

Мухин Андрей Сергеевич

АРХЕТИП В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПОЛЕ СИМВОЛИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Целью статьи является выявление механизмов воплощения ментальных представлений (идей) в образах культуры, в частности, архитектуры. Проблема воплощения идей в зодчестве заключена в нефигуративной природе архитектурных форм, которая может быть решена посредством символов. Автор приходит к выводу, что проявлению семиотического содержания в архитектуре способствуют архетипы коллективного бессознательного, лежащие в основе символических категорий и помогающие инстинктивно усваивать их значения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/11-2/32.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (37): в 2-х ч. Ч. II. С. 122-127. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

5. **О внесении изменений в Градостроительный кодекс РФ и отдельные законодательные акты РФ:** Федеральный закон от 27.07.2010 № 240-ФЗ // СЗРФ. 2010. № 31. Ст. 4209.
6. **О внесении изменений в приказ Минрегионразвития России от 09 декабря 2008 г. № 274:** Приказ Минрегиона РФ от 21.10.2009 № 480 // Российская газета. 2009. 29 декабря.
7. **О внесении изменений в приказ Минрегионразвития России от 30 декабря 2009 г. № 624:** Приказ Минрегиона РФ от 23.06.2010 № 294 // Российская газета. 2010. 13 августа.
8. **О внесении изменений в статью 3.2 Федерального закона «О введении в действие Градостроительного кодекса Российской Федерации» и отдельные законодательные акты Российской Федерации:** Федеральный закон от 25.11.2009 № 273-ФЗ // СЗРФ. 2009. № 48. Ст. 5723.
9. **О мерах по реализации Федерального закона от 22 июля 2008 г. № 148-ФЗ «О внесении изменений в Градостроительный кодекс РФ» и отдельные законодательные акты РФ:** Постановление Правительства РФ от 19.11.2008 № 864 // СЗРФ. 2008. № 48. Ст. 5612.
10. **О минимально необходимых требованиях к выдаче саморегулируемыми организациями свидетельств о допуске к работам на особо опасных, технически сложных и уникальных объектах капитального строительства, оказывающим влияние на безопасность указанных объектов:** Постановление Правительства РФ от 03.02.2010 № 48 // СЗРФ. 2010. № 7. Ст. 756.
11. **О некоммерческих организациях:** Федеральный закон от 12.01.1996 № 7-ФЗ // СЗРФ. 1996. № 3. Ст. 145.
12. **О саморегулируемых организациях:** Федеральный закон от 01.12.2007 № 315-ФЗ // СЗРФ. 2007. № 49. Ст. 6076.
13. **Об утверждении Перечня видов работ по инженерным изысканиям, по подготовке проектной документации, по строительству, реконструкции и капитальному ремонту объектов капитального строительства, которые оказывают влияние на безопасность объектов капитального строительства:** Приказ Минрегиона РФ от 09.12.2008 № 274 // Бюллетень нормативных актов федеральных органов исполнительной власти. 2009. № 6.
14. **Об утверждении Перечня видов работ по инженерным изысканиям, по подготовке проектной документации, по строительству, реконструкции, капитальному ремонту объектов капитального строительства, которые оказывают влияние на безопасность объектов капитального строительства:** Приказ Минрегиона РФ от 30.12.2009 № 624 // Российская газета. 2010. 26 апреля.
15. **Об утверждении порядка ведения государственного реестра саморегулируемых организаций:** Постановление Правительства РФ от 29.09.2008 № 724 // СЗРФ. 2008. № 40. Ст. 4543.

CIVIL-LEGAL REGULATION OF MECHANISM FOR PROTECTION OF ENTREPRENEURS' RIGHTS IN SELF-REGULATED ORGANIZATIONS IN CONSTRUCTION SPHERE

Morozov Andrei Aleksandrovich, Ph. D. in Law
Northern-West Branch of Russian Academy of Justice
9126543@mail.ru

The article is devoted to the study of the questions relating to the legal regulation of self-regulated organizations in the sphere of construction. The research on the dynamics of normative-legal regulation in this sphere allows revealing the problematic aspects of implementing the regulations of the existing legislation arising in practice.

Key words and phrases: self-regulation; protection of rights; Federal Service for Environmental, Technological, and Nuclear Supervision; overhaul; compensation fund; object of capital construction.

УДК 164.02/165.21+72.01

Культурология

Целью статьи является выявление механизмов воплощения ментальных представлений (идей) в образах культуры, в частности, архитектуры. Проблема воплощения идей в зодчестве заключена в нефигуративной природе архитектурных форм, которая может быть решена посредством символов. Автор приходит к выводу, что проявлению семиотического содержания в архитектуре способствуют архетипы коллективного бессознательного, лежащие в основе символических категорий и помогающие инстинктивно усваивать их значения.

Ключевые слова и фразы: архетип; символ; аллегория; образ; изображение; архитектура.

Мухин Андрей Сергеевич, к. филос. н., доцент
Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств
nebelwerfer@inbox.ru

АРХЕТИП В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПОЛЕ СИМВОЛИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ[©]

Архетип, представляя собой первичную составную часть коллективного бессознательного человечества [1, с. 59-60] и вместе с тем архаический универсальный образ [Там же, с. 62-63], присущий психике

различных этносов, независимо от эпохи и культуры есть парадоксальная фигура. Он является ментальным паттерном, но его проявление имеет ярко выраженное материальное воплощение. Это, на первый взгляд, противоречивое обстоятельство подтверждается бинарной структурой произведений художественной культуры, в которых соприсутствует как материальная составляющая (в специфических контурах различных искусств и ремесел), так и семиотическое содержание со своей совокупностью образов и смыслов. Поставим целью настоящей статьи обнаружить посреднические формы, которые помогают осуществиться переходу от идеи к предмету, учитывая сложность такой трансформации, прежде всего, в искусстве архитектуры.

Проявление архетипа легко принимает «телесность» того вида художественной деятельности, в произведениях которой он может быть детерминирован. Наименее «материализованным» архетип бывает в устных видах творчества, но затем обретает плоть по мере «утяжеления» вида искусства. В графике его актуализация возможна на плоскости благодаря линиям и пятнам, различным по тону. В живописи он находит цвет и те иллюзорные качества материи, которые способен передать живописец. В скульптуре – объем, в архитектуре еще и внутреннее полезное пространство, вес, тяжесть и разнообразие фактур от материала к материалу. Подобно тому, как в эстетике Г.-В.-Ф. Гегеля абсолютный дух постепенно развеществляется от эпохи к эпохе, от вида к виду (от архитектуры с ее инертной массой к музыке, «лишенной» материи) [2, с. 89-96], так и архетип находит свои выражения то в едва угадываемых образах, связанных со звуком, то в твердости камня и дерева. Архетип не обладает самостоятельностью в своем проявлении в произведениях того или иного искусства, он имеет посредника, форму-медиум, обладающую характеристиками, которые мы могли бы постигать на уровне чувства через их феноменальную природу. Этим посредником является *изображение*. Иными словами, некая фиксация, детерминирующая объект или явление, которые мы можем вычленив из ряда других объектов или явлений и констатировать их смысловую обособленность (коль выбор сделан) в какой-то важный для нас момент времени в каком-то важном для нас (художественно-обусловленном) пространстве. Разумеется, что *изображение* может быть выполнено самими разными средствами: кистью, резцом, словом или танцем актера на сцене. Однако существенным является именно то, что изображение маркирует для нас онтологическое и экзистенциальное состояние объекта, по каким-то причинам очень важного, и предохраняет его от микширования с другими, пусть и похожими объектами. В этом смысле изображение есть форма «индивидуации» объекта, он становится иным по отношению к объектам его же класса, приобретает особенности, которые и обуславливают неповторимость художественного произведения. Так, нарисованная лошадь будет принципиально уникальной по сравнению с другими лошадьми, коль скоро она является продуктом деятельности индивида, личности, художника. Она будет отличаться от живых лошадей в силу различий между изображением объекта и самим объектом, и от других нарисованных лошадей по причине разницы самих рисующих.

Архетип, выраженный в чувственно воспринимаемой форме благодаря изображению, по этой причине приобретает различия своего проявления – так возникает богатый тезаурус культурно-повествовательного наследия, многообразие художественно-поэтического литературно-мифологического материала. При сохранении общего содержания архетипа (герой-победитель) возникают его многочисленные сценически-событийные интерпретации (Самсон, Геракл, Илья Муромец).

Изображение в искусствах, обращенных к зрению, легко усваивается и принимается в силу своей узнаваемости, особенно если оно формально соответствует объектам нашего непосредственного окружения, того, что мы называем *реальной действительностью*. Даже в тех случаях, когда мы отказываем этому изображению в художественности, культурно-исторической значимости, духовной ценности и т.п., мы способны его «узнать». Мало кто из людей в здравом рассудке будет отрицать, что «Черный квадрат» К. С. Малевича – квадрат, т.е. геометрическая фигура, при всем возможном неприятии эстетической концепции самого произведения. Однако изображение не может полностью совпадать с видимой формой оригинала не только по причине механических aberrаций, технического отставания или ошибок художника, но и потому, что может быть наполнено чем-то, чего на самом деле нет у оригинала. Отсюда наш восторг перед изображением. Оно словно обладает повышенным коэффициентом комбинаторики, позволяя нам, внося изменение в «слепок» реальности, «корректировать» эту реальность по нашему усмотрению, при этом сохраняя возможность узнавания исходного материала в соответствии с нашими представлениями об оригинале и его координатах в *окружающей действительности*. Следовательно, изображение всегда является чужим по отношению к образцу, словно симулякр, подражая *реальности*, порой наделяя ее тем, чего у нее быть не может. Изображение, несмотря на свою медийную, по отношению к архетипу, функцию никогда полностью не совпадает с ним, и никогда полностью его не исчерпывает по содержанию. Обращаясь к геометрическим (пространственным) аналогиям, можно сказать, что изображение «покоится» на поверхности архетипа, повторяя его координаты и рельеф, словно слой льда, вторящий очертаниям береговой линии водоема. Здесь лед и вода, несмотря на вещественное единство, хоть и являются разными агрегатными состояниями одного и того же, различны по своим пространственным положениям. Лед – это пленка, корка, покров, поверхность, тогда как вода есть глубина с трехмерной протяженностью, мраком и плотностью. Так точно и архетип – широкая пропасть бездонного океана, в то время как изображение – лишь рябь ризом на его поверхности. Подобно тому, как волна может принимать любое направление в зависимости от ветра, так и изображение создается благодаря ментальным движениям нашей интеллектуальности, памяти и совокупности всех аспектов как индивидуального, так и коллективного опыта. Архетип подобен стихии, состояние которой зависит от ее собственной природы. Его наличие угадывается по ряби, по изменениям на поверхности, и эти изменения

в отличие от непроницаемости его глубины наблюдатель способен фиксировать, удерживать в памяти и подвергать рецепциям, по ряби пытаясь определить то, что происходит на дне.

Наличие архетипа в образном строе произведений художественной культуры наиболее полно осознается там, где присутствует повествование, как если бы архетип являлся заготовкой либретто. Однако именно «литературное» проговаривание действий, сцен и характеров героев способно дать наблюдателю возможность увидеть в сюжетных коллизиях универсальное, что может повторяться, меняя имена, бутафорию и декорации, при этом сохраняя сигналы распознавания, по которым мы узнаем архетип. Его узнавание нам облегчает предметная среда (персонажи, их реквизит, игровой ландшафт), т.е. пища для глаз, внешнего и внутреннего взора. Но как быть с тем искусством, в арсенал которого не входит код жестов, напряжение мышц, бархат кожных покровов, вязь тканых орнаментов или водопад складок тоги, если выразительным языком этого искусства являются абстракции, лишённые уникальности, потому что они всегда одни и те же – геометрические фигуры, линии, плоскости, объёмы и тяжести. Как в них проявиться архетипу? Через какой набор сигналов?

Таковыми сигналами, как мы полагаем, являются *символические категории (символ)*. Стоит, однако, помнить о том, что далеко не всегда для архаического и традиционного сознания доступна рефлексия символических категорий. Как справедливо отмечают некоторые авторы, человек порой не может мыслить символы «как обозначения богов или сил (которые в то же время отличны от них), как не может он рассматривать установившееся у него в уме отношение (например, сходство) как связывающее объекты, но в то же время отделённое от них. Отсюда – слияние символа и того, что он обозначает, а также слияние двух сравниваемых предметов таким образом, что один может выступать вместо другого» [10, с. 20]. Среди символических категорий в первую очередь укажем на знак. Знак – это узаконенный набор некоторых элементов. Это порядок, в котором элементы всегда присутствуют в образе, например, солнца или луны. Этот порядок отделяет знак от не-знака. Он придает ему смысл, наделяет его информацией. Вместе с тем знак – это конвенциональная вещь (коль он узаконен). Он существует благодаря договору, то есть согласию группы, общества, коллектива относительно той информации, которая отождествляется со знаком, наполняя его, обозначаемая им. В этом случае знак лишен какой-либо художественности. Он как сигнал тревоги не имеет строго детерминированных эстетических качеств. Знак имеет смысл, но этот смысл может касаться любой сферы жизнедеятельного пространства. Зеленый цвет светофора, зеленый цвет погребального инвентаря: соответственно, в одном случае это обозначение безопасности движения, в другом – вечной (загробной) жизни. Знак не имеет строгого соответствия тому или иному материалу, он может быть детерминирован светом, звуком, жестом, набором простейших движений и тех движений, которые оставляют следы на песке или стене первобытной пещеры в качестве простого рисунка из линий, точек и пятен. Знак должен хорошо читаться, а следовательно, коммуникативная действенность передаваемой им информации успешна тогда, когда для его обозначения используются простейшие формы, наборы и порядки. Три точки, три тире. Информация, передаваемая алфавитом, достигает цели результативнее, чем сложный рисунок иероглифического письма или развернутое повествование на холсте. Несколько линий буквы (штамбы, перемычки), ограниченные в интерпретации, придают знакам письменности строго определенные фонетические значения, благодаря которым мы можем выстраивать различные порядки (ограниченные по смыслу) – слова, предложения, абзацы, главы, текст.

Геометрические фигуры дают возможность создавать *простые* знаки – треугольники, квадраты, круги. Эти фигуры мы в изобилии найдем в архитектуре не только как «побочный» эффект внешних очертаний конструкций, не только как следствие технической необходимости создать ту или иную форму, но и как знаки, которые конвенционально наполняются информацией не связанной напрямую с информацией технического порядка. Ибо круг купола, в качестве символа небесной сферы, никогда не расскажет нам о той тяжести камня и силах распора свода, которые работают в кладке, встречая сопротивление несущих элементов от самого верха и до самого фундамента здания. Глядя на купол, мы можем догадаться о его техническом решении, но нам сложно будет связать общей семантикой вязкость свежего раствора, на который кладут кирпич, с музыкой небесных сфер, на которые намекает круглое основание свода как символа горнего мира. Архетип в архитектуре обнаруживает себя в знаке – треугольнике фронтона, квадрате плана или полусфере перекрытия, но знак не исчерпывает содержание архетипа, а только лишь заявляет о его присутствии. Более того, для выражения того или иного смысла, скрытого в архетипе, в архитектуре может потребоваться не один знак, а вся возможная их совокупность. Архетип не открывается только через вертикаль шпиля или количество нефов. Его можно обнаружить лишь сквозь призму совокупностей, комплексов разного порядка, ассоциаций, условий и флюктуаций, мимолетных эпизодов и данностей фундаментального характера. Здесь важно все – материал постройки и время ее создания, биография зодчего и наши рецепции исторической эпохи, декор и конструкции, назначение здания, климатическая среда его бытования, а также топонимическая семантика, скрытая в названии целого города и влияющая на его судьбу [8, с. 163]. Только такой комплекс может помочь в исследовании архетипа, только в таком комплексе могут проявиться важнейшие институты, которые мы связываем с культурным сознанием, а проявление их, разумеется, будет архетипическим.

Архитектура не является только овеществленной функцией удовлетворения наших физиологических потребностей в крове и убежище. Если бы она была таковой, то весь набор архитектурных форм в глобальном масштабе свелся бы к нескольким наиболее простым и рациональным конструкциям – стенам, столбам, перекрытиям. Однако в истории архитектуры мы наблюдаем не только все возрастающее стремление

сделать эти конструкции более сложными и совершенными, но и привнесение в зодчество *лишнего*, того, что не связано со строительным функционализмом и утилитаризмом. Иными словами, архитектура только как оболочка нашего биологического «я» не существует. Она демонстрирует множество иррациональных мотивов, деталей и форм, которые не только не способствуют рациональному решению практических задач, но и мешают их выполнению. В архитектуре присутствует некоторая избыточность, то, что лежит на поверхности и порой бытует самостоятельной жизнью фресок, мозаик, декоративной резьбы, узорочья профилей (обломов) и фасадных расколеровок. Все это существует не только ради нашего тела, а в ряде случаев нашему телу и вовсе не предназначено. Если набор всех этих элементов – декоративных и избыточно конструктивных – присутствует в качестве системы высказывания, то остается предположить аксиологическую значимость высказываемых идей, коль столько усилий тратится на создание столь грандиозного знака, как здание или отдельная архитектурная форма.

Архетип не есть знак. В знаке присутствуют конкретные дефиниции. Он более определен по своему содержанию, установленному согласно упомянутой выше конвенции. Архетип отличен от эмблемы, поскольку эмблема – это *геральдический* знак, или корпоративный знак, содержание которого столь же бюрократически безупречно, как и знаков дорожного движения. Эмблема говорит не аллегориями, а напрямую. В ней подобраны такие типы высказывания, которые не нужно разгадывать и которые узнаются сразу, поскольку память находит им аналогии в нашем опыте, знакомом с некоторым множественным набором атрибутов. Так как память сразу же устанавливает ассоциацию между фигурами эмблемы и тем или иным предметом нашего опыта, нет необходимости дешифровки эмблемы. Ее действенность заключена в прямых ассоциациях: меч – агрессия, напор; серп – дары природы, крестьянский труд. Атрибут подобен эмблеме, но за ним обычно скрывается герой, то есть некое одушевление. Атрибут – маркер персонифицированных сил, не просто грозы или грома, но Юпитера или Перуна. В христианстве атрибут близок эмблеме, поскольку его значение принято конвенцией, неким договором, согласно которому какой-либо предмет сопоставляется с тем или иным святым: ключи – со Св. Петром, камень – со Св. Стефаном. Этот договор не только имеет характер закона внутри определенного сообщества, но и освящен бюрократической санкцией, литературной традицией, книжным авторитетом подобно «Золотой Легенде» Якова Ворагинского. Архетип отличается и от аллегории, ибо аллегория – это не просто формула речи, выраженная через сцену с персонажами и атрибутами, но некоторый «литературный» (то есть сюжетный, повествовательный) намек на известное событие, или общепризнанное в качестве факта явление. Неважно при этом, какими средствами эта аллегория выражается – словом, красками или камнем, – ее литературная (повествовательная) конституция есть одновременно ее экзистенциальная основа, без нее аллегория не существует. Архетип не есть полный аналог символа (*символических категорий*), хотя архетип ближе всего находится к символу, и в культурологии К. Г. Юнга, по сути, является архаическим символом коллективного бессознательного. Однако, например, в трактовке И. Канта он имеет важнейшую отличительную черту в сравнении с архетипом – «символ не выходит за рамки мышления субъекта» [7 с. 77]. В то время как архетип входит в круг явлений, которые можно было бы обозначить как «дорефлексивные... структуры сознания» [6, с. 81-82]. Архетип, таким образом, можно рассматривать в качестве бессознательного «предшественника» *символических категорий*, их базы и фундамента. Архетип есть до-символ. Он – основа и залог существования символических категорий разнообразных семантических вариантов (аллегорий, атрибутов, эмблем, знаков). Символ как таковой имеет более узкие границы, чем архетип. Несмотря на то, что он является полисемантическим образованием, а его значения могут быть вариативны, смыслы этих значений вращаются вокруг одной и той же оси, вернее сказать, внутри одной и той же оболочки. Дело в том, что символ – это иносказание, имеющее ясно обозначенную оболочку, или маску, но примеряемую к разным лицам. Иными словами, символ – это «чувственно воспринимаемый предмет, представляющий некоторый другой предмет, свойство или отношение, использующийся для приобретения, хранения, переработки и передачи культурных значений и смыслов» [5, с. 63]. Вино может в равной степени символизировать Вакха, плодородие, кровь Христову и самого Спасителя. Рыба – Иисуса Христа и беременность женщины. Архетип не имеет оболочки, он подобен телу без органов, узнается по силуэту. Он как некое пятно в сознании, которое не может это пятно очертить, выявить его детали, но лишь угадывает его присутствие. Это угадывание напоминает наведение на резкость при поврежденном объективе. Есть общие контуры, намекающие на габариты, освещенность и расстояние до объекта. Однако оптическая юстировка невозможна, нюансы не проявляются, отсутствуют четкие границы света и тени, не видны рефлексы и полутона, размыты цветовые градации, едва угадываются оттенки. Поскольку архетип является первичной составной частью *бессознательного*, постольку его *форма* не может быть очевидной (если она вообще существует). Она постигается *на ощупь*, она скорее вспоминается, нежели воспринимается, вспоминается как нечто пережитое во сне, что становится явным только в самых общих чертах. Неслучайно именно поэтому К. Г. Юнг уделяет такое внимание сновидениям, в которых архетип может обрести более или менее различимые черты, подвергнутый рефлексии. В сновидениях архетип обретает способность к персонификации, к конкретизации образов, к воплощению этих образов в сюжетно-повествовательных сценах. В сознательной деятельности человека эти сюжетно-повествовательные мотивы, эти персонифицированные данности, становящиеся героями, персонажами историй, превращаются в материал мифов, легенд, фольклора, разного рода искусств и ремесел. В некотором смысле границы архетипа обширны настолько, что могут вместить в себя все возможные персонификации и конкретизации не только классического наследия, но и все время становящегося пласта современной культуры.

Архетип служит архаическим материалом для символических систем. В круг символических категорий попадает и аллегория, и атрибут, и эмблема, и знак. Однако архетип по отношению к ним является базовой опорой. Он задает направление, основной маршрут, определяя общий характер рельефа, общий рисунок рисом на плане имманенции, подобно тому, как этот план видят Ж. Делёз и Ф. Гваттари [4, с. 6, 10, 15]. Над этим планом как над фундаментом поднимается символ, приобретая абрис, становясь в более узкие границы, очерчивая участок, характер идей, рамки сюжетно-повествовательных конструкций. Символ, рассказывающий о конкретных событиях, превращается в аллегория. Аллегория может быть снабжена маркирующими ее персонажей атрибутами и эмблематическими пояснениями. Простейшим видом эмблем становятся в высшей степени конкретизированные и «узкоспециализированные» знаки. Эта схема может быть проиллюстрирована пирамидой, в основании которой лежит некий общий смысл (архетип), в средней части он дополняется затейливыми деталями, подробностями и демонстрациями (символ), иллюстрациями и примерами, персонификациями и сценическими декорациями (аллегория). Ближе к вершине этой пирамиды, в узком створе идей находится эмблема, со своей указующей способностью детерминировать реальность. Вершину венчает знак в апофеозе своих конкретно-буквалистских аллюзий. По сути, даже не аллюзий, а прямых, но кратких обозначений бытия, его фактов, феноменов, персон и ситуаций.

В архитектуре нельзя проявить героя напрямую. Персонификация той или иной стихии, общественной воли или настроения вряд ли возможна выразительными средствами зодчества. Если аллегория, эмблема или знак легко высказываются через узнаваемые объекты (вещи), персоны и сцены, то только потому, что таковой материал составляет основной репертуар изображений в живописи, графике и скульптуре. Изобразительность последних является залогом литературно-повествовательного подхода, когда идею высказывает конфликт или некий сценический синтез персон. Собственно в архитектуре такой конфликт невозможен. Поместив фрески или скульптуру на фасад здания, мы не добавим архитектуре как таковой ничего из того, без чего она не могла бы существовать. Лишив зодчество элементов синтеза с другими искусствами, вы не лишите архитектуру ее сущности, которая сохранится в конструкциях, архитектурных формах, объемах, планах, сечениях и материале. Часто наблюдаемый в истории синтез искусств – обратная сторона «неразговорчивости» архитектурных форм. Идею проще выразить словами, в сюжетно-повествовательных конфигурациях текста, нарисованного красками или вырезанного из камня. Картины, которые «служат мирянам вместо книг» [9, с. 405-406], (витражи, фрески, мозаики, статуи) – это всего лишь внешний слой на конструктивных поверхностях здания. Сами архитектурные элементы постройки не имеют отношения к смыслам этого слоя, как не имеет отношения лист книжной страницы к тексту романа, напечатанного типографской краской на бумаге. Семиотическое содержание архитектуры близко тому, что выражает живопись или скульптура на стенах сооружения, но это содержание подчас шире и архаичнее того, что живописец или скульптор способны развернуть своими средствами перед глазами зрителя. Порой архитектурные формы говорят в унисон тому, о чем молвят статуи и витражи, но они заявляют о более общих (и, следовательно, более важных) идеях, чем те, которые лежат в истоке сюжета живописной или скульптурной композиции. Эти идеи, эти едва угадываемые образы и есть архетипы.

Парадокс архетипа заключается еще и в том, что он, имея неопределенно широкие границы своего силуэта, выражен с помощью того, что ограничено материей в пространстве, времени, материале, в тектонических свойствах, в механических нагрузках, в оптической обозримости, в соизмеримости с человеческим телом. Любое даже самое грандиозное здание имеет где-нибудь пределы, будь то третий терминал пекинского аэропорта Шоуду (2004-2008 гг.) или *The New Century Global Center* в китайском же городе Чэнду (2013 г.), но в этих пределах оно стремится выразить беспредельные по своему содержанию идеи, архетипы, архаические образы, которые, будь они обрисованы в конкретной ситуации мифа или сказки, потеряли бы свою беспредельность. В архитектуре нет фабулы или сценической персоны. По этой причине мнится (или является иллюзией), что в ее границах можно выразить безграничное, не нарушая при этом самих границ, оставляя их технически замкнутым контуром стен, галерей, столбов, сводов и башен. Архитектурное сооружение как большая икона являет собой некое подобие по отношению к бесконечному оригиналу. В полусфере купола – замкнутой оболочке, полной натиска распора, массы кладки, тектонической сопротивляемости материала, – в тисках естественных законов и условий, которые невозможно нарушить (а нарушение ведет к разрушению), высказана идея бесконечного неба или Бога, «чей центр повсюду, а окружность же нигде» [11, с. 167]. Этот древний архетип величия и безграничности способна выразить архитектура, не заслоняя в нашем сознании идею персоной или коллизией сюжета. Именно поэтому даже самое небольшое и скромное сооружение при наборе известных архитектурных форм способно говорить о беспредельном, например, в церковном зодчестве посредством свода. Так, купол капеллы Пацци во Флоренции символичен не в меньшей степени, чем грандиозный купол собора Санта-Мария дель Фьоре, что, по всей видимости, понимал их создатель, Филиппо Брунеллески. И, наоборот, временами строители стремились к разрушению границ, к преодолению количественной конечности архитектурных сооружений, чтобы в их гигантских масштабах приблизиться к грандиозности архетипа. Это стремление «совпасть» по масштабу с самым смыслом, затаенно спрятым в архетипе, было ничем иным как задачей по преодолению проблем конгруэнтности. Сопоставляемое и сопоставляющее должны оказываться в общих границах, как линейка и измеряемый ею стержень [3, с. 18-20]. Однако реальность физических отношений, масс, материалов, конструкций и расстояний диктовали те ограничения, которые казались ковами в метафизических грезах строителей, мыслящих, например, храм и вселенную достигающими полной

конъюнкции, или *тело* собора тождественным *телу* Бога. Эта метафизическая сопоставимость символа и символизируемого им явления порождала желание воплотить идею «в полный рост» в материале. Именно это подвигало многие поколения зодчих нарушать такой ясный в архитектуре принцип экономии и создавать творения, где смыслом труда являлось сверхтяжелое усилие, а смыслом деятельности – беспрестанное напряжение, а смыслом трат – бескрайняя расточительность. При этом задачи ставились самые трудные, чтобы преодоление их было нескончаемым подвигом. Так рождались пирамиды, храмы, соборы.

Сделаем выводы, подведем итог. Архетип, являясь первичной составной частью коллективного бессознательного, проявляется через изображение, которое есть описательная фиксация образа любого объекта или явления, выделяемых сознанием из ряда других объектов или явлений при одновременной констатации их экзистенциальной самостоятельности в какой-то важный для нас момент времени в каком-то важном для нас локусе пространства. Проявиться архетипу в изображении помогает набор определенных сигналов, которыми являются символические категории – аллегория, атрибут, эмблема, знак. Архетип является их предшественником, их онтическим фундаментом, залогом существования. Архетип есть до-символ, архаический (первобытно-первичный) материал для символических систем Древности, Средневековья, Нового и Новейшего времени. Архетип, как до-символ, в архитектуре не способен проявить себя в описательном изображении (как в живописи или в литературе), но, несмотря на свою психическую природу, «овеществляется» в самом материальном из искусств, в грузности инертной массы камня, кирпича и бетона, сохраняя смыслы, которые доносит до нас посредством *символических категорий*. В архитектуре архетип в первую очередь обнаруживает свое присутствие как идея пространства (несмотря на многообразие пониманий этого явления). Заостренность на проблемах пространства в зодчестве (от древности до значительно более поздних времен) есть архетипическое проявление интуитивных догадок о пространстве как о физической реалии. Следствием такой конъюнкции строительной практики и рецепций пространства становится появление модели вселенной, которая зачастую мыслится в понятиях и терминах архитектуры.

Список литературы

1. Беннет Е.-А. Что на самом деле сказал Юнг / пер. с англ. А. Галактионова. М.: АСТ; Астрель, 2009. 160 с.
2. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: в 4-х т. / пер., ред. М. Лифшиц. М.: Искусство, 1968. Т. 1. 312 с.
3. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени / пер. с англ. Ю. Б. Молчанова. М.: Прогресс, 1969. 590 с.
4. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009. 261 с.
5. Денисова И. В. Культурологическое поле семиотики // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5). С. 63-65.
6. Коваленко Е. М. Культура, символ, человек в контексте когнитивной теории культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 4 (10): в 3-х ч. Ч. II. С. 81-84.
7. Коваленко Е. М. Философско-методологическое обоснование символического подхода к культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5). С. 77-81.
8. Смирнова Т. Ю. Архетипический базис топонимического концепта «Суздаль» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 4 (10): в 3-х ч. Ч. I. С. 162-164.
9. Февр Л. Иконография и проповедь христианства / пер. с фр. А. А. Бобович, М. А. Бобович, Ю. Н. Стефанов // Бои за историю. М.: Наука, 1991. С. 393-423.
10. Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека / пер. с англ. Т. Толстой. СПб.: Амфора, 2001. 314 с.
11. Юнг К. Г. Психология и религия // Архетип и символ / пер. с нем. А. М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1992. С. 129-203.

ARCHETYPE IN SEMIOTIC FIELD OF SYMBOLIC CATEGORIES

Mukhin Andrei Sergeevich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Saint-Petersburg State University of Culture and Arts
nebelwerfer@inbox.ru

The purpose of the article is to reveal the mechanisms for the embodiment of mental ideas in the images of culture, in particular architecture. The problem of ideas embodiment in architecture is the non-figurative nature of architectural forms, which can be solved by means of symbols. The author comes to the conclusion that the archetypes of collective unconscious that underlie the symbolic categories and help instinctively absorb their meanings contribute to the manifestation of architecture semiotic content.

Key words and phrases: archetype; symbol; allegory; image; representation; architecture.