

ЗНАКОВА СИСТЕМА Ч.С. ПІРСА І НЕ-ФІГУРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

Стаття присвячена питанню про застосування семіотики до сфери живописного мистецтва. З позиції семіотики Ч. Пірса розглядається специфіка не-фігуративного мистецтва, адже текст, яким оперує будь-яка знакова система включає аналіз не тільки питання знакоутворення, але й комунікативний розвиток самого знаку.

Ключові слова: знак, семіозис, не-фігуративне мистецтво, інтерпретанта.

Майже в усіх семіотичних концепціях однією з основних проблем є питання репрезентації значення в мистецтві, де розглядається співвідношення знака і мови, досліджується знак як системний об'єкт, аналізуються знакові системи мистецтва. Визначення семіотики як науки про знаки обов'язково передбачає текстуальний матеріал, демонструючи дії того чи іншого знаку. Інформація, яку текст звертає до аудиторії об'єднує всі елементи значень і смислів, що містяться як в його внутрішньому, так і в його зовнішньому оформленні. Через роботу з тими чи іншими текстами знаки майже повсякчас відкриваються в нас самих. А потім, коли відбудеться увійдення в знакову ситуацію, стає можливим детальна характеристика основних елементів знакової ситуації, або семіозису.

В контексті нашого дослідження під семіозисом будемо розуміти процес позначування, до якого включатиметься не тільки знакоутворення, але й комунікативний розвиток самого знаку. Останній, безумовно, буде розгортатися в текстовому полі, але і сам текст презентуватиметься як послідовна сукупність знаків, являючи собою завершену смисловою одиницю. Характеризуючи текст як мовленнєве явище, увагу звернемо на живописний текст не-фігуративного мистецтва. Цікавити в такому аспекті нас буде питання про застосування семіотики до сфери живописного мистецтва. **Метою дослідження** є формування погляду на живописний текст не-фігуративного мистецтва з позиції семіотики Ч.С. Пірса. Методологія філософа в зазначеному контексті знайшла відображення, перш за все, в працях Є. Басіна. Оцінці знакової ситуації сучасного мистецтва присвячені наукові розвідки Ю. Степанова, Н. Сіроткіна, Н. Фатєєвої, В. Фещенка, Є. Фаріно.

Коли йдеться про загальну теорію знаків, деякі дослідники пропонують ввести поняття абстрактної семіотики як абстрактної теорії знакових систем (будь-яких, а не тільки мови). Предметом такої семіотики були б загальні мовні відношення, правила еквівалентності знаків, правила побудови складних знаків, правила введення нових знаків за допомогою існуючих. Оскільки абстрактних семіотик може бути багато, дозволимо собі уявити таку семіотику, яка б описала лише ті відношення, які були б загальними для кожної із абстрактних семіотик. Але навіть дві найбільш відомі семіотичні системи Ч. Пірса і Ф. де Соссюра мають протилежні завдання. Так, наприклад, артикулює увагу Н. Сіроткін [6, 34], знак розуміється Соссюром як відношення, що пов'язує два компоненти: акустичний образ і поняття. Семіотика, засновником якої був Ч. Пірс, орієнтується на знаковий процес, процес семіозису, процес позначування, співвіднесення деякого об'єкта і мисленнєвого уявлення (яке він називає інтерпретантою знака). Пірс першочергове місце приділяє процесу позначування, а не знаковій системі. Отже, звернемося до семіотичних досліджень Ч. Пірса.

Відомо, що питання про застосування семіотики в сфері естетики, зокрема в мистецтві, Ч. Пірсом спеціально не розроблялося. У американського філософа відсутня розгорнута семіотична теорія мистецтва, її можливо лише дедукувати, ґрунтуючись на його теоретичних поглядах і прикладах, які він наводить в своїх роботах, ілюструючи ті чи інші положення семіотики.

В контексті розуміння не-фігуративного мистецького твору зауваження Пірса відносно функцій знаків видається значущим. Автор підкреслює, що знак може тільки

репрезентувати об'єкт і повідомити про нього. Знак не може організувати знайомство з об'єктом і скласти про нього перше враження. Йдеться про те, що об'єкт знака являє собою дещо, з чим знак вже передбачає попереднє знайомство для передачі про нього подальшої інформації [5, 51]. Наведена характеристика, безумовно, пояснить розуміння того чи іншого запропонованого глядачеві тексту. Так, наприклад, уявімо кіно- або театральний глядач. Для глядача в залі все, що відбувається на сцені або екрані, є однорідною умовною мовою. Кіно- або театральний глядач бачить однорідне повідомлення і йому достатньо один раз встановити асоціації «зображувальне» – як знак – «реальне життя», щоб почати вірити тексту і переживати. А якщо перед нами, наприклад, одна з композицій В. Кандінського чи П. Мондріана? Як тоді порозумітися з запропонованим атором текстом?

Будь-яка знакова ситуація, за Ч. Пірсом, носить «тріадичний характер», включаючи знак, об'єкт і інтерпретанту. Слово «знак» використовується ним для денотації уявних об'єктів, або навіть тих, які в певному сенсі не можна сприйняти [5,4 9], або інакше «знак, або репрезентамен, це дещо, що позначає щось для когось в певному відношенні або обсязі». Знак адресується комусь, тобто він утворює в умі тієї людини рівноцінний знак, або, можливо, більш розвинений знак. «Той знак, який він створює я називаю інтерпретантою першого знака». Далі знак щось позначає, – саме свій об'єкт, але він його позначає не в усіх відношеннях, в тільки у відношенні до свого роду ідеї, яку Пірс називає основою репрезентамена [4,177].

Запропонувавши 1867 року класифікацію знаків, Пірс вирізняв знаки-ікони, знаки-індекси і знаки-символи. Як зауважує сам автор, в іконічний знак втілюється «вид» об'єкта, що від нього походить, символ же втілює підставу об'єкта, що від нього походить, знак-індекс може розглядатися тільки як фрагмент, відірваний від об'єкта [5, 50]. Тому ми будемо звертатись в даному дослідженні тільки до іконічних і символічних знаків.

Пояснюючи, що логіка в своєму найбільш загальному сенсі є лише іншою назвою семіотики, Пірс вдається до аналізу процесу абстрагування, який може бути використаний в площині з'ясування специфіки не-фігуративного мистецтва. Здатність до абстрагуючого спостереження філософ пояснює через знайомий людині досвід – бажати щось, що знаходиться за межами її теперішніх можливостей. Людина створює в своїй уяві щось схоже на схематичну діаграму, або начерк основних рис самої себе, і розглядає, які зміни повинні бути зробленими в цій картині у відповідності до гіпотетичного стану справ, а потім вивчає її, тобто спостерігає те, що уявила, з тим, щоб побачити, чи можливо виявити в собі все те ж пристрасне бажання.

Будь-яка думка може сприйматися тільки якщо вона оформлена і актуалізована в мові. Звернемося до запропонованої Р. Павільонісом особливості мовного виразу. Він наголошує на виникненні прагнення співвіднести аналіз смислу мовного виразу з прагматичним контекстом його застосування як певною правилоутворюючою діяльністю носіїв мови, спрямованих на досягнення певної мети. Щоб зрозуміти чи пояснити смисл мовного виразу, слід шукати не якусь конкретну чи абстрактну сутність, що позначається мовним виразом, а звернутися до його вживання, останнє і буде конституювати смисл мовного виразу. При цьому під вживанням розуміється не просто множина конкретних випадків вживання мовного виразу, а певні способи правильного вживання, що відповідають конвенціональним стандартам, які є прийнятними в даній спільноті [3, 27]. Не-фігуративне мистецтво, виступаючи стилем, типом культурного життя, є реакцією на світову кризу культури, яка усвідомила втрату свого центра.

Семіотична структура не-фігуративного тексту створює світ по той бік знаків, оформлюючи ціле зі світом мисленневих концептів. Прикладом можуть бути картини П. Мондріана, сутність мотивів яких концентрується в знаковій формулі, що складається із чотирьох вертикалей, зосереджених у лівій частині, і горизонталі, що проходить через усю картину. П. Мондріан як і інші представники авангардного мистецтва

використовують прості і нейтральні форми, вільну лінію і чистий колір. Безумовно, таке твердження все ж таки відносне і приблизне, жодна форма не є абсолютно нейтральною, так само як і фарба. Але, говорячи словами П. Мондріана «нейтральним можливо назвати те, що не викликає індивідуальних почуттів і думок. Геометричні форми, будучи найбільш абстрагованими, можуть розглядатися як нейтральні, через силу їх впливу і чистоту контуру. Їх навіть можна визнавати кращими за інші нейтральні форми» [2, 310].

Якщо композиції П. Мондріана набувають рис впорядкованої композиції, то картини Д. Поллока свідчать про протилежне розуміння зображення. Д. Поллок, автор техніки дриппінга (від англ. to drip – капати, стікати) презентує павутиння із фарб і ліній. Його роботи свідчать, що автор працював не над картиною, а в картині. Кожний глядач по своєму інтерпретуватиме побачене, але заперечувати появу нових знакових образів не буде.

Перед тим як запропонувати поділ знаків Ч. Пірс вказує на те, що у знака є два об'єкти: об'єкт, як він презентується, і об'єкт, як він сам є в собі. «У нього також є три інтерпретанти: інтерпретанта, як вона презентована або задумана для розуміння, інтерпретанта, якою вона видалася насправді, і інтерпретанта, як вона є сама по собі» [4, 171]. І тільки після такого зауваження Пірс розгортає детальну характеристику знаків.

Пірс пояснює, що зображення (в тому числі і в мистецтві), як і будь-який знак не зводяться до свого матеріального втілення. Для позначення останнього філософ вводить термін «гіпозображення», термін же «зображення» залишає для позначення ідеального боку.

Семіотик не вважає зображення «чистим зображенням» і тому, що воно включає і умовні відношення. Але умовні відношення характеризують символи, які, на думку Пірса, мають знайти своє місце в мистецтві, наголошував Є. Басін. Символ – це знак, який «здійснює свою функцію незалежно від якоїсь схожості або аналогії зі своїм об'єктом і так само незалежно від будь-якого фактичного зв'язку з ним. Символ «пов'язаний зі своїм об'єктом угодою про те, що він буде розумітися в такий спосіб або ж завдяки природному інстинкту, або інтелектуальному акту, які приймають його в якості презентації свого об'єкта». Виникнувши, символ виконує свою функцію, ніби підкоряючись закону або правилу. В психологічному плані це означає, що символи позначають свої об'єкти лише в силу звички, яка асоціює з ними їх значення» [1, 156].

Символи не просто існують, вони ростуть. Вони розвиваються із інших знаків, зокрема, із подібності або із змішаних знаків з природою подібності і символів. Ми думаємо тільки за допомогою знаків, наполягав Ч. Пірс. Ці ментальні знаки мають змішану природу, а їх символічні складові називають концептами. Якщо людина створює новий символ, то це відбувається завдяки думкам, що містять в собі концепти. Тільки із символів можуть утворюватися нові символи.

Жоден твір, якщо тільки він передбачає комунікативну ситуацію і, тим більше, якщо його вихідний матеріал має знаковий характер, не може залишатися семіотично індіферентним. Підґрунтя тексту обов'язково включає певні позиції щодо категорії знаковості. В такому розумінні будь-який твір мистецтва має свою внутрішню семіотику. В літературному авангардному тексті слово ніби розсікається на два самостійні аспекти – на площину вираження і площину змісту. Другий аспект тримається тому, що інтерпретатор розпізнає вихідний образ даного слова. Слово набуває статус фізичного об'єкту, вказуючи тільки на самого себе, а не на щось за межами себе. І тому можемо стверджувати, що слово втрачає закріплену за ним семантику, набуваючи нового значення.

Відмінність між фігуративним і не-фігуративним мистецтвом починається на рівні розуміння світу і знаковості як такої. Так, наприклад, символізм не заперечує знаковості, а світ, який він постулює складається із невисловлених сутностей. Світ речей перетворюється на світ мови – тексту, річ вказує не на себе, а веде за межі розуміння.

При вивченні та з'ясуванні особливостей не-фігуративного мистецтва необхідність звернення до знакової класифікації Пірса виправдана. Визначення знака у Пірса включає в себе три аспекти: в значенні знака пов'язуються його об'єкт, його носій (знак у вузькому смислі слова в термінології Пірса – репрезентамен) і інтерпретанта. Якщо йдеться про

естетичний знак, то інтерпретанта буде відповідати інтерпретації художнього тексту (як читач – глядач розуміє або бачить текст), носій знака – сам художній твір. Що ж буде являти об'єкт естетичного знака і на яку дійсність він буде вказувати? В межах семіотики Пірса виникає проблема референціальності естетичного знака. А в семіотичній концепції Соссюра жодної реальності по той бік знака не існує.

Знак може мати більш ніж один об'єкт. Знаки поділяються на три трихотомії. Перша – характеризує знак сам по собі відповідно: як просту якість, як дійсне існування або як загальне правило. Друга розглядає відношення знака до свого об'єкта: полягає в тому, що знак має певні якості сам по собі, як деяке наявне відношення до цього об'єкта, як відношення знака до інтерпретанта. Третя (цей закон встановлюється людиною) розглядає знак в залежності від того, як його інтерпретант репрезентує його: як знак можливості, знак факту або знак умовиводу [5, 57].

Що ж таке інтерпретанта? «Знак створює дещо в Розумі Інтерпретатора, і це дещо, завдяки тому, що було в такий спосіб створено, видалось опосередковано і відносно створеним і Об'єктом знака, хоча останній суттєво і відрізняється від Знака. І це творення знака називається інтерпретантою. Вона створюється знаком в його здатності нести в собі самому визначеність своїм об'єктом. Вона створюється в розумі» [4, 221]. Безумовно цікавим є зауваження Пірса щодо «додаткового спостереження». Як він сам підкреслює, під «додатковим спостереженням» розуміється ознайомлення із знаковою ситуацією. В якості прикладу розглядає знак жанрової картини. Така картина містить те, що може бути зрозумілим тільки через знайомство із звичаями. Стиль одягу, наприклад, не є складовою значимості, тобто повідомлення картини. Він буде свідчити про те, хто або що є її суб'єктом. Те, на що намагався вказати митець, елемент ситуації, який викликає співчуття, це і є інтерпретанта знака, його «значимість» [4, 229].

Можливо припустити, що основна відмінність між фігуративним і не-фігуративним мистецтвом пов'язана з різними референціальними характеристиками, з різним типом співвіднесення з дійсністю. Не-фігуративне мистецтво не створює «свій світ» або «модель світу», не відтворює і не має на увазі відому нам або лише можливу дійсність, а спрямоване на те, щоб сформувати нову дійсність, нові обсяги понять, перш за все, засобами мови фарб і фігур.

Референція в такому виді живопису зводиться до мінімуму. Естетичний знак тут часто не має денотату, а якщо має, то частіше вказує не на денотат, а на правила побудови знака (теорії В. Кандінського, П. Клеє), на свій код. Іноді доволі складно відновити, так би мовити, реальний сюжет твору, тому проблему естетичної референції можливо розглядати як те, на що вказує естетичний знак з позиції автора (те, що замислив автор, які референтні об'єкти він мав на увазі, а, по-друге, що побачив – прочитав читач, з якими об'єктами він пов'язав цей текст).

Під читачем–глядачем буде розумітися та сама пірсова інтерпретанта, співвіднесення даного тексту з дійсністю, у відповідності з певною літературною або живописною конвенцією. Позиція читача–глядача, інакше кажучи, дане конкретне сприйняття тексту читачем, яке не обов'язково співпадає з авторським розумінням, залежить від множини випадкових і індивідуальних факторів. Текст може перетворитися на позбавлений смислу набір звуків (в літературному тексті), або видатися кольоровими плямами, що ображають смак читача–глядача. Скоріше за все в такому випадку буде відтворюватися соссюрівська модель знаку: нескінченна множина смислів в тексті – позначуване, сам текст – позначаюче. Ілюстрацією теми реальності зображення може виступити робота «магічного реаліста» Рене Магрітта «Зрадливість образів», де під зображенням люльки написано «це не люлька». Це тільки зображення люльки, і воно є обманливим. Або зображення яблука з таким самим надписом «Це не яблуко». Так, дійсно, це не яблуко, це намальоване яблуко. Таким чином, пропонується не стільки дивитися на картину, скільки за неї. Картини Магрітта не втрачають своєї предметності, але характеризуються дивним поєднанням предметів.

Не-фігуративний мистецький твір створює значення, спираючись на відому мову, але мова ця значно розширюється, виникають нові рівні і нові смисли, але в цілому система мови з її фундаментальними характеристиками залишається. Не-фігуративний текст, вибудовуючи свої значення, закладає параметри формування значень, пропонуючи особливу мову з фундаментальними категоріями: синтактикою, семантикою, прагматикою. Цей принцип, вбачаючи мову замість значень, чітко простежується в цьому виді живопису.

Література

1. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства (Критический анализ) / Евгений Басин. – М.: Мысль, 1973. – 216 с.
2. Метафизические исследования. Выпуск XIII: Искусство. – СПб.: Лаборатория Метафизических исследований; Алетейя, 2000. – 351 с.
3. Павилёнис Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Роналдас Павилёнис. – М.: Мысль, 1983. – 286 с.
4. Пирс Ч. Избранные философские произведения / Чарльз Пирс. – М.: Логос, 2000. – 448 с.
5. Пирс Ч. Начала прагматизма / Чарльз Пирс. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
6. Семиотика и Авангард: Антология / Под общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический Проект, Культура, 2006. – 1168 с.

Аннотация. *Астапова-Вязьмина Е.И. Знаковая система Ч.С. Пирса и не-фігуративное искусство.*

Статья посвящена вопросу приложения семиотики к сфере живописного искусства. С точки зрения Ч. Пирса рассматривается специфика не-фігуративного искусства, а текст, которым оперирует любая знаковая система включает не только анализ знакообразования, но и коммуникативное развитие самого знака.

Ключевые слова: *знак, семиозис, не-фігуративное искусство, интерпретанта.*

Summary. *Astapova-Vyazmina O.I. C. S. Peirce's Sign System and Non-Figurative Art.*

The article deals with the problem of semiotics application to the sphere of painting art. The specific character of non-figurative art is considered according to C. Peirce's semiotics; a text being operated by any sign system includes the analysis of not only sign creation problem but the communicative development of the sign itself.

Keywords: *sign, semiosis, non-figurative art, interpretant.*

УДК 001:2

О.В. Радзюн

М. ПЛАНК ТА В. ГЕЙЗЕНБЕРГ: ВЗАЄМВІДНОШЕННЯ НАУКИ І РЕЛІГІЇ ЯК ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ ВЧЕНОГО

У статті розглядається проблема обґрунтування діалогу між наукою та релігією, яка набуває особливої актуальності на порозі XXI сторіччя. В поглядах засновників сучасної фізики М. Планка та В. Гейзенберга взаємовідношення науки та релігії постає як проблема культурного самовизначення вченого.

Ключові слова: *релігія, наука, культура, Бог, науковий ідеал, раціональність, духовність.*

Більшість дослідників вважають взаємовідношення науки і релігії «гарячою точкою» на «мапі культурної еволюції». Суттєвого значення в розумінні означеної проблеми набуває усвідомлення того, що популярне протиставлення науки, «котра розуміється як набір беззаперечних фактів, та релігії, котра розуміється як набір недоступних перевірки вірувань є... надмірно спрощеним» [1, 13]. Все більше усвідомлюється позитивна перспектива онтологічних, епістемологічних та аксіологічних дискусій між вченими й