

СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СЕМИОЗИСА В ИСКУССТВЕ

В статье предпринята попытка исследовать специфику художественной коммуникации и возможности применения семиотического метода в анализе произведений искусства.

Ключевые слова: *семиотический метод, семиозис, знак, художественный знак, эстетический знак, конвенциональный знак, художественность, красота, бессознательное, субъективное, катарсис.*

У статті зроблено спробу дослідити специфіку художньої комунікації та можливості застосування семиотичного методу в аналізі творів мистецтва.

Ключові слова: *семиотичний метод, семіозис, знак, художній знак, естетичний знак, конвенціональний знак, художність, краса, несвідоме, суб'єктивне, катарсис.*

The article attempts to explore the specifics of artistic communication and opportunities the use of semiotic methods in the analysis of works of art.

The keywords: *semiotic method, semiosis, sign, sign art, the aesthetic sign, conventional sign, artistry, beauty, unconscious, subjective, cathartic.*

Актуальность. На протяжении всей истории своего развития искусство искало средства, с помощью которых оно пыталось донести до слушателя, зрителя, читателя важные духовные смыслы. Процесс образования новых смыслов — это процесс постоянного производства знаковых средств, семиозиса. Семиозис в искусстве включает в себя в качестве необходимого момента художественную или эстетическую коммуникацию. Проблема коммуникации является одной из наиболее значимых проблем современности. Актуальность проблемы находит свое отражение в изучении возможностей языковых систем, в исследовании вопроса диалога культур, в анализе различных способов трансляции культуры и т. д. Коммуникативный аспект является одним из наиболее значимых в изучении искусства, что связано с огромной ролью искусства в жизни человека.

Постановка проблемы и цель. Семиотический метод, использовавшийся и развивавшийся как эффективный инструмент в исследовании естественных языков и многих других знаковых систем, при всей очевидности знаковой природы искусства сталкивается с серьезными проблемами при анализе искусства. Цель данной статьи состоит в раскрытии сути этих проблем, в попытке понять возможности применения семиотического метода к анализу произведений искусства, а также в раскрытии особенностей эстетического семиозиса в искусстве.

Семиозис — семантизация мира и сознания в виде бесконечного процесса продуцирования смыслов и порождения кодов, является одним из внутренних механизмов культуры, в том числе художественной культуры или искусства. Культура представляет собой смысловое пространство, которое открывается в

процессе интерпретации множества текстов, устных и письменных, визуальных и вербальных, научных и художественных. Поскольку жизнь человека протекает не только в реальном мире, но и в символическом пространстве культуры, порождающем виртуальные миры, «семиозис становится своего рода скрепой, соединяющей сознание и мир, символическое пространство смыслов и постоянно преобразуемую сознанием реальность» [9, с. 40].

Для американского философа, одного из основоположников современной семиотики, Ч. С. Пирса, именно понятие семиозиса было центральным в семиотической теории. Ч. С. Пирс применял его для характеристики триадической природы знакового отношения «объект-знак-интерпретанта». По мысли Ч. С. Пирса, подчеркивает Р. Усманова, знак не функционирует как знак до тех пор, пока он не осмысливается как таковой [6, с. 895].

Знак, слово, как гребень пены на вершине волны, появляется там, где был пролит свет сознания. Одно из положений теории знаков гласит, что знак, чтобы быть прочитанным, должен быть распознан, как знак. Но каждый из нас, наверное, встречался с моментами, когда некая информация пришла к нам для нас самих непонятным путем, или ситуациями, где мы нечто понимаем, но то, как осуществляется это понимание, остается для нас загадкой. Часто об этом говорят люди, именно созерцая картину или слушая музыку.

Возвращаясь к образу с волной и морской пеной, рождающейся на гребне волны, можно сказать, что вода здесь — это как раз то неопределенное, целостное, постоянно меняющееся, нераздельное в искусстве, в отличие от дискретных знаков и четкой линейной последовательности, которая присутствует в естественных языках и в науке. Теория основателя семиотики Ч. Пирса при всей своей схематичности позволяет нам создать ту опору, без которой мы просто тонули бы в этой пучине. Также нужно подчеркнуть моделирующий характер семиотического анализа по отношению к искусству, поскольку оно и изобразительное искусство в частности как раз и призвано говорить о том и таким способом, который не подвластен лингвистическому выражению. Однако такая семиотическая модель позволяет нам представить процесс передачи информации, ее считывания, интерпретации, понимания и то, как выражаем мы информацию в искусстве. Но сам процесс семиозиса бесконечно превосходит свое семиотическое выражение, не говоря уже о невыразимом в нем. Моделирование этого богатства семиозиса требует от нас описания все новых и новых полутонов, множества новых понятий, поэтому семиотический анализ искусства должен быть крайне гибким в виду специфики анализируемой материи.

Пытаясь понять, как функционирует произведение искусства, как оно говорит с нами, как заставляет переживать нас, плакать и смеяться, чувствовать порыв, вдохновляться, мы стремимся понять тот язык, на котором говорит с нами художник. Очень художественно о коммуникативных возможностях искусства и силе его воздействия на человека говорит Г. Гадамер: «Все-таки ведь среди многого, с чем мы встречаемся в природе и истории, искусство говорит с нами всего непосредственнее и дышит загадочной, охватывающей все наше существо доверительностью, словно тут

вообще нет никаких пропастей и всякая встреча с произведением искусства равнозначна нашей встрече с нами самими» [2, с. 255]. Именно для того, чтобы понять искусство еще лучше и быть увлеченным еще дальше вглубь прекрасного мира искусства, чтобы открыть для себя сокрытые сокровища культуры и человека в ней, понять художника и его замысел, мы обращаемся к изучению языка искусства.

Сам того не сознавая, художник вкладывает в свои работы гораздо больше, чем предполагалось в замысле. В своих работах К. Г. Юнг, Л. Выготский и другие исследуют роль бессознательного в творчестве. Колоссальный океан бессознательного, заполненный древними архетипами, жизненными впечатлениями, фрагментами культуры, составляют информацию, которая не осознается и, тем не менее, управляет нами, находит свое выражение в творчестве и может быть передана в процессе именно художественной коммуникации. Она может быть воспринята зрителем, интерпретирована и осмыслена им и самим художником. В психологическом же отношении, «произведения искусства произрастают, как и сновидения, из глубины человеческого воображения, формируются из образов определенного наглядного характера» [8, с. 423]. В них всегда присутствует что-то неопределенное и непредсказуемое, что-то трудно поддающееся определению и не переводимое на научный язык.

О том, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном, писал Л. Выготский. Только проникнув в область бессознательного, считал он, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства. Основные эстетические вопросы остаются неразрешимыми, пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, разыгрывающимися в сфере нашего сознания. Л. Выготский даже полагал, что искусство — это форма социального разрешения проблем бессознательного [1, с. 120].

О роли бессознательного в творчестве говорят такие примеры, когда художник в своей работе напрямую использует образы бессознательного своих сновидений. Так, Ф. Гойя, согласно его биографам, замыслы и даже образы будущих произведений иногда получал во сне. Просыпаясь по утрам, он уже знал, что делать [5, с. 132]. Сновидные образы и галлюцинации для создания произведений искусства использовал другой известный художник – Сальвадор Дали, в образе мышления и действиях которого, правда, присутствуют психопатологические черты, наличие которых он и сам не отрицал [5, с. 132].

Сальвадор Дали создал произведения, содержание и название которых прямо указывает на сновидения. Такова написанная в 1932 году картина «Сон». Или другая картина с длинным названием «Сновидение, вызванное полетом пчелы вокруг плода граната, за секунду до пробуждения», где художник изобразил спящую девушку, рядом с которой лежит гранат. Вокруг граната вьется шмель. Под воздействием этого раздражителя девушке снится: на нее нападают тигры, в ее тело вонзается копье, проходит сказочный слон на паучьих ногах [5, с. 133].

Сальвадор Дали умышленно мучил себя, лишая сна, чтобы потом испытать очень яркие сновидения, которые впоследствии вдохновляли его на написание некоторых картин. Однако следует помнить, что как проявление бессознательного

начала «искусство представляет собой лишь частный случай» [8, с. 432]. Искусство — это и проявление высокоразвитого творческого интеллекта, хотя оно и непереложимо полностью на язык логики.

«Художественное восприятие мира осуществляется человеком сквозь некий объем символического пространства, в котором изначально пребывают его идеалы, интересы, предпочтения, склонности и вкусы» [8, с. 421]. Анализируя предмет искусства, его семантику, эстетику, историю, мы путешествуем в мир той эпохи и культуры, которая составила, соткала существо художника, создавшего произведение. В нем нам могут открыться и древние архетипы, и кристаллизованное выражение его времени. Семиозис в культуре — это процесс постоянного образования новых смыслов и знаковых средств для их передачи и фиксации. Семиозис в изобразительном искусстве, как и в любом другом, является одним из звеньев в глобальном процессе продуцирования культурой новых смыслов, формирования и расширения семиосферы (по М. Ю. Лотману [3, с. 251]). Для понимания эстетического семиозиса следует подходить к анализу произведения с нескольких сторон, со стороны зрителя (то, как произведение нам явлено, как воздействует на нас, как мы его прочитываем, интерпретируем и понимаем). С другой стороны, для нас важно понять, как создаются знаковые средства, даже если они в какой-то степени и не осознаются художником как таковые.

Самая сложная проблема для исследователя — понять, как рождается то, что становится знаком художественности, как формируется в образе то, что в одном случае станет для нас возвышенным и грациозным, а в другом случае — героическим и трагическим.

Одним из классических сообщений для искусства является сообщение красоты. Предмет искусства являет нам красоту. Своей собственной красотой он рассказывает нам о красоте мира и о красоте человека, внутренней и внешней. Своим существованием предмет искусства утверждает, доказывает внутреннюю красоту человека, поскольку человек не только вмещает в себя вселенскую красоту, но и выражает, воссоздает ее в произведении искусства. Многие из нас, созерцая произведение искусства, восхищаясь им, начинали думать о том, какой должна быть душа, вмещавшая в себя эту красоту. Искусство всегда красиво, что бы оно ни сообщало и о чем бы ни говорило, потому что в конечном итоге оно представляет нам идею красоты человеческого мира, в котором и вселенная, и боги, и люди — прекрасны. Средства, в том числе и знаковые, для выражения этой идеи художник будет искать тысячелетиями. Это одна из ценнейших функций искусства — постоянно напоминать человеку об этой прекрасной части его сущности, одновременно творить и постоянно воссоздавать ее. Отсюда следует, что эстетический знак — это такой знак, который своей формой всегда говорит о прекрасной стороне той вещи, к которой он отсылает.

Как подчеркивал Л. Выготский, если бы стихотворение о грусти не выполняло никакой другой задачи, кроме как заразить нас авторской грустью, это было бы очень печально для искусства. Но искусство дарит наслаждение, которое достигает своего кульминационного пункта в момент наибольшего напряжения, когда волосы встают

дыбом от страха и непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все те ощущения, которых мы избегаем в жизни, пишет психолог, мы странным образом ищем в искусстве. Согласно Л. Выготскому, чудо искусства напоминает евангельское чудо претворения воды в вино. Настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенные чувства (страх, боль, волнение), просветляя их, претворяя их воду в вино [1, с. 332, 334].

Очень сильное воздействие искусства на человека Аристотель, как известно, определил как катарсис, применив популярный медицинский термин «очищение» в отношении к эмоциям и страстям человека. Страсти должны быть очищены и приведены к некому «идеальному состоянию». В понимании Л. Выготского, эстетический катарсис формирует чувства. Боль, волнение, которые вызываются искусством, заключают в себе нечто сверх того, что в этих чувствах содержится. Чувство изначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным. Обобщенный опыт присваивается и переживается как интимно-личный. В преобразовании индивидуальной эмоциональной сферы психолог видит основную работу катарсиса.

«Пьета» Микеланджело — одно из величайших произведений, способных вызвать катарсис. Все ее линии, пропорции и композиционный строй — это высокоуровневые гармонии, симфония ритмов. Тело Христа — это не просто тело мертвого человека: плоть, суставы, кости — пример совершенного знания анатомии художником. Все его изгибы, пластика перетекания и вся композиция — музыкальны. Эта музыкальность форм создает особое, духовное измерение объектов, в котором тело Христа благодаря своей красоте становится нетленным, оно являет собой некую другую реальность, образ Мадонны становится не просто образом женщины, страдающей от страшного горя, она — существо, которое страдает, но преодолевает это страдание. Она божественна, она возвышается над страданием. Этот эффект таится в характере ее силуэта, в плавности ритмов, в пропорциях рук, в мимике лица, в стилизации, в игре форм. Она возвышается благодаря своей красоте, и ее возвышение над ужасом, над страданием, ее переживание — прекрасно. Она говорит о прекрасном в человеческой сущности, она говорит о победе над всем тленным. И потому человека всегда влечет переживание в искусстве. Благодаря катарсису он переживает ощущение победы, возвышения над обыкновенными земными чувствами, которые в обычной жизни часто одерживают победу над человеком.

Трудно, анализируя отдельные знаки и средства художника, понять, что способно вызвать катарсис, так как вызвать его может только целостное произведение. Однако анализ отдельных моментов произведения не лишен смысла.

Для создания эстетической формы художник вынужден прибывать в постоянном поиске гармоний. Он обостряет свои чувства до максимума, настраивает тончайший инструмент восприятия, чтобы в окружающем мире в высокосложных многоуровневых структурах увидеть эти скрытые связи, невидимые для неискушенного глаза. Тогда порывы ветра в листве, игра теней и силуэтов превращаются в танцующие ритмы, а краски предметов становятся частью одной палитры. Художественный образ всегда конструктивен и концептуален, даже если он

рассказывает о хаосе, но сначала эту конструкцию художник должен увидеть в окружающем мире (или в собственной душе) и в, казалось бы, случайно расположенных вещах найти порядок. Эти тончайшие высокоуровневые гармонии становятся символом художественности, и знаки художественности, такие как изысканный рисунок, – не обязательно что-то узнаваемое. Иногда самое малое, просто линия, проведенная мастером, воздействует на наши чувства. Мы не можем прочесть ее как знак, имеющий конвенциональную природу, пусть это даже будет рисунок известного или модного художника, поскольку художественность познается только через опыт вчувствования, благодаря развитию наблюдения, развитию своих чувственных способностей восприятия, иногда буквально до обнаженности нервов, когда, по Н. Гумилеву, в муках рождается «шестое чувство». Тогда становится не важным, к какой эстетике и какому времени, стилю относится произведение, разрекламирован художник или нет. Глаз распознает красоту.

Эстетические знаки требуют подготовленного зрителя, и если говорить о конвенциональности такого знака, то в этом случае договоренность может быть только в том, что у зрителя должны быть развиты чувства. Такие эстетические знаки можно свести в особенную категорию знаков, где сама красота, «художественность», ее переживание в предмете искусства является знаком, отсылающим нас к идее красоты и идеального. Такой знак, или вернее ощущение от вещи, которое одновременно становится знаком только в результате особого развитого чувственного восприятия и степени проникнутости индивидом идеей красоты, предполагают эстетическую подготовку и понимание языка искусства.

С. Х. Раппопорт, анализируя знаковую природу искусства, говорил об особых, художественных знаках, подразумевая под ними устойчивые для каждого данного вида искусства структуры и приемы, которые могут быть выделены из художественных предметов в виде более или менее обособленных единиц, выполняющих ту или иную роль в передаче художественных образов суггестивным путем. Так, цветопластические структуры или композиционные приемы не только служат изображению предметов (осведомлению), но и возбуждению у зрителя определенного отношения к изображаемому — некоторого эмоционального состояния [7, с. 140]. Все знаки в произведении искусства переплетаются, пересекаются и проникают друг в друга. Они осведомляют, внушают, организуют картину. Нужен специальный анализ, чтобы выявить роль и тех, и других в их совместном воздействии на зрителя.

Состав знаков и связи между ними, подчеркивает С. Х. Раппопорт, подвижны, зависят от времени. Поэтому важно учитывать исторический контекст, так как вне его многие моменты художественного произведения могут оказаться непонятными. В связи с этим следует подчеркнуть, что посредством все тех же эстетических знаков мы можем получить такой тип информации, в которой сообщение одновременно будет нести в себе код определенной эстетики. Например, эстетические формы барокко очень узнаваемы. Такие знаки являются одновременно и информативными, и эстетическими. Розетка, выполненная в стиле барокко, будет являть нам целый период времени, особое мировоззрение, вкусы и эстетику. Тем не менее, она может

быть нехудожественна, поскольку ужасно выполнена учеником. Но такой предмет будет говорить нам об определенной эстетической концепции, хотя сам он ее не воплощает, тогда как произведение искусства не только что-то означает, но и воплощает то, на что указывает.

О том, что «проникновение сквозь определенный социальный и историко-культурный код вглубь обозначаемого позволяет понять и оценить существенную роль знаковых фигур или культовых образов данной эпохи, глубже понять ее менталитет, внутренние устремления, скрытые переживания», пишет О. Кривцун [4], отмечая, что «процесс смыслообразования в искусстве не может быть сведен к изучению внешних и внутренних связей между образами-знаками. Сколь бы ни была сгущенной или разреженной знаковая природа художественного образа разных эпох, природа художественного восприятия не предполагает никакого разделения образа на чувственный облик и знак, на художественную реальность и отдельно на ее символ» [4]. Подчеркивая нерасчлененность художественных форм, философ говорит об ограниченности возможности семиотического анализа искусства, оставляющего «за кадром» все живое чувственное богатство образа, его незатронутые рефлексией краски.

Семиотический инструмент нещадно препарирует эстетический предмет, разделяет на понятия его материю, но не всегда удается с легкостью свести все к знакам, иконам, признакам и символам, и не всегда эта дифференциация способствует пониманию сути, объясняет явление. Одно дело, когда мы имеем дело с вещами, которые мы привыкли понимать как знак, и они вполне вписываются в описание этого понятия. Например, знаки-символы, ярким примером которых может стать изображение рыбы в христианстве или образ пастуха. Легко распознаваемы знаки признаки в портрете, выражение лица человека, его гримаса становятся для нас знаком, дающим представление о его натуре. Но в своей совокупности разные элементы картины для одного зрителя могут становиться значимыми и трактоваться как особый знак, другой же созерцатель может не обнаружить ничего значащего в тех же формах, но найдет смысл в других. В таком случае можно будет долго спорить о границах знакового и незнакового. Все это подчеркивает субъективный характер восприятия и прочтения произведения искусства. А что делать с неуловимым впечатлением, эмоциями, которые вызваны то ли игрой красок, то ли характером фигуры? Здесь мы можем вновь вспомнить суггестивные знаки С. Х. Раппопорта, знаки, как бы внушающие нам эмоцию. Также нечто по сути своей может не являться знаковым, но в сложной комбинации с остальным внушает нам разные эмоции, которые в процессе рефлексии становятся для нас знаками каких-то вещей, вещей, с которыми мы привыкли соотносить эти чувства. Элементы, вызывающие эмоции, могут создаваться художником интуитивно и в виде чувств нести информацию, которая ускользнула от самого художника, увлекая зрителя в самые потаенные уголки его (художника), выросшего из культуры, человеческого мира. Такие элементы, внушающие нам эмоции, могут быть созданы художником и умышленно. Как парфюмер, изучающий и коллекционирующий запахи, художник изучает, исследует и коллекционирует чувства в мире вещей, вызывающих эти чувства, собирает

различные фрагменты вещей, вызывающих полутона эмоций, переплетая причудливо эти элементы, собирая их в чувственный букет по своему разумению или чувствованию, добиваясь нужного результата.

Художник — коллекционер ощущений. В художественном творчестве очень важна способность человека к сопереживанию, вчувствованию в другого. Это имеет прямое отношение к тому, насколько впечатляющим получится произведение, ведь оно будет выстраиваться из форм, внушающих чувства, и нужно знать, что может чувствовать другой человек. В противном случае картина не сможет тронуть никого, кроме самого автора.

Существует множество готовых рецептов в деятельности художника, которые вносятся в основу и композиционной структуры, и цветового строя. Примером могут послужить реализующиеся через характер пятна, линии фигуры некоторой схожести со знакомыми нам острыми объектами в реальной жизни или, наоборот, мягкими и пушистыми. Соответственно такие пятна, не указывающие на конкретный объект, тем не менее, будут способствовать возникновению эха тех ощущений, которые вызывает действительно острые и мягкие объекты. Следует согласиться, что такие элементы, хотя они нам и сообщают ощущение, а впоследствии идею мягкости или остроты, нельзя сразу точно определить как знак в группе индексальных или иконических знаков. Их вообще сложно определить как знаки, поскольку такие элементы не обязательно фиксируются сознанием. Они способствуют порождению чувств, которые уже в свою очередь подвергаются рефлексии. Мы фиксируем эмоцию, ощущение от произведения в целом, а потом анализируем их. То же самое можно сказать о цвете и тоне в картине. В каком-то случае, в зависимости от контекста, цвет может становиться символом, как, например, в иконе, в картине К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» и т. д. В другом случае цветовые отношения влияют снова же благодаря сложной взаимосвязи оттенков, вызывающих сложные комбинации психических импульсов, и, соответственно, цветовых ассоциаций. Произведение искусства говорит с нами на языке чувств, ощущений. Мы изучаем их, интерпретируем, выражаем в понятиях, лингвистических знаках. Можно было бы попытаться создать азбуку чувств, эмоций, но они слишком неуловимы, находятся в постоянном движении. Они лишь напоминают друг друга, каждое чувство всегда что-то новое. Но при всей неуловимости чувств, при всей сложности интерпретации произведения изобразительного искусства, при всей его субъективности и неповторимости искусство всегда несет гармонию, преодолевает хаос.

Научная мысль в силу стремления к объективности может принять и хаос, если обнаружит его в своем анализе мира. Художественная мысль — нет. В этом и состоит эстетическая природа искусства. Художественный язык является мостом между внутренним миром субъекта и объективной реальностью. В художественном образе мир предстает в целостности объективного и субъективного, в нем всегда есть место человеческому. Учитывая внутреннюю жизнь личности как субъективную реальность, мы видим более целостное миропонимание и мироощущение в сравнении с наукой, хотя в этом случае объективные реалии будут преломлены и слиты с субъективными.

Исследуя художественную коммуникацию, мы приближаемся к пониманию себя, к той скрытой от нас самих части себя, наших глубинных желаний чаяний и мечтаний. Понять роль художественного мышления искусства, значение творчества в жизни человека, общества и цивилизации можно, изучая механизмы художественного языка, но язык искусства остается крайне сложен для анализа.

Выводы. Подводя итоги вышеизложенному, мы приходим к выводу о том, что специфика семиозиса в искусстве связана с целостным характером образа, трудно поддающегося разделению на знаки, с эмоциональным компонентом художественного творчества и восприятия произведения, с присутствием в творчестве моментов бессознательного, со значительной долей субъективности. Эти особенности искусства создают проблемы для семиотического анализа. Для освещения специфики художественной коммуникации мы можем условно разделить произведение искусства на составляющие символическую (конвенциональные знаки и символы) и эмоциональную (эстетические знаки), которая становится значимой на уровне интерпретации собственных эмоций. Здесь можно говорить о возникновении субъективных знаков в сознании, которые в то же время связаны с объективными явлениями. Именно этот уровень способен выражать и проявлять содержание бессознательного, которое в дальнейшем подвергается рефлексии и становится частью эстетической коммуникации.

Литература:

1. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. — СПб. : Азбука, 2000. — 416 с.
2. Гадамер Г. Эстетика и герменевтика [Электронный ресурс] / Г. Гадамер // Гадамер Ганс-Георг. Актуальность прекрасного. — М. : Искусство, 1991. — С. 255—265. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Gadam_EstGerm.php
3. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство, 2000. — 704 с.
4. Кривцун О. А. Эстетика [Электронный ресурс] : учебник / О. А. Кривцун. — М. : Аспект Пресс, 2000. — 434 с. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Krivcun/_13.php
5. Налчаджян А. А. Ночная жизнь. (Личность в своих сновидениях) [Электронный ресурс] / А. А. Налчаджян. — СПб. : Питер, 2004. — 443 с. — Режим доступа: http://www.sunhome.ru/books/b.nochnaya_zhizn_lichnost_v_svoih_snovideniyah/33
6. Новейший философский словарь [Электронный ресурс] / под ред. А. А. Грицанова. — 3-е изд., исправл. — Мн. : Книжный Дом, 2003. — 1280 с. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/646.php
7. Рапопорт С. Х. От художника к зрителю / С. Х. Рапопорт. — М. : Советский художник, 1978. — 237 с.
8. Речицкий В. В. Символическая реальность и право / В. В. Речицкий. — Львов : ВНТЛ-Классика, 2007. — 732 с.
9. Сулимов В. А. Русский семиозис: трансформации постсовременности / В. А. Сулимов, И. Е. Фадеева // Вопросы культурологии. — 2009. — № 12. — С. 40—42.