



УДК 801

Искусствоведение

**Невская П.В.,**

доктор искусствоведения, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского и иностранных языков и литературы Краснодарского государственного института культуры

**Синицына Ю.Н.,**

кандидат филологических наук, доцент кафедры русского и иностранных языков и литературы Краснодарского государственного института культуры

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ И ВЕРБАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

**Аннотация:** в данной статье идет речь о проблеме передачи содержания любого произведения искусства, например картины. Данная передача возможна только с учетом различий в двух картинах мира: художника и зрителя. Произведение искусства содержит смыслы, заложенные художником. Эти смыслы приобретают значение, только когда зритель входит в контакт с произведением искусства.

**Ключевые слова:** интерпретация, вербальный текст, произведение живописи, код, символ.

**Nevskaya P.V.,**

Doctor of Arts, Phd in Linguistics, professor of Russian and Foreign Languages and Literature Department, Krasnodar state institute of culture

**Sinitsyna Yu.N.,**

Ph.D. in Linguistics, Docent of Russian and Foreign Languages and Literature Department, Krasnodar state institute of culture

### INTERPRETATION OF PIECES OF ART AND VERBAL TEXTS

**Summary:** the article is devoted to the problem of context of any piece of art, for example a picture. The transmitting of the context is possible only if the difference between the world pictures of an artist and a viewer is considered. Pieces of art contain the ideas, established by an artist. These ideas make sense only when a viewer contacts with a piece of art.

**Keywords:** interpretation, verbal text, piece of art, code, symbol.

В искусствоведении распространена интерпретативная качественная оценка произведений искусства. При интерпретации два мира пытаются найти общие точки соприкосновения: картина мира художника и мир, в сознании интерпретатора. В этой ситуации критик выступает в роли переводчика специфического языка художника. Применительно к символическому пространству произведений живописи можно говорить о переводе в вербальную сферу «языка живописи». В семиотическом плане Б.А. Успенский понимает «язык живописи» как систему передачи смыслов изображением, принятой в этом виде искусства системой выражения мысли и чувств [9, с. 230]. Изображение в живописи строится как

система выражения мысли. Следовательно, изучая символическое пространство картины, можно выделить изображенные объекты и способы их изображения. В соотношении этих характеристик художественного пространства произведения живописи и разворачивается его семантика.

Б.А. Успенский сравнивает выделения уровней восприятия живописи с вычленением различных уровней при исследовании естественного языка: фонологического, грамматического, семантического и т.п. [9, с. 231].

Предметом исследования данной статьи является вербальный текст интерпретации произведения живописи, т.е. текст, связанный с конкретным художественным образом (или образами) отдельного живописного полотна. В орбите нашего внимания оказывается синтетический интерпретационный дискурс живописного произведения и его вербального сопровождения – объект, порождающий наш предмет исследования. Пространством этого дискурса, ограничивающим вербализацию визуально выраженного смысла, остается художественный образ живописного полотна, феномен обобщенного отражения действительности.

Живописный образ типизируется как визуальный тип передачи информации, который обращен к абстрактно-логическому мышлению, но он так же тесно связан с вербальной сферой осмысления информации субъектом коммуникации. Критик, описывающий произведение живописи, является субъектом метаязыковой интерпретации, складывающейся в процессе перехода от образного кода к вербальному. Анализируя переход от одного кода к другому, Н.И. Жинкин делает вывод, что наглядное сообщение художника, выраженное средствами живописи, приобретает смысл только в рамках интерпретации его замысла зрителем [4, с. 162]. В рамках вербальной интерпретации живописи складывается сложная система кодовых переходов, которая может базироваться на информации, побудившей художника к созданию рассматриваемой картины, на анализе социокультурного окружения процесса создания картины, на уже сделанных оценочных суждениях о данной картине, как самого художника, так и критиков и т.д.

Кроме того, система кодовых переходов осуществляется на нескольких уровнях интерпретации, на каждом из которых могут активизироваться сразу несколько кодов (универсально-предметный код, «язык» живописи, естественный язык, «язык» метафор, «язык» концептов-символов и пр.).

В процессе создания произведения живописи происходит преломление реальности сквозь индивидуальную когнитивную и перцептивную систему восприятия мира художником. После этого преломления в обобщенном виде художественного образа реальность отражается непосредственно в картине и получает характеристику художественной реальности (первый уровень абстрагирования). Художественная реальность картины в восприятии зрителем обретает объективное смысловое значение в случае своего вторичного преломления сквозь призму сознания зрителя (второй уровень абстрагирования). При этом какими бы знаниями ни обладал художник как отправитель некоторого сообщения, его знания и его сообщение будут лишены всякого смысла без интерпретации заданного сообщения непосредственно зрителем-критиком.

Зритель, не владея необходимой информацией, не сможет в полной мере интерпретировать сообщение. Произведение живописи воспринимается зрителем гештальтно, т.е. как целостный образ. Только в процессе вербализации происходит раскладка единого образа на конкретные признаки. По мнению Р. Арнхайма, несколько линий и точек, легко воспринимаются как «лицо» не только людьми современной цивилизации, которых можно заподозрить в совместном соглашении относительно подобного «символического языка», но также и первобытными людьми, животными и детьми [1, с. 5]. Небольшое количество характерных особенностей и свойств объекта обуславливает индивидуальность его восприятия и создает «интегрированную модель», которая коррелирует с первичными данными восприятия в виде общих структурных особенностей воспринимаемого объекта [7, с. 23].

А.Ш. Тхостов отмечает, что целостное осмысление человеком реальности происходит в комплексе восприятия экстрацептивных (геометрических, цветовых, фонетических и пр.) форм и социокультурных (стереотипных) форм. Проявление данных форм и их восприятие возможно только при условии «существования неких ядерных, базальных конструкторов, позволяющих начать работу с объектом, разворачивая затем сколь угодно сложную сеть и трансформируя способы репрезентации» [8, с. 46–50]. Ядром субъективного существования смысла выступают формы эмоционально-оценочных конструкторов, составляющих сферу интуитивного знания, сферу своеобразного «первовидения (первовосприя-

тия)», т.е. начальной фазы восприятия, когда навстречу стимуляции актуализируется общий недифференцированный смысл (разделитель первой очереди слоя субъективного опыта «образ мира»), грубая первичная семантическая оценка субъекта [2, с. 60–77, 103–109, 312; 8, с. 47–48].

Эмоциональные признаки целостного восприятия человеком художественной реальности, по мнению А.Ш. Тхостова, обладают значительной устойчивостью. Что позволяет говорить о наличии категориальных систем с включенными эмоциональными, «субъективными» свойствами. Т.е. на разных фазах перцептивного восприятия можно говорить не только о сенсорных императивах, но и об «эмоциональных универсалиях». Эмоциональные универсалии «создают системы шкал и оценок, определяющих отношение к объекту ... особую форму субъективности, своеобразную эмоциональную «чувственную ткань», придающую объекту чувственное существование не только в форме цвета или протяжения, а в виде эмоционального переживания» [8, с. 49–50].

Визуальное восприятие стимула как объекта, представленного визуальным сообщением, возможно: 1) в рамках определенной конфигурации (гештальта или типового фрейма); 2) в пределах четко очерченных направлений (горизонталь, вертикаль, сагитталь); 3) в системе шкал и оценок, которые определяют отношение к стимулу и создают особую форму субъективного отношения со стороны адресата, некоторую «чувственную ткань», придающую объекту восприятия (в виде визуального сообщения) чувственное существование не только в цвете, в форме, в весе или объеме, но и в виде эмоционального переживания [7, с. 25].

Зритель-критик переводит образный код в вербальный, основываясь на своем жизненном опыте. Огромную роль здесь играют эмоции, так как искусство пронизано эмоциональностью. Эмоции выступают здесь как знание-переживание. Если человек не сталкивался в жизни со смертью и не имел соответствующих переживаний, то концепт смерти, заложенный в живописное произведение, не будет им понят и интерпретирован в полной мере. Жизненный опыт имеет огромное значение для интерпретации.

При интерпретации картины и дальнейшей вербализации ее содержания необходимо учитывать картину мира художника, картину мира зрителя и индивидуальные когнитивные системы каждого из них.

Очень широко в современной лингвистике рассматриваются вопросы понимания вербального текста. Считаем целесообразным рассмотреть вопрос понимания и интерпретации произведений живописи как объектов, транслирующих смыслы собственными средствами выражения.

Интерпретация живописного произведения – процесс сложный и многоступенчатый. В основании лестницы познания лежит готовность человека к активизации деятельности, базирующейся на его индивидуальной когнитивной системе. Далее следует степень актуализации жизненного опыта, определенных заданной предметной областью знаний. На третьей ступени происходит оценка живописного произведения по модулю его содержания.

А.Г. Баранов выделяет три параметра процесса понимания вербального текста: спонтанное; интеллектуально-эмоциональное и эмоциональное; понимание текста, понимание автора и понимание действительности [3, с. 39].

Нами был проведен ассоциативный эксперимент, в котором участвовало 25 взрослых и 20 детей в возрасте от шести лет до двенадцати. Все участники эксперимента – носители русского языка. Портрет с изображением женщины с собакой был показан испытуемым и записана их реакция на этот портрет. Наиболее эмоциональной была реакция детей. Один ребенок начал плакать, увидев собаку, так как недавно он потерял любимую игрушку – собаку Денди. Другой – дал собаке имя и рассказал, как у бабушки в деревне играл летом с собакой, при этом он улыбался, поскольку пережитые им эмоции носили положительный характер.

В результате проведенного ассоциативного эксперимента мы пришли к выводу, что при интерпретации живописного произведения активен параметр процесса восприятия – это интеллектуально-эмоциональное восприятие у взрослых и эмоциональное у детей. Мы разграничиваем параметры понимания образного текста у взрослых и детей. Взрослые владеют большим жизненным опытом и более широкой картиной мира, на второй ступени интерпретации у них в первую очередь происходит актуализация знаний данной предметной области, а потом уже знаний-переживаний, связанных с пережитыми эмоциями. У детей данный процесс происходит по-другому. На второй ступени интерпретации у

них актуализируются только знания-переживания.

В данной работе мы имеем дело с иконическими знаками. Этот термин был предложен Ч. Пирсом в 1867 г. Р. Якобсон считает, что элемент известности, конвенциональности связи присутствует в данном виде знаков, ведь полное понимание картин требует предварительного обучения. «Ни один род живописи не свободен от идеографических, символических элементов. Проекция трехмерного пространства на двухмерную плоскость посредством изобразительной перспективы любого типа является приписанным свойством, и, если на картине изображены два человека, один из которых выше другого, мы должны быть знакомы с особенностями определенной традиции, в соответствии с которой как более крупные могут изображаться фигуры, либо находящиеся ближе к зрителю, либо играющие более важную роль» [11, с. 322].

Преднамеренность и двусторонность – это два неотъемлемых свойства знака. У знака отмечают две стороны: идеальная (значение, смысл) и материальная (форма) [6, с. 27].

Суть знаков заключается в присущей им двусторонней структуре, т.е. в нерасторжимом единстве воспринимаемого и подразумеваемого [11, с. 321]. Р. Якобсон различает три способа интерпретации вербального знака: 1) переименование; 2) собственно перевод; 3) трансмутация – интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем [11, с. 362].

Используя идею Р. Якобсона о трансмутации, мы рассматриваем интерпретацию образного текста (живописного произведения) посредством вербальных знаков.

Иконические знаки имеют сходство с обозначаемым объектом, хотя и условное. Условность этого сходства можно продемонстрировать картинками, написанными в разных стилях. Если взять реалистическое изображение, то сходство будет явным, если – кубизм, то сходство будет условным.

Иконические знаки существенно отличаются от вербальных. «Вместо линейно упорядоченных цепей дискретных знаков с их необратимой последовательностью в изображениях выстраиваются значимые отношения в двухмерном пространстве, непрерывном по преимуществу и обратимом, предполагающие возможность возвращения к одним и тем же участникам» [10, с. 23].

При исследовании коммуникации следует четко разделять гомогенные сообщения, основывающиеся на одной семиотической системе, и синкретические сообщения, базирующиеся на разных знаковых системах. Мы имеем дело с синтетическим текстом, так как написание вербального текста, подвергаемого анализу в данной работе, невозможно без образного текста. За любым анализируемым текстом о живописном произведении всегда стоит образ.

Иконический знак рассматривается в данном исследовании как паралингвистический феномен. В этой связи считаем необходимым описать концепцию изобразительного знака, высказанную Ч. Моррисом в его работах середины XX в.

Ч. Моррис считает, что любое произведение искусства является знаком или включает знаки внутри себя, что приводит к следующему выводу: интерпретация произведения искусства невозможна без семиотики. Ч. Моррис высказывает точку зрения, что знаки в искусстве могут быть как изобразительные, так и не изобразительные, как с оценивающим, так и с любым модусом значения. В живописи преобладает оценивающий модус значения [5].

По мнению Ч. Морриса, если взять отдельную линию в живописи, то трудно сказать, что она имеет определенное значение. Из отдельно взятых линий невозможно составить «словарь» живописи. Если же за «слово» в искусстве принять изображение отдельных предметов, лиц, с которыми имеет дело живопись, то они составят словарь знаков, которые по-разному комбинируются в зависимости от стиля, школы и личности художника. Моррис рассматривает произведение живописи как язык, составленный из изобразительных знаков, вслед за ним мы считаем изобразительное искусство, в нашем случае живопись, языком.

По мнению Ч. Морриса, есть основания рассматривать картину как тип речи, систему различных специфических знаков. Мы отмечаем, что изображения на картине никогда не являются единственными знаками художественного пространства картины. Главным модусом значения в живописи остается эмоционально-оценочный модус. Т.е. знаки в живописи обозначают некоторые ценности. Они нужны для стимулирования в сознании зрителя определенного отношения к реальности или обозначенным в художественном пространстве ценностям. Эти ценности выступают в качестве концептов, отражаемых в произведениях живописи с некоторой периодичностью. Нами выделены следующие концепты, наи-

более часто отражаемые в живописи: материнство, любовь, дружба, смерть, красота, война, мир, вера, жизнь.

Приведенные концепты отображаются и в других видах искусства, таких, как поэзия и проза, но в них авторы пользуются совершенно другими способами для их отражения в произведении. В живописи главные приемы отображения концептов – символы и знаки «языка» живописи, поэтому достаточно трудно понять смысл замысла художника и извлечь из него определенный концепт, если произведение живописи и зритель-критик относятся к разным культурам и зритель незнаком с культурой, к которой относится данное произведение. Как мы уже говорили, трудность для интерпретатора возникает потому, что главные приемы отображения концептов – это символы, а символы могут носить совершенно разный характер в различных культурах. Например, черный цвет в большинстве культур служит символом смерти и скорби, но есть культура, в которой символ смерти – белый цвет. Следовательно, если интерпретатор не знает таких тонкостей, то его интерпретация концепта данного произведения живописи будет неверной. В европейской культуре изображение молодой красивой девы в светлой одежде – символ жизни, а старухи в черном – смерти, книга – символ мудрости. Этим объясняется, почему в большинстве изображений святых и ученых включена книга как неотъемлемый атрибут. В другой культуре старик – символ жизни. В нашем случае мы рассматриваем произведения живописи и вербальные тексты о них как представители европейской культуры, поэтому выявление концептов из данных произведений не проблематично для нас.

Какой бы уровень коммуникации ни рассматривался, он, как и любой другой, предполагает обмен сообщениями разного рода и тем самым не может анализироваться в отрыве от семиотического уровня, поскольку семиотические составляющие присутствуют в каждой системе человеческой коммуникации, особенно в живописи.

Таким образом, мы пришли к следующим выводам:

1. Исследование вербального текста о живописном произведении невозможно в отрыве от него, поэтому в каждом конкретном случае мы можем рассматривать отдельный синтетический интерпретационный дискурс.
2. В процессе вербализации отношения зрителя-критика к живописному произведению происходит переход от образного кода в вербальный.
3. Заложенные художником в произведение искусства смыслы, обретают семантическое значение только тогда, когда зритель пытается постичь замысел художника, а художник в художественном пространстве своего произведения оставляет зрителю достаточно точек опоры для эмоционально-оценочных суждений, ключей для декодирования и вербализации визуально выраженных смыслов.

#### Список литературы:

1. Арнхайд Р. Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ. М., 1974. 392 с.
2. Артемьева Е.Ю. Основы психологии субъективной семиотики. М., 1999. 352 с.
3. Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов н/Д, 1993. 182 с.
4. Жинкин Н.И. Язык – речь – творчество. Избранные труды. М., 1998. 368 с.
5. Моррис Ч.У. Основные теории знаков // Семиотика. М., 1983. С. 37–89.
6. Норман Б.Ю. Язык как система знаков // Основы языкознания. Минск, 1996. С. 7–49.
7. Романов А.А., Сорокин Ю.А. Соматикон: Аспекты невербальной семиотики. М., 2004. 253 с.
8. Тхостов А.Ш. Психология телесности. М., 2002. 287 с.
9. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. 360 с.
10. Чертов Л. О семантике изобразительных средств // Культура. СПб., 1997. С. 23.
11. Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. 456 с.