

NEWS

OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
SERIES OF SOCIAL AND HUMAN SCIENCES

ISSN 2224-5294

Volume 6, Number 298 (2014), 187 – 193

THE APPLICATION OF ARTISTIC SYMBOLS IN THE PERFORMING ART. SIMULACRA

D. Urazymbetov

Saint-Petersburg state university of culture, Russia.

Дворцовая наб., 2/4, Санкт-Петербург, Россия, 191186. +7 812 312-95-21

Key words: symbol, simulacrum, artistic symbol, allegory, sign, emblem, social networks.

Abstract. This article deals with a fragment of D. Urazymbetov's thesis "Semiotic codes of theatrical spaces". It considers the concept of the symbol from the point of view of various philosophers and scientists. Attention is paid to the application of artistic symbols in the performing art. The article analyzes the difference between the terms "symbol", "sign", and "allegory". It compares the concept of symbol and simulacrum.

УДК 7:003.628

ПРИМЕНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИМВОЛА В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ. СИМУЛЯКРЫ

Д. Уразымбетов

Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия

Ключевые слова: символ, симулякр, художественный символ, аллегория, знак, эмблема, социальные сети.

Аннотация. Данная статья представляет фрагмент магистерской диссертации Д. Уразымбетова «Семиотические коды театрализованных пространств». В ней рассматривается понятие символа с точки зрения различных философов и ученых. Уделяется внимание применению художественного символа в сценическом искусстве. Анализируется различие терминов «символ», «знак», «аллегория». Приводится сравнение символа и симулякра.

С греческого *symbolon* – знак, опознавательная примета. Символ – «условный чувственно-воспринимаемый объект; вещественный, письменный или звуковой знак, которым человек, обозначает какое-либо понятие (идею мысль)» [10, с. 568].

Символ, его формы, определения и функции изучались и изучаются многими исследователями, начиная от античности. В чем-то эти мнения сходятся, в чем-то разнятся, чем-то дополняют и обогащают понятие символа. Конечно, ставятся и под сомнение некоторые его возможности и недостатки. Невозможно охватить весь спектр взглядов на символ, но всей аналитической и даже повседневной (ненаучной) средой признается, что мы живем в окружении многозначной и даже, можно говорить, таинственной символосферы.

В данном исследовании, по возможности не углубляясь в культурологические подходы (так как это отдельная и достаточно широкая тема), но не без их помощи будет рассматриваться потенциал и возможность применения символа в театральном и театрализованном пространствах, в особенности художественного символа. А это именно те пространства, которые имеют все предпосылки использовать символы в разных целях – нет более благодарного места, где можно применить символ.

Э. Кассирер считал, что цель всех продуктов культуры – преобразить пассивный мир простых впечатлений в мир чисто духовного выражения [9, с. 168]. Искусство в обществе, как известно, выполняет разные функции, в том числе включает в себя три основные: развлекательную, протестующую и развивающую. Символы могут принимать самое активное участие в их реализации. Какой бы целью не задавался мыслитель-постановщик – сфера символов всегда поддержит, предвосхитит, превознесет и приукрасит практически любую драматургию действия.

О. Губанов в своем исследовании «Художественный символ и симулякр: эстетическое противостояние» приводит мнения ученых и философов о символе Платона, И. Канта, И. Гете, П. Флоренского, Г. Гадамера. По Платону символ означал некую божественную идею, тождественную истинному бытию; у Канта символ в искусстве являет собой красоту как выражение эстетической идеи; Гете называл символ как представление тысяч других случаев, как указание на все возможные случаи, и что в нем всегда остается какая-то загадочность; для Флоренского символ определял бытие, которое больше, чем оно есть, но через него объявляющееся; Гадамер считал, что символ может сам воплотить значение, к которому отсылает. Эти мнения великих ученых достаточно понятны и приемлемы в своем толковании и все они (или часть из них) могут быть учтены в разработке сценария и режиссерской мысли при создании какого-либо творческого проекта.

К. Юнг в своих взглядах придерживался мнения, что вместе с эволюцией человеческого тела эволюционировал и разум человека. Это случилось посредством соприкосновения с языковой и культурными традициями. Если предполагать существование архаического человека, по разуму близкого к зооморфному типу [14, с. 49], он представляет собой смесь знаний исторического и современного.

Объясняя различие между инстинктами и архетипами, К. Юнг пишет, что инстинкты являются «физиологическим побуждением» и познаются органами чувств. Но если инстинкты «проявляют себя в фантазиях и часто обнаруживают свое присутствие только посредством символических образов», то это уже архетипы [14, с. 50].

Символы разделяются на естественные, которые «происходят из бессознательных содержаний психического и поэтому представляют громадное множество вариаций основных архетипических образов» [14, с. 65] и культурные, которые люди использовали для постижения и выражения «вечных истин». Но культурные символы еще много значат для общества как нечто нуминозное и могут вызвать определенные рефлексии у разных людей, которые изначально психологически настроены на восприятие символического как на нечто сверхчеловеческое, эти люди, руководимые невежеством, опутаны предрассудками, отжившими стереотипами.

К. Юнг приводит пример сна, где встречается число тринадцать. Данный пример может служить образцом психологического мышления. Известно, что для многих это число несет в себе свойство несчастливой символа. И человек, которому снится такой сон, чувствует себя после пробуждения неуютно, если ему попадается данное число в течение дня или недели, он ощущает магию числа и психологически себя настраивает на негативное. Хотя в противоположность этому многие считают это число положительным и даже приносящим удачу.

Показателен также пример частого неправильного употребления в быту, в искусстве и даже научных работах понятий «символ» и «знак». Знак, кратко говоря, это материальный объект, который представляет обозначаемый им предмет, явление и т. д. А ведь, встречаясь в самом благодарном для их применения – театрализованном пространстве – символ и знак раскрывают друг друга. «Символ в опыте бытия раскрывает свою знаковую сущность, а знак в своем бытии – присущую ему символическую функцию» [11, с. 113]. Но всегда необходимо разграничивать сходство знака с символом, при этом помнить о том, что «недопустимо видеть лишь знаковую реальность языка и не принимать в расчет при этом его символическую реальность» [11, с. 113]. Поэтому обратимся к различию понятий символа, знака и аллегории. В своей статье «О символе» Н. Евреинов ставит проблему *дифференциации* понятия *символа* от таких понятий, как «эмблема», «аллегория» и «знак» в семиотическом смысле. Г. Гегель, к примеру, не разделял символ и аллегория, объясняя это тем, что символ в сознании человека должен выражать не себя, как некий предмет, а всеобщее качество, которое он может подразумевать. Например – лев – сила, лиса – хитрость, круг – вечность [4]. Н. Евреинов проводит анализ определения значения символа в словарях (В. Даль «Толковый словарь», Е. De Noterm H. Lecuyer et P. Vuillormoz «Les Synonymos» и др.) и приходит к выводу, что все вышеперечисленные понятия (символ, аллегория, эмблема) имеют приблизительно одинаковое значение. В дополнение к этому Н. Евреинов замечает, что понятие «знак» в символическом значении часто смешивается с понятием «знака» в семиотическом смысле. Автор приводит пример представления символа «крест» в *семиотическом* значении, если он будет рассматриваться как определенное выражение «божественной любви», а если рассматривать крест как выражение мистического, трансцендентного принципа, то можно говорить о нем в *символи-*

ческом значении. Изображение свастики на рукаве коричневой блузы в семиотической концепции можно представить как изображение халдейского или индусского символов, либо как знак, указывающий на немецкого фашиста в символистской концепции.

Далее он пишет: «Символ всегда предполагает, что заключенные в нем данные являются наилучшим, если не единственно возможным обозначением предмета, неисчерпаемого и даже просто непередаваемого иногда рациональным методом» [6, с. 85].

Аллегорию от символа Н. Евреинов отделяет по трем признакам:

1. Примерами скелета с тростью (представление Смерти), женщины, выходящей из колодца с зеркалом в руке (представление Истины), выражение «розы расцвели на ланитах» (румянец на щеках), доказывая, что в данных примерах предмет аллегории известен и его можно расшифровать в пределах, какие имеет в виду аллегория.

2. Отличие от символа заключается в намеренности ее иносказательности, касающейся известного предмета, и по большей части она носит дидактический характер.

3. Аллегории, как произвольному выдуманному явлению, не свойственен признак постоянства.

Сходство же эмблемы с аллегорией Н. Евреинов утверждает в возможности раскрытия точного ее смысла, а с символом (внешним обликом) – постоянство атрибутивных данных, приводя пример эмблемы города Парижа с изображением корабля, и что приходится считаться с этим, как с постоянным «эмблематическим атрибутом» Франции.

В конце своей статьи Н. Евреинов, говоря о вопросе, что есть символ, а что нет, утверждает единственную возможность понимания этого, что все зависит от нашей «психологической установки». Он считает, что при различной психологической установке одни и те же события, знак или явление можно по-разному понимать и трактовать.

Несмотря на сделанный вывод, режиссер заявляет, что «еще большее различие, еще большая разница существует между пониманием определенного явления как символа и пониманием самого символа как определенного явления».

Э. Спинова пишет, что символ «равен сущности, поскольку оказывается важным условием ее смыслового развития, ее бытия» [11, с. 113]. Действительно, если говорить о сущности как об образе или предмете сценографического оформления в театрализованном пространстве, то нельзя отрицать несение ими смысловой нагрузки, как от самих себя, так и если бы в них был изначально заложен символический эффект.

Как пример, где система образов в драматургии возвышается до символов, можно привести оперу-драму М. Мусоргского «Борис Годунов», в которой трагедийные концепции композитора достигают особой выразительности и символического эффекта. У Мусоргского Пристав играет гораздо более важную роль, чем в драме Пушкина, тем самым роль эта становится символом насилия. Образ убиенного царевича Димитрия у композитора-драматурга становится символом осуждения насилия. Связывая различные действующие лица драмы, эта «тема-символ приобретает разные значения, воплощает широкий круг явлений – от ничего не прощающей памяти народной и его извечной веры в чудо, до голоса карающей совести и, наконец, угрозы Руси» [7, с. 101].

Символ имеет свойство обобщения, образности, он имеет наивысшую конструкцию вещи, он может бесконечно разворачивать объект мысли. Например, в спектакле Юриуса Сморицина «Болеро» на музыку М. Равеля мы видим на сцене как предмет сценографии только один установленный маленький красный стул и артистку. Стул символизирует соперника, друга, идол поклонения, центр мысли мироощущения и сознания героя и т. д. При этом символика цвета говорит о страсти, о вызове на поединок. Таким образом, всего лишь один предмет символизирует множество мыслей и укрупняет образ и роль действующего персонажа.

В свою очередь Ю. Шилков в статье «Символ и вымысел» указывает на обладание общих свойств у символа и знака, утверждая, что они могут презентировать и репрезентировать предмет (вещь, свойство), что «они указывают на реальность, находящуюся вне них, так и заключенную в них самих» [13, с. 1]. Но и указывает на некоторые особенности символа, которые отличают его от знака.

Первой особенностью Ю. Шилков отмечает способность символа соучаствовать в предметной реальности, при этом указывая на нее, замещая ее и представляя. Здесь он приводит пример флага, герба и гимна как символов конкретной страны и подчеркивает, что знаки, в отличие от символов, не могут соучаствовать в реальности.

Второй особенностью им выделяется способность символа к выражению скрытых (как правило) уровней реальности. Здесь он рассматривает виртуальную реальность, воплощаемую в символических формах науки, искусства или религии. Ю. Шилков пишет, что символ благодаря своим фикциональным возможностям может сам сотворять любую возможную реальность, будь то историческая, социальная, культурная и др. реальности.

Следующей особенностью символа является обладание последнего условным сходством, родством с живым существом. По своим жизненным качествам символ способен связать ценности с традициями, также выполняя функцию нормы, регулируя жизнь людей. Но и его телесная смерть не означает духовную девальвацию понятия.

Символы могут также выражать интересы людей. К примеру, люди свои религиозные заинтересованности реализуют в характерных символических формах с учетом поликонфессиональности. Еще один прекрасный пример Ю. Шилков приводит, говоря о функциях денег, успеха, власти, которые своей символической формой могут представлять симулякры (подобие, видимость того, чего не существует). Таким образом, символы предстают в фикциональном значении, раскрывая природу человеческой сущности.

Э. Спинова в статье «Функции символа», в отличие от Ю. Шилкова, пишет лишь об одном подобии символов к знакам, которые могут свидетельствовать лишь о чем-то, что находится вне их самих, они указывают на свои пределы. А существенным различием знака от символа, автор согласен с Ю. Шилковым, подчеркивая *неучастие знака в реальности* и силе того, на что он указывает.

В данной работе Э. Спинова выделяет некоторые функции символов. Одной из них, как и Ю. Шилков, она называет *репрезентативную* роль символа. Символизируя нечто (не себя), он участвует в смысле. И здесь она цитирует В. Гуревича, поставившего вопрос: «Почему мы не имеем дело непосредственно с тем, на что они (символы) указывают? Зачем вообще нужны символы?», поясняя, что, скорее всего, главная функция символа в *раскрытии скрытых уровней реальности*, которые нельзя понять иначе. Для раскрытия этих самых уровней реальности, примером которых можно привести произведения живописи, музыки, поэзии, религиозные символы по Спиновой нужно раскрыть также и «уровни души, которые открываются посредством символа» и символ в итоге «имеет двойную направленность: он раскрывает реальность и раскрывает душу» [12, с. 206].

О функциях символа, которые применительны в театрализованном пространстве пишут В. Ильин и И. Куренков в статье «К понятию символа», где они символосферу разделяют на интерактивность, трансреальность, надиндивидуальность, выразимость, многозначность, побудительность, духоподъемность, в конце подытоживая, что «высшее в бытии есть одновременно символическое в нем». [8, с. 126-129]. Характеристики всех этих функций мы находим объемными и отлично выражающими категории символосферы в театрализации, особенно если это театрализация глубоких культурных и философских идей.

На восприятие художественных произведений немало влияет и мода, и слава творца. Ведь тенденции, или как принято говорить, тренды психологически достаточно влиятельны на человека. В случае неудачного произведения часто слава его творца спасает от полного краха. Конечно, не в полной мере.

Символы рождают иллюзии, фантазии, архаические мыслеформы, главные инстинкты и т. д. Обществу известны многие фразы, озвученные или написанные в книгах, ставшие знаковыми, как пословицы и поговорки, разносимые народной молвой. Тем самым образом *фразы стали символизировать людей, эпохи* и т. д.

К символам, ставшим узнаваемыми во всем мире, можно отнести и знаменитые буквы «Hollywood». Надпись «Hollywoodland» появилась на склоне горы Маунт-Ли в Калифорнии 13 июля 1923 года. Изначально ее цель заключалась в рекламе нового жилищного района. Ночью буквы подсвечивались элетрическими лампочками, днем эти буквы были видны с 40-километрового расстояния. Рекламирывать Hollywoodland предполагалось полтора года, но, как показало время, буквы до сих пор на месте. В 1949 году в надписи убрали 4 последние буквы. К тому времени Голливуд уже превратился в символ Лос-Анджелеса и всей индустрии развлечений. В 1973 году надпись провозгласили национальным историческим памятником. Ее перепродавали, перекрашивали, в нее как-то раз врезался автомобиль, а с буквы «Н» спрыгнула и разбилась

на смерть начинающая актриса. Надпись «Hollywood» многократно использовали в кино, в компьютерных играх, в пародиях. Бессмысленно даже перечислять множественные примеры пародии букв Hollywood, стоит только сказать, что в основном пародии эти связаны с индустрией кино или названиями городов.

Не менее знаменита и надпись «I Amsterdam», которая простирается на 24 метра в ширину в Амстердаме на музейной площади (Museumplein). В 2004 году возникла идея создания визитной карточки города, чтобы он не ассоциировался у общества только с публичными домами и наркотиками. Тогда маркетологами был предложен ныне теперь знаменитый на весь мир слоган. Он стал знаковым. Сочетание букв I am (я есть) и первых двух букв названия города стало «кричать» на весь мир: «Я – Амстердам. Я – житель этого города. Я – гость этого города». Впоследствии эта надпись стала объектом массового тиража на любых предметах обихода, стала известным клише, стилистическим элементом, символическим, символизирующим город, в котором она находится.

Теперь обратимся к феномену симулякра, который становится «символом» эпохи. Но отметим, что рассмотрение симулякра не является основным в нашем исследовании, поэтому коснемся проблем, которые касаются нашего случая – симулякра в театрализованных пространствах.

Под симулякром Ж. Бодрийяр понимает «Ложное подобие, условный знак чего-либо, функционирующий в обществе как его заместитель» [2, с. 5]. Данным термином пользовались еще Платон (недостовверное отражение эйдоса, копия, искажающая свой прототип), Эпикур (копия, образ вещи) и Экклезиаст («Симулякр это вовсе не то, что скрывает собой истину. Это истина, скрывающая, что ее нет»). С латинского языка *simulacrum*: 1) подобие, видимость; 2) образ, изображение, статуя; 3) тень, призрак, привидение. Симулякр – «знак без денотата, знак того, чего нет» [10, с. 579].

По Ж. Бодрийяру симулякр может предложить вторичное, а не оригинальное, то есть первооснову, первоисточник. Сегодня повсеместное вторжение симулякров становится вполне приемлемым для общества. О. Губанов в статье «Художественный символ и симулякр: эстетическое противостояние» утверждает о ставшей уже глобальной проблеме эстетики в мире, когда практически вся художественная культура мигрировала в виртуальный мир. «В условиях культурной парадигмы начала XXI века категория символа уступает свое место паракатегории симулякра» [5, с. 103]. Автор противопоставляет художественный символ симулякру, ставшему актуальным в наше время. Симулякр можно трактовать как базовое понятие виртуального мира, качество которого, что вполне очевидно, может быть гораздо выше по сравнению с обычной реальностью.

Виртуальность или, как ее называет О. Губанов, дигитализация поглотила мир. Художественная культура (живопись, скульптура), литература, музыкальные произведения, театральные постановки – все это теперь имеет виртуальную копию, которой могут воспользоваться практически все. А если начать говорить о массовом «поглощении» предметов искусства, то для большинства, которое не имеет достаточного культурного развития, как правило, это всего лишь досуговое развлечение. В какой-то степени это обесценивает культурную продукцию еще и потому, что часто за всем этим стоит финансовый вопрос. Возьмем, к примеру, шедевры мировой музыкальной литературы, которые повсеместно используются в рекламе, кино, где они воспроизводятся как фоновое сопровождение в элитных отелях, звучат на самых известных проспектах, улицах и т. д. Даже для профессионала, разбирающегося в законах музыки, часто эти «звучания» становятся лишь назойливыми звуками при том, что они считаются общепризнанными шедеврами. Каков процент обесценивания произведений искусства, когда они становятся утилитарно-релаксационными предметами для недостаточно инкультурированного реципиента?

Способность использовать органы восприятия в полной их мере становится для людей все более далекой. Захват реальности и ее удвоение виртуальным миром затрудняет понимание реального мира. Несмотря на замеченное П. Вирилио наличие во всем мире мгновенной коммуникации, стирающей географические расстояния [3], чему способствует технический прогресс, реальность обесценивается за счет этого. Стоит вспомнить хотя бы возможности социальных сетей.

Многочисленные социальные сети в плавном малозаметном процессе стали частью современной культуры и общества. Можно провести наблюдения, как с некоторым пафосом упоминают

различными способами со сцены (в том числе пением, речитативом и др.), в рекламных роликах и т.п. о знаменитых социальных сетях – «Facebook», «Instagram», «ВКонтакте», «Одноклассники» и др. Учитывая, что это уже неотъемлемый элемент жизни общества, говорить об этом можно без привлечения излишнего внимания – Интернет стал естественным и даже в какой-то степени превосходящим по объему данных, чем, к примеру, библиотеки, архивы и др. источники информации.

Каково же соотношение реальности и виртуальности, касающееся коммуникации? Часто пользователи могут приукрашать, преувеличивать, а то и выкладывать заведомо ложную информацию (момент явления симулякра – того, чего нет на самом деле). Многие люди по психологическим, физическим или другим причинам (нежелание общаться в реальности, возрастные проблемы и др.) целенаправленно или неосознанно становятся заложниками социальных сетей. Люди всех возрастов осваивают интернет-общение. Это может в какой-то степени уравнивать общение между «отцами и детьми», между знакомыми, между жителями разных стран – сети способствуют некоему диалогу между теми, кто в реальной жизни по разным причинам не общается, то есть способствуют социальному, деловому, межкультурному диалогам.

Пользователи, создавая и ведя свои учетные записи (аккаунты) в дозированной или неконтролируемой степени выставляют свою жизнь на обозрение, либо наблюдают за другими пользователями и др. Все это содействует театризации жизни. Каждый зарегистрированный пользователь с помощью своего аккаунта находится как бы на сцене – его видят «зрители», он может набирать «лайки» (условные выражения одобрения загруженной информации – фотографий, видео, текстов), то есть у простого пользователя есть все возможности стать публичной (медийной) личностью.

Социальные сети и Интернет стали частью массовой культуры. Люди больше предпочитают в компьютере/планшете/смартфоне наблюдать за мировыми событиями развлекательного, социального, политического характера, чем узнавать о них из газет или телевидения.

Известные режиссеры или артисты (чаще всего эстрадного жанра) выкладывая в своих аккаунтах тизеры или трейлеры, интригуют общественность перед премьерой своих проектов. *Трейлеры* (краткий видеозапись) фрагментарно охватывают ключевые моменты или кадры, которые могут привлечь публику; *тизеры* (рекламные сообщения) часто содержат двусмысленные или провокационные, а, следовательно, *знаковые* информационные сообщения (тексты, изображения, видео).

Но вернемся к симулякру. Если подойти с семиотической стороны вопроса и найти отличия, то «символ это такой кентавр – полуобраз-полузнак, а симулякр – это знак без образа» [5, с. 106]. Симулякр практически всегда искажает истину, имеет свойство несоответствия. «Символ аккумулирует, симулякр рассеивает, символ созидает, симулякр деконструирует, символ «присутствует», симулякр выдает отсутствие за присутствие, символ связан с трансцендентным, симулякр замкнут на имманентном» [5, с. 106].

Сегодня все должно быть удвоено, скопировано в цифровой формат. Очень справедливо О. Губанов подмечает: «Если чего-то нет в дигитальном пространстве, значит, этого не существует как культурного феномена» [5, с. 106]. Но когда искусство попадает в «дигитальное» пространство, оно лишается своего естества, среды обитания и превращается в суррогат, в каком-то смысле исчезает сама идея художественного произведения. Объекты художественной культуры, теряя связь с символическим, становятся симулякрами.

Мы понимаем, что современный мир мозаичен, тем более его всеобщая культура. Нет стройности в нем в вещах, мыслях, картинах. Культура представляет собой нестройные образы, идеи, сюжеты. Э. Спирова видит обучение через символы плодотворным для развития проблем понимания [11, с. 114].

Дигитализация искусства имеет плюсы и минусы. Символы же играют огромную роль как в искусстве, так и в жизни. Режиссер и актер, применяя их в своей работе, говорят языком многих культур, часто даже не осознавая этого. Они обязаны учитывать реалии эпохи и действовать в соответствии с ними, чтобы массовый зритель остался доволен, потому что ему всегда будут необходимы «хлеб и зрелища».

Несмотря на важность исследований символа и симулякра, автор склоняется к тому, что символ и знак обладают такими свойствами, что их лучше наблюдать и считать непосредственно в момент коммуникации с ними в произведениях искусства и литературы.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Биbihин В.В. Язык философии. – М., 2002. – С. 28-29.
 [2] Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: Рудомино, 1999. – 224 с.
 [3] Вирилио П. Информационная бомба: Стратегия обмана. – М., 2002.
 [4] Гегель Г.В. Эстетика: в 4 т. – Т. II. Лекции по эстетике. Часть вторая. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве. – М.: Искусство, 1969. – 327 с.
 [5] Губанов О.А. Художественный символ и симулякр: эстетическое противостояние // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – СПб., 2012. № 3. – С. 103-107.
 [6] Евреинов Н.Н. О символе / Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии 1920–1950-х гг. – М.: «Ессе homo», «Логос-альтера», 2004. – 200 с.
 [7] Жуйкова Л.А. Проблемы музыкальной эстетики М. П. Мусоргского: Дисс. ... канд. искусствоведения. – Л., 1982. – 200 с.
 [8] Ильин В.В., Куренков И.О. К понятию символа. // Знание. Понимание. Умение. – М., 2012. – № 2.
 [9] Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология. XX век. – М., 1997. – С. 168.
 [10] Махлина С.Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство – СПб., 2009. – 752 с.
 [11] Спирина Э. М. Знак или символ? // Знание. Понимание. Умение. – М.: Негосударственное некоммерческое образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский гуманитарный университет», 2007. – № 1. – С. 110-114.
 [12] Спирина Э.М. Функции символа // Знание. Понимание. Умение. – М., 2009. – № 2. – С. 205-211.
 [13] Шилков Ю.М. Символ и вымысел (О фикциональных возможностях символа) // Кантовский сборник. – Калининград, 2010. – № 1. – С. 1-4.
 [14] Юнг К.Г. Архетип и символ. – СПб.: Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», 1991. – 330 с.

REFERENCES

- [1] Bibihin V.V. Jazyk filosofii. M., 2002. S. 28-29.
 [2] Bodrijar Zh. Sistema veshhej. M.: Rudomino, 1999. 224 s.
 [3] Virilio P. Informacionnaja bomba: Strategija obmana. M., 2002.
 [4] Gegel' G.V. Jestetika: v 4 t. T. II. Lekcii po jestetike. Chast' vtoraja. Razvitie ideala v osobennye formy prekrasnogo v iskusstve. M.: Iskusstvo, 1969. 327 s.
 [5] Gubanov O.A. Hudozhestvennyj simvol i simuljacr: jesteticheskoe protivostojanie. Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). – SPb., 2012. N 3. S. 103-107.
 [6] Evreinov N.N. O simvole. Evreinov N. N. Tajnye pruzhiny iskusstva. Stat'i po filosofii iskusstva, jetike i kul'turologii 1920–1950-h gg. M.: «Eссе homo», «Logos-al'tera», 2004. 200 s.
 [7] Zhujkova L.A. Problemy muzykal'noj jestetiki M. P. Musorgskogo: Dis. ... kand. iskusstvovedenija. L.: LGITMIK, 1982. 200 s.
 [8] Il'in V.V., Kurenkov I.O. K ponjatiju simvola. Znanie. Ponimanie. Umenie. M., 2012. N 2.
 [9] Kassirer Je. Filosofija simvolicheskikh form: Vvedenie i postanovka problemy. Kul'turologija. XX vek. M., 1997. S. 168.
 [10] Mahlina S.T. Slovar' po semiotike kul'tury. SPb.: Iskusstvo – SPb., 2009. 752 s.
 [11] Spirina Je.M. Znak ili simvol? Znanie. Ponimanie. Umenie. M., Negosudarstvennoe nekommercheskoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovanija «Moskovskij gumanitarnyj universitet», 2007. N 1. S. 110-114.
 [12] Spirina Je.M. Funkcii simvola. Znanie. Ponimanie. Umenie. M., 2009. N 2. S. 205-211.
 [13] Shilkov Ju.M. Simvol i vymysel (O fikcional'nyh vozmozhnostjah simvola). Kantovskij sbornik. Kaliningrad, 2010. N 1. S. 1-4.
 [14] Jung K.G. Arhetip i simvol. SPb.: Izdatel'stvo «Renessans» SP «IVO-SiD», 1991. 330 s.

КӨРКЕМ РӘМІЗДІҢ САХНА ӨНЕРІНДЕГІ ҚОЛДАНУЫ. СИМУЛЯКРЛАР

Д. Уразымбетов

Санкт-Петербург мемлекеттік институт мәдениеті, Ресей

Тірек сөздер: рәміз, симулякр, көркем рәміз, аллегория, белгі, эмблема, әлеуметтік желілер.

Аннотация. Осы мақалада Д. Уразымбетовтың «Театрланған кеңістіктердің семиотикалық кодтар» деп аталатын магистерлік диссертациясынан үзінді ұсынылады. Рәміздің ұғымы философтар мен ғалымдардың көзқарасынан қаралады. Көркем рәміздің сахна өнеріндегі қолдануына көңіл бөлінеді. «Рәміз», «белгі», «аллегория» терминдерінің арасындағы айырмасы талдалады. Рәміз бен симулякр салыстырылады.

Поступила 12.11.2014г.