26. Черных С.Е. С берегов Иртыша. Алма-Ата, 1981.
27. Мацуев Н. Русские советские писатели. 1917–1967. М., 1981.
28. Петровский М. Правда и иллюзии страны ОЗ // Петровский М. Книги нашего детства. М., 1986.
29. Бегак Б. Жил-был мальчик... // Бегак Б. Правда сказки. М., 1989.
30. Владимирский Л.В. История одной сказки // Костер. 1989. № 7.
31. Розанов А. Звезды зажигались над Ульбой // Рудный Алтай. 1991. 17, 18, 25, 27, 28 сент.
32. Розанов А. Как математик стал волшебником // Пионерская правда. 1991. 20 июня.
33. Трушкин А. Кто построил Изумрудный город? // Комсомольская правда. 1992. 15 февр.
34. Энциклопедия фантастики: Кто есть кто / Под ред. Вл. Гакова. Минск, 1995.
35. Карпович Т. Волшебник из нашего города // Простор. 1999. № 4 (г. Алма-Ата).
36. Акава Р. Волшебник из Долгой деревни // Рудный Алтай. 2000. 16 дек.; Етоев А. Строитель Изумрудного города // 7 дней. 2001. 28 сент. (г. Усть-Каменогорск).
37. Тарлыкова О. В музей пришло письмо // Рудный Алтай. 2001. 7 авг.
38. Волков А. Невозвратное (страницы из книги воспоминаний) // Вестник ТГПУ. 2000. Вып. 4 (20); Тюменцев Н.Ф. «Сказочник двадцатого века» – выпускник Томского учительского института // Там же.
39. Галкина Т. Волшебник Изумрудного города // Сибирские Афины. 2002. № 3 (26); Веснина Т. Тот самый Волков // Томский вестник. 2003. 11 янв.; Она же. Тот самый Волков-2 // Там же. 18 янв.; Евдокимова Л. Александр Волков: «Волшебник Изумрудного города» учился в Томске // Персона. 2003. № 6 (г. Томск).
40. Дом для мудрого Гудвина // Томский вестник. 2002. 6 нояб.; Перминова Е. Музей Волкова – новые экспонаты // Томский учитель. 2003. 5 февр.
41. Волков А.М. Начало пути // Бумбараш: Сб. московских писателей. М., 1971.
42. Волков А.М. Повесть о жизни // Вслух про себя: Сб. ст. и очерков советских детских писателей. Кн. 2. М., 1975.

М.С. Кухта

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СМЫСЛА В ИКОНИЧЕСКИХ СИМВОЛАХ: ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕОРИИ Ч.С. ПИРСА

Томский государственный педагогический университет

Актуальность исследования класса визуальных знаков (в классификации Пирса – «icon») связана с тем, что в современном обществе можно наблюдать усиление глобальных визуальных коммуникаций, обращенных непосредственно к человеку, при отсутствии адекватных методов моделирования процессов визуального восприятия. Новое визуальное мышление становится сложным комплексным связующим новой действительности, и с этим связана необходимость обновления категории восприятия. Можно констатировать отсутствие адекватных методов анализа процессов в невербальных системах.

Значимость работ Чарльза Сандерса Пирса (C.S. Peirce) признана прежде всего философией и общей теорией знаков, поскольку семиотика Пирса стремится к гносеологической всеобщности и метафизической универсальности. В современной ситуации, в период формирования постнеклассической науки и ее рациональности, возникла необходимость по-новому осмыслить наследие Пирса. Современные исследования гуманитарных и естественных наук (неизвестные Пирсу и потому не включенные в круг его теоретических разработок) позволили предложить пути развития классификации знаков, выявить траектории познавательных стратегий в семиотических категориях.

Хронологическая дистанция не является препятствием для включения теории знаковых систем Пирса в постнеклассические исследования, связанные с методологией моделирования восприятия визуальных знаков культуры. Достаточно указать на тот факт, что для Пирса предметом исследования семиотики являются не знаки, но процессы семиозиса. Семиозис рассматривается как триадическое «действие (action) знака», процесс, в ходе которого знак оказывает когнитивное действие на своего интерпретатора. Таким образом, для Пирса семиотика не просто наука о знаках, но «учение о сущностной природе и основных разновидностях возможного семиозиса». Семиотика Пирса основана на пансемиотическом взгляде на универсум. Знаки, согласно пансемиотическому взгляду, – это не класс феноменов, существующих наряду с другими объектами, но, как отмечал Ч.С. Пирс, «весь универсум пронизан знаками, если не состоит исключительно из знаков» [1, S. 65]. Человек включается в процесс семиозиса: «Он коннотирует все то, что знает об этом объекте, чувствует (от взаимодействия с ним) и то, что является воплощением формы объекта и способом его понимания» [1, S. 65]. Таким образом, знаки не даны сами по себе, не образуют определенных классов объектов, но возникают в процессе семиозиса как продукты деятель-

ности интерпретатора и не существуют вне семиотического процесса.

По характеру связи с денотатом Пирс классифицирует знаки на иконы (icon), репрезентирующие «вид» объекта, индексы (index), выражающие качественные фрагменты объекта, символы, воплощающие «ratio», или основание объекта [2, с. 75]. Знаки, обладающие структурным сходством с объектом, называют иконическими. Иконические знаки тем или иным способом копируют предмет. Это могут быть художественные изображения, слепки, алгебраические формулы, схемы и т.д. Одна из существенных особенностей иконического знака состоит в том, что он всегда конкретен, видеть абстракцию нельзя. Создание языка второй ступени, языка абстракции на основе иконического знака возможно лишь как конфликт с их наиболее глубинной сущностью. Отрыв иконического знака от его непосредственно-вещественного значения и превращение его в знак более общего содержания достигается прежде всего за счет искажений, повторов, ритмических рядов.

Единственный способ прямой передачи идеи – при помощи иконы. Любой метод косвенной передачи идеи зависит от основания, определяющего способ использования иконы. Пирс подчеркивает, что иконический знак не есть копия объекта, но он отображает такие его внешние качества, которые должны произвести идею интерпретанта, т.е. внешний вид объекта «должен вызывать идею, воздействуя на мозг» [2, с. 76–77]. Таким образом, знак может только репрезентировать объект и сообщать о нем, но он не может организовать знакомство с объектом и составить о нем первое представление.

Иконический знак не просто предмет, состоящий в некотором отношении со своим объектом, с одной стороны, или с его интерпретацией – с другой, но устанавливающий связь между объектом и интерпретантом. Главной функцией таких знаков является актуализация отношений без перевода их в непосредственное действие, утверждение правила, при котором недействительные отношения могут становиться действенными.

Расширенная классификация иконических знаков (первые три столбика – по Пирсу, четвертый подкласс описывается нами)

Гипоикона			
Образ – подобие по виду	**Схема** – подобие по отношениям	**Метафора** – подобие по качествам	**Символ** – подобие по смыслу
сходство с объектом	отсутствие внешнего сходства с объектом	сходство с другим объектом	семантически опосредованное сходство
репрезентирует внешние характеристики объекта	репрезентирует аналогии в отношениях между частями знака и объекта	репрезентирует посредством «отнесенности» к качествам другого	репрезентирует посредством смысловых трансферов

Иконические знаки, репрезентирующие объект главным образом через подобие, можно дифференцировать по характеру связи с денотатом (согласно известной и наиболее фундаментальной классификации Пирса). Субстантивированный термин иконического репрезентамента определяется как гипоикона (hypoicon), а ее разновидности классифицируются по формам причастности к модусу сущего, который складывается в бытии субъекта таким, как он есть, независимо от чего бы то ни было. Таким образом, гипоиконы делятся на образы, схемы и метафоры [2, с. 77]. Образы репрезентируют внешние качества объекта, «вид» объекта, через подобие объекту. Схемы выражают диадические отношения между частями объекта. Метафоры представляют неизвестное с помощью известных свойств, фактов, явлений по принципу параллелизма.

На основании построенной Пирсом классификации мы выделяем новый интегративный подкласс знаков – иконический символ (см. таблицу). Иконический символ репрезентирует качества объекта по принципу смыслового (семантического) трансфера, т.е. «переносит» универсальные законы в пространство визуального образа. Таким образом, знак помимо иконичности (т.е. образности, сходства по внешнему виду) задает еще и «смысловые параметры». Иконический знак, «включающий» семантическое пространство, становится не просто указателем на объект, но символом, поскольку помимо своей основной функции – образной – эти знаки способны проявлять нечто иное, стоящее за феноменами реальности, выражать скрытую «суть вещи». Символ часто определяется как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого знака. Этому определению противостоит традиция истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей и абсолютно незнаковой сущности. В первом случае символическое выражение приобретает подчеркнуто рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором – содержание иррационально мерцает сквозь выражение, и символ играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический. «Символ, – согласно исследованиям К.Г. Юнга, – включает нечто смутное, неизвестное или спрятанное от нас… Слово или образ становятся символическими, когда они подразумевают нечто более того, что очевидно из их непосредственного значения» [3, с. 67]. Символ, в отличие от знака, всегда характеризуется особой эмоциональной интенсивностью, он затрагивает в нас такие струны, о существовании которых мы часто не имели никакого понятия. Ф. де Соссюр, противопоставляя символы конвенциональным знакам, подчеркнул иконический элемент, отметив, что весы могут быть символом справедливости, поскольку иконически содержат идею справедливости, а телега – нет. Сле-

довательно, основной особенностью иконического знака-символа является его тесная образная связь с реальными объектами мира, отражающая их структурные характеристики, однако из многообразия объектов этого мира выбираются не случайные феномены, а только те, которые способны нести бремя символической нагрузки. Символ понимается не только как чисто семиотическая, но и как онтологическая единица, он не только обозначает нечто иное, но и сам является реальным носителем этого иного, «живым взаимопроникновением двух бытий», он двуедин по своей природе. Символ не всегда иконичен; например, символ Дао в культуре Китая не соотносится ни с каким визуальным объектом, это абстрактный знак (круг, разделенный волной на черную и белую половины, в которых имеются точки противоположного цвета).

Символ, в понимании П. Флоренского, имеет два порога восприимчивости – верхний и нижний, в пределах которых он еще остается символом. Верхний предохраняет символ от «натурализма», когда символ полностью отождествляется с архетипом. В эту крайность часто впадала древность. Для Нового времени характерен выход за нижний предел, когда разрывается предметная связь символа и архетипа, игнорируется их общая субстанция – «вещество-энергия» и символ воспринимается только как знак, а не вещественно-энергетический носитель. Символ – это «явление во-вне сокровенной сущности», обнаружение самого существа, его воплощение во внешней среде [4, с. 302].

Итак, визуальные (иконические) символы, с одной стороны, имеют структурное сходство с изображаемым объектом, а с другой – генерируют трансцендентальные смыслы. Таким образом, иконический знак-символ совмещает в себе смысловую многозначность и изобразительный компонент.

На основании вышеизложенного можно констатировать, что иконический символ

1) есть полный чувственно воспринимаемый внешний вид предмета, или некоторая совокупность внешних признаков предмета, позволяющих опознать его среди множества других предметов, не обладающих такими признаками;

2) представляет собой копию предмета или его частей, совмещенную со своим оригиналом, поэтому введение такого типа знака не нарушает традиционных представлений семиотики, но в то же время позволяет анализировать область чувственного восприятия в семиотических категориях, а проблемы семиотики рассматривать с точки зрения теории познания;

3) обращает сознание с помощью специфической организации пространства (режим деформации и организация визуального пространства по принципу семантического трансфера) к трансцендентальным основаниям бытия, не явленным в эмпирическом опыте (относящихся к неперцептивным разновидностям внутреннего опыта).

Для того чтобы полнее раскрыть специфику иконических символов, воспользуемся метафорой из мира математики. Иконический символ как первичное изображение можно представить по аналогии с комплексной переменной **К= a+bj**, где **a** – реальная часть (реально существующий и сенсорно воспринимаемый объект Универсума), **b** – мнимая часть (трансцендентная составляющая внесенсорной природы), ведь наряду с чувственно воспринимаемыми образами и над ними существуют также нечувственные, но вполне реальные типы и виды соотношения между собою чувственного и сверхчувственного.

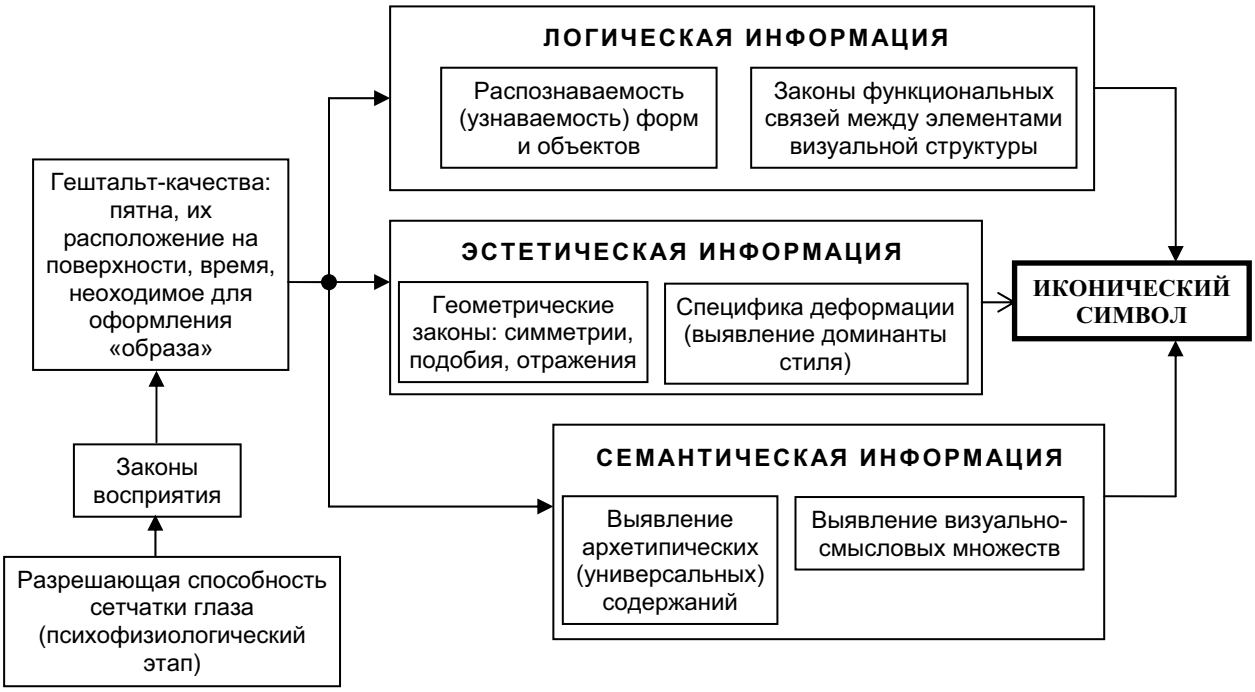
Информационная модель иконического символа, (см. рисунок ниже) позволяет исследовать специфику восприятия информации и выявлять различные грани содержания сложного интегрального знака.

Мы предлагаем выделять в иконическом символе логическую, эстетическую и семантическую информацию. Эта дифференциация логически вытекает из структуры семиотических исследований, выявляющих в знаковых системах три основных аспекта: синтактику, семантику и прагматику. Г. Фреге выделял экстенсиональное значение знака – имя денотата и интенсиональное значение знака (смысл) – информацию о типологии, топологии и других свойствах именуемого объекта, возникающую при понимании знака. Ф. де Соссюр отмечал, что в процессе функционирования знак может получать дополнительные коннотации, часто весьма объемные и отвлеченные, носящие ассоциативный характер и локализующиеся в самых разных культурных общностях. Кроме того, помимо предметного и смыслового знак может иметь также экспрессивное значение – выражать при употреблении определенные чувства, эмоции, настроения.

На основании этих исследований мы предлагаем концептуальную модель иконического знака, включающую в себя логический, семантический и эстетический компоненты, отличающиеся спецификой информационных процессов (см. рисунок).

Логическая информация относится к области прагматики – ставит вопрос о состоянии внешнего мира, о его материальном развитии во времени, служит подготовкой для принятия решения о настоящих или будущих действиях. Логическая информация подчиняется законам универсальной логики в том смысле, что ее образы являются общепринятыми среди всех участников коммуникации. Логическая информация допускает вполне точный перевод, например, на иностранный язык, поскольку основана на символах и законах универсальной логики.

Эстетическая информация связана с синтактикой, поскольку несет в себе способы и правила образования визуальных форм (изображений). Эстетическая информация порождает чувственное переживание



визуальной формы, это следует из самого определения эстетического как некоего единого принципа, обобщающего чувственно-выразительное качество произведения. По выражению В.И. Самохваловой, «мудрость красоты в том, что она есть интуитивное постижение самой сути вещи в логике ее проявления, в совершенстве той организации вещи, которая отвечает закономерностям ее развития» [5, с. 79]. Эстетическое восприятие не является простой комбинацией знаков-ощущений, оно представляет собой помимо этого еще и некую неразложимую на части целостность, образ, гештальт, на возникновение которого у получателя необходимо отдельное от времени получения информации от источника время. Это время, в течение которого формируется такой гештальт, становится той необходимой величиной, которая определяет длительность процесса возникновения эстетического восприятия.

Семантическая информация позволяет раскрывать знания о мире, не сопряженные с эмпирическим опытом, но данные непосредственно сознанию (в процессе медитации, творческого инсайта или экстаза шамана). Пласт семантической информации (связанный непосредственно с пониманием смысла изображаемого) является «непереводимой» информацией и относится не к универсальному набору знаков-образов, а только к набору знаний, общих для приемника и передатчика. Семантическая информация теоретически непереводима на другой «язык» или в систему логических символов, потому что другого такого языка для передачи этой информации попросту не существует.

Итак, логическое содержание информации фиксируется с помощью нормализованных знаков (т.е. знаков, которые распознаются более или менее крупной группой людей). Эстетическая информация зафиксирована в организации визуальной формы объекта – в законах пропорции, перспективы, гармонии, симметрии и т.д. Элементы семантической информации могут быть восприняты (или не восприняты) только в индивидуальном опыте, они лишены свойства преднамеренности (подготовить действие), но ориентированы на внутреннее состояние. Даже если семантическая информация и вызывает какую-либо реакцию, то эта реакция не является ни мгновенной, ни обязательной. Постижение смысла знака-символа совсем не означает, что другой человек интерпретировал бы его точно так же. Семантическая информация, таким образом, всегда персонифицирована, можно «видеть» ее в символах культуры, а можно фиксировать лишь логический слой. В связи с этим этап рецепции (см. рисунок) можно представить (укрупненно) в виде двухканального асимметричного процесса (это согласуется с пониманием рецепции в постнеклассическом пространстве). Логическая информация воспринимается правым полушарием, а семантическая и эстетическая – левым.

Таким образом, введение нового интегрального знака – иконического символа (дополнение предложенной Пирсом классификации «гипоикон») позволяет исследовать динамику восприятия визуальной информации. Предложенная модель иконического символа также позволяет управлять генерацией новых визуальных образов, способствует осмыслению

многомерности смысловых пространств визуальных знаков древних культур и символов искусства и может быть использована как средство методологической рефлексии в гуманитарных дисциплинах.

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, грант 04-06-80192.

Литература

1. Цит. по: Nqth W. Handbuch der Semiotik. 2. Stuttgart; Weimar, 2000.
2. Пирс Ч. Логические основания теории знаков. СПб., 2000.
3. Юнг К.Г. Человек и его символы. М., 1997.
4. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000.
5. Самохвалова В.И. Красота против энтропии. М., 1990.