
Теоретико-эмпирические исследования

НАТЮРМОРТ КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ АФОРИЗМ

В.Ф. ПЕТРЕНКО, Е.А. КОРОТЧЕНКО, А.П. СУПРУН



Петренко Виктор Федорович — заведующий лабораторией факультета психологии МГУ им. М.В. Ломоносова, заведующий лабораторией Института системного анализа РАН, член-корреспондент РАН, доктор психологических наук, профессор, лауреат премии Президиума РАН им. С.Л. Рубинштейна за цикл исследований в области психосемантики сознания. Главный редактор журнала «Методология и история психологии».
Контакты: victor-petrenko@mail.ru



Коротченко Евгения Александровна — аспирант Психологического института Российской академии образования.
Сфера интересов — психология искусства (живописи, в частности), психосемантика, психология восприятия, психолингвистика, арт-терапия.
Контакты: evekoro@yandex.ru



Супрун Анатолий Петрович — старший научный сотрудник лаборатории «Психология общения и психосемантика» факультета психологии МГУ, старший научный сотрудник Института системного анализа РАН, кандидат психологических наук.

Резюме

В экспериментальной статье на материале натюрморта, исследуется категориальная структура восприятия живописи. Анализируется система визуальных оппозиций элементов натюрморта, а сам натюрморт рассматривается как своеобразное визуальное высказывание о мире — визуальный афоризм. Методом исследования выступает построение семантических пространств и их трансформация, при введении дополнительных элементов в изображение, и, соответственно, новых смысловых отношений. Обсуждается проблема вариантов интерпретации сложных визуальных изображений и проводится эмпирическое выделение типологии понимания натюрморта как реализации визуальной герменевтики.

Ключевые слова: *психосемантика, психология искусства, язык восприятия, натюрморт как визуальный афоризм, семантические пространства, типология восприятия, интерпретация сложных визуальных изображений, визуальная герменевтика*

*Какая это странная живопись —
натюрморт: она заставляет любоваться
копией тех вещей, оригиналами
которых не лобуешься.*
Б. Паскаль

Преамбула

В середине 1970-х годов на факультете психологии Московского государственного университета в цикле исследований, инициированных деканом факультета А.Н. Леонтьевым, изучался актуалгенез образа методом псевдоскопических трансформаций (см. сборник под ред. А.Н. Леонтьева «Восприятие и деятельность». М., 1976). Исследования проводили тогда еще молодые сотрудники В.В. Столин, А.Г. Логвиненко, А.А. Пузырей, В.Ф. Петренко. Этот прием псевдоскопической трансформации объектов восприятия, зародившийся под влиянием феноменологии Э. Гусерля и гештальт-психологии, заключающийся в том, что при смене диспаратности бинокулярного зрения, осуществляемого с помощью призм Дове (см.: Компа-

нейский, 1975; Столин, 1976), возникают визуальные парадоксы, обусловленные инверсией глубины, когда удаленные точки объемного объекта кажутся приближенными, а приближенные — удаленными. Пространства как бы выворачиваются наизнанку, и выпуклые объекты воспринимаются вогнутыми. При этом могут возникать парадоксы восприятия. Тяжелый массивный шар видится как воздушный шарик, парящий в воздухе, стоящий на полу конус превращается в воронку, а тень от конуса начинает «испаряться», чтобы не противоречить предметной логике (ведь конус не может давать тени), миска с чаем при псевдоскопической трансформации переворачивается дном кверху, а налитый в ней чай, видится куском металла или липким желе (ведь жидкость не может находиться на перевернутом дне миски) и т. п. Для А.Н. Леонтьева эти исследования были важным эмпирическим подтверждением его гипотезы о роли значения и фиксированной в нем предметной логики при порождении зрительного (и не только зритель-

ного) образа. Обсуждая полученные результаты, мы, В.В. Столин, А.Г. Логвиненко, В.Ф. Петренко, используя лингвистические аналогии Ф.Д. Соссюра (план выражения и план содержания) для образного материала, дискутировали о возможности рассмотрения восприятия как своеобразного языка, имеющего свою семантику и синтаксис.

Продолжая развивать эту трактовку восприятия как своеобразного языка и образа, как «перцептивного высказывания о мире» (Петренко, 1976, 2005; Петренко, Коротченко, 2008 а,б), рассмотрим натюрморт в контексте этих положений.

По аналогии с литературой, где наряду с такими более объемными жанрами, как баллада, роман, повесть, новелла, существуют жанры малого фольклора, такие, как пословицы, поговорки, афоризмы, двустишия, эпитафии, фразеологизмы и т. п., в искусстве живописи также наряду со станковой (сюжетной) живописью, портретом, пейзажем присутствует малый жанр — натюрморт, возникший, по-видимому, как часть (фрагмент) сюжетной живописи. Вербальный малый фольклор в силу его лаконичности и, как правило, идеоматичности удобен как объект исследования обыденного сознания или этнического менталитета (см.: Петренко, Нистратов, Романова 1989; Петренко, Сурманидзе, 1994; Петренко, 2010). Выдающийся культуролог и семиотик Ю.М. Лотман (Лотман, 2002) в своем эссе «Натюрморт в перспективе семиотики» писал: «Вещь в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом». Натюрморт, как изображение комп-

лекса вещей, ставших, по замыслу художника, символами, — в высокой степени семиотичен и, с нашей точки зрения, является своеобразным визуальным высказыванием — неким афоризмом, несущим ценностное суждение о мире. Однако в силу использования визуальных символов (а не понятий, как в вербальных афоризмах) натюрморт как афористическое высказывание о мире имеет более интерпретационно-множественное и семантически расплывчатое содержание. Являясь в терминах В.В. Налимова (Налимов, 1974) «мягким языком», в сравнении с выражением мысли в понятиях, язык символов эмоционально более нагружен и ассоциативен, что позволяет схватывать смысловые связи и устанавливать аналогии между самыми отдаленными областями человеческой души и вещного мира.

Обоснованию этих положений и операционализации содержания натюрморта как визуального афоризма и посвящена настоящая статья.

Натюрморт с точки зрения искусствоведения

Отличает натюрморт от других видов живописи, с точки зрения искусствоведов, его тематика (сравним с исторической тематикой, пейзажной и т. п.). Натюрморт (от французского «nature morte» — «мертвая природа») в XV–XVI вв. рассматривался как часть исторической или жанровой композиции. В качестве самостоятельного жанра он сформировался в Голландии под более благозвучным именем «a stieven», что означает «тихая жизнь» (см.: Дятлева, 2002), и выделился в отдельный

жанр. Натюрмортом принято называть изображение неодушевленных предметов, объединенных в единую композиционную группу. Но только ли так нужно понимать его? Часто художники изображали в натюрморте такие предметы, которые являются символами или приобретают символичность в контексте рядом с другими предметами. Вещи, сделанные руками, несущие на себе отпечаток мыслей, желаний, влечений человека, изображаются рядом с натуральными, созданными природой: раковинами, плодами, цветами и т. д. Обратимся к натюрморту с точки зрения психологии, рассмотрев язык образов и символов, с помощью которого создано произведение искусства, и попробуем приблизиться к пониманию особенностей функционирования и восприятия этого языка.

Внимание художника в натюрморте обращено к предметам рукотворным — искусно выполненным вазам, подсвечникам, кубкам, бокалам и т. п., и нерукотворным — созданным природой. На наш взгляд, разные по происхождению предметные формы составляют такие оппозиции, как «живое — неживое», «вечное — конечное», что задает притягательное смысловое пространство натюрморта. Можно полагать, что именно сочетание рукотворного и природного, профанного и сакрального, вечного и сиюминутного в противопоставлении и создает для зрителя смысловой конструкт.

Натюрморт может быть как самостоятельным произведением с собственным значением, так и составной частью картины другого жанра. Как жанр живописи натюрморт имеет в истории искусства несколько перио-

дов расцвета: в XVII в. популярность приобрел голландский натюрморт, известны натюрморты европейской живописи конца XIX — начала XX вв. В историю русского искусства натюрморт входит в XVIII в. Рождение натюрморта как самостоятельного жанра связано с общим становлением европейского искусства нового времени, выделением станковой живописи и формированием разветвленной системы жанров. В произведениях итальянских и особенно нидерландских мастеров эпохи Возрождения наблюдается особое внимание к материальному миру, к красоте вещей, образы которых сохраняют свое символическое значение или приобретают его в контексте образов других вещей.

Можно рассмотреть несколько видов или типов натюрморта: по тематике это так называемые «завтраки», «десерты», «обманки» (вещи изображаются очень реалистично, как реальные), «ванитас» и др.; существуют школы натюрморта: голландский натюрморт, русский, итальянский и т. д. Натюрморты, созданные голландцами в XVII—XVIII вв., особенно разнообразны по тематике и изящны в исполнении (см. рисунки 1, 2, 3 и т. д. на цветной вклейке). Поскольку именно с голландского натюрморта началось развитие жанра, рассмотрим преимущественно его. Голландским натюрмортом, в отличие от других менее популярных жанров того времени, занималось большое количество мастеров, поэтому существует большое разнообразие типов натюрморта.

Искусство живописи пользовалось в Голландии самым широким спросом: люди, жившие в достатке,

покупали картины для своих домов. Одним из наиболее крупных и популярных мастеров в Голландии был Биллем Клас Хеда, который специализировался на «завтраках» (рисунок 2 на цветной вклейке). На его полотнах не изображен человек, но в надрезанной ветчине, надломленном хлебе, очищенном лимоне — на всем есть отпечаток человеческого присутствия. Зритель не просто видит изображение, а невольно противопоставляет холодное поблескивание серебра прозрачной хрупкости стекла, мягкие формы — острым; стекло и металл, мягкий хлеб и твердая поверхность блюда — это диалог символов, диалог образов, в этом есть внутренний ритм. Один образ обращается к другому, а тот — к третьему. Около тяжеловесного округлого бокала на толстом основании — изящный восточный кувшин с изогнутыми очертаниями и т. д.

Голландские мастера отразили в своих работах мир предметов, живущих своей тихой, застывшей жизнью. Термин «застывшая жизнь» (голландское *stillevan*, немецкое *stilleben*, английское *still-life*) стал употребляться для обозначения жанра натюрморта в середине XVII в. Предметы в натюрмортной живописи голландских и фламандских художников XVII в. часто воплощают идею недолговечности всего земного. Особенно это выражено в такой разновидности натюрморта, как жанр *vanitas* (лат. *vanitas*, буквально — суета, тщеславие), название которого восходит к библейскому стиху (Еккл. 1:2): «*Vanitas vanitatum omnia vanitas*» (Суета сует все суета!). Картины, выполненные в этом жанре, предназначались для напоминания о быстро-

течности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. На картинах жанра *vanitas* часто встречаются такие символы, как череп (напоминание о смерти), дым, часы (символ быстротечности времени) (см., например, рисунок 3 на цветной вклейке).

Не менее символичным является, на наш взгляд, жанр натюрморта, зародившийся в университетском Лейдене — «ученый» натюрморт (или «*memento mori*»). Этот жанр является наиболее интеллектуальным видом натюрморта, который ориентирован на зрителя, читающего Библию и сведущего в религиозной символике (картины П. Стенвейка и Д. Байли; см.: рисунки 4 а–в на цветной вклейке).

В натюрмортах часто используются иллюзионистские приемы, искусно создающие обман зрения (Геташвили, 2004). Обратим внимание на тип натюрморта «*trompel'oeil*» («обманка»). В натюрмортах этого вида внимание в большей степени уделено максимально точной передаче предметов. Изображенные предметы выглядят очень правдоподобно и словно дублируют реальность, создают живой объем на плоскости. На рисунке 5 на цветной вклейке мы видим, как искусно, точно выписан охотничий инвентарь и добыча, будто реально висащие на стене, а слегка смятый лист бумаги имеет тень.

Распространение этого жанра приходится на вторую половину XVI — начало XVII вв. В этот период создавались натюрморты с точно воспроизведенными цветами (см. рисунок 6 на цветной вклейке). В этом виде натюрморта художник не менее

увлечен формой, чем символизмом изображенного.

Овощи, фрукты, цветы, утварь, книги, музыкальные инструменты — частые элементы и итальянского натюрморта XVII в. Изображения вещей (часто обыденных) отличаются меньшей символичностью, чем в голландских натюрмортах, здесь основной акцент на форме (см., например, рисунок 7 на цветной вклейке).

Голландский натюрморт можно назвать самым символичным среди других. Как говорил Ю.М. Лотман, «существуют эпохи, когда натюрморт выступает вперед... Голландский период натюрморта именно та эпоха, когда вещи — это не просто материальность, а единственность, самодовлеющее бытие, целостность и особая, независимая от человека и его идей подлинность» (Лотман, 2002, с. 340). Вещь, изображенная на холсте, может быть не только собственно вещью, но и может «включаться в сферу непосредственного эмоционального восприятия» (там же). «Вещь в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом» (Лотман, 2002, с. 341), именно это мы можем наблюдать в классическом голландском натюрморте.

В дальнейшем развитии жанра мы замечаем все больший и больший уход от смысла и символичности изображенных предметов к декоративности; на первый план выступают другие особенности жанра. Например, натюрморты импрессионистов отличаются малым количеством предметов, но яркими красками, передающими настроение. Не размышления о жизни и смерти, о веч-

ности, а тема легкой жизни и сиюминутной безмятежности наполнили их картины (например натюрморты К. Моне, Э. Дега). Натюрморт для русских живописцев не был самым популярным жанром, но тем не менее в нем есть свои особенности: чувственная прелесть предметного мира, реализм — это то, что вышло на передний план в русском натюрморте.

Если говорить о преобразовании черт натюрморта в процессе формирования этого жанра, то можно заметить, что классический голландский натюрморт содержит в себе символы, которые отошли на второй план или совсем исчезли в современных натюрмортах. Классические натюрморты голландских живописцев содержат в себе «зашифрованное» послание, высказанное живописцем через изображенные предметы-символы, а современный натюрморт превращается в копирование постановочной картины, собранной, например, из предметов быта. Художники перестают вкладывать смысл в свой живописный текст, увлекаясь формой. Заметен своеобразный регресс символизма в натюрморте.

В живописи большое значение придается организации предметов на полотне с точки зрения возможного направления «чтения» смысла предметов. Например, в европейской традиции принято читать текст слева направо. Таким же образом обстоит дело с «чтением» картины, в том числе натюрморта: зрительное восприятие образов, использованных в картине, происходит слева направо. Это отметил еще Б.Р. Виппер: «Нет никакого сомнения, что по воле художника мы воспринимаем одну сторону

картины чуть раньше, чем другую, рассматривая ее как начало, другую же как завершение... Иными словами, всякая картина развертывается для нас не только в пространстве, но и во времени» (Виппер, 2004, с. 21). Таким образом, их значение раскрывается в определенной последовательности. Проведем мысленный эксперимент. Рассмотрим, например, натюрморт Питера ван Стенвейка «Эмблема смерти» (рисунок 4в на цветной вклейке), где изображены символы бренности бытия: череп, пустой саквояж (аллегория путешествия в мир иной), потухшая свеча — и в сравнении даны символы земных радостей: лютя, трубка, табак, кувшин, книги. Данная композиция говорит нам о том, что конец жизни неизбежен. Взгляд зрителя скользит по всем предметам, по черепу и затем уходит вниз, в пустоту.

Если же рассматривать зеркально отраженный вариант (см. рисунок 8 на цветной вклейке), то может возникнуть мысль о чем-то радостном: свет направлен (согласно прочтению картины слева направо) снизу вверх и уходит в небо. Он освещает все предметы, олицетворяющие возможные радости жизни: путешествия (саквояж), веселье (вино), учение (книги). В данной интерпретации пропадает осуждение земных наслаждений: распакованный саквояж, вино, лютя, книги здесь, наоборот, могут говорить о грядущих радостях. Таким образом, инвертируя пространство (верх/низ, левое/правое) можно изменить настроение карти-

ны. В данном случае зеркально отразился не только ее сюжет, но и смысловое значение (см.: Питер ван Стенвейк, 2008).

В истории живописи принято полагать, что натюрморт утвердил эстетическую ценность привычных, обыденных вещей. Этот жанр часто демонстративно изобилует роскошной утварью или деликатесами и т. п. При этом в натюрморте присутствует любование предметами быта, формой, текстурой, цветом. Художник, рисуя натюрморт, старается всеми возможными средствами передать свое видение предметов, обстановки, передать настроение и «сущность» предметов, используя визуальную метафору как язык (Петренко, Коротченко, 2008). В отношении того, что изображено на полотне, и в отношении того, как это изображено, искусствоведы могут использовать такие определения: «душевность», «натуралистический язык», «скрытая сущность вещей», «немой диалог» и т. п. Таким образом, через метафору задается настроение картины: «...В подчеркнутом артистизме мазка, в приглушенном мерцании граней стекла есть что-то от холодной каменной замкнутости изображенной женщины» (см. натюрморт, являющийся частью картины¹ на рисунке 9 на цветной вклейке) (Русский натюрморт конца XIX – начала XX вв., 2006). «На портрете Г. Гиршман изображена в интерьере, насыщенном множеством бытовых деталей. Для создания композиционной интриги В. Серов вводит в изображение

¹ Хотя здесь речь не о натюрморте как жанре, а о натюрморте как части портрета, это не умаляет сам факт метафоричности.

зеркало, при помощи которого пространство комнаты значительно расширяется, а кроме того, создается иллюзия «кругового обхода» вокруг модели» (Иллюстрированные письма об изящном, 2008).

Если, например, в пейзаже на первом плане изобразительность, то в натюрморте — значение изображенных предметов. Натюрморт, рекламное изображение и т. п. — это текст, состоящий из символов. И очень часто этот текст строится с использованием визуальной метафоры. Язык символов, в отличие от вербального текста, размыт. Поэтому важно, как конкретный человек прочтет символ. И, конечно, для создателя такого визуального текста главным является то, чтобы заданный смысл был передан.

Элементы символичности, свойственные натюрморту, могут проникать и в жанры, казалось бы, далекие от философского раздумья. Так, в современной рекламе можно найти использование приемов метафоризации, аналогичных тропам в литературе и поэзии (Петренко, Коротченко, 2008). Обратимся к примеру к рисунку 10 на цветной вклейке. Этот плакат является визуальным вариантом известной мысли о том, что люди, как марионетки, в руках высших сил. Понятно, что данную мысль можно по-разному облечь в слова, но смысл останется ясным и сама картина не требует вербализации. Именно это важно в языке образов.

Та или иная мысль, поддающаяся вербализации, может быть переведена на визуальный язык (но, как любой перевод, с некоторой долей потерянного или измененного смыс-

ла). И наоборот, метафора, исполненная как изображение, может быть выражена словами. Только благодаря этому визуальные метафоры активно используются в рекламе, дизайне, в любом творчестве, связанном с визуальным выражением. Метафора — это разновидность головоломки, предлагаемой реципиенту для расшифровки. М. Блэк следующим образом формулирует эту мысль: «И снова читатель наслаждается решением задачи или восторгается мастерством автора наполовину скрывать и наполовину раскрывать то, что он хотел сказать. А иногда метафоры вызывают шок «приятного сюрприза» и т. п. (Black, 1962, с. 34).

«Для всякого акта семиотического осознания существенным является выделение в окружающей действительности значимых и незначимых элементов» (Лотман, 2002, с. 395), для нас важно выделить ключевые предметы, изображенные на натюрморте, те, на которые в первую очередь смотрит зритель. Был проведен иллюстративный эксперимент. С помощью специальной установки отслеживались движения глаз по изображенному на экране компьютера натюрморту и фиксировались точки, на которых взгляд останавливался. Результат показан на рисунке 11 на цветной вклейке.

Можно заметить, что зрителя привлекают темные и светлые пятна на натюрморте, изменения формы, но это то, что наблюдаемо, то, что касается формы. Зритель обращает внимание на ключевые смысловые части картины, сопоставляя череп и цветы, свечу и карту, стеклянный бокал и бумагу, лепестки роз. В этих

предметах и в манере их рассматривать заложен принцип смысловых оппозиций: череп как символ смерти сопоставляется с цветами, которые символизируют жизнь, погасшая свеча, объединяясь с символизмом черепа, говорит зрителю о конечности жизни, опустошенный бокал — о том, что наслаждения мимолетны. Используя возможность регистрации движений глаз, можно сравнить вербальное описание смысла картины и сами движения глаз по изображению. Такой эксперимент может иллюстрировать ход мыслей зрителя и открыть ключевые смысловые элементы изображения, из которых строится визуальный текст.

Понятие художественного конструкта

Жиль Делез и Феликс Гваттари в работе «Что такое философия» высказывают положение, что функция миропознания — это создание концептов как «устойчивых сгустков смысла». Строительным материалом концепта выступают конструкты. Для создателя теории личностных конструктов Дж. Келли конструкт — это индивидуальная форма категоризации мира, себя, других людей. Операционально конструкт выступает как склейка ряда признаков в некий индивидуальный познавательный эталон. Специфическими конструктами общественного сознания, присвоенными индивидом и ставшими его личностными конструктами, могут быть и социальные стереотипы, фрагменты канонических текстов, афоризмы великих мыслителей, пословицы, поговорки и даже фрагменты рекламных текстовок,

заменяющих в житейском сознании систему философского или религиозного мировоззрения.

В работах Л.С. Выготского, М. Бахтина, Ю. Лотмана показана диалогическая природа сознания, где генезис высших психических функций рассматривается через интериоризацию социального взаимодействия, диалога человека со значимыми другими. М. Бахтиным описана и особая форма художественного творчества, наиболее ярко проявившаяся в творчестве Ф.М. Достоевского, — так называемый полифонический роман, где каждый персонаж является полноценным равноправным голосом в полилоге, призванным найти и доказать собственную правду жизни (Бахтин, 1979). Пользуясь терминологией физической науки, можно было бы сказать, что каждый персонаж полифонического романа выступает некоей системой отсчета и при отсутствии абсолютной системы координат (на которую, как правило, претендует позиция самого автора художественного текста) полифонический роман описывает релятивизм мировоззренческих миров, страстно стремящихся быть понятыми и услышанными. В качестве реплик этого спора можно рассматривать и суждения, и поступки персонажей. Отталкиваясь от идеи М. Бахтина, мы вводим понятие художественного конструкта как противопоставления жизненных позиций персонажей. Например, образы Дон Кихота Ламанчского и его верного оруженосца Санчо Панса образуют оппозиционную пару, содержание которой задано противопоставлением «романтического, оторванного от реальности, идеализма» и

«житейской умудренности и бытовой приземленности».

Используя язык персонажных образов (на оппозиции которых возникает художественный конструкт), автор произведения выражает идею, для которой еще нет понятия в языке, или эта идея столь многоаспектна, что и не может быть выражена через вербальное понятие, а задается противопоставлением символических образов, на уровень которых могут подниматься образы персонажей.

Система персонажных оппозиций выступает как симульганная структура замысла, которая затем разворачивается в повествовательном тексте. В нашем экспериментальном исследовании (Петренко, Пронин, 1990) было показано, что изменение картины мира читателя (представленной трансформацией его семантического пространства) осуществляется по линии художественных конструктов, проявляясь в увеличении их субъективной значимости (операционально выражаемой при построении семантического пространства как вклад фактора в общую дисперсию). В случае глубокого воздействия произведения искусства на духовный мир зрителя возможно также появление новых смысловых измерений (конструктов сознания) как присвоенных читателем художественных конструктов произведения. Возможность выделения художественных конструктов на материале такого динамического жанра, как искусство кино, была продемонстрирована нами (Петренко, Сапсолова, 2006) на примере психосемантического анализа художественного фильма Н. Михалкова «Сибирский

цирюльник». Была выделена система конструктов, по которым, как поезд по рельсам, двигалась мысль зрителя в попытке осмыслить содержание фильма. Но если в этой работе художественные конструкты задавались оппозицией персонажных образов, то в настоящей работе систему оппозиций задают визуальные символы — элементы натюрморта «Ванитас» голландского художника Питера Класса, на материале которого и проводилось исследование.

Исследование категориальной структуры восприятия натюрморта

Целью исследования является выделение категориальной структуры восприятия натюрморта и анализ изменения семантики произведения визуального искусства при введении нового символического художественного элемента, образующего оппозиции с элементами первоначального варианта произведения (а значит, и задающего новые художественные конструкты).

В задачу исследования входит определение базисных категорий восприятия выбранных натюрмортов, определение субъективных эстетических предпочтений в отношении данных изображений и сравнение положения объектов в семантическом пространстве, что позволит проследить изменение значения натюрморта по мере введения новых объектов (цветов, карнавальной маски, новых книг, цилиндра, красного клоунского носа, хлеба).

Материал исследования. В работе использовался натюрморт «Ванитас» известного голландского художника XVII в. Питера Класса (рисунок 12

на цветной вклейке) и шести его измененных вариантов, отличающихся одним из содержательных элементов (см., например, натюрморт с цветами — рисунок 13 на цветной вклейке). Таким образом, всего предлагалось рассмотреть и оценить 7 натюрмортов и 6 фрагментов, с введением которых менялся первоначальный натюрморт. Все измененные натюрморты пронумерованы и представлены на рисунке 14 на цветной вклейке, все фрагменты (элементы) картин изображены на рисунке 15 на цветной вклейке.

Испытуемые: 10 человек, четверо мужчин и шесть женщин в возрасте от 20 до 40 лет, имеющие интерес к живописи. Респонденты с интересом отнеслись к заданиям, хотя сама процедура эксперимента довольно длительна и требует внимательности.

Методом исследования, проводимого в рамках психосемантического подхода (см.: Петренко, 2005), был частный семантический дифференциал (29 биполярных шкал-антонимов).

Гипотеза исследования: внесение нового дополнительного элемента в картину изменит ее целостный смысл, что отразится на положении объекта в семантическом пространстве.

Процедура. Респонденту предлагалось оценивать по семибалльной шкале как оригинальный натюрморт П. Класа (№ 1), так и шесть его вариантов (№ 2 — № 7), полученных путем введения дополнительного фрагмента картины (см. № 8 — № 13), а также шести дополнительных фрагментов (ваза с цветами, цилиндр, новые книги, клоунский нос и т. п.), что и создавало шесть вариантов.

Кроме этого, респондент давал краткое описание каждому натюрморту, выражающее смысл изображенного. После шкалирования натюрмортов каждым респондентом были получены индивидуальные матрицы, которые затем суммировались и подвергались процедуре факторного анализа (с вращением Varimax).

Таким образом, в результате шкалирования 13 объектов по 29 биполярным шкалам 10 испытуемыми был получен куб данных, который затем подвергался сечению в разных плоскостях. Этапы обработки данных описаны в трех сериях эксперимента.

Результаты. Серия I

Куб данных был подвергнут уплощению: матрицы всех респондентов суммировались. Затем в результате обработки суммарной матрицы при помощи факторного анализа были выделены факторные структуры, найдены нагрузки шкал по факторам. Всего выделено 5 факторов для суммарной матрицы. Факторная матрица представлена в таблице 1. На рисунках 16 и 17 на цветной вклейке представлены семантические пространства, образованные наиболее сильными (первым и вторым, третьим и четвертым) факторами, на данных рисунках видно расположение объектов в пространстве факторов.

В первый фактор — Положительная оценка ↔ Отрицательная оценка (24.3% общей дисперсии) — с высокими факторными нагрузками вошли такие шкалы, как: *Жизнь — Смерть, Наслаждение — Страдание, Красота — Безобразие, Нравится — Не нравится,*

Таблица 1

Факторная матрица (N = 10, количество объектов 13)

Факторы		1	2	3	3	3
Процент общей дисперсии		24.3	23.9	21.3	10.5	6
№	<i>Шкалы</i>					
1	Смерть – Жизнь	-0.868	0.193	-0.348	0.005	-0.117
2	Мгновенное – Вечное	0.006	-0.861	0.036	-0.337	-0.144
3	Постоянное – Временное	0.141	0.859	-0.342	0.237	0.063
4	Абсурдное – Осмысленное	-0.604	-0.669	-0.366	-0.077	-0.004
5	Порядок – Хаос	0.575	0.445	0.608	0.100	0.008
6	Страдание – Наслаждение	-0.705	0.109	-0.454	-0.008	-0.173
7	Безобразие – Красота	-0.732	-0.147	-0.348	-0.239	-0.192
8	Кратковременное – Длительное	-0.122	-0.948	0.143	-0.048	-0.096
9	Покой – Движение	-0.100	0.801	0.504	0.017	-0.035
10	Бессильное (слабое) – Сильное	-0.661	-0.528	0.261	-0.150	-0.209
11	Простое – Сложное	0.147	-0.242	0.806	-0.141	-0.298
12	Мистическое – Реалистическое	-0.327	0.038	-0.864	-0.217	0.137
13	Бутафорское – Настоящее	-0.639	-0.471	-0.412	-0.356	0.101
14	Имеет символическое содержание – Конкретное содержание	-0.202	-0.236	-0.839	-0.121	-0.092
15	Руковорное – Природное (натуральное)	-0.431	-0.193	-0.164	-0.624	0.397
16	Дешевое – Дорогое	-0.552	-0.544	-0.064	0.084	-0.479
17	Не нравится – Нравится	-0.900	-0.055	0.011	-0.011	0.141
18	Вызывает неприятные ассоциации – Вызывает приятные ассоциации	-0.760	0.258	-0.555	0.059	-0.027
19	Горнее (высокое) – Земное	0.276	0.223	-0.351	0.277	0.667
20	Профанное (обыденное) – Сакральное (наполнено глубоким религиозным смыслом)	-0.248	-0.727	0.385	-0.259	0.319
21	Непонятное – Понятное	-0.194	0.192	-0.836	0.085	0.093
22	Светское – Религиозное	0.047	-0.525	-0.151	-0.541	0.432
23	Коллективное – Интимное	-0.064	-0.230	-0.041	-0.934	-0.130
24	Общественное – Индивидуальное	-0.063	-0.060	0.074	-0.765	-0.079
25	Наполненное – Опустошенное	0.888	0.155	0.074	0.147	0.005
26	Не заставляет задуматься – Заставляет задуматься	0.070	-0.509	0.672	-0.323	0.292
27	Грусть – Веселье	-0.540	0.575	-0.155	0.360	-0.372
28	Гармоничное – Противоречивое	0.533	0.456	0.540	0.103	0.045
29	Скрытое – Наблюдаемое	-0.264	0.633	-0.628	-0.050	0.255

Вызывает приятные ассоциации — Вызывает неприятные ассоциации, Наполненное — Опустошенное, Настоящее — Бутафорское. Крайнюю позицию по первому фактору в пространстве занимают фрагмент картины, на котором изображены цветы в вазе, фрагмент «новые книги» и фрагмент «вазочка с хлебом» (положительная оценка) и на полюсе отрицательной оценки — почти все варианты натюрморта с черепами (кроме натюрморта с дополнительным фрагментом — вазы с цветами) (см. рисунок 16 на цветной вклейке).

Второй фактор — *Вечность ↔ Суетность бытия* (23.9% общей дисперсии) — составляют следующие шкалы: *Вечное — Мгновенное, Осмысленное — Абсурдное, Длительное — Кратковременное, Сакральное (Наполнено глубоким смыслом — Профанное (обыденное), Постоянное — Временное, Покой — Движение, Скрытое — Наблюдаемое.* Крайнюю позицию на одном полюсе *Вечность* второго фактора занимает натюрморт-оригинал. На противоположном полюсе *Суетность бытия* данного фактора — натюрморт, на котором на череп надет клоунский нос (см. рисунок 16 на цветной вклейке).

Третий фактор — *Сложность ↔ Простота* — имеет 21.3% общей дисперсии. Данный фактор объединил шкалы *Порядок — Хаос, Простое — Сложное, Не заставляет задуматься — Заставляет задуматься, Реалистическое — Мистическое, Имеет конкретное содержание — Имеет символическое содержание, Понятное — Непонятное.* На одном полюсе данного фактора крайнюю позицию занимает фрагмент картины — маска (воспринимается как нечто мисти-

ческое), а на противоположном полюсе — фрагмент с вазочкой, в которой лежит хлеб, фрагмент «шляпа» (цилиндр) и фрагмент «ваза с цветами», которые воспринимаются как нечто реалистическое (см. рисунок 17 на цветной вклейке).

Четвертый фактор — *Природное ↔ Рукотворное* (10.5% от общей дисперсии) — включает следующие наиболее сильные шкалы: *Рукотворное — Природное (натуральное), Светское — Религиозное, Коллективное — Интимное, Общественное — Индивидуальное.* На полюсе *Природное* оказался фрагмент «ваза с цветами», а также варианты исходного натюрморта с черепом, включающие добавочные фрагменты: «ваза с цветами», «вазочка с хлебом», «клоунский нос» и «маска». По-видимому, образ черепа оказался доминантой по отношению к включенным дополнительным элементам (фрагментам) и «оттянул» восприятие вариантов целостного натюрморта на полюс *Природного*. На полюсе *Рукотворное* оказались фрагмент «маска», «вазочка с хлебом», «цилиндр» и варианты натюрморта с черепом, включающие добавочный элемент «новые книги», т. е. образ «книги» как нечто созданное, написанное человеком «оттянул» ряд вариантов натюрморта с черепом на полюс *Рукотворное* (см. рисунок 17 на цветной вклейке).

Пятый, слабый, фактор имеет 6.0% общей дисперсии и назван *Горнее — Земное*. В него входит с наиболее высокой нагрузкой шкала *Горнее (высокое) — Земное*. Крайнюю позицию по фактору занимает фрагмент картины с изображением круглого хлеба — земное, а на другом полюсе — фрагмент картины с новыми книгами — горнее.

Обсуждение результатов первой серии исследования

Как показали исследования, введение нового элемента порождает новые смысловые отношения со всеми предметными элементами натюрморта, создавая новый смысловой текст — новый визуальный афоризм, говорящий о мире и об отношении к нему. Например, натюрморт с дополнительным элементом «ваза с цветами» приобретает иной смысловой оттенок, нежели натюрморт-оригинал, поскольку цветы привносят «оживление в общую картину», «все становится фоном для них», «здесь изображена вечная борьба жизни и смерти: цветы — это жизнь, череп — это смерть, они стоят друг напротив друга»; «цветы символизируют жизнь, и в этой картине они рядом со смертью физической, и получается интересное... противопоставление жизни и смерти». (В данном случае респонденты выделяют два объекта, на противоположном смысле которых строится все визуальное повествование.) «Вечность безобразна в своей статичности... хотя цветы скоро завянут... минутка цветения гораздо красивее вечности, которую символизируют книги и кости». Вот другая грань трактовки этого содержания: «Жизнь скоротечна и мимолетна по сравнению с вечностью».

Надо сказать, что изображение, в отличие от слова, имеет гораздо более широкий спектр значений и возможных интерпретаций. Это всегда некоторое «облако» значений, которое «сужается» в контексте значений других объектов (изображений, предметов). И, действительно, если

картину рассматривать как текст, в котором есть целостный смысл, сотканный из смыслов и значений предметов, изображенных на картине, и их отношений и оппозиций, то проведенное нами исследование показывает, что смысловое содержание натюрморта меняется с введением нового визуального элемента картины.

Цветы привносят идею жизни, которая вступает в оппозицию с идеей смерти, хлеб, находящийся рядом с черепом, наводит на религиозные мысли или перестает восприниматься как нечто съедобное и становится частью интерьера (что говорит также о том, что и значение визуального элемента, введенного в некоторый контекст, изменяется и дистраивается), карнавальная маска вводит идею театральности (смена масок, рефлексивные идеи: появляется наблюдатель, который видит жизнь со стороны, говоря: «Задумайтесь!»).

Серия II

В рамках этой серии анализировалось изменение коннотативного значения натюрморта при введении в изображение нового элемента, что на операциональном уровне выступает как изменение координат изображения (их сдвиг) в семантическом пространстве. В работах Ч. Осгуда высказывалось предположение, что коннотативное значение составного понятия (например «красный шар») будет находиться в семантическом пространстве на прямой, соединяющей коннотацию понятия «шар» и коннотацию понятия «красный», оно сдвинуто пропорционально в сторону коннотации с большим модулем. Мы проверяли гипотезу Ч. Осгуда

применительно не к понятиям, а к образам, задействованным в предыдущем исследовании. Был проведен подсчет расстояний в семантическом пространстве для исходного (оригинального) натюрморта, для добавочного элемента (например «вазы с цветами») и для нового варианта исходного натюрморта, содержащего добавочный элемент — «вазу с цветами». Такие подсчеты расстояний для трех объектов: исходного натюрморта, добавочного элемента и полученного варианта натюрморта, содержащего дополнительное включение, проводилось нами для всех шести новых вариантов натюрмортов (вазы с цветами, цилиндра, маски, булочки, клоунского носа, новых книг).

Был проведен факторный анализ по суммарным значениям для всех шести матриц, для каждого варианта натюрморта и выделено пять ортогональных факторов, в пространстве которых рассматривалось положение интересующих нас изображений: натюрморта-оригинала, фрагмента, измененного натюрморта с предметом, который изображен на фрагменте. В пространстве данных шести факторов были найдены модуль фактора и расстояния между объектами.

Модуль фактора показывает общее удаление объекта от центра в факторном пространстве:

$$\text{Mod}X = |\vec{X}| = \sqrt{\sum_i F_{X_i}^2},$$

где F — это факторная нагрузка, X — объект.

Расстояния между объектами в факторном пространстве:

$$\text{Mod}(X - Y) = |\vec{X} - \vec{Y}| = \sqrt{\sum_i (F_{X_i} - F_{Y_i})^2},$$

где F — это факторная нагрузка, X и Y — объекты.

Полученные результаты были представлены графически. Возьмем несколько примеров (рисунки 18 а, 18 б на цветной вклейке).

Как видно из данных рисунков, гипотеза Ч. Осгуда не подтверждается применительно к достаточно сложным изображениям, несводимым к простой сумме составляющих. Коннотат вновь образованного целого не лежит на прямой, объединяющей его составные части, т. е. введение нового элемента, несущего новые смысловые связи и отношения с элементами картины, приводит к переосмыслению всего целого, к образованию нового смыслового гештальта и, соответственно, к образованию новых смысловых интерпретаций. Эксперимент второй серии лишней раз демонстрирует отсутствие простых законов (аналогичных классическим законам психофизики) относительно сложных визуальных «стимулов», нагруженных человеческими смыслами и являющихся культурно-историческими символами, которые надо прочесть, осмыслить и понять в контексте целостного текста.

Серия III. К проблеме герменевтики визуального текста.

Типология интерпретаций

Смысл дополненного новым фрагментом оригинального натюрморта, как показывают предыдущие серии исследования, изменяется, и возникают новые интерпретации целостного образа. При этом мы выделяли общепсихологические закономерности и анализировали суммарные общегрупповые матрицы данных. Различия в интерпретации

вариантов натюрморта ставят проблему индивидуальных различий в восприятии сложных изображений, коими являются произведения живописи. Исходный куб данных «изображения \times шкалы \times испытуемые» «рассекался» таким образом, что было выделено семь матриц (для каждого варианта исходного натюрморта), образованных оценками испытуемых по всем шкалам. Семь матриц шкалы \times испытуемые для каждого варианта натюрморта. Факторизация этих исходных матриц «по испытуемым» позволяет выделить некую типологию в интерпретации каждой картины, объединяющую сходные интерпретации в смысловые блоки.

После проведения факторного анализа по всем испытуемым с Varimax-вращением были выявлены типы интерпретаций для каждого натюрморта. Каждая интерпретация имела словесное описание, оно было сопоставлено с данными факторного анализа. В качестве примера приве-

дем интерпретации натюрморта 2 с цветами (см. рисунок 13 на цветной вклейке). Он имеет четыре типа интерпретаций, которые были даны разными испытуемыми. В таблице 2 представлены нагрузки на факторы для каждого варианта интерпретации, нами отобраны интерпретации с наиболее высокими нагрузками на фактор.

Варианты интерпретаций для рассматриваемого изображения (натюрморта с цветами в вазе) представлены в таблице 3. С данными из таблицы 2 были сопоставлены словесные описания смысла изображения от каждого участника эксперимента (см. таблицу 3). Для рассматриваемого в примере изображения были выделены четыре группы интерпретаций. Такое объединение в группы эквивалентно типологизации испытуемых по вариантам интерпретации.

Исходя из того, что один и тот же элемент имеет разную интерпретацию, можно говорить, что в процесс

Таблица 2

Факторы (интерпретации) одного изображения


	Фактор 1 (интерпретация 1)	Фактор 2 (интерпретация 2)	Фактор 3 (интерпретация 3)	Фактор 4 (интерпретация 4)
Респондент 4	0.14	0.44	-0.54	0.23
Респондент 1	-0.15	-0.12	-0.92	-0.02
Респондент 3	0.27	0.64	-0.10	0.58
Респондент 6	0.81	-0.18	0.25	0.15
Респондент 10	-0.10	0.90	0.16	0.01
Респондент 2	0.42	0.07	0.46	0.44
Респондент 7	0.81	0.08	0.09	-0.01
Респондент 9	0.03	0.05	-0.04	0.87
Респондент 5	0.13	-0.52	0.24	0.48
Респондент 8	-0.64	-0.11	0.44	-0.12

Таблица 3

I		
Ключевые идеи: размышление о жизни и о смерти, между которыми нет противоречия		
Респондент 6	Респондент 7	Респондент 8
«Это иллюстрация к повести. Вспоминается Гамлет и его Йорик»	«Уравновешенное единство жизни и смерти. Показано, что вечность безобразна в своей статичности. И, хотя цветы скоро завянут, они красивые. Минутка цветения гораздо красивее вечности, которую символизируют книги и кости»	«Жизнь быстро проходит, и цветы — это напоминание о скоротечности жизни. Жизнь скоротечна и мимолетна по сравнению с вечностью»
Вероятность появления интерпретации 0.3.		
II		
Ключевые идеи: жизнь и смерть противопоставлены друг другу и находятся в состоянии борьбы		
Респондент 3	Респондент 10	Респондент 5
«Здесь изображена вечная борьба жизни и смерти. Цветы — это жизнь, череп — это смерть. Они стоят друг напротив друга»	«Цветы — это символ чего-то ранимого, хрупкого. Жизнь легко может прекратиться. Жизнь и смерть находятся в состоянии борьбы. Как единство и борьба противоположностей»	«Цветы символизируют жизнь, а в этой картине они рядом со смертью физической, и получается интересное сочетание, вернее, противопоставление жизни и смерти»
Вероятность появления интерпретации 0.3.		
III		
Ключевые идеи: приятные чувства, цветы ассоциируются с теплыми семейными отношениями или с гармонией		
Респондент 4	Респондент 1	
«Очень приятная и естественная. Живые цветы милые, они оживляют картину. Цветы — это то, что объединяет с природой, создают гармонию»	«Рабочий стол ученого, у которого теплые семейные отношения. Изучает смерть для помощи окружающим, чтобы продлить жизнь»	
Вероятность появления интерпретации 0.2.		
IV		
Ключевая идея: на картине символично изображен конец некоторого этапа и начало следующего		
Респондент 9		
«Цветы живые. Это видно, цветы весенние. Это конец одного этапа, жизнь продолжается. Это продолжение»		
Вероятность появления интерпретации 0.1.		

интерпретирования включен культурный уровень респондента, это решение задачи на смысл, как говорил А.Н. Леонтьев. Результаты выводят данное исследование за рамки восприятия искусства в область визуальной герменевтики. Для проникновения в суть восприятия таких сложных объектов, как живописные полотна, необходимо рассматривать возможные интерпретации «видения» этих картин. Язык восприятия многозначен. В повседневной жизни наше восприятие чаще всего сталкивается с одной интерпретацией (однозначно воспринимаем многие предметы), но восприятие картин (живописи) — это не просто «видение», это не восприятие объектов в единичной интерпретации, а работа со смыслами, это «семиотическая герменевтика». В зависимости от культурного уровня зрителя, его ценностных и смысловых установок он выходит на тот или иной уровень понимания художественного произведения. Современный зритель может не знать символов, понятных средневековому человеку, но в контексте культурных реалий современности прочитывать новые смыслы, стоящие за элементами изображения. Картина — это не

только объект восприятия, но и объект осмысления и интерпретации. За термином «восприятие» живописи скрываются процессы более сложные, чем актуалгенезис образа, связанные с потенцией личности зрителя, с его культурным уровнем, системой ценностей и смысловых установок, образующих тот духовный контекст, в рамках которого происходит интерпретация и понимание произведения живописи. Произведение искусства, создавая возможность выделять новые смыслы бытия, поднимает его и духовно возвышает (на высоту, конечно, пропорциональную таланту живописца). Но работа творчества зрителя творцу произведения искусства скрыта от исследователя и никакие формы объективизации (типа движения глаз или анализ динамики кожно-гальванической реакции зрителя) не в состоянии ее объективизировать. Тем не менее мы полагаем, что развитие психосемантики ментальной картины мира, психосемантики творческих процессов и психосемантики самосознания способно приоткрыть дверцу в «мастерскую духа» и исследовать визуальную герменевтику восприятия живописи.

Литература

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Винтер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд-во В. Шевчук, 2004.

Винтер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962.

Винтер Б.Р. Проблема развития натюрморта. СПб., 2005.

Восприятие и деятельность / Под ред. А.Н. Леонтьева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997.

Геррит Доу. Натюрморт с глобусом, книгами и лютой // Блог о натюрмортах [<http://onaturmorte.ru/?p=56>, 2008].

Геташвили Н.В. Художественные направления и стили. Малые голландцы. М., 2004.

Иллюстрированные письма об изящном, 2008. Источник: <http://dr-lathomorum.livejournal.com/8068.html>.

Компанейский Б.Н. Псевдоскопические эффекты // Хрестоматия по ощущению и восприятию. М., 1975.

Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Статьи по семиотике культуры и искусства / Под ред. Ю.М. Лотмана. СПб.: Академический проект, 2002. С. 340–348.

Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Статьи по семиотике культуры и искусства / Под ред. Ю.М. Лотмана. СПб.: Академический проект, 2002. С. 388–400.

Натюрморт // Большая Советская Энциклопедия. Электронный ресурс: <http://bse.sci-lib.com/>

Петренко В.Ф. Основы психосемантики. М.: Эксмо, 2010.

Петренко В.Ф., Нистратов А.А., Романова Н.В. Рефлексивные структуры обыденного сознания (на материале семантического анализа фразеологизмов) // Вопросы языкознания. 1989. № 2. С. 26–39.

Петренко В.Ф., Суррмандзе Л. Исследование стереотипов обыденного сознания

на материале фразеологизмов грузинского языка // Этнографическое обозрение. 1994. № 6. С. 50–61.

Петренко В.Ф., Сапсолова О.Н. Художественные конструкты как образующие смысла произведения // Электронная культура и экранное творчество. М.: Изд-во РИК, 2006. С. 207–229.

Петренко В.Ф., Коротченко Е.А. Образная сфера в живописи и литературе // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2008 а. Т. 5, № 4. С. 19–40.

Петренко В.Ф., Коротченко Е.А. Пейзаж души. Психосемантическое исследование восприятия живописи // Экспериментальная психология. 2008 б. № 1. С. 84–101.

Питер ван Стенвейк. Натюрморт «Эмблема смерти» // Блог о натюрмортах [<http://onaturmorte.ru/?p=431>]. 2008.

Русский натюрморт конца XIX – начала XX вв. Ч. 2 [<http://www.osipovfedorov-art.com/art-31.html>]. 2006.

Столин В.В. Исследование порождения зрительного пространственного образа // Восприятие и деятельность / Под ред. А.Н. Леонтьева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. С. 101–208.

Osgood C. Focus on Meaning: Explorations in Semantic Space. Mouton Publishers, 1979.