

**СЕМИОТИЧЕСКОЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ
КАТЕГОРИИ «ЗНАЧЕНИЕ» В СИТУАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ**

В статье рассматриваются варианты знакового и внезнакового «прочтения» художественного изображения. Знаковый способ интерпретации картины соотносится с семиотическим подходом, а внезнаковый – с психологическим. На этой основе сравниваются семиотический и психологический подходы к категории «значение».

Ключевые слова: иконический знак, перцептивное понятие, перцептивная модель, предметные значения, значения знаков, чувственная ткань, категории восприятия.

Семиотический статус художественного изображения весьма проблематичен. Одни исследователи считают, что художественное изображение, являясь иконическим знаком¹, не удовлетворяет на самом деле критериям знаковости (Ч. Пирс, Ж.-П. Сартр, А. Бирмен, В. З. Панфилов, Л. Н. Булатова). «Действие иконического знака основано на фактическом подобии означающего и означаемого, например рисунка какого-то животного и самого животного, первое заменяет второе, просто потому что оно на него похоже» [Яacobсон, 1983. С. 104]. Другие же, напротив, настаивают на его знаковой природе (У. Эко, Ч. Моррис, Ю. М. Лотман), поскольку любое изображение любой стилистической направленности, замещая (изображая) некий предмет действительности, функционирует как знак.

Однако чтобы изображение могло выполнять свои знаковые или внезнаковые функции, оно должно быть определенным образом истолковано воспринимающим субъектом. Тем самым «знаковость» изображения зависит не столько от его собственной структуры и степени знаковости

(иконической, индексальной, символической), сколько от возможности реципиента интерпретировать изображение знаковым или иным, внесемиотическим, способом. Например, если рассматривать художественный объект только с эстетической точки зрения, т. е. как объект эстетического созерцания, то в такой функции он десемiotизируется (теряет знаковый статус). «Для того, чтобы состоялась эстетическая оценка какого-то видимого или слышимого материала, совсем не обязательно появление той системы отношений, которые моделируются “знаковой призмой”. Красота асемантична. Она может совмещаться со знаковостью, но может обходиться и без нее» [Чертов, 1993. С. 341].

С другой стороны, если рассматривать художественный объект эпистемически, т. е. с точки зрения познавательной функции, то здесь необходимо задействовать более широкий спектр семиотических связей и отношений. Чтобы наглядно представить ситуацию такого взаимодействия рассмотрим два высказывания по поводу картины О. Кошки «Прага. Ностальгия» (1938)²:

¹ Иконические знаки (icon, или знаки-изображения) понимаются нами как единицы, составляющие тексты изобразительного искусства.

² Пример взят из эксперимента, проведенного автором в 2005 г. на базе диссертационного исследования стратегий понимания художественных изображений. Подробнее об эксперименте см.: [Белова, 2007].



1. «Здесь можно сидеть и фантазировать до кучи времени: корабль увидеть, лебедей увидеть, замок увидеть, увидеть какой-то кратер в горе как будто это вершина горы, как будто это горное озеро. Здесь просто куча вариантов. И в каком настроении подойдешь, такое и увидишь. Я вот вижу сейчас людей, для меня вот это – кратер вулкана, вот лебеди какие-то летящие».

2. «Здесь много красного, это может быть символом перехода из одного состояния в другое – из дня в ночь (закат), от девственности к женственности, из старого мира в новый. В общем, все то, что сопровождает пролитие крови реальной или символической. И там и здесь присутствует тема воды – центральная для всего истерического дискурса. Как сублимация уретральности».

Можно увидеть, что в первой интерпретации изображение предстает в виде некоторого конгломерата объектов, а во втором – в виде символической реальности. В чем, собственно, разница между этими двумя комментариями, и почему в одном случае мы имеем дело с «объектами», а в другом – со «знаками»? Однако прежде посмотрим, что представляет собой само изображение как художественный знак.

Манера исполнения вполне типична для экспрессионизма. Форма изображения представляет собой сложный орнамент, но при этом остаются интерпретируемые объекты, которые можно разглядеть, – своего рода принцип «найди человека в кустах» [Лекомцев, 1979. С. 137]. В данном случае преобладает городской ландшафт с характерной для экспрессионизма деформацией природы и цветовым диссонансом, но в целом сохраняющий пропорции (за исключением небольшой детали в правом углу картины) и линейную перспективу. Можно заключить, что при частном преобладании стилистических приемов сохраняется содержательная составляющая (наличие референции) художественного образа в целом.

Таким образом, с одной стороны, достаточно легко просматривается общая схема городского пейзажа, но с другой – совсем не просто распознать частности, а именно то, какие объекты (реальные либо вымышленные) наполняют этот пейзаж. С точки зрения восприятия и интерпретации этих неоднозначных фрагментов, имеются две различные стратегии: в одном случае реципиент заполняет это пространство объектами-образами (реальные, вымышленные, художественные), в другом – знаками. И там

и там мы имеем дело со значениями, однако за ними стоят совершенно различные мыслительные операции.

В первом варианте интерпретации реципиент нацелен на «узнавание» изображения. При этом «всякое зрительное узнавание предмета предполагает выделение некоторых признаков, существенных для данного класса предметов, и подведение их под уже сформированную у субъекта визуальную «схему», которая играет роль «перцептивного понятия» [Брунер, 1977; Глезер, 1985]. Такая визуальная категоризация предметов опирается на особый, выработанный в культуре и усвоенный субъектом «предметный» код, который ставит в соответствие друг другу, с одной стороны, устойчиво повторяющиеся признаки видимой формы, а с другой – «значение» предметов. Однако пластическое искажение на картине «Ностальгия» не позволяет установить полное и однозначное соответствие признаков формы и значения. Поэтому здесь вычленяются те признаки, которые с определенной долей условности могут быть подведены под имеющееся у реципиента «перцептивное понятие». Например, силуэт на переднем плане картины волне может быть связан с перцептивной моделью «лебедя» в сознании воспринимающего. Данная перцептивная модель, или «визуальное понятие» (Р. Арнхейм), сформировалось как обобщение единиц чувственного отображения реальных и различных образцов нарисованных лебедей. Соответственно ключевой принцип, на основе которого происходит опознание и истолкование изображения у первого реципиента, – это установление отношений подобия между вычленяемыми признаками и имеющимися чувственными данными визуального понятия.

Таким образом, это опознание осуществляется на уровне *предметных* значений. Однако такое предметное значение не может являться *знаком*, поскольку находится на уровне сигнально-индексальной формы связи, являющейся по сути дознаковой формой. Терминологическим аналогом такой формы получения информации в психологии являются «инфралогические концепты» Ж. Пиаже и «категории восприятия» Дж. Брунера. Иными словами, здесь познавательная функция исчерпывается *восприятием*, так и не переходя в *мышление*. Как пишет об отличиях между восприятием и

мышлением В. А. Лекторский, «в восприятии в обычных условиях репрезентирован, сознательно дан субъекту лишь результат перцептивной деятельности – предметный образ – и не дана, скрыта от сознания, редуцирована и сокращена сама деятельность по его построению. Между тем мышление, оперирующее абстракциями, предполагает развернутость деятельности по построению предметного образа и сознательный контроль за ходом ее осуществления» [Лекторский, 1980. С. 144].

Как раз такую развернутую деятельность демонстрируют высказывания второй группы. Здесь суждения формируются на основе абстрагирования определенных признаков изображения, с последующим их объединением в новом смысловом поле. Например, «вода» истолковывается как признак «уретральности», который в свою очередь является частью «исторического дискурса». Общая схема такова: вычленяется некий признак, который отсылает к содержанию иного порядка, т. е. к такому содержанию, которое отсутствует как в предметном (изображенные предметы), так и в изобразительном коде (средства изображения). Так, в нашем примере «символ перехода» из одного состояния в другое нигде не дан в изображении: ни в сюжете, ни в форме подачи, так же как и мотив «пролития крови». Эта связь выстраивается опосредованно, через смежные культурные смыслы. Мотив пролития крови возникает как реакция на обилие красного в правой части картины, также за счет общей смазанности рисунка, напряжения цветовых контрастов и в то же время как аллюзия на картину К. П. Брюллова «Последний день Помпеи». Возникший мотив-образ крови отсылает в свою очередь к целому ряду культурных смыслов. Актуализируется смысловая связка *кровь – изменение – переход – обновление*. Возникает весьма опосредованная смысловая цепочка, актуализирующая весь сопутствующий семантический ряд. Такой тип отношения, который устанавливает реципиент между видимой формой и значением, в некоторой степени близок к отношению сигнификации³ и по своей сути является знаковым.

³ С той разницей, что сигнификат знака предполагает более жесткую связь между значением и формой знакового выражения.

Таким образом, одно и то же изображение (художественный объект) может восприниматься как «значение» в семиотическом и несемиотическом (психологическом) смыслах. В первом случае оно будет репрезентировать некое отличное от этого знака понятие, во втором станет выступать как категория, с помощью которой субъект распознает презентируемый ему в акте чувственного восприятия образ. Тем самым значения *знаков* направляют мысль воспринимающего на что-то иное, нежели сами эти знаки, в то время как *предметные* значения направляют мысль на тот же самый предмет, чьи свойства он и презентирует. В этом и заключается основное различие между семиотическим и психологическим пониманием значения. Так, в психологии понятие «значения» расширено настолько, что в него попадают не только понятия абстрактного мышления, но и категории чувственного восприятия. Вслед за А. Н. Леонтьевым и другими психологами «значение» рассматривается как способ категоризации объекта, непосредственно данного субъекту своей «чувственной тканью». Однако отношение категоризации, связывающее в этом случае «чувственную ткань» и «значение», принципиально отличается от отношения опосредованной связи между значением и знаком. В данном случае первое высказывание соответствует как раз психологической форме «значения», поскольку нацелено на категоризацию и опознание чувственных данных, но вряд ли может удовлетворять критериям семиотического «значения», так как не опосредовано никаким иным содер-

жанием и смыслом, кроме представленного «чувственной тканью». Во втором случае суждение как раз соответствует «семиотическому» пониманию «значения», поскольку здесь реципиент оперирует понятиями и знаками, не связанными напрямую с «чувственной тканью», «прочитывая» изобразительный план как систему знаков, отсылающих к различным пластам культурных смыслов.

Список литературы

Белова Н. Ю. Модели понимания художественного изображения // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: Психология. 2007. Т. 1, вып. 1. С. 32–43.

Брунер Дж. Психология познания. М.: Прогресс, 1977.

Глезер В. Д. Зрение и мышление. Л.: Наука, 1985.

Лекомцев Ю. К. Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотика // Труды по знаковым системам II. Тарту.: Изд-во Тартуск. гос. ун-та, 1979. С. 120–142.

Лекторский В. А. Субъект, объект, познание. М.: Наука, 1980.

Чертов Л. Ф. Знаковость: опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи. СПб.: Санкт-Петербург, 1993.

Якобсон Р. О. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. С. 81–86.

Материал поступил в редколлегия 04.11.2008

N. Yu. Belova

SEMIOTIC AND PSYCHOLOGICAL INTERPRETATION OF «MEANING» IN THE SITUATION OF ART PERCEPTION

Variants of sign and not sign «perusal» of the art image are considered in the paper. A sign way of interpretation of a picture corresponds with the semiotics approach, and a non-sign way – with the psychological one. Semiotics and psychological approaches to a category of «meaning» are compared thereupon.

Keywords: icon, perceptual concept, perceptual model, subject meanings, meanings of signs, sensory tissue, categories of perception.