

Павлова Александра Андреевна

### **ФУНКЦИИ УСЛОВНОСТИ В КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ**

Статья посвящена рассмотрению условности в иллюстрации к произведению художественной литературы. Основное внимание в работе акцентируется на зависимости условности от принадлежности иллюстрации к книжному блоку и от её задачи по выражению литературного содержания. На основании проведённого анализа автором устанавливаются три функции условности в книжной иллюстрации: пластическая, предметная, знаковая. Предложенная классификация отвечает природе условности как сознательного изменения, входящего в состав языкового инструментария иллюстрации и направленного на достижение стоящих перед ней целей.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/8/44.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/8/44.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 8(70) С. 162-169. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/8/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/8/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.049.1

**Искусствоведение**

*Статья посвящена рассмотрению условности в иллюстрации к произведению художественной литературы. Основное внимание в работе акцентируется на зависимости условности от принадлежности иллюстрации к книжному блоку и от её задачи по выражению литературного содержания. На основании проведённого анализа автором устанавливаются три функции условности в книжной иллюстрации: пластическая, предметная, знаковая. Предложенная классификация отвечает природе условности как сознательного изменения, входящего в состав языкового инструментария иллюстрации и направленного на достижение стоящих перед ней целей.*

**Ключевые слова и фразы:** условность; иллюстрация; художественный образ; средство художественной выразительности; семантика.

**Павлова Александра Андреевна**

Московский государственный университет печати имени Ивана Федорова  
alexandra.pavlova90@yandex.ru

**ФУНКЦИИ УСЛОВНОСТИ В КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ**

Условность в искусстве – это «нетождественность реальности и её изображения» [6, с. 259]. Данное широкое определение указывает, прежде всего, на то, что любое произведение искусства, даже самое натуралистичное, не является тем объектом, который оно изображает, то есть отличается от него по своей природе (так называемая первичная условность). В изобразительном искусстве эта нетождественность проявляет себя как изменение естественного, реального облика изображаемых предметов и пространства, как «отступление от жизнеподобия» (вторичная условность) [1, стб. 744]. Следует отметить, что под «жизнеподобием» понимается точное сходство именно *внешнего вида* изображённых вещей с *внешним видом* реальных: известно, что натуралистичное изображение предмета может не изображать этот предмет. Например, точно изображённые колокола – это «набатный звон, не умолкающий в веках» [9, с. 282], а не настоящие металлические колокола (Илл. 1 (а)). В то же время условный внешний вид предмета может несколько не означать, что изображается не тот реальный предмет, чья форма, пусть с изменениями, изображена<sup>1</sup>. Так, изображение обычного тропического леса решено художником почти абстрактно (Илл. 1 (б)).



а)



б)

**Илл. 1.** (а) С. Г. Бродский. Иллюстрация к роману М. де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», 1975; (б) М. П. Митурич-Хлебников. Иллюстрация к рассказу Р. Киплинга «Братья Маугли», 1975

Благодаря своей неизменности реальный облик предмета служит своего рода эталоном, «точкой отсчёта», относительно которой можно опознать в изображении несовпадение нарисованного и реального. Вместе с тем это несовпадение не означает противоречия жизненной правде, поскольку целью искусства является не рассказ о внешности предметного мира<sup>2</sup>, а изложение сущности явлений, глубинных пластов действительности, данное сквозь призму понимания художника. Под действительностью следует понимать не только окружающий предметно-пространственный мир, но и внутренний мир человека, и, в случае с иллюстрацией к художественной литературе, мир литературной действительности. Собственно, и само понимание художником той действительности, которое он излагает в изображении, также является действительным и является реальной частью художественного произведения. Поскольку искусство по определению далеко отстоит от слепого копирования видимого мира, оно является осмысленной деятельностью по выражению

<sup>1</sup> Представляется, что термин «изображать» следует употреблять для определения того, на какой реальный предмет похож предмет изображённый, независимо от того, действительно ли этот реальный предмет подразумевается художником. А для именованного того, какой предмет (или не предметная реальность, понятие) подразумевается под нарисованным, можно использовать термин «означать».

<sup>2</sup> За исключением познавательных иллюстраций, призванных достоверно описать внешность реальных вещей.

действительности, то есть аналогом словесной речи (не по структуре, а по сути). Изображённые предметы, равно как и та или иная трактовка их формы, оказываются своего рода языковым инструментом, который, подобно слову, может и называть вещи, и выражать суждения о них. Визуальная природа искусства не ограничивает художника, как и в естественном языке, одними лишь видимыми предметами. Темой искусства могут быть и те аспекты действительности, которые в обычной речи можно передать только с помощью непредметных понятий. Иллюстратор, должный воплотить не только фабульные аспекты литературного произведения, но и идейно-философские, этические, эстетические и т.п. смыслы, заключённые в тексте, образы-метафоры и поэтику в целом, постоянно сталкивается с необходимостью изобразить то, что не имеет видимой формы, что передаётся только с помощью понятий. Художник работает с изображёнными предметами и их формой как с семантически нагруженными объектами, как со «словами»: «преображая предметную видимость, художник актуализирует смысловые значения, с ней связанные». Таким образом, «условность <...> преследует известную цель, являясь формой выражения содержания, идеи» [5, с. 29].

Конечно, подобно тому, как ценность литературного текста состоит и в *рассказе о* внеязыковой действительности (событиях, людях, чувствах и т.д.), и в конкретном наборе слов, *форме рассказа*, так и ценность иллюстрации заключается не только в точности «рассказа» о внешнем факте (литературном содержании), но и в личном характере изложения этого рассказа. Манера художника, его свобода выбрать материал для рисования и использовать его графические возможности по своему вкусу также служат причиной появления условности в иллюстрации. Характерная, в той или иной степени условная трактовка форм предметов, свойственная разным мастерам, может рассматриваться как почерк художника. Условность этого рода не выражает каких-либо аспектов смысла, заложенных в образы главных героев писателями. Например, в иллюстрации В. И. Курдова к рассказу Р. Киплинга «Рикки-Тикки-Тави» и в иллюстрации Ю. А. Васнецова к сказке Л. Н. Толстого «Три медведя» манера исполнения иллюстраций не обусловлена её литературным содержанием (Илл. 2).



Илл. 2. В. И. Курдов. Иллюстрация к рассказу Р. Киплинга «Рикки-Тикки-Тави», 1934;  
Ю. А. Васнецов. Иллюстрация к сказке Л. Н. Толстого «Три медведя», 1935

Но поскольку главная задача иллюстрации<sup>1</sup> – это воплощение литературного художественного образа, и именно он есть главное содержание иллюстрации, условность – это, прежде всего, такое изменение естественной (миметической) формы предмета, которое выражает литературный художественный образ, а не индивидуальную манеру иллюстратора. Благодаря своей задаче «выражения содержания, идеи», условность тесно связана с семантикой. Вообще, «говорить об условности в произведении искусства следует лишь постольку, поскольку вообще можно говорить о семантике употребляемых в нём знаковых систем» [3, с. 287]. И хотя термин «знаковая система» в отношении изобразительного искусства, может быть, стоит употреблять с осторожностью, всё же в рамках основной задачи иллюстрации зависимость<sup>2</sup> конкретного исполнения её формы от содержания (семантики) текста представляется неоспоримой.

Обобщая, можно сказать, что условность как инструмент языка изобразительного искусства должна быть направлена на выражение чего-то, что лежит вне её. Как естественный язык перестаёт быть языком в полном смысле слова, если он никак не направлен на внеязыковую действительность и превращается в «заумь», чей смысл полностью сосредоточен в форме и играх с её элементами, так и условность вне связи с безусловным становится игрой по произвольному изменению чистой формы как абстрактного материала. «Анализ условности,

<sup>1</sup> Как писал крупный искусствовед и художник книги В. Н. Ляхов, «не рассмотрев связь иллюстрации с литературой, невозможно плодотворно разговаривать о том, нужна ли вообще иллюстрация в книге <...>» [4, с. 167].

<sup>2</sup> Иллюстрация может быть высокохудожественной по своим живописно-графическим качествам, но читатель при этом может ощущать несоответствие художественного образа, созданного иллюстрацией, и литературного образа. У иллюстрации есть строгий «цензор» – литературный художественный образ, несоответствие с которым делает иллюстрацию при всех её изобразительных достоинствах картинкой «не к этому произведению».

взятой обособленно, как приём или только как форма, малоэффективен; дело прежде всего в **содержательности** условных образов, их значении в системе художественного целого (произведения)» [1, стб. 746].

Поскольку иллюстрация не только выражает литературное произведение, но и существует как часть книжного организма, условность направлена не только на выявление содержания текста, но и на «выявление» книжного блока, чьи конструктивные особенности не могут игнорироваться художником. Поэтому условность в книжной иллюстрации может выполнять несколько функций, в соответствии с теми задачами, которые решает иллюстратор.

Так как «композиция неразрывно связана с книжной конструкцией» [2, с. 86], в иллюстрации должны быть изменения формы изображённых предметов, обусловленные приспособлением к физическому устройству книжного блока. В ситуации наличия двух разноприродных равноценных (и потому сложно соединяемых) величин – изображения и книги – иллюстратор прибегает к условности для погашения негативного действия поверхности на изображение или, напротив, для его лучшего соединения с ней. Так как подобные изменения обусловлены не литературным содержанием, а исключительно взаимодействием иллюстрации с пространственными качествами самой изобразительной поверхности, **первая функция** условности может быть названа **пластической**.

Например, сильным искажающим воздействием на иллюстрацию обладает корешок. Поэтому художник может трансформировать изображение в центре разворотной иллюстрации, включая в неё образовавшиеся корешковые поля. В данном случае правомерно говорить о сведении изобразительности в этих частях иллюстративной формы к минимуму. Таково, например, решение городского квартала в верхней половине иллюстрации В. А. Фаворского к сборнику стихотворений С. Я. Маршака «Семь чудес»: корешковое поле совпадает здесь с улицей так, что можно говорить о минимизации подробностей в изображении дороги, которая превращается в белую полосу, окружённую домами (Илл. 3).



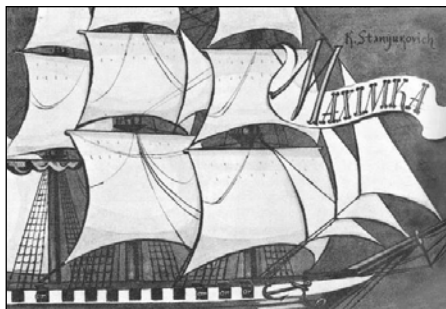
**Илл. 3.** Изменение изобразительной формы для предотвращения искажений иллюстрации в области корешка. В. А. Фаворский. Иллюстрация к сборнику стихотворений С. Я. Маршака «Семь чудес», 1929; фрагмент

При всей сложности строения книги и гибкости бумаги, доминирующей формой поверхности, на которую наносится изображение, является относительно плоский прямоугольник (благодаря механизму константного восприятия формы прямоугольная форма страницы сохраняется). Поэтому компенсировать зрительные искажения, вызываемые её формой, не нужно. Для книжной иллюстрации наиболее актуально соединение изображения с книгой как набором неизобразительных форм. Изменения миметического по природе изображения, которые возникают при сопряжении иллюстрации и неизобразительных частей книжного блока (полосой набора, формой полей, шрифтом, форматом страницы, разворота, толщиной книги, воспринимаемых как графические элементы) и служат их гармонизации, являются спецификой книжной иллюстрации.

Поскольку иллюстратор создаёт «художественный образ книги-предмета из художественного образа книги-текста», он «выражает своё отношение к произведению писателя через макет и иллюстрации» [Там же, с. 60]. Таким образом, задача синтеза, стоящая перед художником, заключается в организации связи между миметической по своей природе иллюстрацией и неизобразительными частями книги. Вследствие этого иллюстративному изображению придаются качества неизобразительные: оно начинает мыслиться как «чистая форма», пластический объект, графический элемент, у которого отсутствует семантика. Нивелировка изобразительной задачи, подкреплённая стремлением найти гармонию с остальными элементами книги, естественно ведёт к усилению плоскостности иллюстрации. Объектом внимания художника становится собственно графическая форма, что закономерно проявляет её реальную физическую природу (форма является двумерными пятнами краски). Миметические изобразительные формы уплощаются, расплываются, акцентируется их контур (силуэтность) и т.п.; в них появляются изменения, не соответствующие естественному восприятию предметов.

Например, надувшиеся от ветра паруса корабля в иллюстрации С. М. Пожарского к рассказу К. М. Станюковича «Максимка» приобретают жирно очерченный чёрный контур, что, в совокупности с почти убранными тенями, резко снижает их естественную объёмность и соединяет изображение со шрифтовыми частями суперобложки (Илл. 4).

В иллюстрации А. Ф. Билль к сборнику стихотворений С. Я. Маршака «Лирика» чёрные линии, с помощью которых нарисована фигура авлета, отчасти изменяют миметическому принципу и образуют геометрическую форму, заключённую между прямой диагональю и контуром профиля. Эта диагональ представляет собой как бы выпрямленную линию скул. Такое изменение, очевидно, сделано художником ради согласования со шрифтом (диагональ находит почти точное продолжение в левом основном штрихе буквы «А») (Илл. 5).

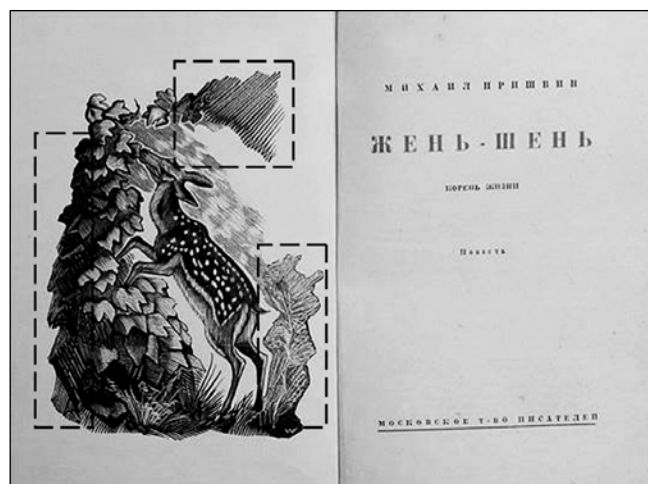


**Илл. 4.** Пример пластической функции условности в изображении. С. М. Пожарский. Супербложка к рассказу К. М. Станюковича «Максимка», 1956



**Илл. 5.** Пример пластической функции условности в изображении. А. Ф. Билль. Иллюстрация к сборнику стихотворений С. Я. Маршака «Лирика», 1966

В иллюстрации В. А. Фаворского к повести М. М. Пришвина «Женьшень» листья и трава (в пунктирных прямоугольниках) превращены в почти абстрактные фигуры. Данное изменение естественной формы растений не мотивировано литературным содержанием и не вводит в форму этих предметов какое-либо новое значение, а лишь помогает художнику связать пейзаж с площадью страницы (Илл. 6).



**Илл. 6.** Пример пластической функции условности в изображении. В. А. Фаворский. Иллюстрация к повести М. М. Пришвина «Женьшень», 1934

Итак, пластическая функция условности не связана с воплощением литературного содержания. Влияние этой функции распространяется лишь на формальную сторону иллюстрации, которая в этом случае рассматривается как любая другая пластическая неизобразительная форма книжного организма. Условность, имеющая пластическую функцию (пластическая условность), изменяет привычную форму вещи, но она не создаётся с целью затронуть значение, семантику изображённого предмета (предметное понятие), внести или передать какое-либо дополнительное, иное значение. При этом, как часть всей композиционной формы страницы или разворота, она приобретает, конечно, известное эмоционально-пластическое звучание.

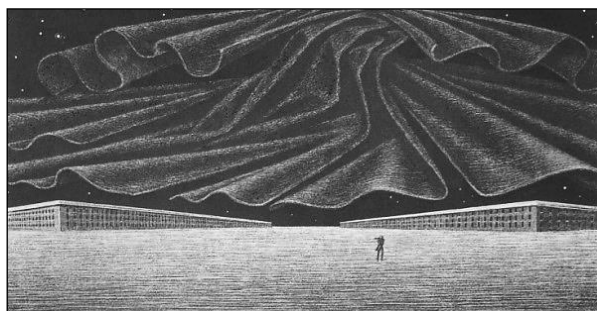
Вторая функция условности заключается в акцентировке тех или иных внешних или внутренних качеств изображаемого реального объекта: скрадывание деталей ради выявления основной конструкции предмета, преувеличение движений предмета ради подчеркивания скорости; изменения формы ради выявления определённого смысла, входящего в представление, понятие об изображённом предмете (семе) и т.п. Такая условность представляет собой своего рода манифестацию скрытых в самом изображённом предмете смыслов. Эту функцию можно назвать **предметной**, и условность, обладающую данной функцией – предметной условностью. Изменение облика предмета – выразитель отдельных семантико-пластических оттенков его значения. Предметная условность помогает отобразить отношение писателя к литературной действительности, выраженное в пространственных особенностях предметного мира произведения. Если предметная функция условности и вносит некоторый особый смысл в предмет, то смысл этот можно назвать только *взглядом* на предмет под неповторимым, авторским углом. Это равнозначно проявлению в изображении тех качеств предмета, какие видит в нём автор. Но это качества именно того объекта, чья форма изображается, а не нечто стороннее ему. Изменения предметного облика в данном случае не создаются с целью сделать предмет средством передачи нового, иного значения.

Так, в иллюстрации М. П. Клячко к повести Э. Хемингуэя «Старик и море» море решено крупными мягкими формами. Этими же формами, напоминающими переливающуюся воду, выполнено лицо старика. С одной стороны, море окружает его на этой иллюстрации, и свободные мазки кистью запечатлевают блики воды. С другой – эти мазки-волны создают само лицо старика и как бы портретируют море, ставшее неотъемлемой частью жизни и души персонажа. Особенно это заметно в правой части иллюстрации, где черные мазки одновременно складываются в морскую рябь и полу шляпы Сантьяго (Илл. 7).



**Илл. 7.** Пример предметной функции условности в изображении. М. П. Клячко.  
Обложка к повести Э. Хемингуэя «Старик и море», 1956

В иллюстрации С. Г. Бродского к повести Н. В. Гоголя «Шинель» изменяется длина зданий вокруг площади – они вытягиваются в почти математическую бесконечность. Абсурдным увеличением и без того длинных в реальности зданий художник добивается ощущения неизмеримости масштаба площади, огромной пустоты и безучастности мира к затерявшемуся Акакию Акакиевичу (Илл. 8).



**Илл. 8.** Пример предметной функции условности в изображении. С. Г. Бродский.  
Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Шинель», 1983

Частным случаем предметной функции может быть названа индивидуальная манера художника, когда она очень точно отражает общее настроение литературного произведения, «дух текста». Например, манера, в которой выполнены иллюстрации Д. А. Шмаринова к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», весьма ярко передаёт общую тревожную, гнетущую атмосферу романа (в противоположность другой иллюстрации к этому же произведению, выполненной Н. Н. Каразиным) (Илл. 9).

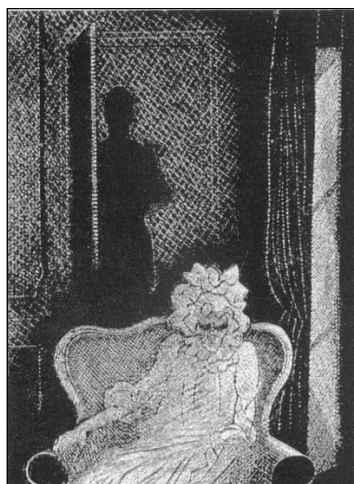


Илл. 9. Иллюстрации к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Д. А. Шмаринов, 1935-1936; Н. Н. Каразин, 1893

Однако общая манера изображения передаёт именно *общий* дух книги. Она не касается отдельных предметов в иллюстрации и потому свойственные ей графические черты перестают быть инструментом выражения идей, связанных с конкретными предметами и персонажами<sup>1</sup>.

Третью функцию условности в иллюстрации можно назвать **знаковой**, а саму условность – знаковой условностью. Знаковая условность представляет собой изменение реальной формы предмета, которое предпринимается с целью передачи иного содержания. Хотя знаковая условность, будучи частью изобразительной формы, соединена с общим пластическим строем иллюстрации, её функция – не в «сплавлении» изображения с книжным блоком, ни в акцентировке физических или понятийных аспектов предмета, в котором они проявляются: знаковая условность, изменяя изображаемый предмет, делает его проводником стороннего значения.

В иллюстрации Г. Д. Епифанова к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» дверной проём, выполненный перекрёстной диагональной штриховкой, производит весьма отчётливое впечатление рубашки игральной карты. Образ карты усиливается благодаря соседству с сидящей перед дверью, как бы на фоне «карты», старухи-графини. Это отсылает зрителя к даме пик, рисуемой на игральной карте, и к проявляющемуся на карте образу графини в видении Германна (Илл. 10).

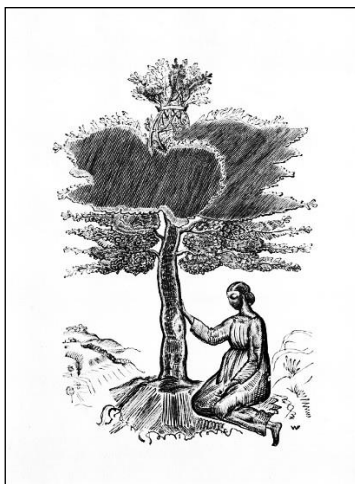


Илл. 10. Пример знаковой функции условности в изображении. Г. Д. Епифанов. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», 1966

<sup>1</sup> Видимо, понимая это свойство общей манеры, не дающее ей возможность быть точным инструментом передачи смысла, В. Н. Ляхов в своих работах отмечает как весьма перспективную находку полиманерное оформление иллюстраций К. Алонсо к роману М. де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». «Алонсо гибко и изобретательно меняет манеру рисунка в зависимости от того, показывает ли он вслед за Сервантесом мир Санчо или призрачный фантастический мир Дон Кихота, пластически выражает своё отношение к герцогу и герцогине, к Дульцинее Тобосской...» [4, с. 21]. Поставив манеру изображения в зависимость от персонажа и сюжетного события, иллюстратор добивается большей точности в выражении конкретного смыслового фрагмента литературного произведения. Такие особенности иллюстрирования, закреплённые за определённым героем, предметом и событием, уже можно назвать предметными условностями.

Если сравнить данную иллюстрацию с предыдущим примером предметной функции условности (иллюстрация к повести Э. Хемингуэя «Старик и море»), станет заметно различие этих двух функций. Если старик-рыбак и море – очень близкие образы (море – часть жизни старика, часть его души) и «морская» стилистика в изображении его лица может рассматриваться как характеристика образа персонажа, то дверь по сюжету повести не имеет никакого отношения к игральной карте. Дверь является обычным элементом интерьера, и старуха-графиня, даже сидящая на её фоне, не должна прибавлять двери какой-то особый дополнительный смысл. Именно поэтому очевидное нарушение этой обыденности<sup>1</sup> с помощью штриховки и композиции делает организуемые ими иллюстративные формы знаковыми условностями. В данном примере образ игральной карты существует в виде полунамёка. Выявление знаковой условности в изобразительном искусстве, как правило, требует знания названия картины, сюжета или текста литературного произведения.

Во фронтисписной гравюре В. А. Фаворского к «Книге Руфи» крона дерева напоминает облака: это «раскидистое, уходящее корнями в каменистую землю “древо жизни”, древо рода Христова» [8, с. 190]. Образ «древа жизни» есть частная трактовка, «один из вариантов образа древа мирового» [7, с. 396], чья крона соотносится с небесным миром. Соединение образов облака и кроны дерева выразительно передаёт эту идею (Илл. 11).



**Илл. 11.** Пример знаковой функции условности в изображении.  
В. А. Фаворский. Иллюстрация к «Книге Руфи», 1925

Классификация функций условности в книжной иллюстрации, предложенная в настоящей работе, проводилась на основе следующего критерия: связи условности с той задачей, которую ставит иллюстратор (сопряжение с книжным блоком; выражение особого отношения к изображаемому предмету; передача сторонних изображаемому предмету идей, в том числе непредметных). Иначе говоря, с тем содержанием, замыслом, который должна выразить условность в составе иллюстрации. Данный подход позволяет охарактеризовать условность не как очевидное внешнее качество формы (абстрактное в противоположность миметическому, плоскостное в противоположность объёмному и т.п.), не как индивидуальную манеру художника или стилизацию, а как инструмент воплощения литературного художественного образа в визуальном языке иллюстрации. Разумеется, функции условности, чётко разграниченные в данной работе, не всегда изолированы друг от друга. Так, устранение художником множества мелких листьев в центре кроны дерева (Илл. 11) не только делает её похожей на облако, но и способствует расплыванию кроны по поверхности страницы и соединению с ней (т.е. условность здесь выполняет и знаковую, и пластическую функции). Тем не менее, предложенная классификация функций условности отвечает самой природе условности как сознательного изменения, входящего в состав языкового инструментария иллюстрации и направленного на достижение стоящих перед ней целей.

#### Список литературы

1. **Дмитриев В. А.** Условность художественная // Краткая литературная энциклопедия: в 9-ти т. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 9. 970 стб.
2. **Корытов О. В.** Иллюстрированная книга. Конструкция и композиция. М.: Галарт, 2014. 224 с.
3. **Лотман Ю. М., Успенский Б. А.** Условность в искусстве // Философская энциклопедия: в 5-ти т. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 5. 740 с.
4. **Ляхов В. Н.** Искусство книги. Избранные историко-теоретические и критические работы. М.: Советский художник, 1978. 248 с.
5. **Мочалов Л. В.** Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М.: Советский художник, 1983. 376 с.

<sup>1</sup> То есть несовпадение подразумеваемого обычного содержания «дверного проёма» и фактического содержания «дверного проёма», формируемого иллюстрацией.

6. Русова Н. Ю. От аллегории до ямба: терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М.: Флинта; Наука, 2004. 304 с.
7. Топоров В. Н. Древо жизни // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1. 672 с.
8. Чегодаева М. А. Искусство, которое было. Пути русской книжной графики 1917-1936. М.: Галарт, 2012. 384 с.
9. Чегодаева М. А. Искусство, которое было. Пути русской книжной графики 1936-1980. М.: Галарт, 2014. 368 с.

#### FUNCTIONS OF CONVENTIONALITY IN THE BOOK ILLUSTRATION

**Pavlova Aleksandra Andreevna**  
Moscow State University of Printing Arts  
alexandra.pavlova90@yandex.ru

The article is devoted to investigating conventionality in the literary illustration. The author emphasizes the dependence of conventionality on the affiliation of an illustration to the book block and on its purpose to express literary content. Relying on the conducted analysis the author identifies three functions of conventionality in the book illustration: plastic, objective, sign ones. The proposed classification satisfies the nature of conventionality as a conscious modification included in the structure of the illustration's linguistic tools and aimed to achieve its purposes.

*Key words and phrases:* conventionality; illustration; artistic image; means of artistic expressiveness; semantics.

УДК 17.034

#### Философские науки

*Целью данной статьи является анализ свободы и детерминизма в современной нейроэтике на примере работ одного из наиболее влиятельных когнитивистов Д. Деннета. При рассмотрении его теории были выявлены ключевые моменты в его философской концепции: поступки человека и их причины рассматриваются с бихевиористической точки зрения, только их проверяемая средствами естественных наук составляющая признается значимой. Критический анализ его работ выявил методологические и логические ошибки в рассуждениях Д. Деннета.*

*Ключевые слова и фразы:* нейроэтика; когнитивистика; свобода; детерминизм; причинность; рациональность.

**Перов Вадим Юрьевич**, к. филос. н., доцент

**Новикова Ольга Валерьевна**

Санкт-Петербургский государственный университет

vadimperov@gmail.com; novikova.o@hotmail.com

#### НЕЙРОЭТИКА: ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ СВОБОДЫ И ДЕТЕРМИНИЗМА В КОНЦЕПЦИИ Д. ДЕННЕТА

Целью настоящей работы является рассмотрение анализа проблемы свободы в современной нейроэтике на примере когнитивистской концепции Д. Деннета. Проблема свободы является ключевой для этики. «Тавтологически» истинной и тривиальной признается идея о том, что свобода есть необходимое условие и предпосылка нравственности: человек является нравственным только в той мере, в какой он является свободным. Но данное утверждение оказывается проблематичным, как только в центре внимания оказывается необходимость причинно-следственных связей объективной действительности, в связи с чем возникают обоснованные сомнения в самом факте существования свободы, и, следовательно, нравственности. Эта проблема была известна еще с античности. Так, например, Эпикур, который ввел идею свободного отклонения атомов, обосновал отказ от детерминистического атоизма Демокрита именно обращением к практическому поведению людей: «Те, которые дали впервые удовлетворительное объяснение (природной закономерности) и не только далеко превзошли своих предшественников, но и живших после них, хотя во многом были великими людьми, но тем не менее незаметно для себя в ряде случаев рассуждали поверхностно, считая всемогущей слепую необходимость. Учение, проповедовавшее такие взгляды, потерпело крах, у этого (великого) мужа (т.е. у Демокрита) теория приходит в столкновение с практикой: если бы он в практической деятельности не забывал о своей теории, то он постоянно сам приводил бы себя в замешательство, и в тех случаях, когда теория брала бы верх (над практикой), попадал бы в самое безвыходное положение, а где она не брала бы верх, он оказывался бы полон (внутренних) противоречий, так как его поступки противоречили бы его взглядам» [4, с. 21]. И. Кант видит в соотношении необходимости и свободы фундаментальную проблему, формулируя ее в качестве одной из антиномий чистого разума в области рациональной космологии: «Тезис. Причинность по законам природы есть не единственная причинность, из которой можно вывести все явления в мире. Для объяснения явлений необходимо еще допустить свободную причинность... Антитезис. Нет никакой свободы, все совершается в мире только по законам природы» [2, с. 418-419]. Но если в рамках «чистого разума» И. Кант мог остановиться на неразрешимости указанной антиномии, то в рамках деятельности «практического разума»