

Елина Евгения Аркадьевна

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВЕРБАЛЬНОГО И ИКОНИЧЕСКОГО СООБЩЕНИЯ

В статье рассматривается актуальная проблема знаковости разноструктурных семиотических систем (вербальной и иконической), проводится сравнительный анализ понятия "знак" в тексте и изображении, делается вывод о невозможности выделения дискретной знаковой единицы в эстетическом изображении (все изображение есть знак) в отличие от изначальной дискретности и выделяемости вербального знака.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/6-2/20.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(60): в 3-х ч. Ч. 2. С. 78-80. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/6-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 81'22

В статье рассматривается актуальная проблема знаковости разноструктурных семиотических систем (вербальной и иконической), проводится сравнительный анализ понятия «знак» в тексте и изображении, делается вывод о невозможности выделения дискретной знаковой единицы в эстетическом изображении (все изображение есть знак) в отличие от изначальной дискретности и выделимости вербального знака.

Ключевые слова и фразы: вербальная знаковая система; иконическая знаковая система; «фигуры»; «элементы»; знаковый уровень изображения и текста; дискретный знак; линейный знак.

Елина Евгения Аркадьевна, д. филол. н., профессор
Саратовская государственная юридическая академия
sarelina@mail.ru

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВЕРБАЛЬНОГО И ИКОНИЧЕСКОГО СООБЩЕНИЯ

Принципиально различные знаковые системы (вербальная и изобразительная, или иконическая) нуждаются в выявлении существа этого принципиального различия. Априорно ясна лишь разница в типах знаков – буквенный/звуковой, с одной стороны, и изображенный – с другой. Понятие *изображение* тоже требует уточнения, поскольку слишком широко: оно включает в себя как произведение изобразительного искусства, так и любой графический артефакт.

Какова роль понятия *знак* в изображении? В отличие от других семиотических систем, упорядоченно комбинирующих знаки ограниченного набора, вычленение знака в изображении совсем не очевидно, на что указывал Э. Бенвенист, формулируя вопросы: «...лежит ли в основе <...> 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?» [1, с. 81]. Иначе говоря, что есть знак и каков его статус в изображении?

Каким образом определяется *знаковый* уровень иконического сообщения в искусстве и в чем его отличие от *незнакового*? Другими словами: что есть знак в живописном произведении? Каковы критерии выделения знаковой единицы живописного изображения?

Прежде чем попытаться ответить на эти вопросы, обратимся к знаку языковому (условному, или конвенциональному, согласно знаковой трихотомии Ч. Пирса). Семиотическая система естественного языка открыта, так как, имея ограниченный запас исходных единиц, эта система продуктивна за счет комбинирования этих единиц [2, с. 25]. Слово состоит из букв, набор которых в языке конечен, всем известен и, как правило, невелик (в европейских языках их количество чуть больше или чуть меньше тридцати). Каждая графема (или фонема) имеет только ей свойственные написание, позицию относительно других графем и набор признаков. Алфавитный состав строго определен: никто из носителей языка не может придумать еще сколько угодно букв и звуков и заставить всех ими пользоваться. Единичные случаи ввода волевым решением «сверху» какой-то одной или нескольких букв или, напротив, исключение некоторых букв-знаков из алфавита – это скорее казусы, подтверждающие правило: все носители языка пользуются одним и тем же набором языковых средств – этот буквенный набор языковых единиц можно назвать предзнаками, или субзнаками. Из буквенных и звуковых единиц состоят слова языка. Словарный состав языка несоизмеримо, конечно же, больше алфавитного состава, но тоже конечен и *уже имеется в пользовании носителей языка в готовом виде*. Один носитель языка использует одну часть словарного состава, кто-то – другую, кто-то владеет минимальной ее частью, у кого-то – огромный словарный запас и т.д. Какие-то лексические единицы появляются в языке, какие-то выходят из употребления, какие-то меняют свое значение, но разнообразные лексические процессы становятся достоянием всех носителей языка. Таким образом, *слово – языковой знак, замещающий и номинирующий реалию, – общий строительный кирпичик всех языковых произведений*. Уникальность же литературно-художественных, поэтических и других творческих текстов достигается нестандартными авторскими комбинациями *готовых знаков*. Иначе говоря, имеется один знаковый набор на всех, только у кого-то из этого набора вырастает «Служил Гаврила хлебопеком...», а у кого-то – «Евгений Онегин». Конечно, и «Евгений Онегин» в целом – тоже знак, но уже знак сложный, состоящий из простых знаков-слов и разложимый на них. Вообще же любое языковое сообщение состоит из дискретных (делимых, прерывистых), линейных (протяженных) и последовательных знаков.

Но применить аналогичную схему к иконическому знаку в искусстве не получается, поскольку мы имеем дело с принципиально другой знаковостью, чем описанная языковая.

Во-первых, перед нами *не дискретные* знаки, и именно поэтому нет представления о членимости картины на отдельные готовые элементы, которые можно собрать в других комбинациях и получить другую картину (в отличие от языкового текста). Живописное изображение нельзя «разобрать на элементы», поскольку нет соответствующих обозначенных и общепринятых участков, изображение цельно, непрерывно и неделимо.

Во-вторых, перед нами *не линейные* и *не последовательные* знаки, которые протягиваются по одной оси и последовательно читаются один за другим в течение некоторого времени. Живописное изображение имеет не линейную, а пространственную структуру и воспринимается не последовательно и не протяженно, а одномоментно.

Следовательно, *минимальная знаковая единица живописного произведения*, – это оно все целиком. Только целостная картина является иконическим знаком.

Живописное произведение выступает как объект, эстетически уникальный. Если бы мы умозрительно выделили в картине некие участки, назвали бы эти участки знаками и предложили бы в различных комбинациях воспользоваться этими участками-знаками другим художникам, чтобы они написали совсем другие картины, из этого бы ничего не получилось, вернее, получилась бы опять исходная картина (например «Лунная ночь на Днепре» Архипа Куинджи): такой фосфоресцирующий цвет реки мог быть только у Куинджи, темно-малахитовый колорит неба мог быть только у Куинджи, и таинственно мерцающая луна, и лаконичная композиция, и фактура мазка и многие другие составляющие языка живописи абсолютно уникальны. Куинджи создал свой «язык», свою собственную знаковую систему. То же и у других художников.

Э. Бенвенист, рассуждая об этой проблеме, приходит к логичному выводу о единичности каждого эстетического изображения, о невозможности воспользоваться готовым набором знаков: «Художник по своей прихоти выбирает, соединяет и располагает их (цвета – Е. Е.) на холсте, и в конечном счете только в композиции, в результате отбора и аранжировки, они определенным образом организуются и, говоря специальным языком, приобретают значение. Таким образом, *художник творит свою собственную семиотику*: в расположении мазков на холсте он создает свои оппозиции, которые он сам делает значимыми <...> он не получает готового и *признанного набора знаков* <...> что касается изобразительных искусств, то <...> линия, цвет, движения сочетаются друг с другом и образуют единое целое, подчиняющееся своим собственным закономерностям» [1, с. 83].

Итак, в произведениях изобразительного искусства не может быть повторяющихся фрагментов, которые при перекомбинировании потенциально можно было бы использовать другим авторам: живописная манера в целом, тип линий и плоскостей, особенность композиции, работа с цветом, фактура мазка и т.д. – все это единично, создано художником только «для себя».

Но единицы иконического сообщения, не сводимые к знаковому уровню изображения, все же можно искусственно выделить, и не членимое на знаки изображение вполне разложимо на отдельные незнаковые компоненты. Эти компоненты (фрагменты) условно можно именовать *фигурами*. «Живописное полотно, – пишет В. В. Иванов, – все целиком представляет собой текст, который не членился на отдельные знаки, в нем можно выделить отдельные элементы – *фигуры*, но они не являются самостоятельными знаками» [3, с. 210].

Под *фигурой* понимаем такую единицу, которая может быть условно выделена на основе формальных отношений, но сама не имеет значения. Это 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. Комбинации элементов могут варьировать до бесконечности, из чего следует, что сочетания точек, линий, кривых, углов, окружностей и т.д. порождают *бесчисленное множество фигур*.

Используя иной терминологический принцип, согласно которому знак назван *выражением*, а «фигура» – *элементом*, Ю. К. Лекомцев подробно описывает предполагаемый состав и размер элементов – незнаковых фрагментов изображения: «Под выражением понимается набор линий или пятен, цветных или тональных <...> Выражение разделяется на элементы, которые могут группироваться в эквивалентные классы (прямые линии, кривые незамкнутые и т.д.) и иерархические классы (например, по площади пятен)» [4, с. 123; 5, с. 193]. Связанные жесткими ограничениями в сочетаемости, каждая из «фигур» эстетического изображения имеет единственно возможное место на плоскости изображения и уникальное значение для изобразительного эстетического знака в целом.

В нашем примере с полотном А. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» фрагменты изображения легко поддаются вычленению как фигуры. Фигуры имеют непостоянные, «плавающие» границы: их можно выделять по-разному, в зависимости от задач этого выделения. Если мы хотим изучить тускло светящийся цвет луны, можно условно «вычленив» изображение лунного шара. Если нам важно выяснить, какую живописную манеру использовал художник, мы можем выделить любой фрагмент, где видна фактура мазка. Если нас интересует, какими колористическими средствами автор достиг неповторимой игры света в пейзаже, мы произвольно выделяем несколько цветовых фрагментов и наблюдаем переходы тона, света и тени. В другой раз, если перед нами будут стоять другие задачи (например, рассмотреть домишки на берегу реки), мы мысленно отграничим этот нужный нам фрагмент.

На обращении к «фигурам» построена часть искусствоведческой работы. Во многих художественных монографиях и альбомах после полного изображения какой-либо картины на нескольких следующих листах крупным планом даются ее фрагменты, которые кажутся искусствоведу наиболее значимыми с точки зрения их художественной выразительности и эстетического воздействия. На одном фрагменте-«фигуре» можно хорошо разглядеть выражение лица боярыни Морозовой (на общем плане оно не так выразительно); другая «фигура» представляет руку боярыни, осеняющую всех двоеперстием; другие фрагменты вырывают из толпы фанатичного юродивого, или испуганную молодую монашенку и т.д. Можно рассмотреть любые фрагменты изображения, но они так и останутся незнаковыми единицами-«фигурами», а знаковой единицей будет вся картина «Боярыня Морозова».

В вербальной семиотической системе аналогов изобразительной «фигуре», пожалуй, нет. В таком элементе нет необходимости, для строительства целостного большого вербального знака достаточно использовать готовые субзнаки, других же, незнаковых, элементов выделить невозможно – знак-буква/звук минимален.

Э. Бенвенист отмечает, что процесс означивания именно в искусстве никогда не опирается на какое-либо соглашение, одинаково понимаемое адресантом и адресатом, и каждый раз приходится заново вскрывать условия этого соглашения, число которых безгранично, характер непредвидим и которые изобретаются заново для каждого произведения [1, с. 83]. Такую семиотику изобразительного искусства можно назвать *эстетической изобразительной семиотикой*. В то же время *вербальная семиотика* оказывается в двойственном положении. С одной стороны, вербальная семиотическая система обладает дискретностью и конечностью знаков в их бесконечных комбинациях. С другой стороны, становясь произведением вербального искусства и принимая литературно-художественную эстетическую форму, своим эстетическим характером она приближается к эстетической иконической семиотике, также лишенной прагматической установки и вызывающей незаинтересованное «кантовское» удовольствие.

Список литературы

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика: монография / пер. с франц. М.: УРСС, 2002. 448 с.
2. Бурлак С. А. Происхождение языка. М.: Астрель, 2011. 464 с.
3. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. 300 с.
4. Лекомцев Ю. К. О семиотическом аспекте изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1967. Вып. 198. С. 122-130.
5. Лекомцев Ю. К. Об алгебраическом подходе к синтаксису цветов в живописи // Труды по знаковым системам. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1975. Вып. 365. С. 193-205.

COMPARATIVE ANALYSIS OF VERBAL AND ICONIC MESSAGE

Elina Evgeniya Arkad'evna, Doctor in Philology, Professor
Saratov State Academy of Law
sarelina@mail.ru

The article examines a relevant problem of the sign nature of the semiotic systems of different structure (verbal and iconic), provides a comparative analysis of the concept "sign" in the text and in the image, concludes on the impossibility to identify a discrete sign unit in the esthetic image (any image is a sign) contrary to the original discreteness and visibility of a verbal sign.

Key words and phrases: verbal sign system; iconic sign system; "figures"; "elements"; sign level of image and text; discrete sign; linear sign.

УДК 81'373

В статье рассматривается функционирование антропонимов в художественных произведениях татарских писателей Н. Фаттаха и В. Имамова. Подчеркивается, что антропонимическая лексика представляет собой важную составную часть лексикона литературного произведения, способствует выражению художественного замысла писателя. Кроме того, личные имена передают национальный и местный колорит, отражают историческую эпоху.

Ключевые слова и фразы: антропонимическая лексика; апеллятивная лексика; национальный колорит; местный колорит; художественный замысел писателя.

Камаева Рима Бизяновна, к. филол. н.
Елабужский институт Казанского (Приволжского) федерального университета
kamaeva-r@mail.ru

ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ПРОЗЫ)

Антропонимическая лексика представляет огромный интерес для изучения в связи с особенностями ее функционирования в художественном тексте. Она является важной составной частью лексикона литературного произведения, представляя собой неотъемлемый компонент выражения художественного замысла писателя.

В художественном тексте каждый автор по-своему подходит к выбору имен для своих героев, в связи с чем можно говорить о выявлении особенностей стиля того или иного писателя. Имя собственное относится к наиболее выразительным, ярким специфическим элементам стиля. Поскольку любое художественное произведение представляет собой автономный вербальный мир слова, то и имена собственные приобретают в нем свою собственную значимость [1, с. 24]. В структуре художественного текста литературные антропонимы становятся элементами художественной системы текста, помогают раскрывать сюжетные коллизии, эмоциональные переживания героев [2].