

---

образа и уже не могли себе представить иную трактовку даже самого известного музыкального первоисточника.

Творчество Яacobсона подтверждает давнюю мысль Ж.-Ж. Новерра о том, что танец (хореография) является как бы связующим звеном между музыкой и изобразительным искусством и что лишь гармония, взаимодействие этого тройственного союза, в итоге способно создавать единство музыкально-пластической драматургии подлинного хореографического творчества.

Леонид Яacobсон — великий художник танца, создавший шедевры во всех видах и жанрах хореографического искусства, все

же в первую очередь является для нас гением жанра малых форм — хореографических миниатюр (за полвека он создал более 200 номеров, значительная часть из которых живет на сцене уже почти столетие!). Среди них «Роденовский цикл» по праву может считаться совершенным образцом жанра хореографической миниатюры как в масштабе всего балетного театра, так и одним из высших достижений самого непревзойденного гения миниатюр Леонида Яacobсона — одним из редких созданий хореографического искусства, которым предназначена счастливая судьба — оставаться жить на балетной сцене еще многие и многие века.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Яacobсон. Л., 1968.
2. Зозулина Н. Алла Осипенко. Л., 1987.
3. Львов-Анохин Б. Алла Шелест. М., 1964.
4. Яacobсон Л. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Hermitage publishers, 2001.

#### REFERENCES

1. Dobrovolskaja G. Baletmejster Leonid Jakobson. L., 1968.
2. Zozulina N. Alla Osipenko. L., 1987.
3. L'vov-Anohin B. Alla Shelest. M., 1964.
4. Jakobson L. Pis'ma Noverru. Vospominanija i jesse. Hermitage publishers, 2001.

*А. К. Зиннурова*

#### СЕМИОТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ШУМОВ В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

*Изложены диссертационные материалы относительно проблем шумов в экранных искусствах с позиции семиотики. Шумы зависели прежде всего от изображения и не воспринимались как элемент искусства. Для того чтобы выявить их независимость и самостоятельность, необходимо доказать, что шумов в экранных искусствах являются «языком». Соответственно они способны в контексте произведения создавать знаковую ситуацию, которая раскрывает смысловое пространство и приближает экранное произведение к статусу «произведения искусства».*

**Ключевые слова:** шумовая семиотика, экранные искусства, смысловое пространство, произведение искусства.

## THE SEMIOTICS PROBLEMS OF THE NOISES IN THE SCREEN ARTS

*In this article the dissertational materials are expounded about the problems of the noises in the screen arts from the semiotics position. The noises depended, first of all, from the video and the noises weren't perceived as an element of the art. In order to discover an independent and valid of the noises, it's necessary to prove that the noises are «the language» in the screen arts. Accordingly the noises can realize the sign situation in the context of the screen product, thereby to realize the semantic space and, hence, approaching screen product to the status «the product of the art».*

**Keywords:** the noise semiotics, the screen arts, the semantic space, the product of the art.

Шум воспринимается как негативное явление природы или технического прогресса [1, с. 514]. Однако в отображении идеи через смысловое пространство посредством знаковости в экранных искусствах шум приобретает иные качества, а именно — одного из элементов искусства, что было доказано в ходе проведенных исследований. Искусство — это «специфическая форма общественного сознания и человеческой деятельности, представляющая собой отражение действительности в художественных образах...» [6, с. 174]. Художественный образ [4, с. 14] — это «форма отражения объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала» [6, с. 531]. Важным является то, что посредством художественного образа автор отображает свои идеи. Для этого шум должен быть организован в высотном, временном, тембровом, громкостном и других соотношениях.

Выведем формулу, которая является «скелетом» для искусства (см. схему).



Для того чтобы экранное произведение имело статус «произведения искусства», необходимо наличие составляющих схемы. Шумы в экранных произведениях являются «языком»: «...язык не обязательно характеризуется системностью; для наличия языка достаточно, чтобы он был совокупностью предметов, обладающих смысловым значением» [3, с. 124]. Смысловым значением в экранных произведениях могут обладать как шумы, характерные для того или иного источника, так и нехарактерные. Для того чтобы реализовать смысловое пространство, нужна знаковая ситуация (смотри схему), которая отображается посредством художественных образов (звуков). Знаковая ситуация характеризуется наличием следующих элементов, описанных А. Ветровым:

- 1) предмета, выполняющего при определенных условиях функцию знака;
- 2) предмета, к которому знак отсылает;
- 3) смыслового значения (следа), при помощи которого осуществляется отсылка;
- 4) организованной системы, отсылаемой к определенному предмету.

В некоторых случаях к ним присоединяется еще один элемент — организованная система, производящая знаки (например, человек, произносящий слова, обращенные к другому человеку) [3, с. 50].

Шумы способны обладать вне экранных искусств собственным значением. Это непосредственно те ассоциации, которые вырабатываются у нас после услышанного:

---

шаги, царапанье, шорохи и так далее. Однако, находясь в пространстве экранных искусств, они уже приобретают иной вид и иную нагрузку. В каждом отдельном произведении генерируется своя собственная система, которая в зависимости от автора может существовать на протяжении всей его жизни. Жестких правил для экранного звукового «языка» нет, доступны любые возможные комбинации для реализации смыслового пространства с точки зрения семиотики.

Для возможного существования «языка» также должен быть словарь. С одной стороны, П. Пазолини, С. Раппопорт, В. Даль, М. Бонфельд правы, утверждая, что нет «словаря образов» [2, с. 190–191]. С другой стороны, при необходимости такой словарь может быть. Данную гипотезу доказывает необходимость слуховой памяти у звукорежиссера, который при синхронном воспроизведении должен обращаться именно к такому «словарю». Несмотря на столь однозначное высказывание П. Пазолини, он же утверждает, что авторы должны все время заново создавать свой словарь [2, с. 190–191]. Также в экранном произведении существует «смысловой словарь», где автор показывает художественную взаимосвязь звука с изображением и последующим их использованием в этом произведении. Таким образом, существуют два звуковых словаря в экранных искусствах: словарь по восприятию обыденных звуков и словарь по смысловому восприятию.

В ходе исследований было доказано, что знаками являются внутрикадровые и закадровые шумы. Отображая «правду жизни», шумы являются «индексом», так как происходит указание непосредственно на предмет/на человека (индекс — знак, привлекающий «внимание к означаемому им объекту каким-то безотчетным образом» [7, с. 124]). Если же шумы создают «правду искусства» (к примеру, на экране — один человек, а звучит рота солдат), это уже будет «иконический знак», так как происхо-

дит сходство между означающим и означаемым. Возможность существования семиотики во внутрикадровых шумах («индекс») зависит от временного фактора. Если после необходимой, с точки зрения звукорежиссера, синхронности он не станет реализовывать звуковое решение (художественный образ), то такая синхронность автоматически теряет знаковую. Основную роль играет их дальнейшее положение по отношению к смысловому пространству. Адресатом являются душа и разум воспринимающего. Следом являются шумовая характеристика эпох или специальные функции, воздействующие на подсознание, чувства или на реальность, но в конкретном экранном произведении.

Также было выявлено, что закадровые шумы образуют «иконический знак», где указывается художественное сходство между означаемым и означающим. Более того, из исследований видно, что возможны переходы внутрикадровых шумов в знаковой категории «индекс» в закадровые шумы. В этом случае наблюдается «прямой переход» из положения «индекса» в положение «иконического знака». Такой же итог наблюдается и с переходом внутрикадровых шумов категории «иконический знак» в закадровое положение, где на выходе получаем «иконический знак». Полученные семиотические данные раскрывают уникальную особенность шумов, а именно: наличие «иконического» статуса во внутрикадровом звучании. Знаковый переход отсутствует, то есть положение шумов не поменялось, это ставит их на наивысший уровень влияния внутри эпизода(ов) и произведения в целом. Также была выявлена возможность перехода внутрикадровых шумов из «индекса» в «иконическое» положение, что позволяет на выходе получить «тяготение к символу» (пример: человек идет «обычными» шагами, через несколько кадров или эпизодов его шаги звучат как шаги роты солдат). Необходимо обратить внимание на возможный обрат-

ный переход внутрикадровых шумов (из положения «иконического знака» в «индекс»), что позволяет также выявить «тяготение к символу», но с противоположным оттенком характера (пример: идет герой, мы слышим его шаги как шаги роты солдат, но через несколько кадров, эпизодов или в конце фильма слышим его одиночные шаги). Подобный ход позволяет отождествлять события с легкостью, со смирением и так далее. Проводились исследования с переходом закадровых шумов во внутрикадровые шумы — «индекс». В результате возникает возможность создать некое пространство вокруг героя, а появление его в кадре усилит эффект прошлой тайны (пример: шаги героя, которые появятся в кадре значительно позже собственного звучания).

Анализируя полученные данные, можно сделать вывод, что в знаковых переходах шумы часто «тяготеют к символам». Это возможно, если воздействие происходит на разумную составляющую человеческого восприятия. Более того, с изменением семиотического положения менялось и смысловое пространство.

В ходе исследований также было выявлено наличие шумовых «символов» как таковых. Символ связан «с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, слу-

жит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного, содержания» [5, с. 240]. Он содержит и несет в себе некую архаическую информацию, которая проходит из прошлого в будущее. Яркий и наглядный звуковой «символ» — вой волка вместе с (без) завыванием(я) ветра — символ одиночества. При суммировании данного знака с семиотическим положением внутрикадрового шума («индекс») наблюдалось столкновение самостоятельных знаковых единиц, что на выходе давало «символ» без изменений. Был проведен ряд аналогичных исследований, в которых суммировался внутрикадровый шум — «символ» с закадровым шумом. Стало ясно, что, независимо от воздействия различных знаков на «символ», его семиотическое положение остается неизменным.

Возможность существования знаковой ситуации, а также наличие характерных составляющих для «языка», позволило утверждать, что шумы в экранных произведениях являются «языком». Семиотический подход дал возможность теоретически доказать принадлежность шумов к искусству, определить независимость от изображения и монтажа, то есть как самостоятельную единицу, но в контексте конкретного произведения.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большая советская энциклопедия / Гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 29.
2. *Бонфельд М.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. СПб.: Композитор, 2006.
3. *Ветров А. А.* Семиотика и ее основные проблемы. М.: Политиздат, 1968.
4. *Казин А. Л.* Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб.: Алетейя, 2000.
5. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000.
6. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. 5-е изд. М.: Политиздат, 1987.
7. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

## REFERENCES

1. Bol'shaja Sovetskaja Enciklopedija / Gl. red. A. M. Prohorov. 3-e izd. T. 29. M.: Sovetskaja enciklopedija, 1978.

- 
2. *Bonfel'd M.* Muzyka: Jazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovanija muzykal'nogo iskusstva: Monografija. SPb.: Kompozitor, 2006.
  3. *Vetrov A. A.* Semiotika i ejo osnovnye problemy. M.: Politizdat, 1968.
  4. *Kazin A. L.* Filosofija iskusstva v ruskoj i evropejskoj duhovnoj tradicii. SPb.: Aletejja, 2000.
  5. *Lotman Ju. M.* Semiosfera. SPb.: Iskusstvo, 2000.
  6. *Filosofskij slovar' / Pod red. I. T. Frolova.* 5-e izd. M.: Politizdat, 1987.
  7. *Eko U.* Otsutstvujuschaja struktura. Vvedenie v semiologiju. SPb.: TOO TK «Petropolis», 1998.

**Ю. И. Карпова**

### **СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ ЯПОНСКОГО ДИЗАЙНА В XX ВЕКЕ**

*Статья является кратким описанием исторических событий в Японии с 1850 по 1950-е годы, которые стали импульсом развития и международной известности японского дизайна в XX веке. Здесь указаны основные причины восхождения японского дизайна: международное сотрудничество, активное восприятие мировых художественных течений и новых технологий XX века, основание творческих союзов в Японии, и вместе с тем сохранение национальных традиций искусств и ремесел.*

**Ключевые слова:** Япония, дизайн, предпосылки, традиции, Арт-Нуво, Баухауз, восприятие, сотрудничество, гравюра.

**Ju. Karpova**

### **THE SOCIAL AND ARTISTIC PRECONDITIONS OF THE DEVELOPMENT OF JAPANESE DESIGN IN THE XX CENTURY**

*A brief description of historical events in Japan from 1850 to 1950 is given, these events being regarded as the impulse of the development and international recognition of Japanese design in the XX century. The basic reasons of the ascent of Japan design are pointed out: international cooperation, active perception of world artistic trends and new technologies of the XX century, the foundation of creative unions in Japan and, at the same time, the preservation national traditions of art and applied arts.*

**Keywords:** Japan, design, precondition, tradition, Art-Nouveau, Bauhaus, perception, cooperation, engraving.

История развития дизайна в Японии имеет свои особенности. Как указывает первопроходец японского графического дизайна Юсаку Камекура в своей статье «Графические искусства», «современный дизайн не имеет истории в нашей стране», имея в виду, что Япония сделала огромный скачок в промышленном отношении и развитии дизайна за довольно короткий период времени. Графический дизайн международного уровня в Японии появился лишь в

1950-х годах. Этому способствовали активные международные контакты с 1850 по 1950 годы и экономический подъем в стране. Японские мастера были издревле сильны в декоративно-прикладном искусстве и гравюре, которые были высоко оценены во всем мире. Но графический дизайн не являлся сильной стороной Японии до середины XX века. Исключительный талант японцев, который они проявляли в продолжение всей своей истории, — учиться у