

Изображения с неясной семантикой:
к проблеме структуры знака *

Н. В. Злыднева

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН, МОСКВА

Аннотация. Статья посвящена семиотическому анализу изображений с неясной семантикой. Рассматривается проблема асимметрии означаемого / означающего в связи с семантикой двух противоположных по знаковой структуре типов изображения – в анаморфических изображениях (множественность означающих при единственности означаемого) и «вчитываемых» изображениях, например в срезах природных материалов, так называемых «пейзажных камнях» (множественность означаемых при единственности означающего), а также их функционирование в той или иной художественной формации. Привлекается материал живописи русского символизма, авангарда и сюрреализма, а также мотив камня в парасемиотике Р. Кайуа и в творчестве М. Волошина, образующего вторичную семиотизацию «пейзажного камня». Произвольная семантика изображений актуализирует проблематику означивания как динамической структуры знака.

* Статья выполнена при поддержке Российского научного фонда, проект 2014–2016 гг. «Живой камень» (14-18-02194).

Злыднева Н. В. Изображения с неясной семантикой: к проблеме структуры знака // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 18–29.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2015. № 2
© Н. В. Злыднева, 2015

Ключевые слова: структура знака, означаемое / означающее, анаморфическое изображение, камень, семантика, искусствоведение, авангард, сюрреализм, означивание.

УДК 81'22

Контактная информация: Злыднева Наталия Витальевна, доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН (Ленинский проспект, 32а, Москва, 119334, natzlydneva@gmail.com)

Общая постановка проблемы

В статье рассматривается проблематика скрытых изображений или изображений с неясной семантикой как особого класса визуальных текстов в аспекте структуры знака, соотношения означаемого / означающего и проблемы означивания. Динамические свойства процесса означивания и механизм распознавания художественного образа посредством наделения определенным значением зрительно воспринимаемого комплекса знаков с неясной семантикой реализуются посредством креативной позиции зрителя. Попросту говоря, посредством «дешифровки» и / или «вчитывания» визуального сообщения (например, пейзаж, натюрморт, человеческое лицо, фигура животного и пр.) в тот или иной комплекс зрительно воспринимаемых сигналов. В обширном классе скрытых изображений можно выделить два полярно противоположных (по отношению к установке участников коммуникативного акта) типа визуальных сообщений: анаморфические изображения, заданные единственностью означаемого при множественности означающего, и тип изображений, конструируемых творческой фантазией зрителя и заданных множественностью означаемого при единственности означающего (условно назовем этот тип изображений «пейзажные камни»). Первый из названных типов изображения основан на изначально определенной семантике, распознавание которой намеренно затруднено (по тем или иным причинам) посредством искажения того или иного компонента предметной репрезентации – перспективы, геометрии поверхности изображения и пр. В словесно-поэтической практике этому типу соответствует анаграмма, а также любая другая форма зашифрованного сообщения. Второй же тип, «пейзажный камень», будучи природным, случайным сочетанием форм и цвета, обладает произвольной семантикой, распознается в процессе активности воображения зрителя и лишен какой-либо конвенциональной заданности. Об адресанте и коммуникативной установке в этом случае, разумеется, можно говорить условно. Активная роль смыслообразования в изображениях второго типа принадлежит «адресату», который устанавливает тип вертикальной коммуникации наподоб-

бие той, которая реализуется в текстах с минимальной информативностью (Я–Я коммуникация, см. Лотман). Материал «вчитывания» чрезвычайно обширен, практически бесконечен – прежде всего изображения, «вчитываемые» в фигурки на срезах камней, но также и облака на небе, разводы на стене, узоры на песке, коре деревьев, кофейной гуще и пр. Инвариантным остается соотношение фигура / фон.

Проблема распознавания зрительного образа и функционирования визуального художественного текста традиционно составляет предмет гештальт-психологии, в рамках которой ставится вопрос о связи образа с феноменом смещенного узнавания или смещенного восприятия, а также расширенного (тоже своего рода смещенного) понимания смысла. Однако возможен и другой подход, с точки зрения базовых понятий структуры знака, коль скоро обсуждалось еще на заре семиотики. Оба названные выше случая скрытого изображения позволяют рассматривать проблему заданности / произвольности визуальной семантики в аспекте асимметрии означаемого и означающего.

Анаморфические изображения

Один из видов скрытого изображения представлен изобразительными анаграммами. Материал для интересных наблюдений дает прежде всего русская живопись позднего авангарда [Злыднева, 2013]. Примером может служить живопись Г. Рублева: на картине «Письмо из Киева» (1930, ГТГ), решенной в духе примитивистского натюрморта, в числе многих предметов на круглом столе особенно выделяются большие черные ножницы. Они лежат (а вернее висят в воздухе или стоят, наподобие человеческой фигуры) на столе рядом с докладом Сталина, название которого выписано «наивным» рукописным шрифтом. В аналогичном виде ножницы встречаются и на других полотнах Рублева, например в композиции «Портнихи». Однако на этой картине появление инструмента ясно мотивировано сюжетом, в отличие от «Письма», где ножницы помещены в ряд вещей обихода, функционально оторванных друг от друга (чашка с блюдцем, доклад, письмо, адресованное автору картины, фрукт на первом плане). Обращает на себя внимание общая мрачная интонированность композиции, не вполне понятная. Загадка решается, если учесть контекст творчества художника данного периода. Написанное Г. Рублевым годом позже полотно «Сталин в кресле» (1931) представляет вождя в его еще неканоническом облике, сидящим в кресле-качалке с собакой таксой у ног на условном красном фоне. Бросается в глаза сходство абриса черт лица Сталина с ножницами предыдущей картины. Ретроспективный вектор семантики позволяет заключить, что в «Письме из Киева» зритель имеет дело со своего рода визуальной анаграммой: тема Сталина «зашифрована» в предметной семантике натюрморта, приобретающего при таком прочте-

нии более ясный смысл, тавтологическое акцентирование которого посредством введения темы «великого перелома» (газета с докладом на столе) сообщает мрачную ауру изображенному. Скольжение скрытой семантики обеспечено здесь равнозначностью означаемого и означающего, их в целом симметричной позицией при частичном доминировании означающего. Здесь можно говорить об анаморфизме лишь как общем принципе.

Собственно анаморфические изображения в искусстве образуют отдельную подгруппу класса изображений с неясной семантикой. В них заданность (единичность) означаемого существует при двойственности (относительной множественности) означающих. Анаморфы можно трактовать как затрудненное зрение, как своего рода «остранение» механизма зрения, и потому они родственны поэтике барокко и особенно авангарда. История анаморфических изображений, подробно прослеженная Юргисом Балтрушайтисом-младшим [Baltrusaitis, 1976], восходит к эпохе Возрождения, исследовавшей пределы возможностей новооткрытой прямой перспективы, в частности в форме ее форсированных сокращений. Одним из первых анаморфических изображений можно считать автопортрет Микеланджело в росписи потолка Сикстинской капеллы в Ватикане. Мастер изобразил себя в сцене Страшного суда персонажем, представленным в виде снятой кожи: повисшая, как тряпочка, она обусловила сильные сдвиги в форме лица и тела. В дальнейшем анаморфическими изображениями увлеклось барокко, для которого отклонение от нормы и пересечение границ знаковых комплексов явилось принципом формообразования, отвечало представлениям об основах мироустройства. Анаморфические изображения и процесс их отгадывания соответствовали идеям Декарта о различении реальности и суждения о ней. Они создавались на основе оптических иллюзий и служили иллюстрацией тезиса о непостоянства мира, игре случая, обманности восприятия. Последнее сигнализировало о бренности сущего: так, на переднем плане композиции Гольбейна Младшего «Французские послы» (1533) появляется анаморфическое изображение человеческого черепа. Фокус внимания смещался от возрожденческих экспериментов с визуализацией протяженности пространства к субъектности зрения в барокко. Означающее, занявшее доминирующие позиции, демонстрировало свою множественность и при этом накладывало своего рода вериги на означаемое, сведенное теперь к единственно возможному в границах смысловой определенности (неопределенность изображения не допускалась общей установкой стиля, основанного на эмблематическом параллелизме визуально-вербального ряда и риторике амплификации – не путать с многомерностью символа).

Новый всплеск интереса к анаморфическим изображениям возник в XX в., в позднем авангарде и сюрреализме: в живописи С. Дали (например, в картине «Невольничий рынок с незримым явлением бюста Вольтера», 1940), графике М. Эшера, создавшего виртуозную панораму оптиче-

ских иллюзий, творчестве Р. Магритта, исследовавшего взаимозависимые отношения предмета и фона как реального / иллюзорного в аспекте проблемы идентификации, и др. Делегирование зрителю полномочий в определении означаемого зародилось еще в недрах символизма, на уровне поэтики, совершившей апроприацию понятия знака (=символа). Так, в живописи М. Врубеля – например, в картинах из цикла «Демон» – композиции, составленные из однородных изобразительных элементов наподобие мозаики, имеют двойственную семантику: цветов и (полу)драгоценных камней. Последние представлены как пространственно-предметные метаморфозы – одновременно в развитии и в статике. Врубеля нередко называют предтечей кубизма, имея в виду присущий мастеру прием разложения предмета на части и симультанный взгляд на форму, но при этом не следует забывать и о том, что в основе лежит принцип анаморфического изображения: художник добивается множественности точек зрения посредством синтаксического преобразования идентификационных формальных связей в репрезентации предмета, что приводит к расширению поля визуальной семантики. Впрочем, Врубель демонстрирует пограничную ситуацию применительно к описанному в начале статьи случаем. Свойственная анаморфизму множественность означаемых при единственности означаемого в живописи этого мастера граничит со своей противоположностью, а именно с множественностью означаемых, которая заложена в полиморфизме связей между мозаичными частями композиции. Не случайно столь важна для него тема камней-самоцветов. Вчитывание изображения в камень как своеобразная анаморфическая метаморфоза стала не столько приемом у Врубеля, сколько сознательным семиотическим жестом: превращение цветов в минералы, тела – в скалу и обратно. Эта амбивалентность значений основана на идее, принадлежащей сфере архаического сознания, родства и, стало быть, эквивалентности плоти и камня (=земли), единства органического и неорганического мира в рамках мифопоэтической модели мира. «Демон полуобнаженный, но лежит на плаще, который прикреплен великолепными красками из драгоценных камней...», – писала о новой картине Врубеля в ноябре 1901 г. Надежда Забела, жена художника ¹.

Нечто подобное, однако базирующееся на совершенно иных принципах поэтики, демонстрирует творчество зрелого П. Филонова. Художник выстраивает целое предметной композиции на основе беспредметных атомарных частиц: они складываются в единство, повинаясь волнообразным восхождениям к общему целому, а затем нисхождению к единичному и дискретному. Это волнообразное движение соответствует идее роста и разложения органической (т. е. живой) материи. При этом акцентирован принцип инволюции всего живого к праформам существования, где грань

¹ <http://www.centre.smr.ru/win/pics/pic0119/p0119.htm>

между органическим и неорганическим стирается: человек на картинах Филонова превращается в животное (собаки и коровы с человеческими лицами), тело – в растение (композиции «Адам и Ева», в которых представлена разлагающаяся плоть), а растение – в минерал. Беспредметные (или частично-предметные) композиции мастера конца 1920-х гг. («Формула пролетариата», «Формула весны», «6 симфония Шостаковича» и др.) не противоречат этому принципу, однако предполагают более активное делегирование зрителю роли в процессе распознавания наделенной смыслом формы (смыслоформы).

«Пейзажные» камни

Следующая ступень перехода анаморфических изображений в свою противоположность – феномен «пейзажных камней» и его осмысление в современной культуре. «Пейзажные камни» (*a.* landscape stone; *n.* Ziersteine, Steingarten; *ф.* pierre de paysage; *и.* piedras decorativas para paisaje, jardin de piedra) – это, как уже указывалось, срезы цветных минералов, неоднородность которых образует рисунок, вызывающий у зрителя ассоциации преимущественно с пейзажной живописью, но также с портретом, силуэтом города или архитектурного строения и пр. Восприятие таких камней предполагает различение семантически определенного изображения в случайных формах природного минерала. Характерно, что вчитываются как правило органические формы (растительный и животный мир, человек), тем самым камень становится / мыслится живым. Наиболее распространенные минералы пейзажных камней – яшма и агат. А. Г. Кулиш – известный крымский коллекционер пейзажных камней – утверждает, что «для яшм характерны драматические “сюжеты” с образами безжизненных гор, извержений вулканов, пожаров, бурь, планетарных катастроф и т. п. В агатах преобладает мягкая, спокойная, очень утонченная, объемная “живопись” с передними и дальними планами, как бы уходящими в дымку полупрозрачного воздуха²». Другой тип пейзажных камней – особый вид гранита (с прорастанием кварца и полевого шпата), в срезах которого образуется орнаментальная вязь наподобие письма (об этом ниже).

Наделение значением изображений в природном минерале выступает как одна из форм реализации поэтики неопределенности в искусстве, означивая траекторию движения поэтического мышления от символизма к авангарду. Аналоги в поэзии тут отыскать труднее, чем в случае с анафорическими изображениями. Феномен «пейзажных камней» родственен широкому типологическому ряду фантастической образности, т. е. дискурсу возможных миров. Он сигнализирует и о дрейфе идей авангарда в мас-

² Кулиш А. Г. Мир, спрятанный в камне. URL: <http://www.livemaster.ru/topic/168051-mir-spryatannyj-v-kamne> (дата обращения 31.07.2015).

совую художественную культуру, ориентированную на фэнтези, в которой актуализируется наивная мифология. Так же, как и анаморфические изображения, пейзажные камни, нашли отражение в поэтике сюрреализма, однако асимметрия внутренней структуры знака обусловила иное соотношение означающего / означаемого. В очерке Андре Бретона «Язык камней» обозначен (наряду с текстами его манифестов) принцип автоматического письма, чему вторит и опыт художника Макса Эрнста, создававшего свои фроттажи (композиции на основе непреднамеренного сочетания линий, полученных при трении бумаги с графитом о доски или шершавую поверхность пола). Анаморфический принцип, характерный для этого направления авангарда, сочетается с принципом «вчитывания» изображения в произвольную игру форм, чем распознавание изображения в случайных линиях природы обретает подобие расшифровывания тайного сообщения.

К сюрреалистической практике непосредственно примыкает французская пред- (или пара-) семиотическая традиция, в частности идеи Роже Кайуа. В книгах «Пирров агат» и «Отраженные в камне» Кайуа рассматривает вчитываемые изображения в срезах камней, а также кристаллы и прочие минеральные формы [Кайуа, 2006]. Изображения, угадываемые в срезах камней, Кайуа трактует как «результат интерпретации, порой весьма изобретательной» [Там же, с. 149], но признает при этом роль материальности означающего: «Минералы убеждают меня: фантазия – лишь одно из мыслимых проявлений материи» [Там же, с. 177]. Изображения, образующиеся в пейзажных камнях, он связывает с генезисом структуры минерала, хранящего геологическую память о живых организмах (в частности, дереве), на протяжении многих тысяч лет подвергавшихся процессу минерализации. Иначе говоря, «вчитываемые» смыслы, иконическое означивание элементов органической природы, связаны с носителем изображения, означающим, в качестве индексального знака, как след / свидетельство живого. Особое внимание Кайуа уделяет так называемому письменному граниту, или графическому пегматиту (врастание кварца в полевой шпат), который создает рисунок, напоминающий алфавит иврита, арабской вязи, хеттской клинописи, рунических букв. Этот «проговоривший» камень уже не восходит к органическим останкам (в отличие от яшмы, агата, опала – они «были когда-то живой материей, по которой бродили соки» [Там же, с. 166]) – его возраст равен возрасту земной коры (это остатки остывшей магмы, из которой первоначально состояла планета Земля). В связи с каменной «тайнописью» актуализируется наивная мифология: этот вид гранита иногда называют скрижалями Моисея. Если пейзажи в пейзажных камнях случайны, интерпретанта произвольна и множественна, то здесь обнаруживается регулярность, которая обусловлена чисто физическими причинами, в соответствии с законами строения минералов шпата и кварца, их кристаллизацией по разным геометрическим основаниям (Кайуа

называет эти ряды – скрещением минералогических путей [Кайуа, 2006, с. 179]). Знаки, напоминающие рассыпавшийся типографский набор, являются, между тем, означающими без означаемых, потому что не соответствуют звукам речи – в метафорическом смысле это запись немой, несуществующей речи. Но Кайуа предполагает наличие закона любого алфавита: «...знаки, которые могут использоваться в неограниченных и экономичных комбинациях, должны были возникнуть из единой, невидимой и простой структуры, либо порожденной самим синтаксисом вещества, либо, возможно, не существовавшей предварительно, а скорее предугаданной, но втайне наделенной той же функцией» [Там же, с. 183]. Аналогично и в письменном граните есть ограничение структуры, есть организация, которая ломает и направляет. В связи с этим он делает предположение: «письменный гранит, не будучи носителем какого-либо алфавита, представляет идеальную матрицу любого алфавита... в архивах геологии уже существовала в готовом виде модель того, что позднее станет алфавитом» [Там же, с. 184]. Окаменелое письмо, «вчитанное» в срез гранита, уподоблено, по Кайуа, палимсесту, отсылающему к первоначальному смыслу.

«Вчитываемые» изображения в «пейзажные камни» вызывают, как правило, художественные ассоциации: при множественности означаемых и единственности означающего возникает повышение последнего в ранге, коль скоро язык изображения – поэтический, т. е. вторичный по отношению к обычной коммуникации, т. е. к нейтрально-информативному образительному сообщению. Любой поэтический текст по своей природе отмечен скользящим соотношением означающее / означаемое по модели «Я показал на блюде студня косые скулы океана...». Динамическая асимметрия того и другого обусловлена активной ролью интерпретанта (которым может выступать как отдельный зритель, так и установка формации, эпистема эпохи и т. п.), опирается на креативность зрителя. Их можно трактовать, исходя из идеи фрактальных блужданий [Фещенко, 2006, с. 94]. Здесь ясно выступает идея текста как самоорганизующегося пространства, коль скоро «самоорганизация как динамическое явление... может выступать... путеводной нитью к уяснению своеобразия эстетического факта в ряду прочих семиотических фактов» [Там же]. Следует иметь в виду и синергетическую концепцию: «блуждания по полю возможных путей развития», хаотические движения креативного разума приводят время от времени к «выпадению» на ту или иную структуру-аттрактор» (Фещенко вслед за Князевой).

Между тем, в «пейзажном / портретном камне» визуальное сообщение, став поэтическим, анализируется, сознание зрителя порождает шаблоны, резко сужающие набор признаков означаемого: например, пейзаж «с березками» в срезах агата, напоминающий «картины» надкроватных ковриков в мешанских интерьерах. В данном случае можно говорить о реализа-

ции семантических фреймов, понимаемых как минимальные структуры информации, необходимые для представления класса объектов, явлений или процессов. Понятие *фрейм* «обладает более или менее конвенциональной природой и поэтому конкретизирует, что в данной культуре характерно и типично, а что – нет» [Демьянков, 1996], потому в пейзажном камне возникают «березки» как стереотип национального пейзажа, реализуя принцип частичной конвенциональности иконического знака. Интерпретатором ищутся адреса в уже состоявшемся историко-художественном процессе, т. е. статическом и – прибегая к игре слов – окаменелом. Но при этом возникает маятниковое обратное движение – стереотип оспаривается создаваемым креативным зрителем (художником) «текстом» с открытым смыслом, т. е. единственности означающего при множественных означаемых.

Примером такого рода челночного движения смыслоформы может служить «каменно-пейзажное» творчество М. Волошина в его сопряжении текстов поэзии и живописи с «текстом» природы. Известна любовь Волошина к камням, скалам и каменистым тропам, по которым он бродил в окрестностях Коктебеля и Феодосии, наконец, к природным «замкам» из камней в виде горных массивов, ущелий и пещер. Об этом говорит его поэтическое слово, в котором пейзаж персонифицируется и горы получают имена: *Безвыходность слепых усилий / Титанов, скованных в гробу / И бред распятых шестикрылий / Окаменелых Керубу* («Карадак», 1918). Антропоморфизация каменного пейзажа заходила так далеко, что в очертаниях одной из прибрежных скал Коктебеля поэт различал свой собственный лик (...*вон там, за профилем прибрежных скал / Запечатлевшим некое подобье (мой лоб, мой нос, ошечь и подобье)*)³. Обратившись к коктебельским акварелям Волошина, можно заметить, что при всей их предметности здесь улавливается элемент абстракции: он проявляется в соположении близких землистых тонов с четко различимыми линиями-прожилками, сюжетно оправданными изображением зрительно наползающих друг на друга планов горных хребтов, но живущих и автономно. Разъятые на фрагменты, изображения можно воспринять как достоверную запись фактуры слоистого известняка или искристого кремня. В этих геологических срезах природной истории, исполненной своего рода гео-мифопоэтикой окаменелые лики Земли в акварелях провоцируют зрителя на «вчитывание» форм в как бы случайные очертания горизонта, облаков и ряби волн. Тем самым изображения становятся эквивалентами самой природы, выступают как оспаривание художником ее приоритета, т. е. возникает вторичная семиотизация предметной среды. При всей несовершенной символическости поэтики мастера в такого рода установке

³ *Волошин М.* Дом поэта. URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/83.htm> (дата обращения 30.07.2015).

на делегирование зрителю полномочий формотворчества можно усмотреть след авангарда в поисках саморазвивающейся (органической) формы. В дневнике 1909 г. (2 января, Париж) он писал: «Наш путь лежит через вещество и через формы его. Те, кто зовут к духу, зовут назад, а не вперед». Вещество камня, его визуализация звали Волошина к освобождению от фигуративности. Разрушение грани природы и культуры вело к одушевлению неорганического и минерализации антропоморфного. Опять вспоминается Павел Филонов, в творчестве которого отчетливо прослеживается интерес и к органической форме, и к инволюции вида. Истоки бытия Волошина обозначены не столь по-филоновски непреклонно, однако и он совершает инволюционное восхождение: в антропоморфной окаменелости ландшафта трудно не заметить его «окликнутость» мифом об Атлантиде, которому поэт отдал дань в своих стихах. Ностальгия по античным прообразам, просачивающаяся сквозь каменистую почву волошинской Киммерии, выступает как обратная сторона утверждения незримых следов ушедшей цивилизации. Об этом свидетельствует выраженная тектоника горных пейзажей, выстроенных наподобие древних руин. Таким образом, не просто камень как часть природы является объектом неявного портретирования Волошина, но и камень как материал, циклопические сооружения из огромных каменных глыб, созданные отчасти утопией человека, а отчасти высшей волей. Между феноменом пейзажных камней и пейзажами Волошина возникает переключка мерцающих мифологических образов – от нулевого знака к множественности означающего и обратно, но уже в системе множественности означаемого. Точка бифуркации определяется как кульминационная позиция процесса означивания – динамизация смысла, «размывание» границ его локализации.

Заключение

В связи с анаморфическими изображениями и «пейзажными» камнями возникает проблема динамической структуры означивания, которая характеризует «переход от знака к значению, сообразующийся с определенной целью, с идеей целого и осуществляемый внутренними формами, и называется им «пониманием» как динамическим осуществлением смысла» [Фещенко, 2006, с. 177]. Динамические свойства процесса означивания отмечались еще Чарльзом Пирсом: знак «детерминирован и объектом относительно интерпретанты, и он детерминирует интерпретанту в указании на объект таким способом, что интерпретанта детерминирована объектом в качестве причины через посредничество этого знака»⁴. Принимая во внимание случай вторичной семиотизации пейзажного камня у Воло-

⁴ Цит. по: *Скрипник К. Д.* Семиотический глоссарий: определения знака в семиотике Ч. Пирса. URL: <http://credonew.ru/content/view/406/29> (дата обращения 29.07.2015)

шина, как бы раскладывающей процесс распознавания «каменных» изображений на части, можно сказать, что речь в данном случае может идти даже не столько об асимметрии связи означающее / означаемое или динамики сторон треугольника Пирса, сколько о разработанной в постсемиотике (в частности, Ю. Кристевой) идее движения в сфере означающего [Можейко, 2001, с. 538]. Вслед за Можейко, можно сказать, что и в случае вчитывания семантики в срезы камней организация изображения «при том или ином варианте его означивания выстраивается вокруг определенных семантических узлов – принципиально плюральных и конституируемых практически произвольно», а «разрешение проблемы выбора, то есть механизм предпочтения того или иного варианта означивания, основаны на фундаментально случайных моментах» [Там же]. Результаты распознавания зрительных образов в пейзажных камнях непредсказуемы. И это тот природный объект, который, будучи погружен человеком в среду наделения смыслом, создает модель культуры как текста в целом. Главным при этом остается сам инструментарий различения образов, их семантизации. Поэтому хочется закончить наши наблюдения над коммуникативной природой изображений с неявной семантикой словами Роже Кайуа: «Не будь этой вечной мании все толковать... познание лишилось бы необходимого импульса своих поисков, а вместе с тем и первичного инструмента, самого метода, в котором залог успеха» [Кайуа, 2006, с. 152].

Список литературы

- Демьянков В. З. Фрейм // Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М., 1996.
- Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.
- Кайуа Р. В глубь фантастического: Пер. с фр. СПб., 2006.
- Можейко М. А. Означивание // Постмодернизм. Минск, 2001.
- Фещенко В. В. Autoportica как опыт и метод или о новых горизонтах семиотики // Семиотика и авангард: антология. М., 2006. С. 54–122.
- Baltrusaitis J. Anamorphic Art. New York: Abrams, 1976.

Article metadata

Title: Types of image with incomprehensible semantics: toward the issue of sign structure

Author: N. V. Zlydneva

Author's e-mail: natzlydneva@gmail.com

Abstract: The article deals with semiotics of images with incomprehensible semantics. The focus made on the problem of asymmetry of signifying / signified related to semantics of two opposite sign types of visual representation:

anamorphic images (plural signifying with singular signified) versus «generated» images, like the so-called «landscape rocks» (plural signified with singular signifying) as well as their functions in different art formations. The paintings of Russian symbolism, avant-garde, surrealism used to illustrate the thesis. The motif of rock and its semiotic implications are examined on the base of para-semiotic ideas of Roger Caillois. Crimea watercolors by M. Voloshin is considered from the viewpoint of secondary semiosis of «landscape rocks» that it creates. Arbitrary semantics of visual representations refers to the issue of signifying as a dynamic model of sign system.

Key terms: sign structure, signifying / signified, anamorphic image, rock, semantics, art history, avant-garde, surrealism, signifying.

Reference literature (in transliteration):

Dem'jankov V. Z. Frejm // Kratkij slovar' kognitivnyh terminov / Pod obshh. red. E. S. Kubrjakovoj. M., 1996.

Zlydneva N. V. Vizual'nyj narrativ: opyt mifopojeticheskogo prochtenija. M., 2013.

Caillois R. V glub' fantasticheskogo: Per. s fr. SPb., 2006.

Mozhejko M. A. Oznachivanie // Postmodernizm. Minsk, 2001.

Feshhenko V. V. Autopoetica kak opyt i metod ili o novyh gorizontah semiotiki // Semiotika i avangard: antologija. M., 2006. S. 54–122.

Baltrusaitis J. Anamorphic Art. New York: Abrams, 1976.