

На правах рукописи

Волощук

ВОЛОЩУК КСЕНИЯ ДМИТРИЕВНА

**ПИКТОГРАФИКА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность

17.00.04 – изобразительное искусство,
декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Барнаул

2010

Работа выполнена на кафедре истории отечественного и зарубежного искусства ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет»

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор
Москалюк Марина Валентиновна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор
Куляпин Александр Иванович

кандидат архитектуры,
профессор
Сидоров Владимир Анатольевич

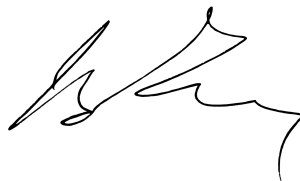
Ведущая организация: ГОУ ВПО «Красноярский
государственный педагогический
университет им. В. П. Астафьева»

Защита диссертации состоится 24 декабря 2010 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д.212.005.09 при ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет» по адресу: 656049, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет».

Автореферат разослан 24 ноября 2010 года

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор философских наук



В. А. Ельчанинов

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования связана со всё нарастающей значимостью пиктографики в формировании духовного, культурного и визуального пространства современного города и жизненной среды. Визуальная коммуникация является не только функционально необходимой частью окружающего мира, но и значимым эстетическим элементом.

Пиктографика – направление современной художественной культуры, которое активно развивается и применяется во всём мире. Если текстовое воспроизведение речи предполагает знание определённого языка (русский, английский, немецкий и др.) и письменности, то пиктограмма позволяет считывать информацию любому человеку, не обладающему подобными навыками, что особенно актуально для различных международных проектов. Пиктографические сообщения работают на уровне обобщений и стереотипов, изобразительные знаковые формы понятны и общедоступны.

Функциональность и универсальность пиктографического языка находят применение не только в оформлении мест международного значения. Не менее важны сегодня и другие межъязыковые уровни передачи информации: глобальная сеть Интернет, пиктограммы мобильных телефонов, мониторов, принтеров и другой компьютерной техники, пиктограммы различных упаковок, этикеток или журналов.

Активное использование символьных шрифтов также актуализирует интерес к пластическому развитию пиктографического знака и законам его формообразования. Универсальность и востребованность этого способа трансляции сообщений делают необходимым углубление и расширение теоретической базы для проектирования и изучения пиктографических систем.

Функции символа и знака как первоосновы письменности и орнаментики подробно исследуются в грамматологии, семиотике и философии. Но в данных науках знак не рассматривается как самостоятельная единица, практически без внимания остаются его визуальные характеристики и эстетические составляющие, связь с искусствоведением и теорией графического дизайна. При этом и в истории искусства не существует сквозного самостоятельного исследования роли пиктографического знака и элементов символьных шрифтов в мировой культуре, не рассмотрена художественная значимость современной пиктограммы.

С одной стороны, очевидно развитие и повсеместное применение пиктографики. С другой – мы наблюдаем существенные различия понимания пиктографики в философии, семиотике, грамматологии, искусствоведении и дизайне и, как следствие, отсутствие взаимосвязанного теоретического изучения.

Таким образом, для расширения возможностей практического художественного проектирования в коммуникационной сфере и улучшения образно-эстетических качеств современных пиктограмм назрела необходимость осмысления пиктографики как самостоятельной области художественной культуры. Для дальнейшего качественного развития пиктографических

комплексов и формирования выразительного эстетического облика российских городов изучение пиктографики актуально как в теоретическом, так и в прикладном аспектах.

Осмысление истории пиктографики, её структуры и графического языка необходимо ещё и потому, что пиктограмма не только является частью коммуникации, но и проецирует в себе общечеловеческую культуру, используя сложившиеся в веках символы и знаки.

Степень научной разработанности проблемы. Пиктографика как художественный элемент визуальной коммуникации и самостоятельная область научного знания длительное время не являлась предметом научного анализа. Но такие значимые сегменты, как символ и знак, не могли не вызывать живого интереса научного сообщества на протяжении всей истории философии, а впоследствии и семиотики. Наибольшее значение для современного восприятия данных понятий имеют философские работы XX века. Так, Алексей Фёдорович Лосев (1893-1988) не раз обращался к проблеме символа и знака в философии и искусстве. В этой области ему принадлежат такие работы, как «Философия имени», «Знак. Символ. Миф», «Символ и художественное творчество», «Логика символа», «Очерки античного символизма и мифологии», «Проблема символа и реалистическое искусство», «Философия. Мифология. Культура». Разносторонне изучая понятие символа, философ определяет наличие трех обязательных для символа констант: живого чувственного созерцания, абстрактного мышления, человеческой практики (творчески переделывает действительность). Структура, предложенная Лосевым, основана в большей степени на иконологическом и интерпретационном подходах. При всей безусловной значимости работ выдающегося философа их общетеоретическая тематика практически исключает иконографические аспекты, в них не проводится анализ формальных признаков организации символа (знака), таких как композиция и графические приёмы. Как следствие, при всей своей глубине обозначенный выше философский аспект осмысления символа не может быть универсальным для искусствоведения и не может разносторонне характеризовать современные знаковые системы.

Тематика «символического» не менее активно разрабатывалась в философских концепциях такого художественного направления, как символизм (А. Белый (1880-1934), Г. Г. Гадамер (1900-2002) и др.), но преимущественно со стороны эмоционально-художественного образа и духовного содержания. В рамках данной концепции понятия «символ» и «знак» по существу различны.

Как наиболее близкое проблематике современной пиктографики выделим исследование Н. Н. Рубцова «Символ в искусстве и жизни: философские размышления», где автор рассматривает различные аспекты возникновения, формирования, развития символа и в философском научном знании (глава «Историко-философская прелюдия»), и в истории искусства.

В начале XX века Фердинандом де Соссюром (1857-1913) выделяется теория языковых знаков для лингвистики как части семиологии (предложенное автором название науки о знаках, сейчас – семиотика). Несомненная взаимосвязь дисциплин позволяет применить характеристики языкового знака, обозначенные Ф. де Соссюром, к знакам визуальным. Параллельно с работой Соссюра и

независимо от неё проводились исследования Чарльза Сандерса Пирса (1839-1914). Если работа Соссюра положила начало общей лингвистике, то Пирсу удалось разработать теорию знаков и знаковых систем, ставшую базовой для современной семиотики, на основе которой предлагается систематизация пиктографики в нашем исследовании. Дальнейшие интерпретации знаковой системы в семиотике были предприняты Н. Б. Мечковской, в дизайне – С. И. Серовым, В. В. Маращ, О. В. Чернышевым.

Если функции знака и символа как разносторонних элементов коммуникации достаточно подробно исследуются в философии и семиотике, то в грамматологии превалирует изучение знаковых комплексов и систем. Здесь общее восприятие пиктографики как устойчивой знаковой системы связано, прежде всего, с возникновением письменности, формированием языка и алфавита. Наиболее полное исследование истории возникновения и развития письменности было проведено И. Е. Гельбом (1907-1985) в книге «Опыт изучения письма (основы грамматологии)». Автор рассматривает рисунчатое письмо не как самостоятельный элемент, получивший развитие вплоть до современности, а исключительно как основу для развития словесно-слоговых, а затем алфавитных систем. Подобной точки зрения на становление письменности придерживается и немецкий учёный И. Фридрих (1983-1972). В его работе «История письма» также определяются различные стадии письма, а предметное и рисунчатое идеографическое письмо (термин Фридриха) относится к этапу предистории письма.

При изучении проблем пиктографики следует принять во внимание материалы научно-популярной литературы. Многочисленные энциклопедии знаков и символов предоставляют нам достаточное количество информации по пиктографике, что в очередной раз подтверждает актуальность данной сферы коммуникационной и художественной культуры. Нередко в подобных изданиях пиктографические системы рассматриваются как база для зарождения различной символики или выделяются отдельные знаковые формы, насыщенные смысловой и символической нагрузкой, но общая структура пиктографики вновь остаётся без внимания. Наиболее профессиональный и качественный подход к изложению материала отличает, на наш взгляд, работу Дж. Фоли «Энциклопедия знаков и символов».

Исследования пиктографики в области искусствоведения обычно ограничены изучением первобытного искусства и древних наскальных изображений, при этом яркая стилистическая и иконографическая взаимосвязь современных пиктографических структур и древних петроглифов практически не прослеживается. В обозначенных рамках представляют интерес работы Г. Кюна, Н. А. Померанцевой, В. А. Семёнова, Э. Гомбриха, серия статей Е. С. Медковой и работы исследователя первобытной культуры Сибири А. Л. Заики.

Значимый этап в истории пиктографики связан с искусством футуристов и конструктивистов, здесь пиктограмма становится активной частью художественного произведения. Но в искусствоведении данные направления не рассматриваются с точки зрения развития пиктографической культуры. К примеру, Ю. Я. Герчук, В. В. Поляков, Е. В. Ковтун подробно исследуют

футуристическую книгу в целом, не фиксируя появление пиктографики в работах футуристов в качестве самоценной формы выразительности. Подобная ситуация наблюдается и в обобщающих исследованиях футуризма Е. А. Бобринской, и при изучении конструктивизма. Несмотря на применение пиктограмм в работах конструктивистов (Л. Лисицкий, А. Родченко), пиктографика не осмыслена исследователями как художественное явление и востребованная знаковая структура. Тем не менее, футуризм и конструктивизм становятся своеобразным «мостом», соединяющим искусство и утилитарную функцию пиктографического языка.

Наиболее значимые научные работы, раскрывающие проблемы пиктографики, опубликованы в восьмидесятые годы XX века в журналах, формировавших теоретическую основу российского дизайна как вида декоративно-прикладного искусства: «Декоративное искусство СССР», «Техническая эстетика» и «Neue werbung». В различной степени проблема пиктографики была раскрыта в работах С. А. Сильвестрова, К. Г. Ческидова, Г. М. Хамина, А. С. Овакимян, М. А. Кряквина, Ф. Бельтран, В. М. Волошко, Т. А. Королёвой, Д. Э. Бейере, Е. В. Черневич, И. Н. Воскресенского, М. В. Аршавского, В. Б. Устина, И. А. Добрицина, В. М. Волошко, В. Ф. Колейчук, Д. М. Рамендик, В. И. Стрельченко, С. С. Педько, Т. М. Сычёвой, И. Е. Маясова, В. Л. Глазычева.

Актуальность публикаций двадцатилетней давности для сегодняшнего понимания пиктографики подтверждается тем, что некоторые статьи без изменений переизданы в 2005 г. в сборнике «Графика современного знака». Составитель сборника и автор статей, представляющих интерес для нашего исследования («Знаки знакомят с городом» (1980), «Пространственная графика» (1983), «Виды и формы товарных знаков» (1976)), С. И. Серов – практически единственный искусствовед, последовательно занимающийся исследованиями в области графического дизайна.

Публикации в прикладных областях графического дизайна ограничены в основном небольшими статьями скорее информационного, чем научно-теоретического характера. Тексты в изданиях типа журналов «Как», «Identity», «Designer», каталога «Counterform research», Интернет-ресурс сайт «Пиктомания» содержат описание знаков или краткие утилитарные рекомендации по проектированию пиктограмм, но также не раскрывают структуры пиктографики. Схожая ситуация наблюдается и в публикациях зарубежных авторов, таких как А. Юбеле, Р. Хембри, С. Каплин, Л. Робертс, Р. Бэйнс, А. Хаслам, Т. Самара. Исключение составляют работа К. М. Бергера «Путеводные знаки», где автор достаточно подробно анализирует ряд коммуникационных систем в области навигационного дизайна, и краткое рассмотрение функций пиктографики в издании Э. Шпикермана «О шрифте».

Таким образом, можно сказать, что отдельные аспекты пиктографики раскрыты в философии, семиотике, грамматологии, теории графического дизайна, но с позиций искусствоведения данная область визуальной и художественной культуры требует пристального исследования. На сегодняшний день практика графического дизайна испытывает острый недостаток в современной научной литературе, необходимой для качественного решения

существующих проектных задач визуальной коммуникации. Для решения частных практических задач важно осмысление пиктографики в контексте художественной культуры в целом.

Объект исследования: пиктографика и пиктографический знак в художественной и визуальной культуре.

Предмет исследования: этапы сложения пиктографики, её структура и графический язык.

В связи с тем что необходимо переосмысление как общемирового наследия пиктографической культуры, так и её регионального компонента, **территориальные рамки исследования** не имеют чётких границ. Необходимость выделения этапов сложения пиктографики расширяет **хронологические рамки исследования** от первобытного искусства до современной ситуации.

Цель диссертации – изучение пиктографики как части художественной и визуальной культуры: выявление основных этапов сложения, общей структуры, графического языка, особенностей современного функционирования пиктографики.

Задачи исследования:

1. Сбор и систематизация визуального материала от первобытного искусства до современных пиктограмм.
2. Изучение понятий «знак» и «символ» в философии, семиотике и грамматологии, определение места пиктографики в искусствоведении.
3. Уточнение и формулирование терминологического аппарата в области пиктографики, составление глоссария.
4. Определение структуры пиктографического знака, выявление областей его сложения и основных направлений развития современной пиктографики.
5. Рассмотрение этапов сложения пиктографической культуры от первобытного искусства до современной ситуации.
6. Анализ графического языка современной пиктографики.
7. Формирование информационно-аналитических таблиц в области пиктографики.

Методологическую основу исследования составляет концепция Чарльза Пирса в области семиотики, где учёный разрабатывает базовую классификацию элементарных знаков и выделяет знаки-индексы, знаки-копии и знаки-символы. При выявлении стилистических тенденций в качестве методологической основы берётся концепция специфических особенностей модернизма и постмодернизма в дизайне, предложенная Сергеем Ивановичем Серовым.

В процессе работы над темой диссертации использовались такие **методы исследования**, как первоначальный сбор материала, его систематизация. Закономерности развития пиктографики, её структура и формирование основных стилистических тенденций выявлялись при помощи методов междисциплинарного анализа, а также методов искусствоведения: иконологического и иконографического анализа, формально-стилистического анализа, сравнительного анализа. Метод категориального анализа и метод

синтеза позволили сформулировать терминологический аппарат в области пиктографики.

Основную **теоретическую базу** диссертационного исследования составили труды А. Ф. Лосева, Н. Н. Рубцова, Ф. де Соссюра, Ч. Пирса, Н. Б. Мечковской, И. Е. Гельба и И. Фридриха в области философии, семиотики и грамматологии. Исследования Г. Кюна, Н. А. Померанцевой, В. А. Семёнова, Э. Гомбриха, Е. С. Медковой, М. Г. Нечаева, А. Л. Заики, Ю. Я. Герчука, С. О. Хан-Магомедова, Е. Бобринской, Е. В. Ковтун, К. Г. Ческидова, А. Н. Лаврентьева, С. И. Серова, А. Юбеле, К. М. Бергера и Р. Хембри стали опорными в сфере истории искусства и графического дизайна. Также важной составной частью теоретической основы данной работы послужили публикации сотрудников ВНИИТЭ в сборнике «Эстетическая организация производственной среды на промышленных предприятиях: материалы всесоюзной научной конференции», журналах «Техническая эстетика» и «Декоративное искусство СССР».

Источники фактологического материала исследования включают опубликованный материал по первобытному искусству, искусству русского и итальянского футуризма, конструктивизму, пиктографии XX-XXI веков. Используются электронные ресурсы (сайты с иллюстративным и фотоматериалом по пиктографии зарубежных стран) и отснятый диссертантом фотоматериал (пиктография Москвы, Санкт-Петербурга, Красноярска).

Научная новизна исследования

1. Пиктография рассмотрена как самостоятельная область художественной и визуальной культуры от древнейших времён до современности.
2. Комплексно рассмотрены различные методологические подходы к осмыслению знака, символа и пиктографики в целом, на основе чего сформулировано современное понятие пиктографики, разработана её структура.
3. Согласно семиотической классификации предложены термины «иконическая пиктограмма», «пиктограмма-символ» («символьная пиктограмма»), «пиктограмма-индекс» («индексная пиктограмма»), уточнены, а в отдельных аспектах сформулированы заново границы их применения.
4. Выявлены основные составляющие художественного и графического языка современной пиктографики.
5. Выявлены основные тенденции развития пиктографики XX-XXI веков (на примере спортивных пиктограмм Олимпийских игр).
6. Выделены основные сферы применения современной пиктографики (навигационная пиктография, спортивная пиктография, справочно-информационная, рекламно-информационная, эмоционально-образная пиктография, пиктография молодёжных субкультур)
7. Собран и структурирован справочный аппарат из области пиктографической культуры, а именно: составлен и дополнен новыми формулировками глоссарий, сформированы иллюстративные таблицы информационно-аналитического характера.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту

1. Пиктографика – самостоятельная область художественной и визуальной культуры, развивающаяся от первобытной эпохи к современности. Актуализация пиктографики связана с процессами информатизации и глобализации общества конца XX-XXI веков.
2. Пиктографика имеет собственную структуру, схожую с семиотической классификацией знаков: иконическая пиктограмма, пиктограмма-символ, пиктограмма-индекс. В ней можно выделить области сложения и основные направления развития: письменность, орнаментика, знаки и символы, геральдика, неалфавитные (символьные) шрифты. По функциональному назначению пиктографика разделяется на навигационную, спортивную, справочно-информационную, рекламно-информационную, образно-эмоциональную группы и пиктографику молодёжных субкультур.
3. Основными средствами художественного и графического языка современной пиктографики являются: лаконичная линия; фактурная линия; сочетание «линия-пятно»; пятно (силуэт); модульная сетка (модуль, модификатор, конфигуратор); геометризация; псевдомодульная графика; свободное рисование; растр; прозрачность; объем.
4. Основными стилеобразующими тенденциями в знакообразовании пиктографических систем XX-XXI веков являются: использование античного наследия; обращение к национальным традициям; использование интернациональной модульной системы; влияние моды.
5. В современном состоянии пиктографической культуры, с одной стороны, наблюдается формирование устойчивых иконографических типов пиктографического знака, с другой – в большинстве российских пиктограмм обнаруживается отсутствие образно-художественного решения и профессионального подхода к проектированию знаков, что актуализирует дальнейшие исследования в данной области.

Выявление общей структуры пиктографики и уточнение терминологии имеют большую **научную значимость**, так как позволяет снять существующие разногласия в понимании данного явления в различных областях научного знания. Определение стилистических характеристик и графического языка современной пиктографики позволяет обобщить и систематизировать многообразие визуального материала, что необходимо для дальнейшего развития знаковой коммуникации как актуального сегмента художественной культуры XX-XXI веков.

Практическая значимость исследования определяется тем, что полученные результаты важны для профессиональной подготовки художника в целом и дизайнера в частности. История пиктографики, её семиотическая и функциональная структуры, этапы сложения и направления развития, стилистика и графический язык могут быть использованы при построении лекционных курсов по изобразительному искусству, истории дизайна, типографике, а также при формировании лекционно-практических спецкурсов графического дизайна, таких как «Шрифт», «История орнамента» и практического курса «Проектирование в графическом дизайне». Полученные в ходе исследования результаты могут войти в учебные программы высших и

средних учебных заведений соответствующей направленности. Кроме того, разработка данной темы позволит повысить качество практического дизайн-проектирования в области пиктографических систем, что немаловажно для формирования эстетической составляющей современной жизненной среды.

Результаты исследования апробированы в ходе научно-практических конференций и семинаров (всероссийская научно-практическая конференция «Современные тенденции и проблемы развития художественного образования России», всероссийская научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Молодёжь и наука – третье тысячелетие», всероссийская научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Интеллект – 2008», межрегиональная научно-практическая конференция «Инновационные технологии в системе непрерывного художественного образования», межвузовская научно-практическая конференция «Строгановские чтения. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда», региональный научно-практический семинар «Становление общекультурной компетенции дизайнера в системе художественного образования», научно-практический семинар «Дизайн-образование по специальности графический дизайн. Дисциплины: шрифт, пластическое модулирование, проектирование. 1997-2007»), а также в рамках второго международного фестиваля современного искусства «Моя Югра» (номинация «Изобразительное искусство, дизайн, мода», раздел «Дизайн-педагогика»). Отдельные положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры дизайна Красноярского государственного художественного института, кроме того, материалы исследования применены при разработке авторских лекционно-практических курсов «Шрифт», «История орнамента» и практического курса «Проектирование в графическом дизайне». Результаты диссертационной работы вошли в состав рабочих программ Учебно-методического комплекса обозначенных дисциплин. Также значимость проведённого исследования подтверждается результативностью курсовых практических работ (проектирование символьных шрифтов и пиктографических комплексов) и дипломного проектирования (дипломная работа «Система пиктограмм справочно-информационной службы железнодорожного вокзала города Красноярска») студентов кафедры дизайна Красноярского государственного художественного института, выполненных под руководством диссертанта.

Структура и объём диссертации определяются целями и задачами исследования. Работа содержит Введение, две главы (8 параграфов), Заключение, библиографический список, два приложения (глоссарий и информационно-аналитические таблицы). Основной объём диссертации составляет 170 страниц, общий объём 254 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается актуальность темы исследования, анализируется степень её разработанности, формулируются цели и задачи диссертационной работы, рассматриваются объект и предмет исследования, его теоретические и методологические основания, определяется научная новизна и практическая

значимость диссертации. Выявляются методологические подходы к исследованию.

В первой главе «Понятие пиктографики» рассматривается соотношение понятий «пиктография» и «пиктографика», формулируется определение термина «пиктографика», прослеживается формирование и смысловое содержание понятий «символ» и «знак» в философском знании XX века, семиотике и графическом дизайне. Изучается значение понятия «пиктографика» и его восприятие в грамматологии, искусствоведении и графическом дизайне. Выявляются взаимосвязи терминологического аппарата указанных дисциплин, выстраивается и уточняется терминологический аппарат диссертационного исследования.

В первом параграфе первой главы «Пиктографика и пиктография: тождественность и различие понятий» анализируется общепринятое восприятие терминологической пары «пиктография» и «пиктографика», согласно которому термин «пиктография» предполагает понимание пиктограмм и пиктографических систем преимущественно в качестве исторической основы для возникновения и формирования аналоговой письменности. Безусловно, данный аспект является одним из направлений в развитии пиктографического знака, но не позволяет рассматривать пиктографику как самостоятельную коммуникационную структуру и целостное художественное явление. В рамках термина «пиктография» констатируется существование и применение пиктограмм в современном мире, но не учитывается всё многообразие областей сложения и последовательность исторического развития пиктографического языка в целом и его знаков в частности. Соответственно, термин «пиктография» в большей степени уместен по отношению к древним письменностям, тогда как термин «пиктографика», сформированный и применяемый в современной художественной культуре и проектной деятельности графического дизайна, актуален для обозначения независимого информационного сегмента зрительной коммуникации. Пиктографика определяется как самостоятельная область художественной и визуальной культуры, обладающая семиотической и функциональной структурами, областями сложения и развития, собственным графическим языком. При создании информационного сообщения в пиктографике используется условное изображение – пиктограмма. Выявленное различие учтено при исследовании и осмыслении пиктографики как художественного явления и способа визуальной коммуникации.

Во втором параграфе первой главы «Философский аспект изучения символов и знаков» выделяются взаимосвязи и различия в интерпретации современных понятий «символ» и «знак», для чего прослеживаются некоторые аспекты формирования и осмысления этих терминов в философии XX века. Внимание акцентировано на трудах, которые в той или иной мере соприкасаются с терминологией искусствоведения и графического дизайна, в частности, с понятиями «знак-символ», «иконический знак», «знак-индекс», «пиктограмма» и «пиктография». В данном контексте рассмотрены работы А. Ф. Лосева, А. Белого (Б. Н. Бугаев), Н. Н. Рубцова, а также ряд материалов энциклопедического характера. Если характеристики, применимые к понятию

«знак», достаточно точны и предметны, позволяют классифицировать знаковые системы и понимать суть данного понятия, то характеристики понятия «символ» неоднозначны.

В ходе исследования выявлены две основные традиции в осмыслении исторической основы и природы символа. В первом случае трактовка и интерпретация символа связана с экспрессивно-эмоциональным подходом, интуицией и прозрением. Это исключает применение символа в его прикладном качестве носителя конкретной информации, поэтому данное направление не представляет интереса для нашей работы. Соответственно, внимание сосредоточено на второй тенденции, когда символ воспринимается как конвенциональный знак, значение которого принято, известно и понятно. Согласно исследованиям Н. Н. Рубцова, в рамках обозначенного направления выявлены понятия «символ-образ» и «знак-символ». Показаны некоторые группы знаков (математические формулы, технические символы, эмблемы, гербы, товарные, плакатные знаки, формулы алхимии, а также все виды так называемого идеографического письма), соответствующие понятию «знак-символ» (по Н. Н. Рубцову). Далее вносятся терминологические уточнения с позиций графического дизайна и семиотики. Оговаривается, что знаки-символы действительно есть в перечисленных группах, но во многих группах есть также и знаки-индексы, и иконические знаки. Часто алфавиты как идеографическое письмо состоят только из знаков-символов, так же как и наборы спецсимволов, а вот рекламные, товарные и плакатные знаки нередко являются иконическими знаками, или знаками-индексами. Гербы и эмблемы тяготеют к синтезу всех типов знаковых форм, конструируя из них собственную символическую (так как предполагается многоуровневое прочтение) композицию.

Проведённый анализ позволил выявить, что в интересующей нас паре понятий «символ» и «знак», используемых в философии, прослеживаются терминологические смысловые связи, но не исследуются системные взаимосвязи. Отсюда недостаточная разработанность понятия знака-символа в современной пиктографии. Те же причины отчасти препятствуют и формированию целостной теории в сфере графического дизайна. Выявленные аспекты позволяют поставить в предпринятом исследовании сложения художественного языка и структуры современной пиктографии задачу выработки более точного терминологического аппарата.

В третьем параграфе первой главы «Терминология семиотики и графического дизайна» внимание акцентировано на уточнении и организации терминологического аппарата для выявления структуры современной пиктографии. В ходе исследования выделяются и сопоставляются с информационным знаком (пиктограммой) характеристики языкового знака, предложенные Ф. де Соссюром: произвольность, традиционность, линейность, изменчивость и неизменчивость. Предпринятые сопоставления показали, что теория Ф. де Соссюра способствует пониманию, расшифровке и описанию процессов современной пиктографии, но всё-таки не позволяет конкретизировать семиотическую классификацию пиктографических знаков, так

как учёный не акцентирует внимания на анализе и выделении видовых характеристик знака.

Далее рассматривается теория базовой классификации элементарных знаков Ч. Пирса, прослеживается применение данной классификации в теории графического дизайна. И товарные знаки, и шрифт, и пиктограммы являются частью художественной культуры и визуальной коммуникации, поэтому поиск аналогий при формировании структуры пиктографики правомерен. В статье «Виды и формы товарных знаков» С. И. Серов в соавторстве с В. В. Марач предлагает варианты классификаций товарных знаков: анализ композиционного строя и способа графического начертания, деление словесных знаков на фонетические и фонографические (шрифтовые) знаки. Приведён вариант семантического подхода (термин авторов) при рассмотрении товарных знаков, согласно которому в символических знаках связь с объектом (идеей) «устанавливается «соглашением» в рамках культурной традиции или определённой знаковой ситуации. В товарном знаке, выполненном в виде индекса, стилизация изображения, исключение из него элементов избыточной информации превращает знак в схему. Иконические знаки – это знаки типа фотографии, документального изображения обозначаемого объекта».

Для дальнейшего уточнения современных понятий пиктографики обратимся к работе О. В. Чернышева «Формальная композиция. Творческий практикум». Чернышев даёт систематическое изложение некоторых вопросов теории и практики дизайна, опираясь на методические разработки минской школы дизайна. Знаки-символы автор исключает как слишком сложные и переходит к анализу иконических знаков. Основными характеристиками иконических знаков Чернышев считает высокую степень изоморфизма знака с отображаемым объектом (сходство по форме) и полное совпадение графического носителя и смыслового содержания. В трактовке знака-индекса отмечено, что отсутствие предметной узнаваемости в структуре иконического знака приводит к его «автоматическому переводу» в класс знаков-индексов, при этом происходит нарушение смысла и графическая структура носителя знака-индекса теряет связь со смысловым содержанием объекта, а их отношения учреждаются конвенционально. В качестве примера приведены буквы современного алфавита.

Анализ терминологии показал ряд существенных расхождений в определениях. В первом случае в знаках-символах связь с объектом устанавливает через «соглашение», во втором – подобный вид связи приписан знакам-индексам. Серов и Марач рассматривают индексные знаки как простые графические схемы, без акцента на связи с изображаемым объектом; у Чернышева знак-индекс – это знак с отсутствием предметной узнаваемости, но конвенционально связанный с объектом. Кроме того, авторы статьи «Виды и формы товарных знаков» применяют классификацию только к товарным знакам, а у Чернышева есть попытка её переноса на шрифт, при определении знаков современного алфавита как индексов. Возникшие терминологические несоответствия не позволяют применять предложенные выше систематизации знаков графического дизайна как основу для дальнейшей работы.

В параграфе констатируется отсутствие единой системы употребления терминов «знак-индекс», «знак-символ» и «иконический знак». Большинство теоретиков в области декоративно-прикладного искусства опосредованно работают с теорией Пирса, не придерживаясь апробированной в различных научных областях классификации знаков даже по основным критериям.

Отметив соответствие теории Ч. Пирса уже сложившемуся визуальному языку современной пиктографики, обозначим необходимость применения исходной семиотической классификации для наиболее полного осмысления ее структуры. Согласно системе Пирса, выстраивается логика исследования семиотической классификации пиктографических знаков в сфере художественной культуры и визуальной коммуникации. Устанавливаются границы применения терминов и формулируются их основные положения относительно пиктографики:

- *иконические пиктограммы*: знаковое изображение объекта тождественно самому объекту, не абстрактно, сходство в знаке легко считывается и понимается;
- *пиктограммы-символы (символьные пиктограммы)*: знаковому изображению конвенционально присвоен точно определённый, понимаемый и принимаемый большинством зрителей (потребителей) смысл, понимание смысла знака не зависит от степени абстрагирования изображения;
- *пиктограммы-индексы (индексные пиктограммы)*: для знакового изображения характерно «обращение» к объекту через «эмоциональное ощущение», смысл сообщения понимается, если у зрителя (потребителя) совпадают эмоциональные ощущения от знака и от объекта, часто связь выстраивается на уровне подсознания (архетипа).

В четвёртом параграфе первой главы «Пиктографика в грамматологии» рассматриваются различные аспекты понимания пиктографики в работах И. Е. Гельба, И. Фридриха и Дж. Фоли. Выявляется, что общее восприятие пиктографики как устойчивой знаковой системы связано, прежде всего, с возникновением письменности, формированием языка и алфавита. Подобное восприятие пиктографики характерно для многих отраслей научного знания, отсюда пиктографические системы рассматриваются только как историческая основа для возникновения письменности, но не в качестве самостоятельной структуры. Сравнительный анализ источниковой базы позволяет уточнить терминологию. В параграфе показаны аналогии и различия следующих терминов: «петроглиф», «петрограмма», «предписьменность», «пиктография» (пиктографическое письмо), «идеограмма» и «пиктограмма».

Определяются направления видовой классификации древних «рисунков»: рисунок как изобразительное искусство, как картина, как точное изображение предмета; рисунок как знак, передающий общий смысл. Проведены параллели с семиотической классификацией знаков: первый вид «рисунков» определён как иконические знаки (иконические пиктограммы), второй вид отнесён к разделам символьных знаков и знаков-индексов (символьные и индексные пиктограммы). Также уточняется понятие «идеограмма» и значение данного термина относительно современной пиктографики, где *идеограмма* понимается как устойчивая, постоянная и легко узнаваемая схема изображения (персонажи,

предметы, сюжеты и т. д.), что соответствует понятию «иконографический тип» в искусствоведении.

В пятом параграфе первой главы «Пиктографика в истории искусства и графическом дизайне» раскрывается двойственное восприятие визуального наследия в области пиктографической культуры, характерное для истории изобразительного искусства, и современное видение пиктографики практикующими дизайнерами и теоретиками.

При изучении роли искусствознания в осмыслении пиктографики внимание сосредоточено на исследованиях первобытного искусства, так как сфера искусствоведческого анализа ограничена данным периодом. Первобытное искусство – предтеча современной пиктографики и источник вдохновения для многих современных дизайнеров и художников. В конце XIX - начале XX века сильнейший интерес искусствоведов вызывает изобразительный ряд, оставленный нашими предками. В связи с тем что на тот момент терминологический аппарат не был сформирован, древние изображения определяются как объекты искусства и термины «пиктографика», «пиктограмма», «петроглиф» и др. к ним не применялись. Но работы обозначенного периода представляют интерес тем, что здесь формулируются некоторые положения, оказавшие влияние на последующее восприятие пиктографики. К примеру, в исследовании Герберта Кюна «Искусство первобытных народов» выделяются два направления: сенсорное искусство (натуралистические изображения) и имагинативное (стилизованные, абстрактные образы). Впоследствии терминология Кюна практически не употреблялась, но сам принцип дуальности по отношению к древнейшему визуальному наследию актуален для искусствоведения XX-XXI веков.

Сегодня спектр восприятия первобытного наследия в искусствознании гораздо шире. Привлекаются материалы смежных наук (история, археология, семиотика), учёные рассматривают как функциональные, так и художественно-образные аспекты архаической культуры, её графические, живописные и технические приёмы, проводят сравнительный анализ древних памятников (Н. А. Померанцева, В. А. Семёнов, М. Г. Нечаев), но взаимосвязи с реалиями современной пиктографики авторами по-прежнему не прослеживаются. Тем не менее в первобытном искусстве мы фиксируем важный этап в развитии пиктографической коммуникации, когда появляется понятный иконический знак (пиктограмма), обозначающий конкретное действие или объект, что полностью соответствует современным иконическим пиктограммам.

Для формирования структуры пиктографики необходимо обращение к работам современных зарубежных и российских практикующих дизайнеров и теоретиков. Так, Эрик Шпикерман («О шрифте») не только считает пиктографику основой алфавитных систем, но и указывает на широкое распространение символьных (пиктографических) гарнитур в качестве самостоятельной области современного графического дизайна. Шпикерман следующим образом определяет функциональные возможности символьных шрифтов: точная передача смысла межнационального (и не только) сообщения; возможность набора текста, как и алфавитным шрифтом; выражение понятий,

словесное описание которых заняло бы слишком много места; замена символом часто употребляемой фразы, слова; декор текста. К примеру, автор советует при оформлении факсимильных сообщений включить в текст символы, «оживить текст небольшими картинками» (знак телефона, домика, стрелки и других вариантов указателей), т. е. «расставить акценты» для удобства восприятия этого текста. Раскрывая спектр функциональных возможностей пиктографики и символьных шрифтов, дизайнер не уделяет внимания более глубокому изучению её истории, структуры или стилистики.

Пиктографика как сегмент современной художественной и визуальной культуры имеет достаточно сложное строение. Если в параграфе «Терминология семиотики и графического дизайна» мы выявляем базовую структуру знаков, то в данном параграфе исследуемый материал помогает сформулировать функциональную классификацию пиктографики. Статья С. И. Серова «Знаки знакомят с городом» и исследование навигационного дизайна К. М. Бергера «Путеводные знаки» позволяют констатировать формирование и развитие на протяжении XX века таких видов визуальной коммуникации, как *навигационная и справочно-информационная пиктографика*. На основе собранного и систематизированного материала по оформлению Олимпийских игр выделена *спортивная пиктографика*. Проведённый в параграфе анализ информационных изданий последних десятилетий (каталоги по графическому дизайну, журналы «Как», «Identity», «Designer», сайт «Пиктомания») определяет наличие *новых видов* пиктографики, сформировавшихся в конце XX - начале XXI века: *рекламно-информационная и образно-эмоциональная пиктографика* (смайлики, юмористические наклейки на стеклах авто, знаки на футболках и т.д.). Фотоматериал, отснятый диссертантом (рассмотрен в параграфе «Пиктографика в городской среде»), подтверждает справедливость предложенной классификации и позволяет дополнить её такой группой, как *пиктографика молодёжных субкультур*.

Во второй главе «Развитие пиктографического языка» определены значимые этапы сложения и развития пиктографической культуры от первобытного искусства до современной ситуации. Определяется значение пиктографических комплексов Олимпиад. На основе олимпийского наследия выделяются особенности графического языка пиктограмм, выявляются основные стилистические тенденции пиктографики XX-XXI веков. Далее прослеживается их влияние на общероссийскую и региональную графическую культуру. Подробно рассматривается пиктографика городского пространства XX-XXI веков, синтезирующая все выявленные в исследовании группы и направления развития.

В первом параграфе второй главы «Сложение пиктографического знака» рассмотрены такие направления в развитии пиктографики, как письменность, орнаментика, искусство «звериного стиля», деньги, геральдика, знаки и символы, неалфавитные (символьные) шрифты. Рассмотренные теоретические труды показывают, что письменность – одно из основных направлений в сложении пиктографического знака. При анализе развития письменности потребовалось повторное обращение к основополагающим в данной сфере

трусам Гельба, Фридриха и Фоли. Дополняют картину исследования В. В. Струве и Ж. Жана. Работа Ж. Жана способствовала выявлению ряда значимых фактов эволюционного изменения в неалфавитных письменностях, а именно: подключение фонетического аспекта предполагает знание языка, соответственно, пиктографический знак становится единицей письменности и теряет универсальность пиктограммы как визуального средства общения, что подтверждается также и трансформацией графической формы от иконической пиктограммы до знака-индекса.

Подобный процесс характерен не только для неалфавитных систем письма. В подтверждение рассмотрены таблицы, составленные Дж. Фоли, где прослежены изменения в графемах различных алфавитов. На их основе дизайнер может анализировать графему буквы в качестве формообразующего элемента. Отметим, что данные таблицы не были рассмотрены самим автором с подобной точки зрения, тем не менее они показывают наиболее популярный аспект развития пиктографического знака в рамках формирования письменности, когда пиктограмма лишается самостоятельности в качестве визуальной информационной единицы, становясь при этом отправной точкой для образования более абстрактного знака – графемы алфавита. Далее наблюдаются взаимосвязи современных знаков визуальной коммуникации и древних пиктографических знаков. Итогом становится выявление формирования иконографического типа определённых пиктограмм (человек, солнце, глаз, рука) уже в первобытном искусстве, также показана преемственность графического языка. Таким образом, при современном восприятии и воспроизведении человеком знака (пиктограммы) пиктографику следует рассматривать не только как первый этап письменности и семиотики, но и как самостоятельную структуру.

Кроме того, на основе исследований предписьменностей, предпринятых И. Е. Гельбом, определены стержневые приёмы построения сообщений современной визуальной коммуникации в целом и пиктографического языка в частности. Это «описательно-изобразительный» и «идентифицирующе-мнемонический» приёмы. Для первого характерны стереотипность исполнения, лаконичность и поэтапное иллюстрирование действий (повествовательность), во втором предполагается наличие конвенционально закреплённого за изображением смысла или понятия. Изученный визуальный материал подтверждает, что структурная единица пиктографики – пиктограмма, являясь семиотическим и графическим элементом, обладает повествовательностью иконического знака, информационной нагрузкой знака-символа и обобщённостью формы знака-индекса.

Следует обозначить, что в ходе исследования выявлен новый аспект понимания письменности, где пиктографические знаки (индексы и символы) образуют «определённый графический код». Теория Ж. Жана, предложенная в работе «Знаки и символы», позволяет обозначить абстрактные формы первобытной коммуникации как своеобразную графическую систему – первооснову современной пиктографики и фиксировать простейшие иконографические единицы, получившие, наряду с иконическими

конфигурациями, развитие в различных областях: орнаментальные мотивы, религиозные и светские символы, картография, современные символные шрифты.

Исследование сложения пиктографического знака в орнаментике показывает наличие повествовательной функции и информационного наполнения в древних знаках орнаментальных систем. Но в последующем развитии народного орнамента происходит формализация системы, которая подтверждается современной ролью орнаментики в графическом дизайне, где орнамент становится постоянным или переменным сегментом корпоративного стиля. В данном случае орнамент не всегда сохраняет глубину художественного образа и функцию действительно информационного сообщения. Часто смысловое наполнение пиктографического элемента замещено эмоционально-эстетическими характеристиками формального уровня, хотя, в редких случаях, отмечается присутствие более продуманной работы с семантическим наполнением орнаментики. Многогранность и своеобразная интернационализация скифского звериного стиля определяет закономерность обращения к данной области орнаментального искусства. Петроглифы звериного стиля, найденные на территории Сибири (скалы Горного Алтая, скалы Верхнего Енисея, Минусинская котловина, Тува) помогают понять некоторые принципы сложения художественного образа современного регионального знака. К сожалению, недостаточная изученность данного направления в области графического дизайна не позволяет практикующим дизайнерам применять в полной мере всё богатство графического языка и художественных образов регионального наследия.

Если письменность и орнаментика выделены в исследовании как наиболее целостные и последовательные области сложения пиктографического знака, то для создания обобщённой картины формирования современной пиктографики следует обозначить и другие сферы его непрерывного развития. Одна из них – денежная система. Деньги представляют собой не только универсальный элемент коммуникации. В дизайне деньги – сложный объект проектной деятельности и эстетическая форма, составные части которой – это и геральдика (гербы), и изобразительные иконические символы, индексы, знаки-символы, орнаментика, алфавитные и символные шрифты. С деньгами связан ещё один актуальный вид знакообразования – логограммы – пиктографические символы, служащие для обозначения валют. Перечисленные знаковые формы имеют собственную длительную историю и визуальную традицию, как и ряд специализированных областей науки и культуры, которые оказали немаловажное влияние на сложение современной пиктографики и символных шрифтов. Развитие пиктографического знака в таких направлениях, как религиозные знаки и символы, астрономия, астрология, математика, метеорология, картография, во многом сформировало образно-художественные аспекты пиктографики, универсальность визуального способа коммуникации и стало интерпретационной базой для пиктографики XX-XXI веков. В сфере системного проектирования графического дизайна обозначенные области пиктографики отчасти представлены группой неалфавитных (символьных)

шрифтов. Под данным определением понимаются шрифты, состоящие из любых пиктографических знаков и не включающие в свой состав алфавитных единиц (графем).

Во втором параграфе второй главы «Использование пиктограммы в футуризме и конструктивизме» раскрывается значение типографических опытов итальянских и русских художников-футуристов, а впоследствии конструктивистов А. Родченко и Л. Лисицкого для современной визуальной коммуникации. Выбор данных направлений обусловлен несколькими причинами. Во-первых, усложнение и урбанизация пространства, рост городов, появление автомобилей и ускорение темпа жизни становятся общими факторами как для появления новой эстетики, так и для распространения визуальной коммуникации. Во-вторых, в рамках этих направлений начинается активная визуализация текстовых сообщений: тексты проиллюстрированы в скульптуре, живописи, графике, литературные произведения и рекламные сообщения представлены через ритмы букв, фактуру и композиционный строй, а значения слов усилены их графикой и знаками. В-третьих, достижения футуризма и конструктивизма отчасти определили развитие графических принципов и приёмов, актуальных для ведущих тенденций коммуникационного дизайна и художественной культуры XX-XXI веков – модернизма и постмодернизма.

Поиск новых форм в искусстве приводит к тому, что алфавитные и символные шрифты становятся немаловажными элементами как футуристических композиций, так и работ конструктивистов. Мы видим это в живописи И. Бальдессари, А. Соффичи, К. Кара. Так, для Дж. Балла главные смысловые элементы композиции – математические символы (полотно «Влюблённые цифры»). В работе Дж. Северини «Стреляющие пушки» фактурные шрифтовые надписи разной насыщенности, масштаба, направлений усилены направляющими и выделяющими линиями и символами. Графические листы Ф. Деперо соединяют свободную графику ритмических линий - символов звука и линий, направляющих текст, орнаментальные полосы из букв и шрифт. Типограммы образуют пиктографические знаки рупора, солнца, звёзд, горок, дверей, фонтана. Автор вводит в работу элементы визуальной коммуникации из реальной городской среды: иконические и символные пиктограммы.

Русские футуристы, так же как итальянские, включают знаковую информацию в свои произведения. В графических листах и живописных полотнах присутствуют идентичные знаковые мотивы, что ещё раз говорит об универсальности символного языка. К примеру, в иллюстрациях К. Малевича к книге А. Кручёных «Возропщем» (1913) есть лист «Арифметика», где автор работает с математическими символами, цифрами и геометрическими формами, а Дж. Балла в 1923 г. пишет «Влюблённые цифры». Обложки и листы авторских книг Алексея Кручёных «Наступление», «Восемь восторгов», «РА ВА ХА», «ЦОЦ» (1918) насыщены буквами, квадратами и произвольными формами, зигзагами и молниями, которые создают акценты и управляют текстом аналогично «направляющим» линиям в произведениях Т. Маринетти, Ф. Деперо, Дж. Северини, В. Футуриста, П. Буцци и др.

Принципиальным отличием русских и итальянских футуристов становится «степень сложности» сообщений. В работах русских футуристов знаки также призваны обострить и раскрыть информационный посыл художника, но часто сам замысел художника крайне эмоционален и сложен. Затруднённая восприятия искусства футуристов возведена в степень необходимости самими футуристами: «Чтобы писалось туго и читалось туго, неудобнее смазанных сапогов или грузовика в гостинной» («Слово как таковое», А. Е. Кручёных, В. В. Хлебников). В подобном подходе к творчеству заложено определённое противоречие: знаковые формы не просто усиливают эмоциональное звучание, дублируют и расшифровывают сообщение, но зачастую насыщают произведение дополнительными смысловыми кодами и новыми уровнями прочтения. Тем не менее символичный язык помогает «считать» сложное мироощущение автора, пиктограммы и буквы дополняют эмоцию. Знаки будущников и лучистов актуальны, они кодируют информацию и могут пониматься как современная пиктограмма.

Для итальянского футуризма характерна интеграция в реальный городской мир и окружающие ситуации, ориентир на массовость и техногенность графического языка. Искусство русского футуризма в большей степени базировалось на традициях и личностном восприятии, многие произведения были единичны и рукотворны. Но функциональность символического языка позволила этим направлениям осуществить одну из основных задач футуризма: была создана мобильная коммуникация между искусством и обществом. Эксперименты русских и итальянских футуристов в области типографики оказали значительное влияние на дальнейшее развитие визуальных коммуникаций, графического дизайна, мировой и российской художественной культуры.

Далее в параграфе выявляются и анализируются иконические пиктограммы, пиктограммы-индексы и пиктограммы-символы в творчестве Александра Родченко и Лазаря Лисицкого. Разнообразие авторских поисков позволяет проследить основные тенденции в развитии пиктографики начала XX века. Особое внимание уделено пиктографике в рекламной продукции Родченко и книжном дизайне Лисицкого. Исследуются принципы проектирования знака, конструктивные и стилистические особенности. Определяется значение произведений художников-конструктивистов для современного языка визуальной культуры. К примеру, схематичность и геометризация пиктографических знаков в работах конструктивистов становятся важной ступенью для последующего формирования модульной системы проектирования. Эксперименты и достижения дизайнеров начала прошлого века по-прежнему востребованы и жизненны в искусстве рекламы и типографики, многие современные авторы регулярно обращаются к графическому наследию не только Родченко и Лисицкого, но и конструктивизма в целом.

В третьем параграфе второй главы «Пиктографика XX-XXI веков» на примере системы дорожных знаков, олимпийской пиктографики и пиктографики в пространстве современного города раскрыты процессы дальнейшего развития пиктографического языка в качестве самостоятельной системы. Здесь

пиктографика представлена вне контекста художественного произведения или иной сложноорганизованной коммуникационной формы (письменности, орнамента, геральдики и др.).

Значимый этап повсеместного существования пиктографики в окружающей среде во многом связан с дорожными знаками и развитием транспортных систем (железнодорожная сеть, метрополитен, автотрассы). На основе дорожных знаков Российской Федерации раскрыты структурные и графические особенности дорожной пиктографики. Так, уже сама форма знака (круг, треугольник, прямоугольник, ромб) является пиктографическим элементом (знак-символ, так как за каждой геометрической формой конвенционально закреплено точное понятие). Семиотическая структура изображений на знаках включает два вида пиктограмм: иконические пиктограммы и пиктограммы-символы. Пиктограммы-индексы в официальном перечне дорожных знаков РФ отсутствуют, но в зарубежной пиктографике практикуется их применение (использование «смайлика» на автотрассах Австрии). Преобладание той или иной семиотической характеристики знака обусловлено его функциональным назначением. Важной особенностью пиктографической системы дорожных знаков является её повествовательность и поэтапность изложения визуального материала. Чёткая функциональная структура дорожных знаков (навигационная и справочно-информационная группы пиктограмм), развитая семиотическая дифференциация, где присутствует не только универсальность пиктограмм-символов и иллюстративность иконических пиктограмм, но и доминанта унифицированного графического языка, оказали существенное воздействие на формирование единого визуального пространства международного уровня. |

Пиктографика Олимпийских игр – яркое культурное явление, где пиктограмма становится важным сегментом не только коммуникации, но и современной художественной культуры. Кроме того, при визуальном оформлении Олимпиад альтернативный способ межъязыкового общения становится системообразующим. Пиктограммы – это неотъемлемая часть визуального проекта Олимпийских игр. Иконические изображения фигур, предметов, упрощённые схемы позволяют быстрее считывать необходимую информацию зрителям и участникам игр с различными менталитетами и различным знанием языков. Выбор олимпийских пиктограмм в качестве основы для выявления стилистической структуры и графического языка современной пиктографики определяется регулярностью разработки знаков, периодичностью проведения и международным статусом Олимпийских игр. Знаки Олимпийских игр становятся своеобразной точкой отсчёта в «истории» современной пиктографики, влияют на формирование других визуальных систем и воспроизводят основные стилистические тенденции графического дизайна на момент создания пиктографического комплекса. Соответственно, пиктографику Олимпиад можно рассматривать как отражение общезначимых аспектов коммуникационного дизайна и художественной культуры. |

Актуальность визуального наследия Олимпиад для современного художественного языка коммуникационного дизайна очевидна. Анализ имеющегося материала позволяет выделить ряд стилеобразующих тенденций в

знакообразовании пиктографических систем XX - XXI веков: *влияние античного искусства; влияние национальной культурной традиции; влияние интернациональной (наднациональной) модульной графики; влияние моды.*

На базе спортивной олимпийской пиктографики выявлены основные выразительные средства графического языка, раскрывающие художественный образ пиктографического знака. К ним относятся: *лаконичная и фактурная линии; сочетание «линия-пятно»; пятно (силуэт); модульная сетка (модуль, модификатор, конфигуратор); геометризация; псевдомодульная графика; свободное рисование; растр; прозрачность; объем.* Уделено внимание сложению устойчивых иконографических типов спортивного олимпийского знака, проведён их сравнительный анализ.!

Дорожные знаки, как и олимпийская пиктографика, формируют зрительный облик городов XX-XXI веков. В первом случае это обязательное наличие знаков дорожного движения, во втором – заимствование спортивных пиктограмм, влияние на стилистические особенности, художественный и графический язык. Для создания объективной картины современной городской пиктографики в исследовании рассмотрены три уровня – зарубежные общественные сооружения, российские столичные и провинциальные примеры. Для зарубежных проектов характерны обращение к функциональной модульной пиктографике и системное проектирование визуальной коммуникации и архитектуры как единого объекта. Важный аспект зарубежной художественной культуры – это образно-эмоциональное решение пространства и его взаимодействие с посетителями и окружающим миром. Подобный подход практически отсутствует в России.

Коммуникация российских общественных сооружений эклектична, с явным преобладанием псевдомодульной графики, которая не только не выявляет художественных возможностей пиктографики как актуального вида визуального искусства, но и не в полной мере соответствует утилитарным функциям. Несмотря на наличие теоретической базы (исследования ВНИИТЭ, разработка пиктографики Олимпиады 80), в настоящее время непрофессионализм и отсутствие системного взгляда при создании навигационных комплексов общественных зданий являются негативной тенденцией отечественной пиктографики.

Возможности образно-художественного языка пиктографики раскрываются в корпоративном оформлении крупных российских компаний и оказывают несомненное влияние на сложение художественной среды провинциальных городов. Здесь мы встречаем показательные примеры системного подхода к проектированию визуальных комплексов. Положительный эмоциональный посыл корпоративных пиктограмм обогащает повседневное городское пространство (пиктограммы сетей «Позитроника», «DNS», «Ингосстрах»). Пиктографика региональных сетей также выполняется на достаточно профессиональном уровне и может идентифицироваться как системная форма. Художественный же язык отдельных рекламных щитов демонстрирует, что здесь пиктографика чаще носит кустарный характер.

На сегодняшний день неотделимой частью городской художественной коммуникации стала стихийная пиктографика молодёжных субкультур, которая

также имеет семиотическую структуру, может быть информационной, навигационной и образно-эмоциональной. Это пиктографика постмодернизма, где в пластическом строе знака преобладают эмоция и самовыражение автора.

Пиктографические комплексы всероссийских и региональных сетей, пиктографика небольших фирм и рекламных объявлений, шутливая образно-эмоциональная пиктографика и пиктографика молодёжных субкультур являются важной эстетической составляющей современного города, многие элементы которой необходимо улучшать и развивать. Значительный объем визуального фотоматериала, собранного в Москве, Санкт-Петербурге и Красноярске способствовал выявлению и анализу всех функциональных групп пиктографики. Итогом работы со столичным и региональным материалом стало его структурирование в информационно-аналитические таблицы.

В Заключении подводятся общие итоги исследования, формулируются основные выводы, уточняющие содержание каждого раздела диссертационной работы. В процессе научной работы был собран и систематизирован визуальный материал от первобытного искусства до современных пиктограмм, ставший важным фактологическим источником. На его основе проверены и сформулированы положения диссертации и разработаны информационно-аналитические таблицы.

При переосмыслении пиктографики как самостоятельной области художественной и коммуникационной культуры было установлено, что пиктографика обладает собственной семиотической и функциональной структурами, областями сложения и направлениями развития, богатым художественным и графическим языком. Сообщение в пиктографике передаётся при помощи условного изображения – пиктограммы. В раскрытии тождественности и различия понятий «пиктография» и «пиктографика» был отмечен следующий аспект: термин «пиктография» традиционно применим к древним письменностям, тогда как термин «пиктографика», выработанный в рамках художественной культуры второй половины XX- начала XXI столетий, наиболее актуален при обозначении элементов визуальной коммуникации, построенных на основе пиктографического знака.

Анализ семиотических концепций показал универсальность теории базовой классификации элементарных знаков Ч. Пирса, на основе которой была сформулирована основополагающая семиотическая структура пиктографики: иконические пиктограммы, пиктограммы-символы и пиктограммы-индексы. В исследовании также уточнено значение термина «идеограмма» относительно современной пиктографики, где идеограмма представляет собой устойчивую схему изображения, что аналогично понятию «иконографический тип» в искусствоведении.

Материалы искусствоведения представляют начальные стадии формирования пиктографики уже в области первобытного искусства, где древние пластические формы являются не только художественно-эмоциональными образами, но и информационными элементами с функцией хранения и трансляции сообщений. Анализ типографических опытов футуризма и конструктивизма позволил зафиксировать, что функциональность символического

языка данных направлений сформировала не только особый образно-художественный язык, оказавший влияние на культуру XX-XXI веков, но и актуальную взаимосвязь между искусством и обществом, между художественной культурой и функциональной коммуникацией.

Предпринятый в исследовании междисциплинарный подход (изучение материалов философии, грамматологии, искусствознания) позволил выявить не только сложносоставную структуру пиктографического знака, но и классифицировать области современной пиктографики по видам согласно сферам их применения. Анализ теоретического, фактологического и визуального материала определил функциональную структуру современной пиктографики: навигационная, справочно-информационная, рекламно-информационная, спортивная, образно-эмоциональная пиктографика и пиктографика молодёжных субкультур.

Выделены и проанализированы наиболее значимые этапы сложения и развития пиктографической культуры от первобытного искусства до современности: письменность, орнаментика, искусство «звериного стиля», деньги, геральдика, знаки и символы, символные шрифты, пиктографика футуризма и конструктивизма, дорожные знаки и, наконец, олимпийская пиктографика. Пиктографика городского пространства XX-XXI веков была рассмотрена в исследовании как синтез выявленных направлений развития.

Естественно, обозначенные сферы сложения пиктографики не исчерпывают всех направлений, но позволяют составить достаточно целостную картину её формирования и развития на протяжении всей истории человечества. Прослеженная на основе исторических материалов эволюция пиктографического знака позволяет утверждать, что формообразование в пиктограмме по преимуществу развивается от иконической пиктограммы к символу и индексу. Несмотря на различие зарождения знаковой формы в письменности, орнаментике, деньгах, знаках и символах, необходимо подчеркнуть самостоятельность развития пиктографического знака как художественного явления и визуального языка на различных этапах становления человеческой культуры.

Пиктографика Олимпийских игр (как и искусство футуристов и конструктивистов) имеет особый смысл как культурное явление, где пиктограмма кроме утилитарной информационной функции приобретает статус эстетического элемента и носителя художественного образа. Формируется вид межнационального «культурного диалога», построенного графическими средствами художественно-пластического языка пиктографики. Международный статус и регулярность проведения Олимпийских игр обусловили то, что именно на базе олимпийского визуального наследия оказалось возможным рассмотрение основных стилеобразующих тенденций в знакообразовании пиктографических систем XX-XXI веков. Как наиболее характерные отметим влияние античного искусства; влияние национальной культурной традиции; влияние интернациональной (наднациональной) модульной графики; влияние моды.

На основе спортивных пиктографических комплексов Олимпийских игр через выявление основных составляющих графического языка раскрыт

художественный образ пиктографического знака. Графический язык современной пиктограммы включает в себя следующие выразительные средства: лаконичная линия; фактурная линия; сочетание «линия-пятно»; пятно (силуэт); модульная сетка (модуль, модификатор, конфигуратор); геометризация; псевдомодульная графика; свободное рисование; растр; прозрачность; объем. Примеры (фотоматериал) прямого и косвенного заимствования графики спортивных знаков в сфере рекламного рынка показывают существенное влияние олимпийской пиктографики при организации современного визуального пространства города и жизненной среды.

Достаточно полное теоретическое переосмысление стержневых понятий, связанных с формированием пиктографического знака, и последовательное обращение к основным областям практического применения пиктографики позволили в данном исследовании представить пиктографический способ визуальной коммуникации разносторонне и целостно. В настоящий момент пиктографическая система подачи информации помогает определять и нормировать различные сферы общественной жизни. Визуальная фиксация какого-либо понятия практически исключает необходимость шрифтового воспроизведения, что подчёркивает универсальность пиктографических систем. В современном состоянии пиктографической культуры, с одной стороны, наблюдается формирование устойчивых иконографических типов пиктографического знака, с другой – в большинстве российских пиктограмм обнаруживается отсутствие образно-художественного решения и профессионального подхода к проектированию знаков, что является серьёзным недостатком современной визуальной коммуникации как художественного и культурного явления. Обозначенные аспекты актуализируют дальнейшие исследования в данной области. Широта применения пиктографики в визуальной и художественной культуре современности обуславливает необходимость пристального внимания к теоретическим и практическим аспектам развития пиктографики.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи, опубликованные в журналах из перечня Высшей аттестационной комиссии РФ:

1. Волощук К. Д. Значение типографических опытов футуризма для современной визуальной коммуникации [Текст] / К. Д. Волощук // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 5. (искусствоведение) – С. 87 – 90.
2. Волощук К. Д. Пиктограммы в творчестве Лазаря Лисицкого [Текст] / К. Д. Волощук // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – Москва, 2010. – N 1. (искусствоведение) – С. 250 – 258.
3. Волощук К. Д. Сложение знака в олимпийской пиктографике: исторический и стилистический аспекты [Текст] / К. Д. Волощук // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – Москва, 2009. – N 4. (искусствоведение) – С. 186 – 199.

Статьи, опубликованные в других научных изданиях:

4. Волощук К. Д. Античное наследие в олимпийской пиктографии [Текст] / К. Д. Волощук // Интеллект – 2009 : сб. материалов Всеросс. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. – Красноярск, 2009. – С. 4 – 8.
5. Волощук К. Д. Графические принципы формирования знака в олимпийской пиктографии [Текст] / К. Д. Волощук // Строгановские чтения. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда : материалы межвуз. науч.-практ. конф. – Москва, 2009. – С. 184 – 192.
6. Волощук К. Д. Знаковая классификация в шрифтовой практике графического дизайна [Текст] / К. Д. Волощук // Современные тенденции и проблемы развития художественного образования России : материалы Всеросс. науч.-практ. конф. – Красноярск, 2008. – С. 44 – 47.
7. Волощук К. Д. Интерпретация понятий «символ» и «знак» в философии и пиктографии [Текст] / К. Д. Волощук // Строгановские чтения. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда : материалы межвуз. науч.-практ. конф. – Москва, 2010. – С. 168 – 173.
8. Волощук К. Д. Модульный принцип в системе визуальных коммуникаций [Текст] / К. Д. Волощук // Молодежь и наука – третье тысячелетие : сб. материалов Всеросс. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. – Красноярск, 2007. – С. 110 – 112.
9. Волощук К. Д. Олимпийская пиктография как основа международных коммуникационных систем [Текст] / К. Д. Волощук // Интеллект – 2008 : сб. материалов Всеросс. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. – Красноярск, 2008. – С. 85 – 89.
10. Волощук К. Д. Пиктограммы в творчестве Александра Родченко [Текст] / К. Д. Волощук // Строгановские чтения. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда : материалы межвуз. науч.-практ. конф. – Москва, 2010. – С. 163 – 167.
11. Волощук К. Д. Пиктографические знаковые системы как основа письменности и современной визуальной коммуникации [Текст] / К. Д. Волощук // Научные и творческие работы аспирантов и студентов Красноярского государственного художественного института – Красноярск, 2007. – С. 39 – 45.
12. Волощук К. Д. Построение систем визуальной коммуникации в учебном процессе ВУЗа и довузовской подготовке [Текст] / К. Д. Волощук // Инновационные технологии в системе непрерывного художественного образования : сб. материалов I науч.-практ. конф. 2-3 ноября 2006 года. – Красноярск, 2006. – С. 183 – 189.

Подписано в печать 22.11.10. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 1,5. Бумага офсетная.
Тираж 120 экз. Заказ 1186. Цена свободная

Отпечатано в типографии «ЛИТЕРА-принт»,
т. 295-03-40

