

## КОМПОЗИЦИЯ ГРАФИЧЕСКОГО И ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА: ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ

Статья посвящена изучению механизмов трансформации композиции графического текста в композицию вербального текста при воспроизведении графического текста в вербальном тексте-реакции (описании, интерпретации).

*Всякая знаковая структура, передающая определенное целостное значение, есть текст* [4; 12]. Текстами в широком смысле этого слова можно считать совокупность имеющих знаковую природу социальных феноменов, составляющих культуру, иначе говоря, любые созданные человеком семиотические системы. Следовательно, картина, ритуал или определенное поведение также являются *текстами* с семиотической точки зрения. Именно это обстоятельство позволяет говорить о возможности трансформации текстов, созданных с помощью одной знаковой системы (например, в нашем случае – графический текст), в тексты, создаваемые с помощью средств другой знаковой системы (вербальный текст).

Говоря о трансформации текстов, созданных при помощи различных семиотических систем, следует, прежде всего, отметить тот факт, что, поскольку речь идет о естественном языке, процесс трансформации предполагает наличие реципиента и преобразование исходного текста происходит с участием его (реципиента) *мышления*, так как естественным языкам свойственно классифицирующее «вторжение» мышления в каждый семиотический акт [3; 211]. При этом в классическом треугольнике «действительность – мышление – язык» исходный текст (в качестве исходного графического текста мы рассматриваем произведение живописи) будет играть роль фрагмента действительности, пропускаемого через сознание и мышление реципиента и далее оформляемого в вербальном тексте.

Согласно Е.А. Елиной, «механизм перекодирования языка живописи в вербальный текст представляет собой трехэтапную когнитивную процедуру, включающую рецепцию, номинацию и выражение эмоциональ-

но-оценочного отношения к произведению изобразительного искусства» [4; 8]. Однако, на наш взгляд, процесс вербализации графического изображения помимо номинации неизбежно должен включать в себя этап ментального проектирования расположения объектов в законченном речевом целом (тексте). Такая необходимость диктуется логикой построения самого текста как линейной последовательности материальных знаков, в которой предполагается следование объектов друг за другом.

Говоря о рецепции – *восприятии* графических текстов (в данном случае произведений живописи), следует иметь в виду некоторые особенности данного процесса.

Одна из особенностей восприятия произведений изобразительного искусства состоит в том, что, как отмечает Ф.В. Ковалев, «порядок и последовательность рассматривания картины предопределены художником» [5; 13]. Об этом говорит и А.Л. Ярбус, анализирующий записи движений глаз в процессе рассматривания картин и называющий *композицию* «средством, при помощи которого художник может в какой-то мере навязывать зрителю свое восприятие изображаемого» [7; 144]. Это связано прежде всего с закономерностями зрительного восприятия. Если физическое (реальное) пространство картины построено с учетом законов композиции, взгляд зрителя в первую очередь будет падать именно в ту точку, где художник расположил главный объект картины.

Основой композиционного построения картины принято считать законы *симметрии: статической и динамической*. Последняя представляет собой *золотое сечение (золотое деление)* – *пропорциональное гармоническое деление отрезка на неравные части, при котором весь отрезок так относится к боль-*

шей части, как сама большая часть относится к меньшей, или, другими словами, меньший отрезок так относится к большему, как больший ко всему. Это отношение можно выразить формулой:  $a : b = b : c$  или  $c : b = b : a$  – или арифметически: 0,62 и 0,38 (это значит, что если отрезок принять за 100 частей, большая часть отрезка равна 62, а меньшая – 38 частям) [5; 8-10].

Феномену золотого сечения посвящена работа Ф.В. Ковалева «Золотое сечение в живописи», в которой автор излагает основные принципы организации пространства картины. Так, золотое деление длины и высоты картины дает нам четыре центральные точки – наилучшие варианты для размещения главной фигуры, при котором картина будет легко восприниматься глазом, а внимание зрителя сразу будет привлечено к главному. Иногда главная фигура бывает смещена с линии золотого сечения по направлению движения или линия золотого сечения является осью для построения вокруг нее группы фигур. Нисходящий ряд отрезков золотого деления, который можно получить при помощи вышеупомянутой формулы, дает координаты точек оптимального расположения объектов для создания ритма картины.

Другая особенность восприятия произведений живописи связана с тем, что «произведение искусства – это особый тип реальности, существующий в отличие от других типов реальности в виде трех слоев или сфер, каждая из которых локализована в пространстве и времени особого типа» [6; 14]. Так, например, в реальном пространстве и времени картина существует в форме чередования мазков краски на холсте. *Концептуальное пространство* картины (концептуальное время в случае картины обычно вообще лишено длительности) выступает как фон художественных событий. Однако «художественный образ, представляющий собой основное содержание всякого произведения искусства, может быть реализован только в рамках *перцептуального* пространства и времени (лучше сказать, перцептуального пространства-времени) субъекта, создающего или воспринимающего художественное произведение» [6; 15].

Эти особенности восприятия произведений живописи, по сути, сближают графический текст (картину) с вербальным. Литературное произведение (т. е. вербальный текст) также обнаруживает трехслойную пространственно-временную структуру. В реальном пространстве и времени книга есть просто определенная совокупность материальных знаков на бумаге. *Концептуальное* пространство и время литературного произведения отображает то историческое пространство и время, в котором протекают изображенные в книге события. Художественный образ локализуется в *перцептуальном* времени и пространстве [6; 15-17].

Таким образом, пространственно-временное бытие обнаруживается как в графическом, так и в вербальном тексте.

Кроме того, в последнее время все большее количество фактов указывает на то, что вербальный текст, так же как и графический, строится по законам гармонии, выражаемой посредством феномена золотого сечения. Появились исследования проявления золотого сечения в поэзии и прозе, подтверждающие тот факт, что многие выдающиеся произведения литературы («Наденька» А.П. Чехова, «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Илиада» Гомера, «Божественная комедия» Данте и др.) построены по законам золотой пропорции [2; 98].

Золотое сечение также было признано в качестве базиса формообразования и в *методе позиционного анализа*, предложенного Г.Г. Москальчук и созданного для изучения пространственно-временной организации текста, с помощью которого исследователь стремится представить весь текст как последовательно разворачивающуюся структуру, пронизанную многочисленными связями между предшествующей и последующей позициями. Координаты точек золотого сечения на текстовой оси (позиционной шкале от «0» до «1») обозначаются как *гармонические центры (ГЦ)* и являются *сильными позициями* текста (равно как и линии золотого деления и точки их пересечения на картине являются «сильными», выигрышными позициями для привлечения внимания зрителя).

Таким образом, законы формообразования, и в частности принцип золотой пропорции, также сближают графический и вербальный тексты и позволяют говорить о некоторой аналогии их построения и развертывания их структур.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что экспериментальное изучение процессов преобразования формы текстов разной семиотической природы возможно, в частности, на материале вербального воспроизведения (описания) графических текстов – картин.

На этом основании мы воспользовались методикой, примененной К.И. Белоусовым для анализа текстов-описаний картины «Дети в лесу» [2; 128].

Студентам 1-2 курсов было предложено сделать описание картины А.А. Иванова «Явление Христа народу» (рис. 1). Выбор картины обусловлен большим количеством изображенных на ней объектов, что повышает наглядность результатов, а также наличием профессионального анализа композиционно-ритмического строя картины, предложенного Ф.В. Ковалевым, при помо-

щи которого полученные результаты могут быть интерпретированы.

Поскольку каждый из изображенных объектов в сочинениях обозначался разными способами (например, Иисус, Спаситель, Мессия и т. д.), была произведена инвентаризация всех объектов с целью их единообразной маркировки. Представлял интерес порядок следования и композиция изображенных на картине объектов в вербальном тексте. Анализ сочинений проводился на основе метода позиционных срезов, с помощью которого объект описания, встречающийся в тексте сочинения, помещался на координатной оси от 0 до 1.

В результате анализа работ были получены данные, графически представленные на рис. 2. На графике отражена зависимость частотности упоминания объектов от их расположения в тексте. Например, объект «Иоанн Креститель» наиболее часто располагается в интервале 0,1 – 0,15, хотя присутствует и в предыдущих и последующих интервалах вплоть до 0,3 – 0,35; такие объекты, как «Дерево», «Группа странников», «Хозяин», «Раб», «Отец», «Сын», имеют бо-

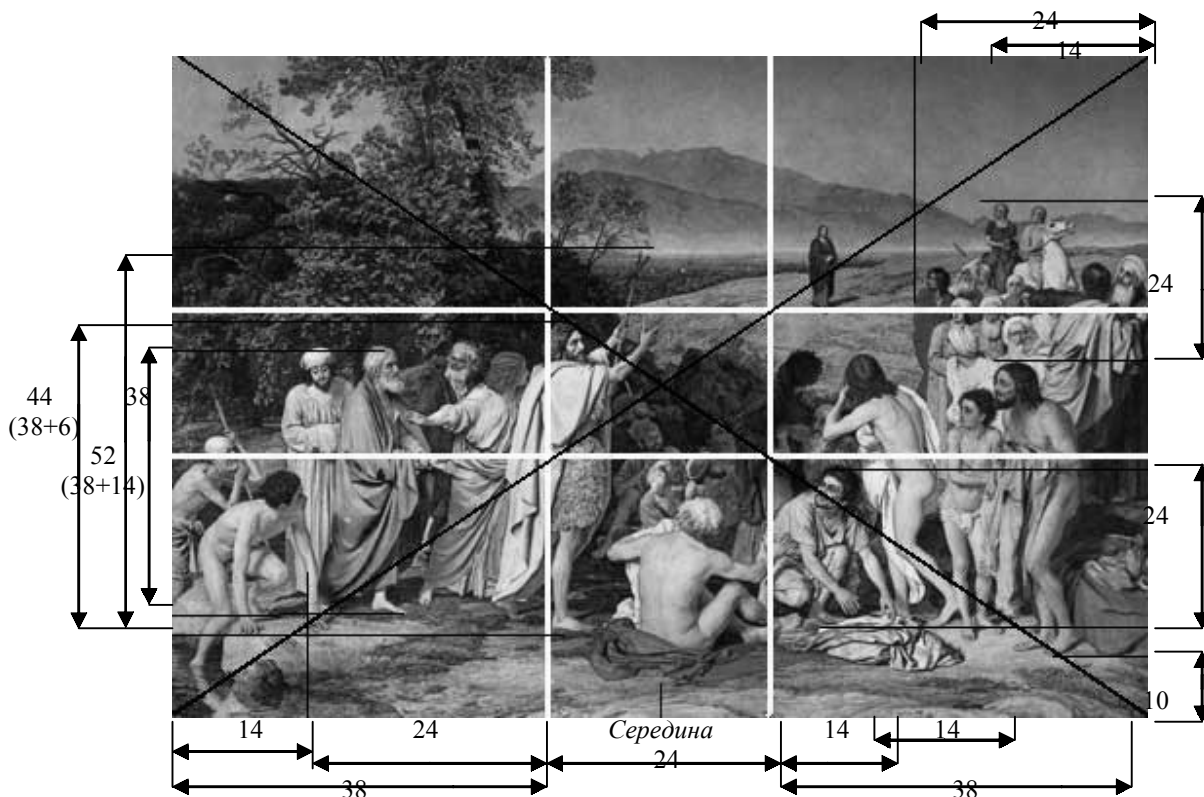


Рисунок 1. Анализ композиционно-ритмического строя картины А.А. Иванова «Явление Христа народу»

лее высокую степень закрепленности в вербальном тексте, т. к. встречаются только в определенных интервалах.

Цель данной графической репрезентации – наглядно отобразить порядок появления изображенных объектов в вербальном тексте, что позволяет сделать выводы о последовательности вербализации объектов, изображенных на картине. Так, мы видим, что в самом начале текста появляется объект «Иисус Христос» (здесь необходимо отметить, что более половины текстов-описаний имеют так называемую «рамку» – выделение вступления и заключения, – которая не просматривается на графике из-за наличия «безрамочных» текстов), а следом – объект «Иоанн Креститель».

Если воспользоваться композиционным анализом Ф.В. Ковалева, можно убедиться в закономерности данного следования. На рис. 1 видно, что слева и справа от середины длины проведены вертикальные линии золотого сечения (равно как и горизонтальные – выше и ниже середины высоты картины). Фигуры Иоанна Крестителя и Иисуса Христа оказываются чуть сдвинутыми с линий золотого сечения, что, по мнению Ковалева, «способствует возникновению у зрителя ощущения спокойного движения» [5; 68]. Следует также обратить внимание на то, что объект «Иисус Христос» расположен как бы «стоящим» на верхней горизонтальной линии золотого сечения – обычно в пейзажах эта область совпадает с линией горизонта. При этом не стоит забывать о том, что именно область линий золотого сечения сосредоточивает на себе все внимание зрителя. Логично предположить, что именно поэтому информанты начали описание картины с этих двух фигур. Далее процесс вербализации изображенных на картине объектов происходит, как правило, слева направо, разбивая всех присутствующих на группы: «Группа апостолов», «Хозяин» и «Раб», «Отец» и «Сын», «Группа фарисеев», «Легионеры на лошадях». Такая направленность интерпретации может быть связана со спецификой выполнения самого задания – описания, письма, которое в нашей культуре осуществляется слева направо.

Интересным для дальнейшего осмысления представляется тот факт, что в середине текста (0,5) находится объект «Хозяин», который располагается в той же позиции на картине (см. рис. 1). По всей видимости, можно предположить, что центр обоих типов текстов (графического и вербального) является неким фокусом, точкой, организующей структуру.

Непроизвольное разбиение на группы диктуется, возможно, не только сюжетом, но и повторением золотых пропорций – равных величин 10, 14, 24, 38 по длине и высоте (см. рис. 1). К тому же повторение пропорций золотого сечения «дает ощущение плавного, неторопливого ритма. Фигура Иоанна Крестителя нарушает этот ритм, выделяясь среди остальных не только размерами, но и движением в сторону появившегося вдали Христа» [5; 68], что также может являться причиной сосредоточенности на ней внимания зрителя.

Если рассмотреть порядок следования объектов с точки зрения сильных и слабых позиций текста (метод позиционного анализа), то объект «Иисус Христос» оказывается в сильной позиции *абсолютного начала* (см. рис.2), которая выполняет иницирующую функцию становления текста и вводит главные действующие лица [2; 105], каковым он, собственно, и является. Далее он еще раз появляется в сильной позиции *ГЦн* – гармонический центр зоны начала, одна из точек золотого сечения (для сравнения: на картине он располагается на горизонтальной линии золотого сечения).

Объект «Иоанн Креститель» (самая высокая частотность его появления) обнаруживается в позиции *зачина*, которая также является сильной позицией текста и характеризуется повышенной концентрацией важной для дальнейшего понимания текста информации. Также в сильной позиции *ГЦн*, которая вместе с *ГЦ* (гармонический центр всего текста) считается точечным аттрактором, обнаруживается «Группа апостолов».

Наконец, в самом гармоническом центре текста (точка золотого сечения) находится «Группа фарисеев». Это наблюдение представляется достаточно интересным для даль-

нейшего осмысления. С одной стороны, на картине через объект «Группа фарисеев» проходит горизонтальная линия золотого сечения (см. рис. 1), которая соединяет «Группу фарисеев» с «Иисусом Христом» (он представляется «стоящим» на этой линии). С другой стороны, группа фарисеев является образом, противопоставленным Христу, и в процессе вербализации абсолютно необходимым для создания в тексте-описании концептуального равновесия «добро – зло», а потому достаточно важным для информантов. Идеальной позицией для этого образа как раз и является гармонический центр, так

как он представляет собой точку текста, «в которой содержится концептуально важный смысл» [2; 101-102], и «часто является местом гармонизации эмоционального пространства текста, фокусом, через который преломляются самые разные факторы эмоционального пространства, представляющие различные эмоциональные онтологии» [2; 102].

Поскольку «область гармонического центра, а также области абсолютного начала и абсолютного конца образуют содержательный стержень текста» [2; 106], можно сделать вывод, что Иисус Христос в позиции абсолютного начала выступает как стержень

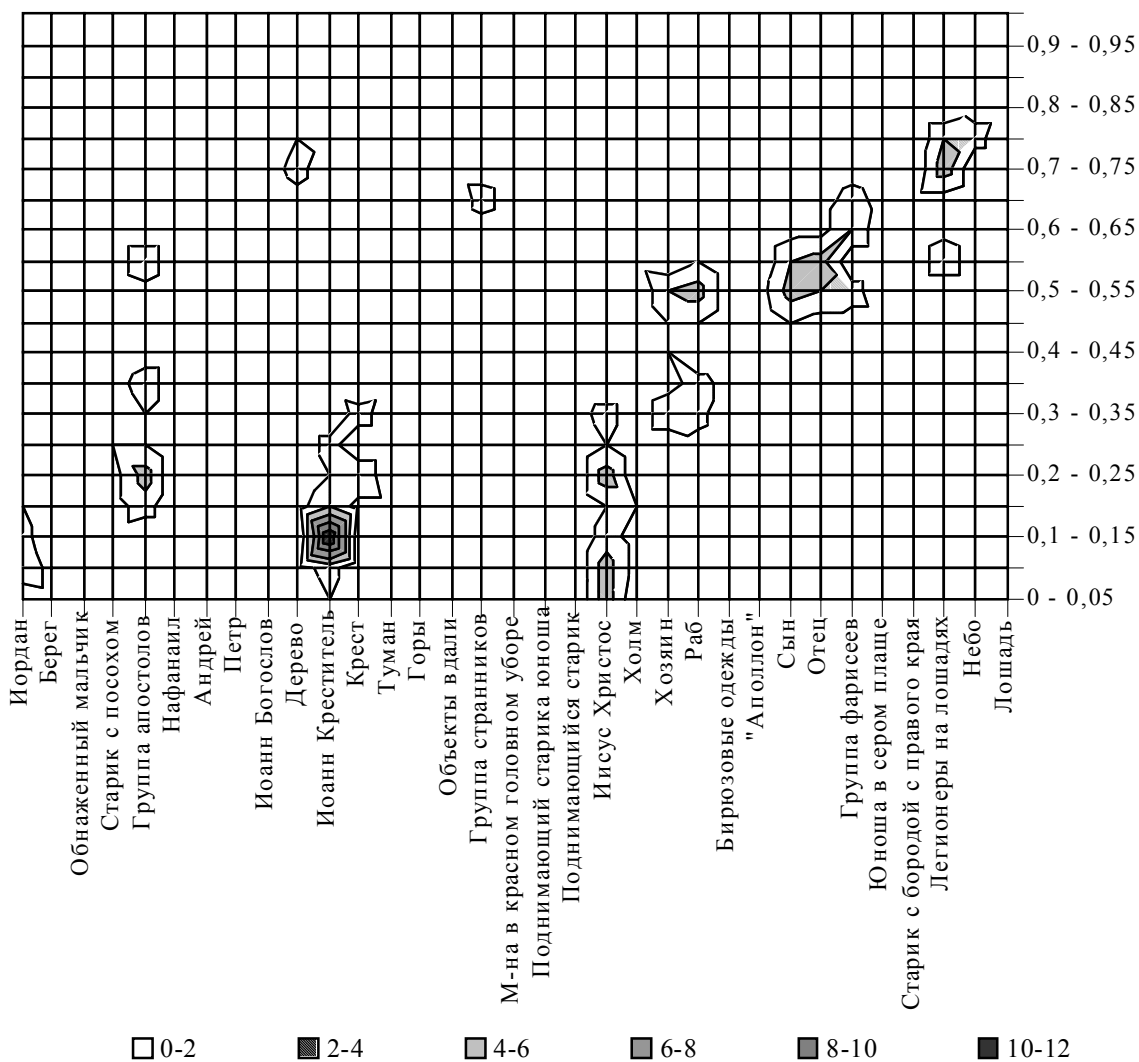


Рисунок 2. Порядок появления изображенных на картине объектов в вербальном тексте

жень и суть картины, вокруг которого происходит все действие, а Иоанн Креститель в позиции зачина противопоставлен группе фарисеев в гармоническом центре, и все действие вокруг Иисуса Христа как бы делится на два противоборствующих лагеря – тех, кто «за Христа» (апостолы), и тех, кто «против Христа» (фарисеи).

Таким образом, подводя итог, можно сделать следующий вывод: объекты, расположенные в сильных позициях графического текста (вычисляемых по принципу золотого деления длины и высоты картины), при трансформации преимущественно оказываются в сильных позициях вербального текста (вычисляемых при помощи метода позиционного анализа).

При построении графика, представленного на рис. 2, мы учитывали только первоначальное упоминание объекта, опуская все случаи его дальнейших повторов в вербальном тексте. Однако затем была проведена вторая обработка данных с учетом всех повторов упомянутых объектов. Поскольку повтор является одним из главных композиционных приемов литературного произведения и формирует лейтмотив, постольку мы посчитали возможным попытаться при помощи анализа повторов выявить главные акценты вербального текста и сравнить их с акцентами графического текста, для чего был построен другой график, представленный на рис. 3. Чем большую протяженность на графике име-

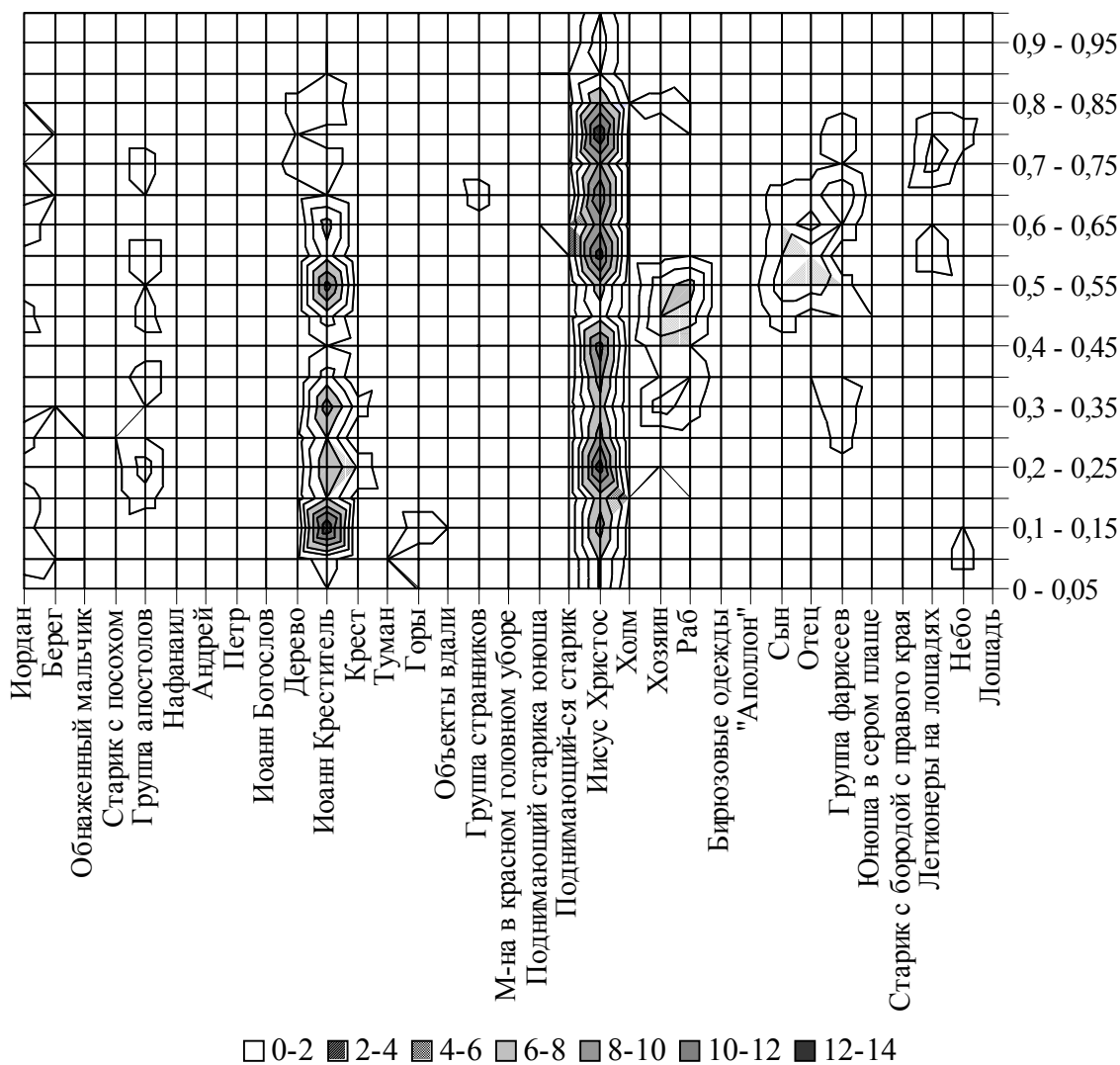


Рисунок 3. Анализ повторов

ет объект, тем, соответственно, более значимым он является.

Так, можно утверждать, что лейтмотивом проанализированных нами текстов-описаний являются Иисус Христос и Иоанн Креститель, заполняющие собой все тексты практически от начала до конца. Далее по значимости – река Иордан (место действия), хозяин, за ним – его раб, затем следуют противопоставленные друг другу группа апостолов и группа фарисеев, примерно равное положение занимают отец и сын, далее легионеры на лошадях, и, наконец, последними по значимости представлены группа

странников и элементы природы – горы, туман и небо. Так это выглядит в вербальном тексте.

Таким образом, полученные результаты позволяют сделать вывод о том, что объект графического текста, изображенный в области линий золотого сечения (в нашем случае это Иоанн Креститель и Иисус Христос, а также хозяин и раб – см. рис. 1), может трансформироваться в лейтмотив вербального текста или стать одним из его наиболее значимых образов, что выражается в наличии большого количества повторов – упоминаний этого объекта.

---

**Список использованной литературы:**

1. Белоусов, К.И. Текст: пространство, время, темпоритм: монография. / К.И. Белоусов. – Новосибирск: Сибирские огни, 2005. – 248 с. – ISBN 5-86272-011-1.
2. Белоусов К.И., Блазнова Н.А. Введение в экспериментальную лингвистику: Учеб. пособие. / К.И. Белоусов, Н.А. Блазнова. – Бийск: НИЦ БПГУ им. В.М. Шукшина, 2004. – 139 с. ISBN 5-85127-298-8
3. Гак В.Г. Языковые преобразования. / В.Г. Гак. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 768 с.
4. Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра. филол. наук / Е.А. Елина. – Волгоград, 2003. – 382 с.
5. Ковалев Ф.В. Золотое сечение в живописи: Учеб.пособие. / Ф.В. Ковалев. – К.: Выща шк. Головное изд-во, 1989. – 143 с., 90 ил., табл. – Библиогр.: 77 назв. ISBN 5-11-001336-5
6. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Под. ред. Б.Ф. Егорова. Издательство «Наука». Ленинградское отделение. Ленинград, 1974.
7. Ярбус А.Л. Роль движений глаз в процессе зрения. / А.Л. Ярбус. – М.: Наука, 1965. – 167 с.