

ПРЕДПОСТАВКИ ЗА СЕМИОЛОГИЧЕН АНАЛИЗ НА РИСУНКАТА КАТО ЗНАК И НЯКОИ СИНТАГМАТИЧНИ ОТНОШЕНИЯ СПРЯМО ПИСАНЕТО

Стефан Гостилов

Рисуването и писането имат своята отколешна, доказано генетически свързана история, която дава основание за намиране на нови способности и методи подпомагащи подготовката на децата за писане и самото писане. За постигане на тази цел, независимо от приликите и разликите на семиотично ниво между писане и рисуване, смятам, че е възможно да намерим съответните методи, които да обвържат рисуването, писането и речта, за по-пълно и ефективно протичане на учебно-възпитателния процес, а използването на интеграционните връзки на тези дейности ще стимулира интелектуалното развитие на децата. Преди всичко е необходимо да намерим основания за реализиране на тези идеи в знаковата същност на тези дейности.

Опитът за „семиологичен анализ“ на някои аспекти на рисунката като знак в синтагматичните отношения спрямо писането изисква някои условия и допълнително изясняване. За това разсъжденията ще се водят в синхрон с посочения понятиен апарат и имат за цел да отговорят на някои въпроси. Първо, дали рисунката като знаково измерение е съпоставима с писането, където знаковото измерение е далеч по-малко видимо. Второ, определянето на характерните свойства на рисунките и буквите в писането като техники на визуализация.

Спецификата на комуникацията чрез графични знаци по отношение на общо информационните дидактически процеси е най-добре да се търси в нейното проектно съдържание и в технологичното и осигуряване, което вече предполага наличие на редица предварителни условия, които същевременно я определят като интегрираща система в обучението и възпитанието на подрастващите. Еднозначността между влаганото и интерпретираното съдържание на знака е приоритет на дейностите, свързани най-вече с точните науки. Принципно друг вид обусловеност между понятийното съдържание и интерпретация на образа е характерна за втория тип визуална комуникация, която като правило протича в откритите структури на спомагателните процеси.

Тази така наречена художествена комуникация, кодира в структурите си многопластова информация, която лесно може да бъде разчетена и да разкрие познания за света, стига да сме подготвени да разчетем писмената и. Особеното място на графичния знак като картина, видим образ е определено от съществената доза емоционалност, с която е зареден. Това създава “магнетизъм” към неговите форми, към етапите в многовековното му развитие за най-различни цели. Не на последно място, чрез него можем да проследим човешките интереси и познания във всички сфери на влияние.

В процеса на функционирането си различните сфери на социалната практика все по-широко се разгръщат в решаването на своите собствени задачи, но каналите за трансляция на съобщения все пак са едни и същи. На практика се осъществява трансляция на множество независещи един от друг образи, автономни в своите въздействия, целящи различни, дори противостоящи практико-приложни задачи. За да се реши този проблем, трябва да се изучават детайлно и да се моделират процесите на възприемане на зримия свят от човека: от външния, проникващ в човека стимул, през следите на стимула в сензорната и икономическа памет; да се разкрие значението на кратковременната памет, смисълът на разпознаването; формиране на моторни инструкции и семантична обработка на следите. Без да навлизаме в бездната на психо-физиологията, ще приемем изводите и, че при възникването на образа в нашето съзнание участват различни функционални системи, значителен дял от които принадлежи на зрителните възприятия, чийто принос обаче не се ограничава само с възпроизвеждане на реалността – те имат и редица други “продуктивни” функции.

В съвременното хуманитарно знание все повече си пробива път една примамлива хиперболизация: всичко е език – езика на жестове, мода, на мълчанието и пр. От Сосюр насам едно от най-големите интелектуални удоволствия е да пренесеш терминологичния и изследователски инструментариум, формиран от лингвистиката, в някоя друга област на културата и след сръчно адаптиране да го пуснем да “работи” там. Както може да се очаква изображението, поради популярността си се оказва най-атакувана територия. Силен гласък на амбициите за конструиране на изобразителен език дава и развитието на теорията на средствата за масова комуникация (медialogията), и по-точно семиотичния интерес към визуалните знакови системи, които функционират в тях.

Основният, станал пословичен проблем, с който семиотиката се сблъсква, стремейки се да разчупи “неизразимата изразност на рисуваня

образ се състои в това, че за разлика от вербалното, неговото “послание е непрекъснато”, т.е. не е изградено от предварително дадени, обособени атомарни носители на значението, подобно на думите. Всъщност този принципно различен от словото “езиков” статут отпраща далеч назад към природата на изображението въобще, и генетичната му връзка с предисторията на писмото. Анализирайки живописца например Гарони пише, че тя “и нейната транскрипция, така да се каже съвпадат: а това означава, че засега не разполагаме с никаква утвърдена и изпитана система, за да превърнем непрекъснатостта на живописца в дискретност. Подобна теза обаче драстично загърбва резултатите на естественото възприятие, което недвусмислено ни показва, че изображението съдържа елементи, които извадени от цялото, сами по себе си, имат определено значение за нас. Такива елементи според Умберто Еко са “знаците” и “образите”. Първите “денотират, посредством условни графични похвати, разпознавателни единици или абстрактни модели, символи, концептуални диаграми на даден обект. Вторите “образуват сложно иконично изказване”. Следователно изображението се оказва непрекъснато само от гледна точка на линейната прекъснатост на словото. Неговите значещи елементи действат едновременно върху реципиента, но заемат различно място в пространството, пространствено различни са и следователно могат да бъдат извлечени директно, чрез формализиране на естественото възприятие. Тоест може да се намери начинът (кодът), по който елементите на изображението се свързват с точно определени значения, по който се извършва означаването, накратко – може да се конструира изобразителен знак. За това е необходимо семиотиката да се отърси от редуccionистичните претенции на лингвистиката, в случая от иманентната артикулация на изображението, и да го артикулира по аналогия с “нещо друго”, Защото обособения статут на изобразителния език по отношение на вербалния е именно в това, че той няма собствен (само негов) код, а ползва “чужд”, до голяма степен конструиран извън територията му. Разчита се по аналогия. Отговор на въпроса “по аналогия с какво” дава Чарлз Пиърс и придобила широка популярност триделна класификация на знаците. Пиърс не създава завършена семиотика, неговите идеи в тази област са разпръснати в множеството му трудове. В резултат на въвеждането на различни кодове той определя 76 типа знаци, така че неговата триделна класификация (знак-индекс, знак-икона и знак-символ) може да се счита за своеобразен афоризъм на семиотичните му възгледи. Използвайки това разделение, Якобсон

счита, че възприемащия индивид знакът-индекс асоциира с обозначаваания от него обект по силата на действително съществуваща в природата връзка между тях, иконичния знак – по силата на фактическо сходство, тъй както между знака-символ и обекта, към който той препраща, не съществува никаква природно обособена връзка. Знакът-символ се явява знак на обекта “на основание договореност”. Нека вметнем, че символът не е само графичен знак, но и поетично начало. Художественият, разбираем символ, в която и да е негова проява би ни помогнал да запазим душевността си във време на стрес, агресивност и отчуждение на заобикалящия ни зрим свят. Няма да е пресилено, ако живеем с надеждата, че поетичният символ е толкова търсената комбинация между слово и картина. Нека словото е носещата сила, но да оставим символиката като необходима свобода за тълкуване на конкретното съдържание в огромния информационен океан.

Прието е, че в своята цялост знакът се състои от три елемента: означаващо (материалната страна на знака), означаемо (идеалната част на знака, понятието) и връзката между тях. Предложената от Пиърс е класификация на третия елемент, на типовете отношения между означаемо и означаващо. Следва задължителното уточнение: за разликата от Сосюрвата традиция, англо-американската лингвистична школа, към която принадлежи Пиърс, включва в обема на знака още един елемент – референта (обекта, означаемата реалност, която понятието очертава и към която означаващото препраща).

По-нататъшното теоретично изследване на знаците ще ни доведе до извода, че изображението е иконично послание – благодарение на визуалната аналогия между означаващото и обекта. Буквално описана, тя е препращане от една предметна форма към друга на основание на външна прилика, като първата се явява представяща за втората, своеобразен неин “етикет”, според разбирането на Йелмслеф. За да може обаче иконичният знак да “заработи”, визуалната аналогия не е достатъчна, към нея трябва да се прибавят механизмите на идентифициране, разпознаване, т.е. предметната форма, към която изображението препраща, трябва да носи някакво предварително значение. Иначе движението ще остане на чисто пластическо ниво, семантично неориентирано.

Кодираният характер на рисунката се разкрива на три нива: първо, възпроизвеждане на един обект посредством рисунка изискващ известна съвкупност от транспозиции, подчинени на редица правила, второ – операцията рисуване (кодиране) и трето, рисунката като всички кодове изисква известна подготовка.

“Съществуват кодове, пише Еко, коментирайки Мец, които се усвояват с възпитанието, получено от момента на раждането ни (перцептивни, кодове

на разпознаването и техните правила на графична транскрипция)”. Продължавайки тази мисъл трябва да уточним значението и за учебно-възпитателния процес и трудовете на възрастния индивид.

На детската градина се пада изключителната отговорност да социализира децата запознавайки ги с голяма част от синтагматичните отношения и функции, опериране с различни знакови системи и най-вече тяхното по-нататъшно приложение. Особено значение придобива изображението в този смисъл. За това проблемът за символната, или знакова природа на детската рисунка, е един от най-дискутираните проблеми в психологията на изобразителната дейност на детето. Още първите изследователи на детското рисуване Дж. Сели, Керщенщайнер, Крьоч, Бюлер, Енг, Люкс, смятат, че от момента, когато детето започва да придава някакво значение на своите драсканици, те могат да се разглеждат като символи на един или друг предмет. Трудовете им са известни и популярни у нас и в една или друга степен са обвързани с устната или писмена реч. Докато в трудовете на Бюлер е показано косвеното влияние на речта върху детската рисунка (чрез ролята и в развитието на детското мислене), други автори правят пряка аналогия между развитието на рисуването и на речта и виждат особен вид реч. Така Лукенс предлага схема на развитие, като съпоставя рефлекторните звуци на драскулките.

Тези схващания оказват влияние на Рибникова, която счита, че до известна възраст самото дете също гледа на своята рисунка като на особен вид реч и с нейна помощ се опитва да разкаже за предмета всичко което знае. Бюлер смята, че детето рисува съждения. Доказателство за това намира в постоянното обединяване в рисунката на такива детайли, които не могат да се съдържат във възприятието на единичния предмет или в общата представа на някакъв предмет. Бюлер е съгласен с Дж. Сели, че малкият художник е повече “символист”, отколкото натуралист. Той смята, че такъв род символизъм е органически присъщ на детето, тъй като се проявява и в детските игри, а символичният образ на играчката много по-лесно и по-богато възбужда истинска радост от играта, т.е. от илюзията. Детското рисуване започва едва тогава, когато словесното изразяване вече е постигнало успехи и речта е навлязла дълбоко в духовния живот на детето. Резюмирайки Сели и Бюлер разбираме, че детето има вродена склонност към употреба на символи, която се проявява по-специално в детското рисуване, което е символично и отразява формиралите се у него под влиянието на речта понятия. Това няма нищо общо със символизма като направление в изкуството.

Дебиен твърди, че рисунката е реч и за да се разбере правилно рисунката, не бива да се изучават нейните елементи – линия, пространство, цвят, откъсната една от друга (с което няма да се съглася), а само като съвкупност. Рисунката според нея, както и разказа, е изразена чрез понятия, които са по силите на детето или с други думи символиката на детската рисунка, трябва да се търси в сюжетния текст.

Разглеждайки теорията на Виготски (1931) за развитието на висшите психически функции (теория на културното развитие) и критичния ѝ анализ на Валерия Мухина, ще открием достатъчно идеи, мотивиращи настоящото изследване. Разбира се, става въпрос за някои аспекти. Придържайки се към концепцията на Виготски, можем да разгледаме детската рисунка като форма на социален знак, овладяване на рисуването – като овладяване на едно от средствата за културно развитие, което се отнася към сферата на развитие на висшите психически функции. По такъв начин въпросът за природата на детската рисунка се включва в по-общия проблем за развитието на знаковите форми на съзнанието на детето. Виготски смята първите драскулки по-скоро за жест, отколкото за рисуване в истинския смисъл на думата. На помощ на жеста идва словесната реч, която изразява и затвърдява връзката на изображението с предмета. В резултат на това рисуването се превръща в “графична реч”, възникваща на основата на словесната реч.

Графичната реч по форма се приближава до писмената реч, но за разлика от нея, това все още е символизъм от първа степен. Детето изобразява не думите, а предметите и представите си за тези предмети. Но впоследствие графичната реч се превръща в “истинска писмена реч”. При специални условия Виготски наблюдава преминаване от пиктографично писмо към идеографично писмо. Опитите на Лурия са опити за доказване на генетическа връзка между писане и рисуване.

От гледна точка на Виготски детското рисуване е графична реч, която заема междинно положение между жеста за показване и устната реч от една страна и писмената реч от друга. Детското рисуване трябва да се изучава във връзка с формирането на знаковата дейност, изяснявайки приноса му за формиране на знаковата функция на съзнанието и спецификата, която придобива тази функция в условията на изобразителната дейност.

Разглеждайки проблема за специфичните прояви на знаковата функция на съзнанието в детското рисуване, можем да се съгласим, че рисунката като знак се различава от думата. Но може да се допусне, че своеобразието във

функциите на рисунката като особен вид знак определя ролята и за общото знаково съзнание и в частност за ролята и в подготовката за писане на децата.

Анализирайки въпроса за изобразяване и значение на семиологично ниво, ще се опитаме да намерим допирни точки и липсващи звена между рисунката, речта и писмото.

Използване на определението “семиологичен анализ” е малко рисковано и изисква допълнително обяснение. За това първо, трябва да си отговорим на въпросите какво означава това, че нещо е нарисувано. И в тази връзка: какво означава, че едно изображение е рисунка на нещо? Така посоченото определение не трябва в момента да ни внушава, че рисунката тук е разглеждана само като код или език. Структурните свойства на рисунката оправдават използването в анализа на някои понятия от семиологията, но не оправдават злоупотребата с термините “език” или “код”.

Голяма част от изследванията избират рисунката за показателен пример, че някои общи проблеми на изобразяването биха могли да бъдат разгледани също така въз основа на живописата. Ние бихме могли да добавим и някои други видове изобразителни изкуства. Този избор не е случаен. Както смята К. Леви-Строс, изкуството се намира между предмета и знака или също така по отношение на предмета между репродукцията и знака на предмета. Това свойство е по-съществено като функция и по-лесно уловимо при рисунката, отколкото при живописата. Тя понякога се е стремяла да бъде чисто изобразяване, великолепна визуална имитация на нещата и го е реализирала с успех. В областта на рисунката, която използва предимно линията, зрителната илюзия е немислима. Затова и чисто миметичната теория при рисунката е невъзможна. Рисунката по-скоро означава, отколкото представлява предмета (както това е формулирал Ален). Това наблюдение е добра изходна точка за разсъждения, водещи в две посоки.

Първо, да уловим знаковото измерение на рисунката по опосредстван, но по-сигурен начин в сравнение с другите видове изобразителни изкуства, където знаковото измерение не е така обзримо, а това от своя страна би осветлило някои проблеми на изобразяването изобщо. Второ, задълбочаването на тези разсъждения ще позволи да определим характерните свойства на рисунката като техника на изобразяване, понякога сравнима с писането

Със своята система на изящните изкуства Ален обръща внимание на опозицията между рисунката и живописата аналогична на тази в литературата,

където се противопоставя поезията на прозата. Той подчертава, че те не принадлежат към изкуството априори – художествен характер имат само някои типове проза и рисунка. Нещо повече, художествените произведения и в двете области не представляват никакъв определен вид, който се отличава със специфични формални или технически качества. Те се различават само по начина на функциониране в дадена историческа култура. Прозата изобщо, не само като литературен жанр, е просто естествена форма на езикова комуникация, докато каноните на дадена култура определят някои видове или текстове проза като литература, т.е. изкуство. Така е и с рисуването, което е естествен начин на визуално изобразяване на нещо с различна цел. Рисуваме планове, схеми, чертежи, орнамент, човешки силуети, портрети, карикатури, пейзажи и т. н. По този практически начин бързо научаваме, че рисунката е особен вид писмо. Рисуваме на лист, на пясък, върху стена, върху различни предмети, с различни средства и различна цел, дори и във въздуха за да онагледим комуникацията с нашия събеседник. Тези примери се свеждат до очертаване на линии, които носят определен смисъл, защото до това се свежда процесът на рисуване в широкия смисъл на думата. В по-тесен смисъл като рисунка определяме изображението нарисувано с ръка. Някои от тях смятаме за художествени, по-скоро с оглед на тяхното предназначение или “естетическа стойност”, отколкото с оглед на тяхното формално-техническо изпълнение. Това ни улеснява, защото позволява чрез сравнение с аналогични не художествени рисунки да се различи това, което е определено от природата на самата рисунка, от онова, което идва от нейната художествена функция. В случая с други произведения винаги съществува риск да се смесват свойствата на техниката на изобразяване със спецификата на изобразителното изкуство, както изследванията на поезията водят често до объркване на спецификата на езиковите комуникации с тези на изкуството на словото.

Рисунката като отделна форма на изобразителните изкуства е специфично явление на съвременната европейска култура. Спецификата и е свързана с използването на технически пособия, различни от тези на останалите видове изкуства, но еднакви с пособията за писане – преди всичко хартия, молив, туш и перо. Като резултат на това е различаването на две различни форми на представяне: изобразяване с цветни петна (при живописиста например) и изобразяване с линии. В някои култури могат да се намерят произведения, които носят спецификата на рисунката – например контурната живопис на палеолита, някои видове японска живопис – където няма смисъл да се говори за рисунката като отделно явление. Както впрочем в много случаи и при малките деца.

В исторически план се съсредоточава вниманието върху “голямото изкуство” – графика, скулптура, живопис, архитектура. Почти до наши дни рисунката функционира главно във връзка с тези изкуства, като изпълнява роля аналогична с тази на курсива в писмеността. Несъмнено тази позиция на рисунката като “беден роднина” на живописта става причина, дълго време рисунката да не се отделя като самостоятелен вид изкуство. За радост това становище постепенно се преодолява.

От времето на Ренесанса рисунката се развива сравнително богато, тя функционира и се охарактеризира обикновено като бележки или скици към „произведенията”, които съдържат било проекти или частни разработки на картини, или мотиви „по натура” или „по въображение”, които ще бъдат използвани по-късно. Дори и по този начин възприета, рисунката ни дава достатъчно основания за настоящите разсъждения.

Не е възможно да се опише рисунката като рисунка, докато не бъдат критично разгледани скритите принципи на тази привидно проста оптика и докато не бъде освободена тя от натрупаните заблуждения.

Да си изясним първо въпроса какво всъщност виждаме, когато виждаме, че нещо е нарисувано – виждам пейзаж, натюрморт портрет или композиция от линии. Обикновено се спираме на първия отговор и това е оправдано тогава, когато рисунката изпълнява информативна функция, но всъщност не виждаме нарисуваното като нещо отделно от съчетанието на линиите и петната извън него и независимо от него. Повечето хора са свикнали да описват рисунките, като че ли петната или линиите си съществуват независимо от тях и им се струва, че това е доста маловажно за да мислят за него. Затова вторият отговор е необходим: виждаме нарисуваните (предмети, хора, натюрморт и т.н.) дотолкова и по такъв начин, доколкото го показват тези линии. И така анализираме в същност това, което тези петна или линии „изобразяват”, „изразяват” или „предават” предмета. В по-изтънчена версия анализираме „виждане”, ”начин на виждане” или „въображението на художника”, т.е. някакъв вид изображение на този предмет в съзнанието на художника. Тези наблюдения показват, че анализът на картината трябва да бъде отгатване (понякога твърде произволно) на това, което тя трябва да предаде. С други думи, анализът на произведението трябва да интерпретира съчетанието от линии и петна, за да потърсим неговия смисъл, а не да търсим предполагаемите изображения извън тях, а всъщност само в тях действителността може да бъде уловена.

Не е достатъчно само да се говори за линии върху повърхността на листа: рисунката, това е композиция от линии, организирана от някаква функция с определен смисъл. Смятаме разглежданите върху листа линии за рисунка, ако са подредени в някаква цялост и видени като функционални компоненти на линейна композиция с оглед на техния смисъл. Тази функция, която организира сбор от линии в композиция оставя една част от тях извън нея. За това когато разглеждаме ръкописи, не обръщаме внимание на случайни следи от химикал или други инструменти за писане, които не са нито букви, нито част от тях и за това не принадлежат към разглежданото цяло. По подобен начин можем да отделим върху хаотично надраскан лист този сбор от линии, който е подреден в образ. В познатите ни скрити рисунки е фиксиран скрит проблем при който линиите композиращи отделните обекти, щом открием зададения предмет, изведнъж се свързват по различен начин и виждаме във формално същия сбор от линии други форми, други линейни композиции – даже може да се каже други линии и в известен смисъл започва да действа като друга рисунка. Така настъпва преобразяване, подобно на откриването на някакви изображения в случайни по принцип съчетания на петна и линии, които отделят и свързват някои контури и цветове в изобразителна композиция, докато останалите стават повече или по-малко случайни елементи на фона или фактурата на предмета. Друга интерпретация би дала различен смисъл и различни връзки на тези петна.

Отношенията между композицията от линии, които създават рисунката, и това, което е изобразено, напомня от формална страна връзката между звучението и значението на речта. Езиковите звуци, съставлящи изказа, могат да се отделят и идентифицират единствено като значещи звуци, т.е. когато бъдат отнесени към тяхното значение. Невъзможно е тяхното отделяне и определяне като езикови единици въз основа субстанциалните качества (например акустични). Затова различаваме знаковата форма на звука – т.е. свойствата, които го правят езиков знак, от свойствата, които притежава като звук (субстанция), но които са несъществени от гледна точка на езиковите му функции. От друга страна, значението на речта е уловимо и определимо до толкова, до колкото и как е произнесено чрез нейните звукови компоненти. Като такова значението има също и формален характер: лингвистите различават тази форма от субстанцията на значението.

Рисунката не е построена от знаци – не е възможно да различиш в нея линии с установена форма и значение, които да създават “код” на повтарящи се във всички рисунки елементи, които позволяват техния “прочит”. От тази гледна точка всяка рисунка ще бъде ново творение, което ще служи с нов, за

еднократно ползване “код”. В този смисъл разликата между рисуване и писане е очевидна. Ако понятието знак и значение се разбират достатъчно широко, за да могат да бъдат приложени към рисунката, то би трябвало да се определят линиите като значеща страна или изразът на рисунката – отговарящ на звука в езика – а пък това, което е изобразено, като негово значение или съдържание. От тази гледна точка може да се каже, че разгърнатите по-горе разсъждения са се стремили да покажат, че значението на рисунката и неговата “значеща” страна имат както и в езика формален характер.

Линията с която борави рисунката, не може да бъде разглеждана като еквивалент на някакъв елемент от видимия облик на предмета, поне в такъв смисъл както цветът. „Линията е откритие на рисунката” – твърди Ален, а не нещо, което е забелязано в разглеждания предмет и прекопирано в изображението му. Много често рисуващът интерпретира с помощта на линии това, в което съвсем няма линии или пренебрегва предлаганите му от натурата. Линията при рисунката не имитира линията на предмета, тя е по-скоро следа от жеста, който улавя и изразява формата на предмета. Трябва да се отбележи, че въпреки връзките между изобразявания предмет и изобразения предмет да са в рисунката теоретически по-неясни, отколкото във фотографията например, то рисуването е един от най-ефективните способности на изобразяване. Рисунката изобразява много по-четливо, и с оглед на някои съображения много по-изразително, отколкото живописата или фотографията. За това тя се използва за ясно и точно изобразяване в техническото, медицинското, картографското и т.н. илюстриране.

Ако понякога почти всяка линия служи за по-ясно подчертаване на даден елемент от формата на предмета, то в други случаи очертанията на изобразявания предмет като че ли се подават от гъсто и разнородно заштрихована повърхност, или по-скоро се отгатват в гъстотата от линии, от които почти нито една не носи определен изобразителен смисъл, макар заедно да създават образ.

Аналитичното разглеждане на различни рисунки ни дава известно количество наблюдения, въз основа на които можем да определим строежа на рисунката като изображение по по-систематизиран начин. В картината като цяло намираме компоненти, а след това елементи на тези компоненти и т.н., които могат да бъдат разпознати само с оглед на изобразените предмети, от една страна, и – от друга – с оглед на известна цялостност и графична самостоятелност. Отделените по този начин фрагменти на рисунката се композира в известна йерархия: отделните части

са компоненти на едно цяло от висше ниво, а същевременно композиция от компоненти на низше ниво.

Като постепенно разчленяваме рисунката на по-малки компоненти, накрая стигаме до такива, които не могат вече да бъдат разчленени на части. Йерархията на различимите компоненти на рисунката се дели на две основни нива: ниво на изобразителните елементи, т.е. на такива различими линейни композиции, които изобразяват нещо, както и нивото на изобразителните, т.е. такива, които не притежават изобразителен смисъл, но действат като формални компоненти на първите. Общо би могло да се каже, че рисунката е построена от линии, които представляват елементарни части на рисунката, които сами по себе си нямат изобразителен смисъл, обаче оформят по-големи части с определен изобразителен смисъл – образи на нещо. Рисунката от своя страна като цяло е композиция от тези изобразителни елементи. Ако компонентите, представляващи изобразителни и графични самостоятелни образи, наречени фигури то тогава компонентите от втори тип, които не са автономни образи, можем да наречем части на фигури. При тази артикулация срещаме само един вид елементи – линиите. Те са прости елементи и не подлежат на разгръщане. За нуждите на аналитичното описване трябва да се определи допълнително ниво на факторите (некомпоненти), които ще окачествяват широко разбиране на формата на линията /дължина, дебелина, посока, фактура и т.н. Тази форма на линията е от съществено значение при калиграфското писане на осовите шрифтове при определяне на пропорционалността на съотношение на елементите на буквите. Така или иначе ние се сблъскваме с надписи с различни шрифтове в нашето ежедневие, както впрочем и децата. За това този въпрос не може да остане извън нашето полезрение Единичните линии в рисуването макар и да играят някаква роля в повечето случаи представляват само един от елементите на натоварената с определен смисъл композиция. Определените по този начин категории на компонентите на рисунката могат да се подредят в йерархия на аналитични нива според следната схема:

- ФИГУРИ** композиция от фигури
части от фигура
- ЛИНИИ** композиция от линии
форма (свойства) на линиите

Деляхме рисунката на фигури, части от фигури и линии, за да можем да разгледаме съотношението между картината и изображения на нея предмет. Ако анализът трябва да изясни по какъв начин композицията от линии изобразява нещо, не е достатъчно да се определи какво изобразяват посочените елементи, а е необходимо да се определи и формата им. Тогава ще бъде възможно да се отнесат отделните компоненти на рисунката към съответните елементи на видимата действителност. За целите на този анализ, инспириран от структурния анализ на езика, понятието форма ще бъде определяно така, както лингвистиката разбира формата. Формата на дадения компонент ще се разбира като сбор и начин за подреждане на елементите от ниже ниво, които създават компонента. От тази гледна точка да се определи формата на една фигура, тогава значи да се установи от какви части е съставена тя и по какъв начин те са разположени, или какви отношения ги свързват в едно цяло. По аналогичен начин ще се определя формата на частите на фигури, отделяни при поредните етапи на анализа, чак до нивото на минималните изобразителни компоненти. Понеже подобен компонент може да се разбие само на неизобразителни елементи – линии и затова неговата форма ще се определя от сбора и разпределението на тези линии.

Формата на елементарните компоненти на рисунката може да се определи чрез установяване на факторите на нейния вид: посоката, дължината, дебелината и т.н. Системното описване на формата на отделните компоненти, проведено на всички нива на анализа, ще характеризира цялостно изобразителната форма на рисунката.

Разгърнатото тук разбиране за форма се различава от общоприетото – поне на равнище фигури и части на фигури, но то разрешава да се прецизира по-добре проблематиката на рисуначното изобразяване.

Разглеждането на разчленяването на фигурите и на частите в цялата рисунка би позволило да се определи не само подробността и точността в изобразяването, но също така и начина на подбор на изобразените елементи на предмета. Начинът на подбор, от друга страна, зависи много от различни фактори: примери за изобразяване, от мястото и ролята на дадения компонент в композицията, от функцията на картината и стила и т.н.

Проблемите, които поставя анализът на компонентите на фигурално ниво, това са проблеми на плоскостното изобразяване. При анализа на маслената живопис, литографията или даже фотографията би трябвало да отделим фигурите и частите им. Принципно разногласия ще се появят

на ниво „минималните изобразителни компоненти”, защото тогава формата на разглеждания компонент е определена от композицията на създаващите го неизобразителни елементи като линии и различни видове петна. Затова на това ниво на анализа се явяват специфични за рисунката проблеми, а именно проблемът за изобразяване на предмета чрез композиция от линии.

Като разглеждаме съчетанието от линии, които създават някакъв елемент на картината, описваме неговата форма по начин, близък до обикновения, т.е. описваме вида му и такъв именно вид трябва да се разгледа като изобразяващо нещо и да се съпостави с визуалното възприятие на това, което е изобразено. Анализът на минималните изобразителни компоненти на рисунката поставя въпроси, основни за водените тук разсъждения. За да се отговори на този род въпроси трябва да се вземе под внимание също и началното ниво на анализ: линиите и тяхната форма. Именно те ще ни отговорят по-най правилния начин за семиологичните и синтагматичните отношения между рисунката и писането на букви.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гурианов, Е.* Психология обучения письму. М.,1959.
2. *Гинат, Х.* Децата и ние. С, 1988.
3. *Добрев, Д.* Справочник на семиотичните термини. Русе, 1992.
4. *Добрев, Д., Е. Добрева.* Теорията на знака. С., 1988.
5. *Добрева, Е., И. Савова.* Справочник на лингвистичните термини. С., 1993.
6. *Здравкова, Ст.* Овластяване на графичния компонент на писането. С., 1979.
7. *Мухина, В. С.* Изобразителната дейност на детето като форма за усвояване на 8.социалния опит. С., 1981.
9. *Русенов, Р.* Семиотичната идея. С., ЛИК, 1998.
10. *Симеонов, В. Д.* Символите. С., 1991.
11. *Храпченко, М. Б.* Природа естетического знака – Вопр. философии, 1976, № 2, 3.

ПРЕДПОСТАВКИ ЗА СЕМИОЛОГИЧЕН АНАЛИЗ
НА РИСУНКТА КАТО ЗНАК И НЯКОИ СИНТАГМАТИЧНИ ОТНОШЕНИЯ
СПРЯМО ПИСАНЕТО.

СТЕФАН ГОСТИЛОВ

Резюме

На детската градина се пада изключителната отговорност да социализира децата запознавайки ги с голяма част от синтагматичните отношения и функции, опериране с различни знакови системи и най-вече тяхното по-нататъшно приложение.

Своеобразието във функциите на рисунката като особен вид знак определя ролята и за общото знаково съзнание (в случая за ролята и в подготовката за писане на децата). Необходимо е да намерим основания за това в знаковата същност на двете дейности като се уточнява, дали рисунката като знаково измерение е съпоставима с писането, където знаковото измерение е далеч по-малко видимо. Задълбочаването на тези разсъждения ни позволява да определим характерните свойства на рисунката като техника на изобразяване (визуализация), понякога сравнима с писането.

Анализирайки въпроса за изобразяване и значение на семиологично ниво, намираме допирни точки и липсващи звена между рисунката, речта и писмото, което ще доведе до по-ефективна практическа работа.

PREREQUISITES FOR SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE PICTURE AS A
SYMBOL AND SOME SINTAGMATICAL RELATIONS TOWARDS WRITING

STEFAN GOSTILOV

Summary

The kindergarten has the exceptional responsibility to socialize the children, introducing them to a big part of the syntagmatical relations and functions, operating with different symbol systems and mostly their future practical use.

As a special type of symbol, the picture plays an important role in preparing the children for writing. It is important to find the symbolical essence of the two activities and to specify whether the picture as a symbol can be compared to the writing, where the symbolical part is much less visible.

Analysing the question about representation and meaning on a semiological level, we find points of contact and missing units between the picture, the speech and the writing, which will lead to a more effective practical work.