

Произведение изобразительного искусства как текст

© кандидат филологических наук *Е. А. Елина, 2003*

Этимологическое значение термина «текст» (ткань, связь, сплетение) отсылает нас к широкому пониманию термина, которое трактует текст как определенным образом устроенную совокупность знаков, обладающую формальной связностью и содержательной цельностью. Понятие текста не обязательно касается только языковых структур. Всякая знаковая структура, передающая определенное целостное значение, есть текст. «... текст можно рассматривать как произведение, как нечто сконструированное, специально созданное человеком»¹ Таким образом, текстами в широком значении можно считать совокупность имеющих знаковую природу социальных феноменов, составляющих культуру, иначе говоря, любые созданные человеком семиотические системы. Анализируя широкое и узкое понимание текста в герменевтике, Г. И. Богин отмечает: «Самая широкая трактовка понятия «текст» заключается в том, что текст выступает как общее название для продукта человеческой целенаправленной деятельности, т. е. как материальный предмет, в генезисе которого принимала участие человеческая субъективность»². Именно из-за «рукотворности» художественных текстов как культурных артефактов представляется слишком широким, выходящим за социально-культурную область толкование художественного текста как всего, что может заметить рефлектирующий человек, включая природу (что согласуется с известной формулой Ж. Деррида: «Внетекстовой реальности вообще не существует»³).

В качестве текстов рассматриваются и исследуются различные культурные артефакты, в частности кино, музыка, фотография, архитектура и др. Изображенный объект (объект изобразительного искусства) для выявления его знаковой структуры правомерно также рассматривать как текст с его цельностью, связностью его элементов и формально-содержательным единством. По определению Ю. М. Лотмана, текст мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование, одним из основных признаков которого является наличие специфической имманентной структуры, влекущей за собой высокую значимость категории

¹ Мурзин Л. Н. Язык, текст и культура // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994. С. 161.

² Богин Г. И. Филологическая герменевтика. Калинин, 1982. С. 20.

³ Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 313.

«границы» – рамы, и также тяготение к панхронности⁴ – все эти признаки свойственны тексту-изображению.

По Э. Бенвенисту, всякая семиотическая система характеризуется четырьмя отличительными признаками (операторным способом, сферой действия, природой и числом знаков, типом функционирования⁵, которые мы применяем к системе изобразительного искусства следующим образом:

- 1) операторный способ – способ, посредством которого система воздействует, то ощущение (зрение), через которое она воспринимается;
- 2) сфера действия – область (культура, искусствознание), в которой система признается и является обязательной;
- 3) природа и число знаков (материальное выражение цвета, линии, формы в бесконечных вариациях) – производное от вышеназванного;
- 4) тип функционирования – иконичность, континуальность, пространственность.

Перечисленные признаки текста как семиотической системы изобразительного искусства непосредственно связаны с типологией и функционированием знаков, образующих данную систему. Принимая общее определение знака как создаваемый двусторонний объект, репрезентант, замещающий другой предмет, используемый человеком для восприятия, передачи, хранения и преобразования информации об обозначаемом предмете, дополним его следующим, важным для нашей сферы, уточнением: знак «отражает и преломляет другую действительность, поэтому-то он может искажать эту действительность или быть верным ей, воспринимать ее под определенным углом зрения и т. д.»⁶.

Из трихотомии знаков Ч. Пирса (изображения – индексы – символы) выделяются *иконические* знаки (icon, или знаки-изображения) как составляющие, в частности, тексты изобразительного искусства. В основе иконического знака лежит такой тип репрезентации, когда знак обладает общими качествами со своим объектом, иначе говоря, «похож на него». В этом случае отношения между знаком и его объектом (формой и денотатом, означающим и означаемым) будут отношениями той или иной степени сходства, аналогии. Принципиальное отличие иконического знака от других типов знаков (символов, индексов) состоит в том, что форма его берет на себя функции значения – она сама по себе есть информация о денотате. Именно потому Ч. Пирс считал иконические знаки (а не символы и индексы) знаками *par excellence*, т. к., являя собой «непосредственный образ», эти знаки способны накладываться на свои объекты и даже до определенной степени совпадать с ними, их замещая; это тот единст-

⁴ Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 тт. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 149.

⁵ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 76.

⁶ Бахтин М. М. Марксизм и философия языка. М., 1993. С. 14.

венный тип знаков, который не только обозначает свой объект, но и непосредственно отражает его⁷. Иконический знак является самым «простым, понятным», он в максимальной степени мотивирован «благодаря тому, что знак обнаруживает в себе самом свойства, которыми должен обладать его объект как денотат»⁸.

Отличием иконического знака, представляющего эстетический объект, от двух других типов знаков является также наличие достаточно значимой материальной субстанции, которую условно называют иногда «телом знака», совмещающим в себе собственно форму и материал. Если для восприятия конвенциальных знаков (индекса, символа) материал, из которого изготовлен знак, безразличен (пока он не мешает оптимальной передаче информации), то в изобразительном искусстве «тело знака», т. е. его физические функции, определяет данный тип изображенного объекта, в аннотации же к изображенному произведению обязательно указывается техника исполнения, основанная на определенном материале (масло, пастель, темпера, карандаш, акварель и др.). «Не меньшее значение для живописца, — отмечает С. М. Даниэль, — имеет сам материал... у каждого вида живописи — особая плоть: густая и вязкая фактура масляной краски, красноречивая плотность темперы, нежная, матовая поверхность пастели, прозрачность акварели»⁹. Употребление понятия «форма знака» применительно к эстетическому знаку должно предполагать совмещение в нем двух составляющих внешней стороны знака — конфигурации и материала. Иначе говоря, форма знака несет в себе не только «видимость», но и материальную основу, создающую эту «видимость».

Оперирование понятием «знак» применительно к изобразительному искусству закономерно вызывает вопрос: что именно считать знаком в изображении? В отличие от других семиотических систем, упорядоченно комбинирующих знаки ограниченного набора, вычленение в изображенном объекте этой составляющей значимой единицы оказывается более чем проблематичным, на что справедливо указывает Э. Бенвенист: «...лежит ли в основе всех этих искусств нечто большее, кроме расплывчатого понятия «изобразительное»? Можно ли в каждом или хотя бы в одном из них обнаружить формальный элемент, который можно было бы назвать *единицей* рассматриваемой системы? Но что такое единица живописи или рисунка? Фигура, линия, цвет?»¹⁰ Э. Бенвенист считает, что художник организует свою собственную семиотику, так как сами по себе цвета ни с чем не соотносятся однозначным способом, не имеют референ-

⁷ Портнов А. Н. Язык и сознание: основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX–XX вв. Иваново, 1994. С. 251.

⁸ Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика. М., 1983. С. 57.

⁹ Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л., 1990. С. 130.

¹⁰ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 81.

та, и только в композиции, в результате отбора и аранжировки, они определенным образом организуются и приобретают значение. Сходным образом рассуждает Р. О. Якобсон, различая речевые единицы, которые конструируются для данной конкретной цели, но строго по определенным моделям, и зрительные знаки, в наборе которых нет таких компонентов, «и даже если какая-либо иерархия элементов существует, она не является ни обязательной, ни систематической»¹¹. Таким образом, искусство всегда предстает не «вообще», а как отдельное произведение, художник же в расположении мазков на холсте создает свои оппозиции, которые он сам делает значимыми (кстати, именно создание каждый раз «своей семиотики» дает повод существованию мнения об отсутствии семиотики искусства как таковой).

Отсюда следует, что изобразительное искусство принадлежит к уровню изображения, где линия, цвет, движение сочетаются друг с другом и образуют *единое целое*, подчиняющееся своим собственным закономерностям. Это «единое целое», т. е. весь нечленимый текст-изображение, мы понимаем как знак с его двухуровневой структурой (означающая сторона – низший уровень, означаемая – высший). Но нечленимый на знаки текст разложим, тем не менее, на отдельные компоненты, которые В. В. Иванов, используя терминологию Л. Ельмслева, именует «фигурами». «Живописное полотно все целиком представляет собой текст, который не членится на отдельные знаки, в нем можно выделить отдельные элементы-“фигуры”, но они не являются самостоятельными знаками»¹². Под «фигурой» понимается такая единица, которая может быть условно выделена на основе формальных отношений, но сама не имеет значения. Введение понятия «фигура», доводящее до логического завершения мысль Э. Бенвениста о несовпадении единицы и знака, является и ответом на два его взаимосвязанных вопроса: 1) Можно ли выделить предельные единицы во всех семиотических системах? 2) В тех системах, где такие единицы существуют, являются ли они знаками?

«Фигурами» могут быть отдельные цветовые пятна, фрагменты линий, участки изображения, словом, все те элементы, которые в той или иной комбинации формально вычленимы, но имеют значение только в связи друг с другом и составляют целостный знак-изображение. Связанные заданными ограничениями в сочетаемости, каждая из «фигур» эстетического объекта имеет единственно возможное место на плоскости изображения и уникальное значение для знака в целом.

Текст-изображение как знак и фигуры, его составляющие, функционируют и описываются в трех измерениях, характеризующих в семи-

¹¹ Якобсон Р. О. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 85.

¹² Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 210.

озисе три типа бинарных отношений Ч. Морриса: отношение знаков к объектам действительности и понятиям о них – *семантика* (условно этот тип отношений можно обозначить как «знак – объект»); отношение знаков друг к другу – *синтактика* («знак – знак», но применительно к тексту-изображению правильнее обозначить как «фигура – фигура»); отношение знаков к человеку, который ими пользуется (интерпретатору) – *прагматика* («знак – интерпретатор»). Синтактика – внутреннее свойство текста, семантика и прагматика – внешние его аспекты.

Синтаксический аспект эстетического объекта представляет собой множество элементов восприятия, на сочетаемость которых наложен ряд ограничений, упорядочивающий эти элементы. Синтаксическая упорядоченность основана на соединении элементов в единое целое на основе как эквивалентных, так и иерархических отношений между ними, причем это «целое» не является результатом простой суммы входящих в него элементов, а представляет собой качественно новое образование. Прагматическая сторона текста задана уже самим его социальным функционированием, иначе текст не существует как знак: «быть знаком» не есть качество изначально присущее вещам или явлениям, знаками они действительно становятся тогда, когда используются и понимаются субъектом в качестве знаков.

Синтаксические и семантические измерения, являясь, с одной стороны, неотъемлемыми сторонами семиотических отношений в искусстве, периодически превалируют друг относительно друга, характеризуя различные стилистические направления в изобразительном искусстве. Крайние оппозиционные отношения «синтаксис/семантика» характеризуют изображение, которое либо представляет собой неинтерпретируемую форму (крайний случай – абстрактная живопись), либо наряду с формой содержит ее интерпретацию.

Мы можем получить представление об изобразительной синтактике и семантике, объясняя семантическую способность «черточек, крючков, точек», подобных мозаике и не имеющих собственного миметического значения, приобретать значение, передавать какие-то характерные свойства объекта, когда они входят в определенные комбинации, когда они повторяются большое число раз в соответствующем контексте, «а их свойства как свойства меток добавляют что-то к внешнему виду изображаемого объекта»¹³. Если же система меток, мазков, пятен и определенных способов их сочетания и распределения в поле изображения начинает использоваться произвольно, а не в функции знаков определенных объектов, налицо синтаксическое построение изображения.

¹³ *Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства // Семиотика и искусствознание. М., 1972. С. 161.

«Преобладание» семантики свойственно реалистическому искусству. Семантика определяет возможность интерпретирования; Ю. К. Лекомцев, например, считает, что для семантического реалистического искусства характерна «почти однозначная интерпретация произведения»¹⁴. Как нам представляется, преобладание семантики свойственно также антиподу реализма – сюрреализму, изображающему субъективные состояния, подсознание, память и алогично сближающему удаленные друг от друга предметы реалистической стилистики – необычная семантика, представленная стилистически традиционно, реалистично или даже натуралистично, «поглощает» синтаксис.

Относительное «равноправие» синтактики и семантики можно отнести к импрессионистическому направлению в искусстве, поскольку импрессионистическая живопись, в которой отдельные части произведения не подчинены правилу детального соответствия частям объекта, является определенным шагом в сторону современной абстрактной живописи. «Знак дерева в целом распознается как дерево из контекста, но отдельные его части весьма мало напоминают листья и ветви... Перспективное видение различает такие объекты благодаря их общим силуэтам, тону и контексту, не различая деталей»¹⁵ – т. е. при частном преобладании синтактики сохраняется семантическая (наличие референции) художественного образа в целом.

«Усиление» синтактики наблюдается в развившихся в первое десятилетие XX века тогда новых направлениях искусства (кубизм, дадаизм, экспрессионизм – «кубизм в живописи искусствоведы метко называют “синтаксисом”»¹⁶. Синтаксичность в указанных художественных направлениях действует следующим образом: «При введении нового способа видения наступает такой момент, когда форма изображения превращается в сложный орнамент, но при этом оставляется интерпретируемый объект, который нужно «увидеть», т. е. своего рода принцип “найди человека в кустах”»¹⁷.

Однако полное вытеснение семантических отношений в пользу исключительно синтаксиса характеризует абстракционизм («нефигуративное искусство»), демонстрирующий полный отрыв от предметности и представляющий собой внутренне гармоничную комбинацию цветовых пятен и линий на картине. Таким образом, исключительно синтаксически организованный «текст» приближается к одноуровневому (где имеется

¹⁴ *Лекомцев Ю. К.* Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотика // Труды по знаковым системам 11. Тарту, 1979. С. 137.

¹⁵ *Шапиро М.* Там же.

¹⁶ *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. М., 1985. С. 181.

¹⁷ *Лекомцев Ю. К.* Там же.

только означающее) искусству, с наименее сложной структурой художественного образа.

Таким образом, текст-изображение, являясь знаком, имеет, безусловно, свои собственные уникальные семиотические свойства. Накладывающаяся на данную систему словесная семиотическая система искусствоведческих текстов-интерпретаций рассматривается, естественно, как совершенно особенная знаковая система, построенная на конвенциональном функционировании знаков-символов. Однако обе знаковые системы, каждая из которых имеет 1) набор основных единиц (словарь); 2) правила их сочетания (грамматику), сближаются друг с другом по следующим критериям:

- и в языковой, и в изобразительной системах основополагающей структурной единицей является материальный *знак* (субзнак, фигура), различна только его природа;
- обе семиотические системы социальны, они создаются в социуме и предназначены для членов социума;
- языковая и изобразительная системы являются средствами передачи сообщения;
- и языковой, и изображенный объекты представляют собой систему только тогда, когда составляющие их элементы взаимодействуют, соотносятся друг с другом синтаксически: равноправно и соподчиненно (структурно и системно);
- и в системе языка, и в системе искусства знак связан с означаемым (предметом, денотатом), и эта связь позволяет системам быть семантическими, смыслообразующими;
- обе системы существуют только тогда, когда находятся в парадигматическом измерении (относятся к говорящему, слушающему, смотрящему субъекту-интерпретатору);
- базой для построения как языковой, так и изобразительной систем является действительность в той или иной форме;
- языковой код, приложенный к словесному искусству, и код изобразительного искусства представляют собой особые системы, в которых на первый план выходит их самостоятельная эстетическая ценность.

Рассматривая взаимодействие и интеграцию наук (в частности лингвистики и искусствоведения), причину сближения этих дисциплин можно отметить в *общности объекта исследования*: у языка – объекта изучения лингвистики и искусства – объекта изучения искусствознания – обнаруживаются следующие общие черты: 1) «выделимость» объекта и его элементов; 2) знаковость; 3) «языковость», т. е. черты естественного языка как особой знаковой системы. Наличие системы знаков сближает естественный язык и язык искусства, а значит, лингвистику и искусствознание.