрморте или в изображении пустой комнаты), и символической функции, предмет и его состояние могут формировать эмоциональный и психологический мир изображения. Не стоит забывать и о колористических и композиционных задачах произведения изобразительного искусства, для решения которых предметный мир также служит важным инструментарием.

В качестве методики рассмотрения вопросов, касающихся семиотики предметного мира в искусстве, мы считаем необходимым применить в нашем исследовании классификацию по принципу семантического ряда, включающего предметы, объединенные общими свойствами, то есть тематически объединенных совокупностей. Значительный ряд объектов при этом оказывается в «пограничной» зоне, поскольку один и тот же предмет, обладая полисемией смыслов и символической нагрузкой или же при смене таковых в динамике исторического процесса, может попадать одновременно в несколько рубрик.

При этом каждой рубрике и каждому кругу сюжетов соответствует свой «типичный» набор предметов, значения которых тем не менее не ограничены, в соответствии с принципом множественности, то есть раздробления и умножения смыслов. Согласно Ю. М. Лотману, обязательными законами построения семантического ряда являются бинарность и асимметрия реальной семиотической системы. «Бинарность, — пишет Лотман, — однако следует понимать как принцип, который реализуется как множественность, поскольку каждый из вновь образуемых языков в свою очередь подвергается раздроблению на основе бинарности» [4, с. 164].

Важным фактором для понимания значения предмета является контекст (социокультурный, исторический, бытовой), то есть, с точки зрения семиосферы, пересекающиеся и взаимопроникающие элементы смежных систем. Так, изображенный кувшин может нести функцию исключительно утилитарную или, напротив, глубоко символическую, например стать знаком утраченной непорочности. Значение предмета не универсально и рассматривается в рамках замкнутой системы, так, например, часы в натюрмортах *vanitas* являются символом быстротечности времени, в то время как в сатирических сценах Уильяма Хогарта изображения часов призваны выявлять характеристики героев. В сцене «Вскоре после свадьбы» цикла «Модный брак» (1743–1745) они исполняют свою прямую функцию — указывают позднее время завтрака, таким образом, в совокупности с внешним видом и поведением персонажей часы выявляют праздный образ жизни и распущенность молодоженов. В циклах «Карьера мота» (1732–1733) и «Прилежание и леность» (1747) карманные часы являются атрибутом, как правило, обозначающим такие занятия, как проституция и воровство. Маленькими карманными часами обладает знаменитая сводня мадам Нидхэм в сцене «Ее приезд в Лондон» цикла «Карьера проститутки» (1732). В третьей гравюре этой серии такие часы держит в руках сама Мэри, стрелки показывают без пятнадцати двенадцать — Хогарт подчеркивает позднее время завтрака героини. В сцене в таверне цикла «Карьера мота» обнимающая Тома Рэйкуэлла проститутка вытаскивает из его кармана часы и передает их за спиной мота своей «коллеге». В «Модном браке» часы прикреплены к платью девушки, которую молодой Скуондерфилд привел на прием к шарлатану, и к платью графини в сцене «Будуар графини». Вместе с другими краденными предметами двое карманных часов лежат на кровати в седьмой гравюре серии «Прилежание и леность», в девятой сцене среди других предметов в шляпе находятся и часы. У ног убитой Энн Джил в третьей гравюре «Четырех степеней жестокости» лежат двое часов. Тем не менее значение часов как символа бренности также входит в семиосферу предметного мира гравюр Хогарта, являясь «общим местом».

Важнейшим принципом системы является наличие границ. С одной стороны, речь идет о границах между системами и их поляризации. Любая граница разъединяет и одновременно объединяет системы. Изображение предметного мира в творчестве Уильяма Хогарта ограничено историческими реалиями, определяющими наличие тех или иных объектов интерьера, костюмов, определенных пород животных, а также присутствие таких «стаффажных» персонажей, как слуги.

С другой стороны, важным аспектом является способ изображения границ в предметном мире произведения. Изобразительной формой выражения границы может

быть довольно широкий спектр предметов: ворота, дверь, рама, картина, окно, зеркало, ширма и др¹. В свою очередь, изображение, если рассматривать его как отдельную систему, имеет также и композиционные границы.

Граница всегда пролегает между двумя принципами, а в пространстве картины символически нередко граница оказывается между «тем» миром и «этим», реальным и ирреальным пространством. Этот принцип наглядно воплощен в картинах Гертарда (Геррита) Доу (1613–1675), часто изображавшего персонажей в проеме окна или арки. Эффект человека в окне разрушает границу между зрителем и персонажем, сближаясь с жанром *trompe l'oeil*, или оптических «обманок», вовлекающих зрителя в игру «реальное — ирреальное». Расположенные на границе или даже за границей окна предметы усиливают эффект, являясь подтверждением «подлинности» происходящего. В картине Доу «Утренний туалет» (1667) мы видим несколько раз усиленный, повторенный многократно мотив открытого-закрытого, семантически связанный с понятием границы. Это и распахнутое окно, и дверца клетки, и троекратно изображенная драпировка, словно «приоткрывающая завесу» в интимный мир утреннего туалета, еще не ставшего в XVII веке временем приема многочисленных гостей. Однако главным предметом в этой картине, несомненно, является зеркало, впускающее зрителя во внутренний мир героини.

В своей работе «Внутри мыслящих миров» Ю. М. Лотман пишет: «Одновременно магическая функция таких предметов, как зеркало, создающих другой мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся, “как бы” мир, столь же знаменательна, как и роль метафоры отражения, зеркальности для самосознания искусства» [4, с. 74].

Таким образом, с зеркалом мы сталкиваемся как с символом и как с предметом, а с зеркальностью как с принципом, обладающим собственной семиотикой. «Двойное удвоение, — говорит Лотман, — как правило, удел не всего полотна, а лишь определенной его части. В этом случае на участке вторичного удвоения происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового».

В «Венере перед зеркалом» (1647–1651) Диего Веласкеса изображение зеркала позволяет в пределах общепринятой системы перспективы показать центральную фигуру одновременно с двух точек зрения: зритель видит ее со спины, а в зеркале — ее лицо. Таким образом, точка зрения выделяется как самостоятельный структурный элемент, который может быть отделен от объекта.

В картине Яна ван Эйка «Портрет Арнольфини с женой» (1434) мы встречаем зеркало в той же функции: центральные фигуры видны на полотне анфас, а в отражении — со спины. Эффект усложнен здесь тем, что изображение в зеркале дается с искажением: сферическая поверхность зеркала трансформирует фигуры. Еще одним ярким примером использования отражения как средства диалога со зрителем являются «Менины» (1656) Диего Веласкеса. В обрамленном зеркале, которое включено, в свою очередь, в ряд висящих на стене картин, отражаются король Испании Филипп IV с супругой, чей

¹ Эти предметы обладают также свойством амбивалентности, то есть двойственности в пределах одной системы. Например, одежда как граница — это тема, имеющая отношение и к телу, и к пространству, а одежда как атрибут гендерной принадлежности — вопрос социально-гендерной проблематики. Соответственно, предметы-объекты-атрибуты могут интерпретироваться в разных тематических полях, и здесь имеет большое значение направленность интереса интерпретатора.

парный портрет художник пишет в тот момент, когда фрейлины с маленькой инфантой Маргаритой оказываются в мастерской. Однако известно, что парного портрета Филиппа IV с королевой не существует. В «Менинах» мы видим «закулисье» работы живописца, бытовую сцену, раскрывающую зрителю много больше парадных портретов эпохи.

Во всех этих примерах, как и во многих других (сферическое зеркало, раздвигающее боковое пространство картины Квентина Массейса «Меняла с женой», 1510–1515), зеркало, удваивая то, что до этого было удвоено кистью художника, и одновременно вводя на полотно то, что в силу специфики принятого живописного языка, казалось бы, должно находиться за его пределами, как бы отделяет способ изображения от изображаемого.

При этом само слово «зеркало» имеет также и значение текста, и значение «образ, идеал». Именно в этом последнем значении оно употреблялось в заглавиях. Многочисленные зеркала, коими изобилует средневековая литература, в частности «зеркала монархов, владетельных князей и графов», представляют собой отдельный особый жанр морализаторских повествований, в которых читатель может узреть идеальную модель поведения.

Итак, с символической точки зрения мы имеем полисемию изображения зеркала. Художники могли использовать зеркала для более точного изображения природы, а также применять принцип зеркальности, в котором зеркало как предмет непосредственного участия не принимает. Например, может быть изображена обезьяна как таковая или «обезьянничанье». Так, у Хогарта во второй сцене «Карьеры проститутки» одежда и жест обезьянки и пожилого покровителя главной героини совпадают, художник передразнивает своего персонажа. В сцене похорон маскарон на сосуде и одна из проститутки стенают по усопшей абсолютно идентично.

Еще одной «рубрикой» является звук, в предметном мире изображаемый посредством музыкальных инструментов и нот (которые, в свою очередь, амбивалентны и относятся также к разделу «письменность»). Однако «звучать» также могут птицы и животные, падающие на пол, разбивающиеся предметы. Таким образом, мы можем иметь дело с символом звука — инструментами, нотами, которые могут находиться в покое и лишь символизировать музыку, но не воспроизводить ее на полотне, в то время как немusикальные предметы могут производить шум, но содержать в себе, с точки зрения символики, совершенно иное значение. Примеры этого мотива можно найти в сатирическом творчестве Уильяма Хогарта, в частности во второй сцене «Карьеры проститутки» героиня, желая скрыть любовника от своего богатого покровителя, устраивает «много шума», опрокидывая кофейный столик с посудой.

Следующий семантический ряд объединяет понятие «свет», в которое входят свет, лучи и солнце, а также огонь, камин, свеча, лампа и окно как источник света. К ряду «письменности» относятся книга, письмо, периодика, вывеска, ноты.

На данном этапе исследования лишь обозначим семантический ряд с изображениями предметов и животных в фантасмагорической роли как отражение ирреального, темного мира, которые представлены ярче всего образами Иеронима Босха, Питера Брейгеля, а также сюрреалистической живописью XX века.

Изображение предметов имеет место, за редким исключением, в любом жанре, однако наше внимание обращено к жанровой живописи, натюрморту, а также к тем библейским сюжетам, где имеется достаточно устойчивый ряд изображаемых пред-

метов. Среди сюжетов, относящихся к жанровой живописи, — это концерты птиц и животных, сцены в тавернах, музыкальные салоны, сцены соблазнения, утреннего туалета и др. Среди религиозных сцен яркими примерами являются «Благовещение», «Поклонение волхвов», «Тайная вечеря» и др.

Этим сюжетам свойственен определенный круг предметов, расположенных в вариативных композиционных границах, например стол с хлебом, вином и посудой в «Тайной вечере», веретено, цветок и ложе в «Благовещении», дары в «Поклонении волхвов» и др. Предметам, которые обычно изображаются в евангельских сценах, соответствуют реальные предметы культа со схожим значением, используемые в литургии. Так, жертвенник, где совершается проскомидия, изображает рождественскую пещеру (вертеп). Дискос, на который полагается Агнец, символизирует ясли Христовы, звезда — звезду над Вифлеемом и ночь Рождества, покровы — пелены, которыми был повит Младенец Иисус, кафельница и фимиам — дары волхвов родившемуся Христу и др.

В завершение хотелось бы дать краткий обзор функции предметного мира в искусстве в сравнении нескольких эпох. Разработка этой темы с применением семиотического подхода является дальнейшим направлением исследования предметного мира как системы.

В Античности изображение предмета содержит в себе одновременно и репрезентативную функцию, и символическое значение. Так, например, представленные в Национальном музее Каподимонте в Неаполе и в музеях Ватикана великолепные натюрморты поражают своей утонченной реалистичностью и вниманием к натуре. Каждому античному богу присущи характерные черты и символы-предметы. Например, кубок с вином — Вакху, колесо — Фортуне и пр. Самый известный пример — мозаика с черепом, колесом Фортуны и двумя «манекенами». Безусловно, античный предмет напоен символизмом и мифологией, однако основа его изображения — это любование натурой.

В Средние века, напротив, вещный мир в большей мере связан с иносказанием и символическим значением изображения. Показательно, что в раннехристианских мозаиках предмет изображен еще абсолютно в античной натуралистичной манере, но играет подчиненную христианской дидактике роль. Сравним натюрморты из Помпей и схожие изображения ваз с фруктами и птицами из Баптистерия Сан-Джованни ин Фонте базилики Санта Рестигута Репарата в Неаполе. В Античности предметы призваны украшать, услаждать взор и свидетельствуют о богатстве и благополучии, во втором случае, в Средние века, предмет — символ райского сада, то есть мира небесного, и может рассматриваться как символ пищи духовной. Ярким примером также является мозаика на восточной стене Мавзолея Галлы Пладиции с изображением чаши с птицами у ног апостолов Петра и Павла (425–450, Равенна).

Эпоха Возрождения восприняла и синтезировала античное и средневековое отношение к предмету. Способ синтеза языческого и христианского, по Э. Панофскому, «можно назвать перетолковыванием классических образов. Эти образы либо наделялись новым символическим содержанием светского, но определенно неклассического характера (свидетельство тому — бесчисленные олицетворения и аллегории, появившиеся в ходе развития Возрождения), либо ставились на службу исключительно христианским идеям» [7, с. 124].

Важное место в разговоре о мире вещей занимают, безусловно, нидерландские живописцы, и особенно Питер Брейгель Старший. В его произведениях вещи обретают свойства, присущие человеку или животному: характер, темперамент, индивидуальные отличия. В гравюре «Война сундуков с копилками» (1568) художник нашел присущие только вещам движения и повороты, настоящую предметную мимику. Позднее Уильям Хогарт воспользуется этим же приемом одушевления предметов в «Битве картин» (1745). В гравюре «Эльк» (1558) Брейгель Старший изобразил человеческую жадность через невероятное нагромождение предметов, среди которых словно тени бродят ослепленные жаждой приобретения люди. В поразительных по своему предметному языку гравюрах «Кухня тощих» и «Кухня тучных» (1563) и животные, и предметы служат отражением человеческих качеств. Сцены зеркально отражают друг друга, персонажи, предметы и животные даны в сравнении. Под столами изображаются собаки — тощая и тучная соответственно. «Предметы разделились на типы и индивидуальности, на породы и личности толстых и худых кастрюлек, жирных и сухих хлебов, сочной моркови и общипанной свеклы», — писал об этих работах Б. Р. Виппер. В целом развитие натюрморта в XVI–XVII вв. позволило обратить внимание на предмет как на самоценный художественный образ, говорящий «сам за себя» [2, с. 340–341].

В эпоху Просвещения предмет берет на себя главным образом функцию нерелигиозного нравоучения. Например, изображения карточных домиков (Ж.-Б. Шарден «Карточный домик», 1737) и мыльных пузырей призваны напомнить зрителю о тщетности погони за славой и богатством и необходимости быть человеком просвещенным. В то же время существует и предмет рокайльный, то есть диковинка, закодированное сообщение, цель которого — игра. Таковы табакерки, веера, порой с росписями весьма фривольного содержания, многочисленные зеркала и канделябры, трансформирующие до неузнаваемости пространство. Именно на этом поле — между театральностью и дидактикой — и свершаются сцены Уильяма Хогарта, вбирая в себя и те и другие черты. Можно с уверенностью предположить, что предметный мир сатирических сцен Хогарта обладает особой системностью и ценностью, поскольку, несмотря на невероятно динамичное и революционное развитие искусства XX в. и многократно меняющееся отношение к предмету, к его сценам и вещному миру возвращаются вновь и вновь, и не только в живописных жанрах, но также и в опере, балете и кино [10, р. 33–53].

Бытование предмета в пространстве художественного произведения, законы, по которым выстраиваются взаимоотношения предметов с человеком в пространстве полотна и непосредственно со зрителем; символика предметного языка и его функции в системе, трансформация отношения к предмету — все это вопросы, требующие, на наш взгляд, дальнейшего исследования и системного подхода. Предметный мир Уильяма Хогарта сочетает в себе символическое и утилитарное значение, ведет диалог со зрителем, «повествует» с помощью многочисленных деталей о характере, судьбе и даже порой о мыслях героев и делает это не спонтанно, но очевидно системно, опираясь на опыт и предыдущих поколений, и современников. Привлекательность его мира заключается в сочетании самобытности и абсолютной включенности в контекст общеевропейского художественного процесса. Его метод, очевидно, является своеобразной

линзой, преломившей предыдущий опыт и давшей последующим поколениям «современное» видение «говорящей» предметной среды в художественном произведении.

Литература

1. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 615 с.
2. *Виттер Б. Р.* Проблема и развитие натюрморта. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 384 с.
3. *Заиграйкина С. П.* Мозаики V века в Италии. О некоторых особенностях стиля // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2014. — Вып. 2 (14). — С. 9–29.
4. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 447 с.
5. *Лотман Ю. М.* Чему учатся люди. Статьи и заметки. — М.: Рудомино, 2010. — 416 с.
6. *Мельшиор-Бонне С.* История зеркала. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 456 с.
7. *Пановский Э.* Этюды по иконологии. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 430 с.
8. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. — М.: Языки русской культуры, 1995. — 360 с.
9. *Фукс Э.* Галантный век. Пиршество страсти // Всеобщая история нравов народов мира. — М.: Эксмо, 2008. — С. 381–646.
10. *Hallett M., Riding C.* “Hogarth”. Cat. Exhibition, Musee du Louvre, Paris, 18 October 2006 – 7 January 2007; Tate Britain, London, 7 February – 29 April 2007; La Caixa, Madrid, 29 May – 26 August 2007. — London: Tate Publishing, 2006. — 264 p.
11. *Paulson R.* Hogarth: His Life, Art and Times. Vol. 1: The “Modern Moral Subject” 1697–1732; Hogarth. Vol. 2: High Art and Low, 1732–1750; Hogarth. Vol. 3: Art and Politics, 1750–1764. — Cambridge: Lutterworth Press, 1992–1993. — 411 p.; 477 p.; 567 p.

Название статьи. Семиотический подход к исследованию предметного мира в искусстве.

Сведения об авторе. Григорьева Дарья Андреевна — соискатель. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119992. grigorieva.daria@mail.ru

Аннотация. Предметный мир в произведениях искусства как объект семиотического исследования может быть рассмотрен в качестве целостной системы, обладающей структурой, иерархией и законами сочетания частей в соответствии с их свойствами и функциями, а также способностью к изменению значения и «перекодированию». В данном контексте понятие «предметный мир» определяется как совокупность предметов материального мира, изображаемых в произведениях искусства. Принимая предметный мир за знаковую систему, мы имеем возможность, таким образом, говорить о языке предметного мира в искусстве и о его коммуникативной функции. Семиотический подход призван провести границу между предметом в его бытовом понимании и предметом в пространстве картины, то есть находящимся в знаковой системе и, соответственно, подчиняющимся законам этой системы. Задачей исследования является выявление общего круга вопросов, касающихся семиотики предметного мира, а также свойств, функций и структуры предметного мира в произведениях искусства на основании трудов таких ученых, как Ю. М. Лотман, Ролан Барт и др.

Ключевые слова: Уильям Хогарт; Ю. М. Лотман; Ролан Барт; семиотика; символ; английское искусство; Просвещение; рококо; предметный мир.

Title. The Semiotic Approach to the Study of the World of Objects in Art

Author. Grigoryeva, Daria Andreevna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russian Federation. grigorieva.daria@mail.ru

Abstract. The world of objects in visual art in terms of semiotics can be considered as an integral system, with its own structure, hierarchy, laws of combining parts, features and functions, as well as its ability to change and “transcode” the meaning. In this context the “world of objects” is defined as a set of objects of the material world depicted in the works of visual art. Whereas the world of objects is a sign system, we can talk about the language of objects and its representation in art and its communicative function. The semiotic approach makes a distinction between an object in its usual meaning and the depicted object as a part of the system of signs. The aim of the article is to identify the range of issues considering semiotic interpretation of

the world of objects and to determine the features, functions and structure of the system based on the semiotic studies by Yuri Lotman, Roland Barthes and other scholars.

Keywords: William Hogarth; Yuri Lotman; Roland Barthes; semiotics; symbol; British art; Enlightenment; rococo; world of objects.

References

- Aynsley J.; Grant Ch.; McKay H. (eds.) *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior since the Renaissance*. London, V&A Publ., 2006. 304 p.
- Barthes R. *Selected Works. Semiotics. Poetics*. Moscow, Progress Publ., 1989. 615 p.
- Clayton T. *Hogarth*. London, The British Museum Press Publ., 2007. 96 p.
- Egerton J. *Hogarth's Marriage a-la-Mode*. London, National Gallery Publ., 2010. 79 p.
- Einberg E. *Manners and Morals. Hogarth and British Painting 1700–1760*. London, Tate Gallery Publ., 1987. 254 p.
- Fuks E. Gallant Century. Feast of Passion. *Vseobshchaia istoriia npravov narodov mira (General History of Manners of the World)*. Moscow, Eksmo Publ., 2008, pp. 381–646 (in Russian).
- Hallett M. *Hogarth*. London, Phaidon Press Publ., 2000. 350 p.
- Hallett M.; Riding C. “Hogarth”. *Cat. Exhibition, Musée du Louvre, Paris, 18 October 2006 – 7 January 2007; Tate Britain, London, 7 February – 29 April 2007; La Caixa, Madrid, 29 May – 26 August 2007*. London, Tate Publ., 2006. 264 p.
- Lotman Y. *Vnutri mysliazhchikh mirov (Inside Minded Worlds)*. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1999. 447 p. (in Russian).
- Lotman Y. *Chemu uchatsia liudi. Stat'i i zametki (What People Study. Articles and Notes)*. Moscow, Rudomino Publ., 2010. 416 p. (in Russian).
- Melchior-Bonnet S. *Istoriia zerkala (History of Mirror)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 456 p. (in Russian).
- Moore L. *Con Men and Cutpurses. Scenes from the Hogarthian Underworld*. London, Penguin Press Publ., 2000. 299 p.
- Paulson R. *Hogarth: His Life, Art and Times. Vol. 1: The “Modern Moral Subject” 1697–1732; Hogarth. Vol. 2: High Art and Low, 1732–1750; Hogarth. Vol. 3: Art and Politics, 1750–1764*. Cambridge, Lutterworth Press Publ., 1992–1993. 411 p.; 477 p.; 567 p.
- Paulson R. *Hogarth's Harlot: Sacred Parody in Enlightenment England*. Baltimore — London, The Johns Hopkins University Press Publ., 2003. 418 p.
- Quennel P. *Hogarth's Progress*. New York, Viking Press Publ., 1955. 318 p.
- Rosenthal M. *Hogarth*. London, Chaucer Press Publ., 2005. 128 p.
- Simon R. *Hogarth, France and British Art*. London, Paul Holberton Publ., 2007. 313 p.
- Uspensky B. *Semiotika iskusstva (Semiotics of Art)*. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1995. 360 p. (in Russian).
- Vaughan W. Portraying Society: Hogarth's Modern Moralities. *British Painting: The Golden Age from Hogarth to Turner*. London, Thames and Hudson Publ., 1999, pp. 24–37.
- Waterhouse E. *Painting in Britain. 1530–1790*. London, Yale University Press Publ., 1994. 387 p.
- Wheatley H. *Hogarth's London: Pictures of the Manners of the Eighteenth Century*. London, Constable and Co Publ., 1909. 467 p.
- Zaigraykina S. Mosaics of the 5th Century in Italy. Some Features of the Style. *Vestnik PSTGU. Serii V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva (Herald of the State Orthodox St. Tikhon's University. Series V. Issues of History and Theory of Christian art)*. Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii gumanitarnyi universitet Publ., 2014, vol. 2 (14), pp. 9–29 (in Russian).