

81.0  
М-55

Высшее профессиональное образование

Н. Б. Мечковская

# СЕМИОТИКА

## ЯЗЫК ПРИРОДА КУЛЬТУРА

2-е издание

Учебное пособие



Языкознание

  
ACADEM'A

**Н.Б.МЕЧКОВСКАЯ**

# **СЕМИОТИКА**

**Язык. Природа. Культура**

**Курс лекций**

//

**Рекомендовано**

**Учебно-методическим объединением по образованию  
в области лингвистики в качестве учебного пособия  
для студентов высших учебных заведений, обучающихся  
по специальностям «Теория и методика преподавания  
иностранных языков и культур», «Перевод и переводоведение»,  
«Теория и практика межкультурной коммуникации» и «Филология»**

**2е издание, исправленное**

**ACADEMA**

**Москва**

**Издательский центр «Академия»**

**2007**

УДК 003(075.8)  
ББК 87.41я73  
М555

**Рецензенты:**

кафедра теоретической и прикладной лингвистики РГГУ  
(зав. кафедрой — доктор филологических наук, профессор *С. И. Гиндин*);  
доктор филологических наук, зав. отделом этнолингвистики и фольклора  
Института славяноведения РАН *С. М. Толстая*

**Мечковская Н.Б.**

М555 Семиотика Язык. Природа. Культура: Курс лекций учеб. пособие для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений / Н. Б. Мечковская. — 2-е изд., испр. — М. Издательский центр «Академия», 2007. — 432 с.  
ISBN 978-5-7695-4467-5

В учебном пособии излагается знаковая концепция языка и проводится сопоставление языка с другими средствами передачи информации в природе и обществе. Семиотика позволяет увидеть самые существенные черты в содержании и строении естественных языков, а также пути развития коммуникативных технологий человечества.

Предлагаемая книга — это своего рода путеводитель: она знакомит с самыми значительными результатами семиотического изучения языка и других знаковых систем и помогает понять, как разные семиотики участвуют в процессах познания и коммуникации в обществе и природе.

Для студентов филологических, лингвистических и переводоведческих факультетов высших учебных заведений, а также для аспирантов и преподавателей.

УДК 003(075.8)  
ББК 87.41я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью  
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом  
без согласия правообладателя запрещается*

ISBN 978-5-7695-4467-5

© Мечковская Н.Б., 2004  
© Мечковская Н.Б., 2007, с изменениями  
© Издательский центр «Академия», 2007

Я всячески приветствовал развитие семиотики, науки, способной продемонстрировать специфику языка на фоне всех прочих знаковых систем и в то же время обнаружить инварианты, связывающие язык с родственными знаковыми системами.

*Роман Яacobсон. Мои любимые темы*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

**О пользе семиотики.** Эта книга представляет собой учебное пособие по курсам «Общее языкознание» (в некоторых учебных планах этот курс сейчас называется «Теория языка») и «Введение в языкознание» и адресуется студентам филологических и лингвистических специальностей. Определяя язык как одну из знаковых систем, семиотика показывает, в чем он сходен и в чем не сходен с другими средствами передачи информации в природе и обществе. Это сравнение выпукло и пластично раскрывает самые существенные, т.е. «родовые» и главные, черты в содержании и строении естественного языка, его достоинства и границы его возможностей. Сравнение языка с другими семиотиками позволяет увидеть, чем хороши языки животных, в чем преимущества искусственных знаковых систем и коммуникативная сила ритуалов и искусств.

Успех коммуникации во многом зависит от ее семиотического обеспечения — от того, в какой мере удалось выразить нужную информацию в концентрированном знаковом виде — в ритуале, символе, формуле, в географической карте, чертеже, терминологии, лозунге или афоризме, знаке дорожного движения, плакате, симфонии, поэме, кинофильме... Сравнивая возможности разных знаков и знаковых систем, проникая в сознание, семиотика помогает находить не только действенные каналы и средства коммуникации, но и методы информационной защиты от нежелательных воздействий.

Интерес к семиотике у гуманитариев огромный, однако в литературе по семиотике много проблемного, спорного, иногда странного — и не столько из-за недостатка исследований, сколько из-за разнообразия семиотических идей. Это пособие своего рода путеводитель по семиотике; оно познакомит читателя с наиболее значительными результатами семиотического изучения языка и других знаковых систем.

**О композиции книги и строении семиотики.** В книге пять больших частей. Часть первая («Основные понятия и история семиоти-

#### 4 Предисловие

ки») вводит читателя в курс дела, однако она не элементарна — в силу фундаментального характера исходных понятий семиотики, а в лекции II по истории семиотики — в силу естественной для историографии, но порой сложной для читателя «документальности» текста. В реальной истории многие семиотические идеи и понятия зарождались в форме более сложной, яркой, масштабной, иногда неожиданной или причудливой, чем то более спокойное изложение, в котором они предстанут спустя десятилетия в учебных руководствах. Однако, думается, читателю было бы интересно, или во всяком случае полезно, хотя бы по ключевым цитатам представить реальный драматизм истории семиотики.

Логика дальнейшего тематического развертывания книги состоит в движении от сравнительно четких классификаций знаковых систем и знаков к их характеристикам, которые строятся с учетом более сложных (чем в таксономиях) и потому менее строгих признаков, таких как содержательные различия между группами семиотик (в характере и объеме передаваемой информации); различия в составе функций, доступных разным классам семиотик; различия в уровне строения знаковых систем. Части вторая, третья и четвертая составляют «ядро» семиотики. Здесь в центре внимания находятся классы, или группы, знаков и знаковых систем, различные по своим именно семиотическим свойствам; в этих разделах книги конкретные семиотики привлекаются как примеры или иллюстрации к семиотическим разделениям и закономерностям.

В пятой части книги («Знаковые системы культуры») центр внимания переносится с системы категорий семиотики (как теоретической дисциплины) на семиотическую практику людей: речь идет о семиотиках религий, поведения, основных классов искусств (как художественных языков человечества) и об искусственных семиотиках (таких как цифры, алфавиты, языки программирования, информационные языки и др.). Лекции пятой части книги составляют «периферию» семиотики: здесь характеристики разных знаковых систем перерастают в семиотические «введения» в теорию или историю тех конкретных видов деятельности, в которых используются данные семиотики. На известной продвинутой ступени углубления в предмет исследователь (автор) покидает область «чистой» семиотики\* и переходит к изложению частного знания. Например, семиотическая характеристика кинематографа становится семиотическим введением в историю или теорию киноискусства (причем введением в такое киноведение, которое ни на минуту не упустит из виду своеобразие именно данного художественного языка); система терминов, трактующих поведение с точки зрения семиотики, становится семиотическим основанием культурологии, этнографии или страноведения; определение се-

миотических начал в организации религии может стать одним из подступов к теории религии или семиотическим введением в историческое религиоведение; характеристики символов и других знаковых средств, используемых в математике или химии, по мере углубления и расширения внимания к семиотическим средствам этих наук перерастают в их теорию или, в случае внимания к диахронии, — в семиотическое введение в их историю. В заключении книги — лекции XX «Тенденции в развитии знаковых систем и перспективы науки о знаках» — семиотика предстает не только как общая теория знаковых систем, но и как существенный аспект их понимания и метод результативных исследований.

**Как читать эту книгу?** Свободно и по-разному, необязательно с начала. Возможно, кто-то приходит к семиотике из любопытства к тому, как общаются животные. По оглавлению (Содержанию) такой читатель легко найдет нужные ему параграфы, а при необходимости уяснить незнакомые термины откроет и другие части книги; в этом случае полезно обращать внимание на имеющиеся в тексте ссылки к другим лекциям или частям. Студенты или аспиранты читают учебники, следуя программе экзаменов или задачам своих исследований, — тоже необязательно подряд. Таким читателям можно посоветовать вначале как можно более внимательно ознакомиться с оглавлением (Содержанием) книги, а также с указателем терминов семиотики и перечитать предшествующий подраздел предисловия («О композиции книги и структуре семиотики»).

В силу недавнего появления семиотики в учебных вузовских программах представляется полезным объединить в одной книге учебное и справочное пособия. Этой цели служит довольно объемная библиография предмета и отчасти аннотированный именной указатель.

В заключение хочу выразить сердечную благодарность рецензентам рукописи Светлане Михайловне Толстой и Сергею Иосифовичу Гиндину за критические замечания, советы и поддержку. Автор признательна также всем, кто помог этой книге увидеть свет.

# Часть первая

## ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ИСТОРИЯ СЕМИОТИКИ

### Лекция I

#### ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

1. Предмет семиотики. Знаковая природа информации. — 2. Многообразие коммуникативных (информационно-семиотических) процессов в природе и обществе. Границы предметной области семиотики. — Передача информации от человека к человеку. Слова, жесты и парасемиотические явления. — Коммуникация в мире животных. — Биокommunikация на уровне ДНК и генов. — Коммуникация внутри организма или машины. — Мышление как цепочка межкодowych переводов информации. — «Надсознательная» коммуникация групп и сообществ (макрокоммуникация). — Предмет семиотики: знаки, но не содержание сознания. — 3. Назначение и возможности семиотики. — 4. Междисциплинарный характер семиотики и ее место в кругу гуманитарных наук. — 5. Лингвоцентризм семиотики. В чем ценность семиотики для языкознания? — 6. Дефиниция и строение знака. — Формула знака: бином или триада? — Варианты терминов, представляющих семиотический треугольник. — Субзнаки: частичные знаки, полузнаки, фигуры, экспоненты. — 7. Явления, сочетающие в себе знаковые и незнаковые (утилитарные) функции

**1** Предмет семиотики. Знаковая природа информации.

• Семиотика (от греч. *semeion* — 'знак, признак') изучает знаки и знаковые системы как средства хранения, передачи и переработки информации в человеческом обществе, в природе и в самом человеке. Термин **семиотика** помимо значения 'наука о знаках и знаковых системах' метонимически употребляется также в значении 'знаковая система' (например, *биологические семиотики, семиотика бессознательного, ритуальная семиотика, семиотика сцены, картографическая семиотика, искусственные семиотики* и т.д.).

Все процессы, связанные с передачей, хранением и переработкой информации в природе и обществе, протекают с использованием знаковых систем или внесистемных (изолированных) знаков, т.е. являются семиотическими. В информационных процессах знаки выступают в качестве элементарных носителей информации, а знаковые системы — в качестве элементарных баз данных (о том или ином фрагменте мира), при этом отдельная

семиотика (отдельная база данных) представляет собой некоторую модель (образ, аналог) соответствующего фрагмента мира, в которой отображены те или иные черты и возможные состояния этого фрагмента. В информационных процессах конкретная семиотика функционирует как моделирующая система, с помощью которой субъект коммуникации моделирует в своем сознании соответствующий фрагмент мира и порождает актуальную информацию об этой действительности.

В порядке иллюстрации рассмотрим информационно-моделирующие возможности двух семиотик: первая — это относительно простая и искусственная (т.е. сознательно созданная людьми) семиотика — система знаков, регулирующих дорожное движение, и вторая — содержательно более богатая и естественно сложившаяся семиотика одного из изобразительных искусств — скульптура.

Несколько десятков дорожных знаков, знаки дорожной разметки, сигналы светофора и сигналы регулировщика в совокупности образуют обобщенную картину современного дорожного движения с выделением тех его аспектов, которые наиболее важны для безопасности участников. Вот только некоторые сведения, представленные в данной семиотике: а) информация об основных видах транспорта, участвующего в дорожном движении (легковые и грузовые автомобили, мотоциклы, велосипеды, трактора, гужевой транспорт, транспортные средства с прицепом, а также допустимые предельные габариты транспортных средств); б) информация об основных видах дорог, по которым осуществляется движение (главная и второстепенная дороги; автомагистраль; дороги с одно- и двусторонним движением; дорога с полосой для транспортных средств общего пользования и др.); в) информация об основных опасных ситуациях в дорожном движении (пешеходный переход, дети, пересечение с велосипедной дорожкой, железнодорожный переезд, обгон, дорожные работы и т.д.); г) информация о водителях (водитель-инвалид, водитель-врач, водитель-ученик, водитель использует ручное управление) и многое другое. Щитки с дорожными знаками, при помощи которых в надлежащих местах оборудуются дороги, разметка определенных участков дороги, сигналы светофора, предупредительные знаки на встречных и попутных транспортных средствах — все это в совокупности сообщает каждому участнику движения информацию, регуливающую его поведение в зависимости от условий движения на конкретном участке дороги.

Семиотика скульптуры, в отличие от живописи и графики, моделирует представления человечества о значительном, характерном, выразительном, непреходящем, может быть, даже вечном в трехмерной и обособленной, внеконтекстной фигуре человека (существенно реже — в фигурах групп людей, еще реже — в фигуре или фигурах животного). Семиотические возможности скульптуры связаны с рядом факторов: а) информативностью выбора прототипов изображения: в большинстве это вожди, цари, герои — в том или ином отношении выдающиеся люди (особенно в памятниках), крайне редко — животные и никогда — то, что в живописи и графике назовут пейзажем и натюрмортом. Для харак-



теристики представлений людей о содержательности объемных антропоморфных изображений много говорит существование символических, аллегорических, обобщенных скульптур (например, атланты и кариатиды; или скульптура «Правосудие» в виде фигуры женщины; монумент «Победа» в виде фигуры воина и т.п.); б) информативностью выбора тех или иных художественно-изобразительных возможностей, которыми располагает семиотика скульптуры: изображение в полный рост (статуя), бюст или только голова или даже лицевая маска; изображение в натуральную величину, увеличенное или уменьшенное (статуэтка); изображение обобщенное, условное, символическое, романтическое или конкретное, узнаваемое, «реалистическое» и т.д.

Легко видеть, что возможности искусства скульптуры не удастся так же легко обозреть и перечислить, как все значения, представленные в дорожных знаках. Возможности искусства принципиально не ограничены: талантливый скульптор, создавая новое произведение, не только выбирает и соединяет те элементы языка скульптуры, которые существовали до него, но и открывает, вырабатывает новые, тем самым расширяя содержательные возможности данного искусства.

**2. Многообразие коммуникативных (информационно-семиотических) процессов в природе и обществе. Границы предметной области семиотики.** В обыденном сознании и нетерминологической речи слова *передача информации* понимаются существенно более узко, чем в семиотике и теории коммуникации.

**2** • **Передача информации от человека к человеку. Слова, жесты и парасемиотические явления.** В общем языке слово *информация* чаще связывают с официальным, служебным, научным, деловым, а если газетным, то «суховатым» и коротким сообщением о каких-то событиях, положении дел в какой-то области жизни. Люди не назовут словом *информация* ни молитву, ни признание в любви или гневные укоры, ни чувства и мысли поэта, ни слова *Привет/ИЛИ Здоров(о)/*, ни рукопожатие при встрече, кивок или улыбку. Между тем с общенаучной и семиотической точек зрения все это — тоже информация.

В устном общении почти всегда присутствует информация, которую собеседник выразил, без специальной цели (ненамеренно), очень часто неосознанно (безотчетно), а иногда и вопреки своему желанию (нечаянно, машинально, физиологически, «симптоматически»). Например, человек не хотел обнаружить свою досаду, но собеседник понял этр по закушенной губе и помрачневшему взгляду. Другой случай: ваш собеседник, отвечая на случайный вопрос, вдруг краснеет, и вы понимаете, что связанные с вопросом обстоятельства задели человека за живое, что они эмоционально (положительно или отрицательно) значимы для него.

Подобные ситуации, в которых отсутствует намерение передать сообщение или отсутствует определенный адресат сообщения, можно назвать **парасемиотическими**<sup>1</sup>, однако они входят в границы семиотики (если их понимать достаточно широко). Широкое понимание семиотики с включением в нее парасемиотических явлений позволяет увидеть источники и предпосылки некоторых типов классических знаков и почувствовать историчность мира семиотики. В этой книге всякого рода «пограничные» явления не исключаются из поля зрения, но рассматриваются на правах периферийных.

Информацией является и то содержание, которое священник выражает в литургии, композитор — в музыке, художник — красками на полотне, хореограф — в танце, архитектор — планируя объемно-пространственные структуры будущего здания... Информация — это все, что можно так или иначе сообщить, передать.

Таким образом, все, что люди сообщают друг другу (намеренно или произвольно, «машинально») или машинам, — это **информация**. Информация всегда имеет знаковую природу и передается с помощью знаков.

**2.2 Коммуникация в мире животных.** Однако информационно-семиотические процессы происходят не только в человеческом обществе. Коммуникация животных: пение птиц, мяуканье кошки или крики обезьян; устрашающие позы или, напротив, позы «подставления» (в знак покорности) у многих животных; слизывание пчелами так называемого «маточного вещества» с поверхности тела пчелиной матки; нежные касания самца и самки, особенно у некоторых птиц, или символическая чистка пера друг у друга во время брачных игр; выделение пахучих веществ, чтобы привлечь самку или самца, отметить «свою» территорию или быть опознанным «своими»; «подарки» у некоторых птиц и обезьян во время брачных церемоний и многое другое (см. подробно п. 20 — 24; 26, 27) — это тоже передача информации, и она также осуществляется с помощью знаков.

В коммуникации животных есть принципиальные отличия от коммуникации людей. Главные из них состоят в том, что в своих

<sup>1</sup> От греч. *para* — 'возле, мимо, около'. В близком значении иногда употребляются термины *паралингвистические явления*, *паралингвистические средства общения* и *паралингвистика*, а также термин *квазисемиотические явления*. Термин *паралингвистика* охватывает явления, сопровождающие прежде всего речевое (языковое) общение (жесты, мимику, интонацию), в то время как термин *парасемиотика* может относиться также и к неязыковой коммуникации. Термины *квазисемиотический*, *квазизнаки* (от лат. *quasi* — 'как будто, наподобие, словно; почти, без малого') нежелательны, потому что префиксоид *квази-* может быть понят как 'ненастоящий, мнимый', что чревато недоразумениями среди говорящих (пишущих) о семиотике.

## Ю Часть первая. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ИСТОРИЯ СЕМИОТИКИ

основных проявлениях общение животных протекает инстинктивно, физиологично и вне связи с ориентированием в окружающей среде и развитием условных рефлексов. Однако при всем своеобразии в коммуникации животных имеются черты, свидетельствующие о ее информационно-семиотической природе: животные используют знаки — явления, которые значат больше самих себя, т.е. больше того, что может быть воспринято рецепторами животного. Так, оскал пасти собаки — это не просто вдруг обнажившиеся клыки, но и угроза, и, следовательно, все вместе — это знак, в котором угроза — это информация (значение), а обнаженные клыки — это форма, в которой заключается или передается (выражается) данная информация.

В информационно-семиотических природных процессах, далее, не всегда присутствует намерение (желание, воля, тем более осознаваемая цель) передать информацию. Не всегда имеется и реципиент информации — конкретный адресат сообщения.

В мире животных таковы, в частности, процессы регулирования поведения особей, осуществляемые с помощью феромонов (от греч. *pheru* — 'несу' и *hormau* — 'привожу в движение, возбуждаю') — химических летучих веществ, которые вырабатываются железами секреции животных и, выделяясь во внешнюю среду, служат средством внутривидовой сигнализации. Феромоны влияют на поведение, иногда на рост и морфологию других особей (например, подавляют или стимулируют развитие яичников у рабочих пчел). Различают половые феромоны (аттрактанты, способствующие встрече самца и самки), возбуждающие, успокаивающие, феромоны сбора, тревоги, следа и др.

Особенно важную роль феромоны играют в жизни насекомых. У общественных насекомых (пчел, муравьев, термитов) феромоны регулируют состав колонии и функции подклассов особей. Известный этолог<sup>1</sup> И. И. Акимушкин назвал феромоны муравьев их «химическим словарем». «Разные пахучие вещества, которые выделяют их экзокринные железы, побуждают рабочих муравьев собираться по тревоге, бежать за добычей, ухаживать за маткой, кормить личинок, перетаскивать коконы. Муравьи и после смерти продолжают некоторое время 'разговаривать': их тела выделяют феромоны, поэтому собратья ухаживают за ними как за живыми. Но через день-два начинается разложение, и запахи смерти заставляют рабочих муравьев 'прозреть': тут только уносят они мертвых подальше от муравейника»<sup>2</sup> (Акимушкин 1999, 90).

Однако несмотря на элементарную физиологичность испускания феромонов и отсутствие конкретного адресата (феромон направлен к «социально-половым» группам особей внутри вида — самкам, рабочим пче-

<sup>1</sup> *Этология* (от греч. *etos* — 'обычай, нрав, характер' и *logos* — 'слово, учение') — раздел биологии, изучающий поведение животных в естественных условиях.

<sup>2</sup> Многие из феромонов идентифицированы, синтезированы и применяются для борьбы с вредными насекомыми (путем заманивания в ловушки, дезориентации в период спаривания и др.).

лам, пчелам «свиты» при матке и т.д.), процесс имеет информационно-знаковую природу: химическое явление (запах) выступает как знак, носитель сообщения и действует как команда, меняя физиологию и/или поведение особей.

**2. Биокommуникация на уровне ДНК и генов.** Глубинные механизмы наследственности также имеют информационно-знаковую природу. Наследственность обусловлена информацией, которая «записана» путем комбинирования трехчленных химических соединений и «прочитывается» (реализуется) формирующимся организмом в процессе становления. Так, в химической оболочке передается «сообщение», которое определит степень преэмптенности организма по отношению к предшествующим поколениям в строении, обмене веществ, индивидуальном развитии.

Носителем генетической информации являются полимерные молекулы нуклеиновых кислот (ДНК), входящие в хромосомы клеточного ядра. Наследственность обеспечивается «записью», «сообщением» наследственной информации с помощью своеобразного химического «алфавита». В этом «алфавите» четыре исходных элемента (химических радикала), т.е. четыре «буквы». Четыре элемента комбинируются в трехчленные сочетания («триплеты»); в результате образуются единицы генетического кода (в молекулярной генетике их называют «кодонами»), это вроде генетического «словаря», в котором всего 64 «слова» (поскольку число комбинаций из четырех элементов по три — 64). Две длинные цепочки трехэлементных «слов»-кодонов, закрученные одна вокруг другой в спираль, образуют молекулу ДНК, и это как бы «химический текст» наследственности. Он программирует формирование белков, специфических для данного организма. Структура ДНК точно воспроизводится при делении клеток, что обеспечивает передачу генетической информации новому поколению. Изменения в комбинаторике кодонов приводят к изменениям в организме — мутациям<sup>1</sup>.

Бессознательные информационно-семиотические процессы (на основе феромонов и генетического кода) являются особым случаем коммуникации: здесь адресат не может ответить отправителю своим сообщением, т.е. это коммуникация без обратной связи.

**2 Коммуникация внутри организма или машины.** Особый класс информационно-семиотических процессов (которые, впрочем, соответствуют определению понятия «коммуникация») составляют процессы передачи информации внутри отдельного организма или отдельного компьютера. Так, в

<sup>1</sup> О семиотических идеях, вызванных открытием генетического кода, в частности об идеях Р.О.Якобсона, см. в п. 14.

организме имеет место обмен информацией между разными отделами нервной системы (центральной, периферийной, вегетативной; между разными отделами головного мозга); в компьютере — между отдельными «языками», образующими цепочку — иерархию «кодов», по которым «продвигается» (т.е. переводится) информация в ходе компьютерного решения задачи.

**2. С** **Мышление как цепочка межкодовых переводов информации.** Все информационные процессы (порождение и восприятие информации, ее переработка в ходе мышления, т.е. решения тех или иных задач) представляют собой процесс прохождения информации по цепочке — иерархии кодов внутри некоторой системы (мозга, организма, компьютера), между отправителем (-ями) и получателем (-ями) сообщения в конкретном акте коммуникации, т.е. процесс внутримозгового или внутрикомпьютерного перекодирования (перевода) информации.

Концепция порождения высказывания как перевода мысли с «внутреннего» (находящегося внутри сознания) языка на «натуральный» (внешний, этнический) язык и восприятия (понимания) речи как «перевода с натурального языка на внутренний» была разработана Н.И.Жинкиным в начале 1960-х гг. (Жинкин [1964] 1998). По мысли Жинкина, внутренний язык является «двухзвенным»: его первое звено составляет субъективный (т.е. принадлежащий конкретному субъекту восприятия речи — реципиенту) «предметно-схемный» («предметно-изобразительный») код, с помощью которого реципиент «переводит» слышимое или читаемое сообщение (на «натуральном» языке) в схематическое представление ситуации (о которой идет речь), образованное знаками своего собственного предметно-изобразительного кода (в виде мысленной «картинки», «схемы», «чертежа» ситуации). Второе звено внутреннего языка составляют его автоматизированные коды: «речедвигательный» и сформированные на его основе «звуковой» и «буквенный» коды, а также метаязыковой (контролирующий) код. (Подробнее см. в п. 15.3.) Ср. также понятие «языки мозга» К.Прибрама (см.: Прибрам 1975).

**2. /\*** **«Надсознательная» коммуникация групп и сообществ** **•••** **(макрокоммуникация).** Концепцию, согласно которой социальная организация человеческих сообществ имеет коммуникативную природу, выдвинул выдающийся антрополог XX в. Клод Леви-Строс. Идеи Леви-Строса поддержал Р.О.Якобсон. Изучая формы организации архаических социумов (сохранявших племенной уклад и примитивное хозяйство), Леви-Строс пришел к выводу о том, что взаимодействие соседних племен и их информирование о себе друг друга происходят путем обмена женщинами (через брачные установления), материальными благами, услугами. Согласно Леви-Стросу существует принципиальное («матричное») структурное сходство между языком, искусствами и типами культур.

В дискуссии «Жизнь и язык» на французском телевидении (1968) Леви-Строс следующим образом представлял свою концепцию: «Социальные феномены, человеческие сообщества все больше и больше представляются нам как огромные машины обмена информацией. Имеем ли мы дело с обменом женщинами между разными социальными группами через брачные запреты и предпочтения, или с обменом материальными ценностями и услугами в области экономической, или с обменов речевыми сообщениями, или с любыми другими операциями, предполагающими участие языка. <...> так вот, все чаще и чаще мы заинтересованы рассматривать все социальные феномены как феномены коммуникации. Но я пойду еще дальше, сказав, что и целые человеческие сообщества, не зная о том, общаются друг с другом, так как каждое сообщество находит пути выражения, свойственные его манере и собственному языку, при помощи выбора, который оно сделало между всеми возможными верованиями, обычаями и институтами; каждое другое сообщество выражается совершенно по-другому, другими способами. Вплоть до того, что все, что касается человеческой жизни от ее самых скрытых биологических основ до ее наиболее громоздких и показательных проявлений, кажется нам зависящим от коммуникации»<sup>1</sup>. (Подробно о семиотических идеях Леви-Строса см. в п. 16.1.)

Современная теория коммуникации, стремясь понять подлинную роль «информационной составляющей» в разные периоды истории, вводит понятие **макрокоммуникации**, субъектами которой являются массовые совокупности людей и которая осуществляется как взаимодействие (диалог или полилог) культур (Соколов 2002, 55). Макрокоммуникация происходит в формах заимствования достижений другой культуры (или культур) в сферах технологий и наук, коммуникаций, искусств, управления, образования, организации быта и др. Как и в межплеменных контактах, подчиненных брачным регламентациям (о которых писал Леви-Строс), межкультурная макрокоммуникация, складываясь из массы отдельных вполне осознанных действий и поступков конкретных людей, в итоге может приводить к крупным и никем не планируемым (и в этом смысле «надсознательным») последствиям. Например, человек привез сыну из-за границы игрушку, которая неожиданно подсказала пришедшему в гости инженеру решение технической задачи, занимавшей его целый день.

В случае одностороннего движения информационных потоков их результаты приводят к экспансии той или иной культуры в новые регионы. В древности такие процессы обычно бывали связаны с этноязыковой, иногда также и религиозной экспансией (на-

Стенограмма дискуссии, в которой участвовал также и Р.О.Якобсон, в русском переводе опубликована под заглавием «Жить и говорить» в книге: *Якобсон Р. Язык и бессознательное.* — М, 1996. — С. 199 — 222. Приведенную цитату см. нас. 214,215.

пример, эллинизация северо-восточной Африки, арабизация Испании и др.). В современном мире к культурной экспансии (вестернизации, американизации, китаизации и т.п.) ведут перемещения не столько людей, сколько информации. Процессы такого рода в конкретных случаях могут оцениваться отрицательно (как культурный империализм, информационная агрессия, информационная экспансия и т.п.).

**2. "Т Предмет семиотики: знаки, но не содержание сознания. . . ния.** Таким образом, процессы коммуникации неоднородны: наряду с ее классическими видами (находящимися в светлом поле сознания и характеризующимися наличием адресата и адресанта, намерением передать информацию, а также наличием обратной связи) бывают бессознательные коммуникативные процессы, которые происходят независимо от намерения и сознания адресанта (человека или животного). Существуют также процессы коммуникации внутри организма, а также внутри естественного или искусственного интеллекта; наконец, бывают процессы «надсознательной» коммуникации, принадлежащие уровню групп и сообществ и изучаемые в антропологии и социологии. Знаковые аспекты всех видов коммуникации составляют предмет семиотики.

Однако в предмет семиотики входит отнюдь не содержание процессов коммуникации, но только их знаковое воплощение, т.е. закономерности *семиозиса* (означивания, знакового представления информации и использования знаков) во всех сферах природной и социальной жизни, где имеют место информационные процессы.

В «Эпilogue» к своим «Очеркам по предыстории и истории семиотики» Вяч. Вс. Иванов, подчеркивая необходимость семиотики для теории познания, вместе с тем вполне определенно, терминологически, разделит сферу знаков и сферу сознания: «Задача семиотики — описывать семиосферу, без которой немислима ноосфера»<sup>1</sup> (Иванов 1998, 791).

**3 Назначение и возможности семиотики.** Разнообразие \* информационно-семиотических процессов, знаков и знаковых систем в природе и обществе так велико, что его не в силах вместить семиотические энциклопедии, атласы и словари (ср.: Похлебкин 1995; Бидерманн 1996; Шейнина 2002). Появились спе-

<sup>1</sup> Понятие *ноосферы* (от греч. *nods* 'разум' и *sphdria* 'шар') как «мыслящей» оболочки Земли, надстроенной над ее биосферой, ввел французский ученый Эдуард Леруа (1927); в работах Пьера Тейяра де Шардена, В.И.Вернадского, А.А.Любищева ноосфера трактуется как новое эволюционное состояние биосферы, при котором разумная деятельность человека становится решающим фактором ее развития.

специализированные издания по семиотике — энциклопедии символов отдельных культур и народов, отдельных эпох, религиозных традиций и искусств, отдельных классов знаков (например, книги по геральдике, альбомы товарных знаков или знаков воинских различий). Словари и альбомы знаков интересны сами по себе — в не меньшей мере, чем книги по изобразительному искусству, кино, театру, иллюстрированные рок-энциклопедии... Однако в каком отношении может быть интересна и полезна теоретическая книга по семиотике, особенно если в ней нет цветных картинок и систематизированных сведений по истории символов? В чем назначение семиотики?

А. Увидеть семиотическое единство информационных процессов. Семиотика открывает единую знаковую (заместительную) основу информационных процессов в природе и обществе. Семиотика показывает онтологическое единство любых информационных процессов, обусловленное использованием в них знаков (т. е. заместителей вещей, признаков, действий и представлений, понятий, идей).

Б. Понять своеобразие конкретных семиотик. Исследование знаков и знаковых систем помогает понять материал, в котором осуществляются разные виды общения и познания. Семиотика помогает осмыслить закономерности познания и общения, обусловленные семиотической природой этих процессов, — как их общие (универсальные семиотические) черты, так и своеобразие процессов, протекающих в конкретных семиотиках. Между тем закономерности общения и познания — это предметы прежде всего теории коммуникации, социальной психологии и наук о познании (гносеологии, когнитологии, эпистемологии). В чем, в таком случае, продуктивность семиотического подхода к коммуникации и познанию — подхода, который не может не быть достаточно общим и абстрактным, как бы с высоты птичьего полета? При таком взгляде открываются рельефные картины отдельных семиотик (языка людей, языков животных, языков искусств, этикета, языков ЭВМ и т.д.) в целом, в главном; становятся видны магистральные линии в развитии коммуникации и познания человечества; становится возможным в какой-то мере видеть перспективы этого развития.

В. «Взвесить» семиотическую компоненту индивида или общества. Семиотические характеристики человека и социума обладают высокой социально-психологической эвристичностью. Семиотика позволяет охарактеризовать информационно-семиотическую компоненту в структуре конкретной личности и в структуре конкретного социума. Между тем значимость семиотической компоненты для характеристики и человека, и социума трудно переоценить. Люди различаются между собой тем, сколько семиотик



доступно конкретному человеку, сколько он знает этнических языков, на скольких языках умеет читать и писать, разберется ли в топографическом плане или карте дорог, понимает ли нотную грамоту, может ли представить себе механизм по трем чертежным проекциям, владеет ли юридическим языком (например, способен ли самостоятельно понять суть и важные детали закона).

Аналогичным образом и для характеристик общества важно количество и состав семиотик, которые в нем используются; существенны, кроме того, густота и надежность каналов распространения информации. Информационно-семиотическая насыщенность и оснащенность общества может служить достаточно надежным суммарным показателем уровня его цивилизационного развития, аналогичным таким традиционным критериям благополучия, как количество электроэнергии, вырабатываемой на душу населения, или средняя продолжительность жизни.

Г. Улучшить логику и расширить кругозор гуманитарных исследований. Занятия семиотикой повышают логическую культуру. Присущий семиотике взгляд на гуманитарные объекты с высоты «птичьего полета» — несколько абстрагирующий и дискретный (разделяющий «пограничные» и «переходные» зоны) — в свое время был естественной предпосылкой популярности структурных методов в гуманитарном знании. Долгое время структурализм и семиотика шли рука об руку, так что в 50—70-е гг. XX в. многим казалось, что по большому счету это одна методология — структурно-семиотическая<sup>1</sup>. Семиотический подход, таким образом, способствовал использованию в гуманитарных науках наиболее точных и результативных (в гуманитаристике) методов — структурных, что в свое время было сильным позитивным фактором в развитии знания. Однако по мере утраты структурализмом своих командных высот (особенно в лингвистике) семиотика переставала ассоциироваться только со структурализмом. Тем не менее семиотика по-прежнему укрепляет в гуманитарных исследованиях логику и методичность.

**4.** • **Междисциплинарный характер семиотики и ее место в кругу гуманитарных наук.** Основы семиотики закладывались в трудах философов и логиков классической древности (V в. до н.э.), которые\* впрочем, сами не отделяли себя от

<sup>1</sup> Ср. характерный симбиоз в издательских решениях тех лет: книга Ю.М.Лотмана «Структура художественного текста» (М., 1970) вышла в издательской серии «Семиотические исследования по теории искусства»; русский перевод работы Ролана Барта «Основы семиологии» (1964) был напечатан в сборнике «Структурализм: "за" и-"против"» (М., 1972); см. также классические работы по структурной поэтике (В.Я.Проппа, Р.О.Якобсона, Цветана Тодорова, А.А.Реформатского, Клода Леви-Строса и др.) в антологии (см.: Семиотика 1983).

геометрии, грамматики, риторики. По стилю мышления и по семиотическому объекту «№ 1» — естественному языку — семиотика ближе всего лингвистам. В антологиях и обзорах современной семиотики к ее классикам относят философов, логиков, математиков (Чарлз С. Пирс, Чарлз У. Моррис, Умберто Эко), психологов (Жан Пиаже, Л.С. Выготский, Н.И. Жинкин), литературоведов (М.М. Бахтин, Ролан Барт, Ю.М. Лотман, Цветан Тодоров), антропологов и этнологов (Бронислав Малиновский, Клод Леви-Строс, Виктор Тэрнер), фольклористов (В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский, Г.Л. Пермяков), лингвистов (Фердинанд де Соссюр, Роман Якобсон, Вяч. Вс. Иванов, Б.А. Успенский), историков религий, культуры и искусств (П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, Мишель Фуко, А.М. Пятигорский), режиссеров театра и кино (В.Э. Мейерхольд, С.М. Эйзенштейн, Пьер Паоло Пазолини), романистов и эссеистов (Хорхе Луис Борхес, Умберто Эко, который, впрочем, не только романист, но и философ и искусствовед) (см.: Семиотика 1983; Иванов 1976; Почепцов 1998; Почепцов 2001; см. лекцию II в этой книге).

Еще более разнообразна «цеховая принадлежность» работ, в которых были высказаны важные для семиотики идеи (впрочем, часто не в традиционных для семиотики терминах), обоснованы или продемонстрированы семиотические подходы к изучению различных гуманитарных объектов. Авторов, которых можно было представить в качестве «чистых семиотиков», «только семиотиков» или даже «в первую очередь семиотиков», по-видимому, пока нет или мало. Иногда ценной для семиотики признается «просто хорошая» гуманитарная работа. — в которой есть глубина, ум и кругозор. «Глубина» — это умение увидеть ненаблюдаемое и внутреннее — то, что определяет видимое; «ум» — это логика и методичность исследования; «кругозор» — способность увидеть аналогии и параллели, а также факторы влияния за пределами «своего» объекта исследования. Но именно этому и учит семиотика.

Ни один эмпирический объект не принадлежит «только» семиотике и «в первую очередь» семиотике: язык изучается в первую очередь лингвистикой, языки животных — зоопсихологией и этологией, языки программирования — информатикой, ритуалы — антропологией и религиоведением, язык географической карты — картографией (в теории картографических проекций и способов отображения объектов картографирования), языки сцены, кино, изобразительного искусства — соответствующими разделами искусствознания и т.д.

Что, в таком случае, привносит в понимание конкретного «языка» его семиотический анализ, дополнительный хронологически более поздний?  $rFeg^{\wedge}egr$  нет ни в одной конкретной науке порознь: в о-п е р в ыр\$ш\$шую концепцию, которая в любой от-

дельной семиотике видит коммуникативную систему с моделирующими и порождающими возможностями, а также принимает во внимание знаковую (заместительную) природу тех единиц (тех «кирпичиков»), из которых строится данная система; во-вторых, семиотика предлагает гуманитарному знанию результативный общий метод исследования разных систем; в-третьих, сопоставление разных знаковых систем позволяет лучше понять своеобразие каждой отдельной семиотики, подобно тому как своеобразие конкретного этнического языка в полной мере может быть выявлено и осознано только при его сопоставлении с другими языками (как родственными, так и неродственными). Наконец, на путях семиотики благодаря присущему ей абстрагирующему видению своих объектов удастся выявить не просто те или иные «особенности» отдельных систем, но самые существенные черты их строения и содержания (см. об этом в лекциях XII и XIII).

В общий «план» гуманитарного знания семиотика входит в качестве крупного блока в составе теоретико-методологического основания конкретных гуманитарных наук (табл. 1). В XX в. постепенно вырабатывается теория самой семиотики, ее категориальный аппарат и собственная методология, не только структурная. Тем не менее пока семиотические исследования довольно разнородны. Свообразие отдельных классов семиотик настолько влияет на методы и содержание исследований, что у разных знаковых систем во многом «своя» семиотическая теория, при этом «вертикальные» связи частных семиотик (например, семиотики языка или семиотики религии) со «своими» дисциплинами (в данных примерах — с лингвистикой и религиоведением) оказываются более сильными, чем их «горизонтальные» связи (т.е. связи между семиотикой языка и семиотикой религии). Поэтому совокупность частных семиотик не всегда мыслится как единая («цельная») наука; в 1960-х годах ее определяли не как «самостоятельную» науку, но как «исследовательскую область» или как «комплекс научных теорий, изучающих свойства знаковых систем» (Философская энциклопедия: В 5 т. — Т. IV. — М., 1967). Ср. «переходное» определение семиотики в «Философском энциклопедическом словаре» (1983) в качестве «общей теории (или комплекса научных теорий), исследующей свойства знаковых систем». Однако философские справочники 1990 — 2001 гг. определяют семиотику уже как отдельную науку: «Семиотика... — научная, дисциплина, изучающая производство, строение и функционирование различных знаковых систем, хранящих и передающих информацию» (ВЭФ 2001, 913).

Помимо своего основного теоретико-методологического значения для всего гуманитарного знания семиотика важна в каче-

Таблица 1

## Место семиотики в кругу гуманитарных наук

| Гуманитарное знание  |  |  |  |   |  |                   |   |   |   |
|--|--|--|--|---|--|-------------------|---|---|---|
| <b>Исследования гуманитарных объектов (современного состояния и истории)</b> | Зоопсихология, этология                      | Социальная психология, этнография, этика, исследование массовой коммуникации | Психология личности и межличностных отношений, антропология, этнология | Лингвистика (теория языка; общее и частное синхроническое и диахроническое языкознание) | Теория и история искусств, включая теорию и историю литературы; эстетика | Религиоведение    | Когнитивные науки, лингво-семиотические аспекты автоматической переработки информации | Конкретные гуманитарные исследования (современного состояния и его истории) | Конкретные гуманитарные исследования (современного состояния и его истории) |
| <b>Теоретико-методологические основания исследований</b>                     | <b>(1) Семиотика</b>                         |  |  |   |  |                   |   | <b>(2) Философия, теория познания, логика</b>                               | <b>(3) Психоаналитика (фрейдизм, юнгианство и др.)</b>                      |
|  | Семиотика биологической коммуникации         | Семиотика социальной коммуникации и управления                               | Семиотика поведения и социальной репрезентации                         | Семиотика языка   | Семиотика искусства  | Семиотика религии | Семиотические аспекты познания и представления знаний                                 |   |   |
|  | <b>Теория (категории и методы) семиотики</b> |  |  |   |  |                   |   |   |   |

**Пояснения.** В таблице представлены только 3 типа теоретико-методологических оснований гуманитарных исследований, хотя их может быть больше (например, некоторая религиозная доктрина или теория эволюции). Представленные типы имеют (в скобках) указатели 1, 2 и 3, при этом внутренняя структура областей 2 и 3 не детализируется.

стве объединяющей теоретической науки для ряда вспомогательных исторических дисциплин — таких как нумизматика (история монетной чеканки и обращения монет и денежных слитков), сфрагистика (история печатей; от греч. *sphragis* — 'печать, перстень с печатью'), геральдика (история гербов; ранее, с XIII в., составление дворянских, цеховых и земельных гербов), эмблематика (изучение символов и знаков принадлежности, собственности и т.п., исключая гербы и печати, например, знаков родов войск, воинских различий, фирменных и товарных знаков, логотипов и т.п.), фалеристика<sup>1</sup> (история орденов, медалей, металлических знаков отличия). Реалии, изучаемые названными дисциплинами, объединяет то, что все они являются знаками, т.е. носителями некоторых значений, замещенных условными изображениями. Семиотические исследования символики и эмблематики, представляя самодостаточный интерес, ценны также для культурологии, истории искусств, психологии: они приближают к пониманию не только культуры отдельных народов, но и эстетических универсалий и психологических констант человечества.

**5. Лингвоцентризм семиотики. В чем ценность семиотики для языкознания?** Семиотика, будучи рдной из общих теорий разных гуманитарных объектов, находится в особо тесных отношениях с лингвистикой<sup>2</sup>. Это связано с особым статусом языка среди других знаковых систем: по Соссюру, язык — «наиважнейшая из этих систем» (Соссюр [1916] 1977). Луи Ельмслев, основатель и глава копенгагенской школы структурной лингвистики, видел уникальность языка в том, что «практически язык является семиотикой, в которую могут быть переведены все другие семиотики — как все другие языки, так и все другие мыслимые семиотические структуры. <...> Данное свойство языка обусловлено неограниченной возможностью образования знаков и очень свободными правилами образования единиц большей протяженности (предложения и т.д.)» (Ельмслев [1942] 1999, 231).

Некоторые семиотики способны выразить более сложное (более «глубокое» или «богатое») содержание, чем язык «сам по себе» (т.е. \$ наборе значений своей лексики и грамматики), — таковы литература, искусства, религии (см. об этом подробно в п. 81 — 91). При этом назначение религии, литературы, искусств не исчер-

<sup>1</sup> *Фалеристика* — от лат. *falerae, phalerae* — 'металлические украшения, служившие воинскими знаками отличия'; восходит к греч. *phalara* — 'металлические бляхи на шлеме, на узде (для защиты или украшения)'; 'украшения, побрякушки' (от *pha* — 'светлый, блестящий, белый'). Фалеристикой называют также коллекционирование орденов, медалей, значков, нагрудных знаков и др.

<sup>2</sup> Характерно объединение двух дисциплин в некоторых словарях и руководствах (см.: Соломоник 1995; Баранов и др. 2001).

пывается их семиотической функцией; их незнаковые аспекты (формирование в сознании реципиента той или иной общей концепции человека и мира; воспитание реципиента (т. е. внедрение в сознание человека этических норм); утешение; развлечение и др.) весомее, богаче их семиотики (их формы сообщения и способа существования).

В отличие от названных, более содержательных, семиотик, язык является семиотикой по преимуществу, «чистой» семиотикой, как бы общесемиотической моделью разных «устройств», предназначенных для сообщения информации. Неслучайно искусствоведы, затрагивая художественные средства того или иного искусства — а это и есть семиотический аспект искусствознания, — начинают говорить о «языке» соответствующего искусства<sup>1</sup>. Привычность подобных «лингвистических метафор» говорит о семиотическом видении искусства, а может быть, и о том, что принципы анализа поэтики разных искусств во многом «подсказаны» семиотическим эталоном — языком.

Онтология языка может быть понята в наибольшей мере на основе именно знаковой теории, потому что в языке нет незнаковых, утилитарных функций. Вот почему семиотика так важна для языкознания.

Знаковая теория языка (лингвосемиотика) позволяет увидеть наиболее существенные черты языка — как в содержательно-функциональном плане, так и в строении языка (см. часть четвертую). Опираясь на типологию знаковых систем, лингвосемиотика очерчивает место языка среди природных и социальных семиотик (см. п. 142). Она обладает большими возможностями как в объяснении природы языка, так и в плане эвристики (открытия нового знания о своем объекте). Важно при этом, что знаковая теория языка не является альтернативой по отношению к другим концепциям. В корпусе знаний о языке у лингвосемиотики своя ниша — она изучает те свойства языка, которые выявляются при сопоставлении языка с другими семиотиками. Это существенные свойства, приоритетные для онтологии языка, однако исследования такого рода не создают особых методов описания фонологии, грамматики и лексики, т. е. не развиваются в специ-

<sup>1</sup> Ср. обычность слова *язык* (и его переводных соответствий) в названиях работ по поэтике искусств: *Мартен М.* Язык кино. — М., 1959; *Лоусон Дж. Г.* Фильм — творческий процесс, или Язык и структура фильма. — М., 1965; *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). — М., 1970; *Metz Chr.* Film language: a semiotics of the cinema. — Indiana University Press, 1974; *Соболев Р. П.* Что такое язык кино? — М., 1983; *Сарджент У.* Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. — М., 1987. Ср. также заглавия семиотических разделов в «Эстетике» Ю. Б. Борева (М., 1988): «Искусство как язык», «Многоязычие художественной деятельности».

альную методологию. Поэтому семиотика не конкурирует с другими лингвистическими концепциями и методологиями, а мирно с ними сосуществует.

С точки зрения логики представления знания семиотический подход к конкретной знаковой системе соответствует этапу логического определения объекта, которое в классическом случае (*definitio per genus proximum et differentiam specificam* 'определение через ближайший род и видовое отличие') предполагает отыскание ближайшего рода для определяемого объекта и отличительных признаков, имеющих только у данного объекта. Ближайший род для понятия «естественный язык» — это «семиотические системы»; видовые отличия — это те признаки, которыми «естественный язык» отличается от других «семиотических систем» — языка животных, языка жестов и мимики, языков искусств, языков программирования и т.д. Таким образом, знаковая теория языка выступает как его «макроопределение» или как семиотическое введение в теорию языка.

В истории языкознания XX в. наблюдается упрочение и дальнейшее развитие семиотических представлений о языке. Ср. характерные различия между двумя редакциями статьи «Знаковая теория языка» в двух изданиях (разделенных сроком чуть более 20 лет) авторитетной энциклопедии (см. ниже)<sup>1</sup>.

Две характеристики понятия «знаковая теория языка»

Знаковая теория языка — принятая в структурной лингвистике концепция, рассматривающая язык как одну из знаковых систем. Исследует свойства единиц языка и правила их сочетания в аспекте их знаковой природы. Основатель знаковой теории языка — Ф. де Соссюр (Советский энциклопедический словарь. — М., 1979. — С. 470)

Знаковые теории языка — совокупность теоретических положений (идей, гипотез) о строении языка, рассматриваемого как система знаков (см. *Знак языковой*). Понятие знака восходит к стоикам, определение знака как единства звуков и значения прошло через всю средневековую философию; большой вклад в разработку знаковой теории языка внес В.Гумбольдт. Существенное влияние на формирование знаковой теории языка оказала *семиотика* (Российский энциклопедический словарь: В 2 т. - Т. 1. - М., 2000. - С. 545).

\*

Из значимых для динамики лингвосемиотики изменений отметим следующие: 1) речь стала вестись не об одной, а о нескольких знаковых теориях языка, т.е. отмечается и распространенность семиотических пред-

Новая редакция опирается на статью А.А.Уфимцевой «Знаковые теории языка» в ЛЭС 1990.

ставлений, и их вариативность; 2) знаковая теория языка больше не ограничивается рамками структурализма; 3) предмет лингвосемиотики представлен как более широкий и значительный: вместо «исследует свойства единиц языка и правила их сочетания» стало «[исследует] строение языка»; 4) история лингвосемиотики «удлинилась», т.е. обогатилась более чем на два тысячелетия, в том числе философской мыслью Средних веков; 5) в новой редакции вместо знаменитой, но для многих дискусионной фигуры зачинателя структурализма Фердинанда де Соссюра семиотику связывают с именем Вильгельма фон Гумбольдта — величайшего и общепризнанного авторитета, родоначальника теоретического языкознания Нового времени, лингвистической типологии и философии языка.

**6. Дефиниция и строение знака.** Со времен стоиков (III—II вв. до н.э.) все определения знака указывают на его двусторонний — материально-идеальный — характер. **Знак** (лат. *signum*) — это материальный, чувственно воспринимаемый предмет (вещь, явление, действие, признак), выступающий в качестве представителя (заместителя, репрезентанта) другого предмета, свойства или отношения и используемый для получения, хранения, переработки и передачи информации. Каждый **знак** имеет, во-первых, материальную сторону — это его *означающее* (лат. *signans*), или *план выражения*, во-вторых, идеальную сторону — это значение знака, или *содержание*, в терминах семиотики — *означаемое* (лат. *signatum*), или *план содержания*. Древнегреческие прототипы терминов *знак*, *означающее* и *означаемое* впервые появляются у ранних стоиков (III в. до н.э.) в сочинениях по «логике», которую они понимали как учение о речи (см.: Античные теории 1936, 26).

Термины *план выражения* и *план содержания* могут показаться перифразой древнейшей философской оппозиции «форма и содержание». Действительно, если иметь в виду такую единицу языка, как слово, по отношению к которому традиционно говорят о *звуковой оболочке*, о *грамматической форме* и о значении как о *содержании слова*, то может показаться, что термины *план выражения* и *план содержания* ничего не добавляют к уже имеющимся представлениям о диалектике формы и содержания в языке. Однако в семиотической оппозиции «план выражения — план содержания» в центре внимания оказываются не взаимозависимости и корреляции формы и содержания, но их асимметрия, иногда разномасштабность. План выражения — это отнюдь не всегда «оболочка» или «вместилище» содержания, часто это просто «метка», «ярлычок», «репрезентативная малость», пусть сверну-

<sup>1</sup> В когнитивной лингвистике для «означающего» появился выразительный термин *тело знака* (см.: Кубрякова и др. 1996, 55), подчеркивающий материальность носителя значения.



тая и концентрированная, однако в сопоставлении с означаемым, с тем, на что указывает метка, — это всегда «малость» (ср. означающее и означаемое в государственном флаге и гербе; ср. богатство содержания географической карты или чертежа, с одной стороны, и принципиальную «экономность», «схемность» представления соответствующего содержания средствами названных семиотик, — с другой). С точки зрения «техники» и «экономики» информационно-семиотических процессов обязательная и сущностная «экономность» знака, т.е. способность выразить или репрезентировать «большое» через «малое», — это его ценное свойство.

**6 А** **Формула знака: бином или триада?** Тезис о материально-идеальном характере знака требует пояснения. Значением (содержанием) любого знака является не «замещаемый» предмет, а представление о нем. Например, в дорожном знаке «Дети» его материальная оболочка — это силуэт двух бегущих детей, помещенный в треугольнике с красной обводкой, а его содержание (значение) — это не реальные конкретные дети, а представление о том, что на этом участке дороги часто появляются дети. По отношению к реальным ситуациям (о которых предупреждает данный знак) его значение представляет собой обобщение и абстракцию: ведь реально дети могут не обязательно бежать, а идти или играть; не такими, как «на картинке», могут быть их количество, а также пол, возраст и т.д.

Нематериальность содержания знака видели уже стоики эллинистической поры, когда определяли означающее как «воспринимаемое» (*aistheton*), а означаемое — не как «вещь», но как «понимаемое, осознаваемое» (*noësis*). Поэтому, несмотря на бинарность знака, его сущностной графической формулой в семиотике стал треугольник (схема 1).

Легко видеть, что к этой триаде восходят и «логический треугольник» выдающегося немецкого логика Готлоба Фреге (в его работах конца XIX в.) — графический образ, разводящий и объединяющий «денотат—концепт—знак», и «семантический треугольник» «слово—понятие—вещь» (восходящий к работе «Значение значения» (1923) американских семасиологов Ч.Огдена и А.Ричардса).

Схема 1

#### Семиотический треугольник

План содержания  
5 знака (означаемое)

План выражения  
знака (означающее) а

«Вещь» (объект  
обозначения) с

**6. «••ский треугольник.** Понимание сущностей, образующих семиотический треугольник, вариативно в разных научных школах. Лингвисты отошли от понимания означающего как чисто материальной «формы». У Соссюра означающее предстает как психический (т. е. идеальный) феномен — это «акустический образ, психический отпечаток звучания» (Соссюр [1916], 1977, 99). К сфере означающего иногда также относят *внутреннюю форму слова* («способ представления значения в слове», по классическому определению В.В. Виноградова) (см.: Виноградов 1947, 17), т. е. явление семантической структуры названия, именно его мотивированности.

У логиков по сути близкий феномен был обозначен термином *смысл*, иногда *десигнат*<sup>1</sup>, иногда *концепт*<sup>2</sup> и рассматривался как ядерный компонент означаемого. Так, в концепции имени, разработанной Г. Фреге, *денотат*<sup>3</sup> имени *Аристотель* — это его отношение к знаменитому философу, а *смысл* имени *Аристотель* заключается в значении ученик Платона и учитель Александра Великого (см.: Фреге [1892] 1997, 354). Оппозиции «денотат — смысл» у Фреге в аналитической философии Р. Карнапа и К. Льюиса соответствуют термины *экстенционал*<sup>4</sup> 'область предметной приложимости для слова и логической валентности для суждения', *интенционал*<sup>5</sup> 'качества или свойства, составляющие внутреннее содержание слова или термина, его сигнификацию\*' (Ахманова 1966, 179). См. также разбор лингвистических модификаций триады «слово—понятие—вещь» в книге И.М. Кобозевой (см.: Кобозева 2000, 43—49).

В итоге понимание и формы, и содержания знака было существенно углублено; были увидены их неэлементарность и внутренняя структурированность. Однако открытая стойками триада «означающее—означаемое—вещь» сохраняется как логико-семиотический инвариант поисков или как ось координат единой системы. См. таблицу 2, показывающую соотносительность довольно пестрой терминологии.

<sup>1</sup> *Десигнат* — от лат. *designatio* 'обозначение, указание, назначение'; в логике термин используется в двух антонимичных значениях — и как 'денотат', и как 'концепт', или 'смысл'

<sup>2</sup> *Концепт* (от лат. *conceptio* 'соединение, совокупность') в логике — смысл понятия; в когнитивной лингвистике — «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, ...всей картины мира, отраженной в человеческой психике» (Кубрякова и др. 1996, 90).

<sup>3</sup> *Денотат* — от лат. *denotatus* 'обозначение, обозначенный'; в логике — объект, обозначением которого является данное имя.

<sup>4</sup> *Экстенционал* — от лат. *extensio* 'распространение; протяжение, пространство'; в логике — область приложения или референции имени (некоторого понятия).

<sup>5</sup> *Интенционал* — от лат. *intentio* 'напряжение, усилие'; в логике — смысл имени (термина), называющего понятие.

## Триада «означающее —означаемое—вещь» и варианты ее представления

| 1  | 4<br>Три класса явлений, взаимоотношения которых образуют знак  |  |  |
|--|---|--|--|
| Метатерминологические инвариантные перифразы | а) чувственно воспринимаемая форма знака (звуки, буквы, изображения)  | б) принадлежащее сознанию человека представление (понятие) о предмете  | с) материальный предмет внешнего мира (с которым соотносится знак) |
| <b>Школы и концепции</b>                     | <b>Терминологические варианты представления триады «знак—понятие—вещь»</b>  |  |  |
| Стоики (III —I вв. до н.э.)                  | означающее  | означаемое   | вещь   |
| Концепция Г. Фреге (1892)                    | термин, имя, выражение  | смысл (das Sinn)   | денотат (die Bedeutung), вещь                                      |
| Ф. де Соссюр (1916)                          | означающее как название и как акустический образ  | понятие  | вещь   |
| Лингвистическая семантика                    | слово, лексема в чисто формальном аспекте — как оболочка, создаваемая средствами плана выражения языка; слово, лексема в аспекте своей внутренней формы; десигнатор | понятие, представление, лексическое значение, денотат (в отличие от значения, создаваемого внутренней формой слова); десигнатор; интенционал ('смысловое ядро значения'); экстенционал ('периферия + ядро значения') | вещь   |
| Логическая семантика                         | имя, слово, выражение, пропозиция   | сигнификат   | денотат  |
|  |   | значение, смысл, концепт, сигнификат   | референт   |
|  |   | интенционал  | экстенционал   |
|  |   | десигнат   | денотат  |
|  |   | концепт, концепт денотата  | денотат  |

**6.0<sup>^</sup>"** **Субзнаки: частичные знаки, ползнаки, фигуры, экспоненты.** Из определения знака (см. пп. 6.1) следует, что он обязательно соотносится с тем или иным представлением о внешнем мире. Однако в структуре знаков (языковых и неязыковых) есть элементы, не обладающие такой соотнесенностью. В языке это, во-первых, все незначащие единицы: дифференциальные признаки фонем, сами фонемы и буквы (графемы); во-вторых, это значащие, но несамостоятельные единицы — морфемы (именно морфемы иногда определяют в качестве *ползнаков*, *предзнаков* или *частичных знаков*).

К языковым субзнакам следует отнести также *знаки препинания*. С точки зрения семиотики, это не знаки: они не «представляют» (не замещают, не репрезентируют) какой-либо предмет или отношение. Их назначение в том, чтобы обозначить формально-грамматическое, смысловое и интонационное членения речи. Однако эти функции знаков препинания могут быть восприняты только в контексте письма.

В качестве примера субзнаковых явлений в неязыковой семиотике можно указать на различия в геометрии щитов с изображением того или иного дорожного знака: предупреждающие знаки вписаны в треугольник, запрещающие — в окружность, информационно-указательные — в прямоугольник. Ср. также несамостоятельность и неотделимость от всего знака отдельных элементов погон: погоны полковника отличаются от погон старшего лейтенанта не только величиной звездочек, но и числом «просветов». В музыке (а это одна из семиотик, более сложных, чем язык) уровню субзнаковых явлений принадлежат музыкальные звуки и созвучия; значащая единица музыкального языка, сопоставимая со словом, — это мотив (см. п. 118).

Субзнаковые компоненты знаков — это не только «стройматериал» знаков, но и различители значений.

Так, формальное различие между двумя словами может состоять в одном дифференциальном признаке, ср. фонемный состав рус. <нит'> (глагол *нить*) и <н'ит'> (существительное *нить*): различие между этими словами всего лишь в палатализованности носового согласного во втором слове; ср. также *мол* и *моль*, *пить* и *бить*, *папа* и *баба*, *мама* и *баба*, *мел* и *мил* и подобные отнюдь не редкие пары слов, чьи фонологические оболочки отличаются не фонемой, но всего одним дифференциальным признаком фонемы.

Аналогичные явления есть и на письме. Например, словенские слова *seg* 'дуб' и *seg* 'риф, острый подводный камень' на письме различаются только диакритическим надстрочным значком — «гачеком»; в рукописи русские слова *пир* и *тир* отличаются всего одной «палочкой», для которой даже нет названия; английские слова *POPE* 'римский папа; священник' и *ROPE* 'канат, веревка' или *ROOT* 'корень' и *BOOT* 'ботинок',

напечатанные заглавными буквами, также различаются всего лишь элементами букв.

Подобные несамостоятельные знаковые элементы, необходимые для дифференциации знаков, тоже называют субзнаками, или частичными знаками, иногда — *экспонентами* (т.е. 'показателями') или, вслед за Л. Ельмслевым, — *фигурами*.

Впрочем, согласно более радикальной точке зрения Р. О.Якобсона, любые подобные различители значений также являются знаками: «Дифференциальные признаки, цельный дискурс и другие лингвистические сущности, несмотря на структурные отличия их функций и поля деятельности, все подчинены одной общей науке о знаках» (Якобсон [1975] 1996, 156). (Подробнее см. п. 14.)

**7. Явления, сочетающие в себе знаковые и незнаковые (утилитарные) функции.** Язык, в какой бы функции он ни выступал, всегда является системой знаков. За пределами языка, однако, есть множество явлений, в которых их знаковые функции соединяются с незнаковыми. Подробно вопрос о функциях языка и других семиотик будет рассмотрен далее, в лекции XII, но сейчас имеет смысл показать такого рода соединения на примерах.

Одежда, в которой человек появляется на людях, — всегда семиотична, это часть его поведения. Особенно высока степень семиотичности униформы. Однако основное назначение одежды — утилитарное: защищать тело человека от неблагоприятных воздействий внешней среды.

Проводы и встреча на вокзале могут иметь вполне утилитарные цели: во-первых, помочь с чемоданом, показать гостиницу и т.д.; во-вторых, иногда встреча или проводы отвечают стремлению человека скорее, пораньше увидеть близкого (или подольше побыть вместе в преддверии разлуки); в-третьих, поездка для встречи или проводов может быть для кого-то отчасти развлечением (например, для маленьких детей, когда они просят взять их с собой на вокзал или в аэропорт). Все это утилитарные функции встреч^проводов. Что касается их семиотического аспекта, то его наличие обычно связано с выражением положительного отношения к тому, кого встречают (провожают). В дипломатическом протоколе встреча в аэропорту целиком семиотична: это необходимый знак приветствия официальных представителей другого государства.

Утилитарная функция маневров состоит в тренировке или проверке военной выучки; их знаковая функция — демонстрация силы, готовности к агрессии или обороне.

Относительно произведений архитектуры и прикладного (декоративного) искусства всегда можно легко указать на их утилитарное назначение, но их функции шире, значительнее их «полезности». На них есть печать времени, в них отражены национальные традиции и художественный вкус народа, искусственность или бездарность замысла и исполнения; они способны волновать, радовать или возмущать, вызывать чувства гордости или стыда и презрения к горе-мастерам.

Легко видеть, что пропорции семиотического и утилитарного в разных знаках могут быть различны. Впрочем, иногда «чисто символическое» поведение оказывается с более общей точки зрения утилитарным: например, церемония встречи главы иностранного государства (включая вывешивание государственных флагов, почетный караул, исполнение гимна, цветы, хлеб-соль и т.д.) — это действия по установлению или поддержанию нужных отношений с данным государством.

## **Лекция II**

### **ГЛАВНЫЕ СОБЫТИЯ В ИСТОРИИ СЕМИОТИКИ**

**8. Спор о природе имен в Древней Греции (теории «фюсей» и «тесей»). Диалог Платона «Кратил» (IV в. до н.э.). — 9. Чарльз Сандерс Пирс, признанный основатель семиотики Нового времени. — 10. Фердинанд де Соссюр как семиотик. — 11. Методологический экскурс: о необходимости различать «ценные для семиотики идеи» и работы, составляющие предмет истории семиотики. — 12. Герменевтическая семиотика Г. Г. Шпета. — 13. Первая в XX в. книга по семиотике: «Основания теории знаков» Чарльза Морриса (Чикаго, 1938). — 14. Семиотические идеи Романа Якобсона. — 15. Проблемы семиотики в психологии. Жан Пиаже, Л.С.Выготский, Н.И.Жинкин. — 16. Семиотика в западноевропейском структурализме. Клод Леви-Строс, Ролан Барт, Мишель Фуко, Жак Деррида, Умберто Эко. — 17. Московско-тартуская семиотическая школа. Ю.М.Лотман, Вяч.Вс. Иванов, Вл.Н.Топоров, Б.А.Успенский, Н.И.Толстой**

**8.** Спор о природе имен в Древней Греции (теории «фюсей» и «тесей»). Диалог Платона «Кратил» (IV в. до н.э.). Согласно первой рефлексии человеческого ума над словом, слово (имя вещи) мыслилось не как условное обозначение вещи, но неконвенционально: как часть или даже как сущность вещи. Неконвенциональная трактовка языкового знака характерна для пралогического мышления; она лежит в основе языковой магии и, шире, разных видов фидеистического (религиоз-

ного) отношения к слову (подробнее см.: Мечковская 1998). Неконвенциональное восприятие слов дошкольниками хорошо известно детской психологии: «слово отождествляется с вещью» (К.И.Чуковский); например, первоклассник может считать, что в предложении *Там стояло два стула и один стол* всего три слова, или что слово *конфета* — сладкое. Неконвенциональность часто присутствует в художественном (эстетическом) восприятии слова.

Согласно древнейшей в европейской античности концепции слова, имя вещи соответствует ее природе. В этом суть *теории фюсей* (от греч. *physis* 'природа'). Так считали Гераклит (ок. 520 — ок. 460 до н.э.), позже — стоики, отчасти — гностики и пифагорейцы.

Сторонники противоположной концепции, известной как *теория тѐсей* (от греч. *thesis* 'положение, установление'<sup>5</sup>), видели в именах условное установление, сознательно принятое людьми. Так понимали природу имени Демокрит (460 — 370 до н.э.), Аристотель (384 — 322 до н.э.), отчасти Платон (428 — 348 до н.э.).

Сторонники теории фюсей связывали «природную» мотивированность имени, во-первых, с «изобразительностью» звуков речи по отношению к внеязыковому миру и, во-вторых, с обусловленностью звуков речи физиологическими ощущениями человека. Шесть веков спустя св. Августин (354 — 430) следующим образом представлял доводы стоиков: «природность» названий доказывается, во-первых, звукоподражаниями (т.е. словами, с помощью которых мы говорим о звоне меди, ржании лошадей или скрипе цепей); во-вторых, — сходством между воздействием вещи на человека и его ощущениями от этой вещи: «Сами вещи воздействуют так, как ощущаются слова: *mel* (мед) — как сладостно воздействует на вкус сама вещь, так и именем она мягко действует на слух; *acre* (острое) в обоих отношениях жестко; *lana* (шерсть) и *vepres* (терн) — каковы для слуха слова, таковы сами предметы для осязания. Это согласие ощущения вещи с ощущением звука стоики считают как бы колыбелью слов» (цит. по: Античные теории 1936, 72).

Спор о природе названий вызвал самое знаменитое сочинение древнегреческой философии о языке — диалог Платона «Кратил, или О правильности имен». Обсуждают проблему трое: Кратил, защитник правильности «подлинных» имен (тех, которые присущи вещам от природы), Гермоген, уверенный в том, что «никакое имя никому не врождено от природы, но принадлежит на основании закона и обычая тех, которые этот обычай установили и так называют», и мудрейший арбитр Сократ, ищущий «третий берег». Это, очевидно, и точка зрения самого Платона. Устами Сократа Платон говорит, что имена были установлены, но «зако-

нодатель имен» (*ономатотет*<sup>1</sup>) устанавливал имена таким образом, чтобы звуки, из которых создавалось имя, отвечали «природе» называемого предмета или действия. И далее, показывая, каким образом звучание и значение могут отвечать природе друг друга, Платон по сути закладывает основы концепции звуко-символизма (аргументы Платона приведены в обширной выдержке из «Кратила» в п. 42, в лекции VII «Иконические знаки. Звуко-символизм»).

Компромисс Платона в понимании имени (компромисс между «природой» и «установлением») связан с историей названий: при возникновении слова между его звуковой оболочкой и называемой вещью существовала та или иная внутренняя связь (звуко- или образоподражательного характера), но потом возникает такое множество производных слов, с настолько далеко разошедшимися значениями, что первоначальная мотивированность забывается, и связь имени и вещи держится традицией, договором, а не природой.

Размышляя над природой названий, Платон в «Кратиле» высказывает замечательные и до сих пор вполне актуальные семиотические идеи. Например, такие:

— мотивированность слова может быть различной природы (разного характера): «...одни имена составлены из более первичных, а другие являются первыми» (Античные теории, 1936, 55 — 56);

— мотивированность может быть присуща имени в разной (большей или меньшей) степени: «Итак, мой славный, смело признавай, что и имя одно назначено хорошо, а другое — нет, и не заставляй его иметь все буквы, чтобы быть совершенно такими же, как то, чьим именем оно является, но позволь вносить в него и неподходящую букву» (там же, 55);

— принятие имени людьми зависит не от «правильности» имени (его адекватной мотивированности), но от «договоренности», т.е. конвенции, условленности между людьми: «Мне и самому нравится, чтобы имена в пределах возможности были сходны с вещами. Однако, в самом деле, как бы это стремление к сходству не оказалось, как говорит Гермоген, слишком стеснительным и не пришлось бы привлекать к вопросу о правильности имен грубое соображение о договоре» (там же, 57).

<sup>1</sup> От греч. *onomato-thetes* (дословно 'установитель, законодатель имен', от *onoma* 'имя, название' и *thetes* — 'полагатель, установитель, закладыватель'; существовало также слово *onomdton* — 'дающий имя'), однако не ясно, кто именно был этим богом или героем. По преданию, Пифагор на вопрос «Что самое мудрое?» ответил: «Число; а на втором месте тот, кто установил имена вещам» (Античные теории 1936, 32). О том, как объяснялось происхождение имени в разных мифологиях, см.: Иванов 1962; Топоров 1991.



Последующее языкознание и, в частности, семасиология и теория номинации — это, по сути, развитие и конкретизация семиотических идей Платона.

**9. Чарльз Сандерс Пирс, признанный основатель семиотики Нового времени.** Американский математик, логик, естествоиспытатель и философ Ч. С. Пирс (Piers) (1839 — 1914) вошел в историю знания как родоначальник философии прагматизма и основатель современной семиотики. В 1861 — 1891 гг. Пирс преподавал в знаменитых американских университетах (Кембридж, Гарвард, университет Джона Гопкинса), и его идеи формировались и получали известность в лекциях, однако большинство работ не было опубликовано при жизни автора. Труды Пирса получили всеобщее признание в 1930-х годах: когда в 1931 г. в Гарварде начало выходить 8-томное собрание его сочинений (издание которого было закончено в 1958 г.), и о Пирсе стали писать как об «отце научной философии США»<sup>1</sup>.

Развитие семиотики до Пирса — это история отдельных семиотических идей, озарений и споров о словах или знаках в безбрежном море философских поисков. Хронология семиотики богата событиями и славными именами. Вот только некоторые из них, позволяющие видеть масштаб идей и личностей:

- древнегреческий спор о природе имени; анализ строения знака у стоиков;
- учение Филона Александрийского (ок. 25 г. до н.э. — ок. 50 г. н. э.) о четырех смыслах текста Писания и разных способах интерпретации текста;
- неоплатонические идеи Псевдо-Дионисия Ареопагита (V или начало VI в.) о бессилии человеческого языка в познании;
- средневековый спор номиналистов и реалистов о природе универсалий (общих понятий) и их обозначений;
- принципы работы логического автомата, разработанные и отчасти реализованные (!) Раймондом Луллием (ок. 1235—ок. 1315), испанским поэтом и философом, миссионером и первым европейским арабистом;
- теория познания Джона Локка (1632—1704), сенсуалиста-эмпирика и провозвестника политического либерализма, который в «Опыте о человеческом разуме» (1690, рус. пер. 1898) указал на важность проблемы обозначения простых и сложных идей с

<sup>1</sup> Р.О.Якобсон отмечал, однако, что это издание, осуществленное без должного текстологического и библиографического обеспечения, не позволяет в полной мере представить развитие идей Пирса. В 2000 г. в Санкт-Петербурге в Лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ были подготовлены два тома сочинений Пирса в русском переводе по трем американским изданиям (см.: Пирс 2000; Пирс 2000 [а]).

помощью знаков; в процессах **означивания** он видел одну из «трех важнейших областей умственной работы» и считал, что знаки и означивание следует рассматривать в специальной теории (Локк назвал ее *семиотикой*<sup>1</sup>);

- семиотический раздел (один из четырех) в двухтомном философском-онтологическом построении немецкого философа и логика Иоганна Генриха Ламберта (1728 — 1777), названном «Новый Органон» (1764)<sup>2</sup>; у Ламберта существенно расширяются границы философской семиотики: кроме естественных языков он рассматривает, с одной стороны, неязыковые средства коммуникации — музыку, хореографию, гербовые знаки и эмблемы, церемонии и др., а с другой — алгебру и другие искусственные языки наук, видя в них «повторный перевод» (*gedoppelte Übersetzung*): знание о мире «переводится» на обычный язык, а затем на язык знаков науки (о Ламберте как о видном предшественнике Пирса см.: Якобсон [1975] 1996).

Таким образом, у Пирса были предшественники, однако Пирс первым разработал целостную теорию знаков и знаковых систем (назвав ее, вслед за Локком, *семиотикой*) и предложил ее основные термины. Пирс шел к семиотике от средневековой логики и умозрительной (теоретической) универсальной грамматики (лат. *grammatica speculative!*) средневековых философов, стремившихся выявить универсальные категории мышления (которые, по доктринам *grammatica speculativa*, присутствуют в любом языке). Неслучайно первые книги, в которых Пирс формулирует принципы семиотики, названы им во вкусе Средних веков: «*Grammatica speculativa*» (1867)<sup>3</sup> и «О новом списке категорий» (1867). Семиотика была для него делом жизни: с семиотики он начинал; о ней в начале XX в. написал свою главную книгу — «Система логики с точки зрения семиотики».

Пирс разработал самую органичную для семиотики классификацию знаков, в которой три основных класса знаков — **знаки-индексы**, **знаки-копии** (или **знаки-иконы**) и **знаки-символы** (подробно см. лекции V—IX) — отражают три ступени **семиозиса** (становления знака). В отличие от других классификаций знаков (в том числе таких естественных и важных, как различение зна-

<sup>1</sup> Слово *семиотика* издавна и до сих пор используется в медицине, обозначая раздел диагностики, связанный с изучением и оценкой проявлений, признаков, симптомов болезни. О терминологической новизне семиотики как науки о знаках говорит тот факт, что во 2-м издании Большой Советской энциклопедии (Т. 38. — М., 1955) термин *семиотика* объясняется только в медицинском смысле.

<sup>2</sup> Аллюзия к названию свода логических сочинений Аристотеля — «Органон» (греч. *organon* 'орудие, инструмент'), т.е. логика мыслилась как инструмент ума.

<sup>3</sup> Ее IV глава «Предложение» опубликована в антологии (см.: Семиотика 1983) с комментариями Т. В. Булыгиной.

ков по физической природе их оболочек — **знаки оптические, слуховые, осязательные** и т.д.; см. п. 21—24), классификация Пирса является сущностной, поскольку в ней учитывается главное в двусторонней структуре знака — степень мотивированности оболочки знака его содержанием. Эта полностью актуальная для современной семиотики концепция будет представлена в лекции V выдержками из работ Пирса, что позволит почувствовать силу и пронизательность его мысли.

Первопроходческую семиотику Пирса исключительно высоко ценил Р.О.Якобсон. Он писал, что Пирс «возможно, был самым изобретательным и разносторонним из американских мыслителей», с горечью добавляя: «настолько великим, что ни в одном университете не нашлось для него места» (Якобсон [1965] 1983, 102). Якобсон разделял убежденность Пирса в фундаментальном значении семиотики для всего гуманитарного знания, но особенно для лингвистики: «Полувекковая работа Пирса по созданию общих основ семиотики имеет эпохальное значение, и если бы работы Пирса не остались большей частью неопубликованными вплоть до 30-х годов <...>, они, несомненно, оказали бы ни с чем не сравнимое влияние на развитие лингвистической теории в мировом масштабе» (там же, 103).

Якобсон считал «одной из наиболее плодотворных и блестящих идей» Пирса его определение значения «как перевода знака одной системы в другую систему знаков». Прочитывая эти слова, Якобсон замечает: «Сколь многих бесплодных дискуссий о ментализме и антиментализме можно было бы избежать, если бы к понятию значения подходили как к переводу, который не могли бы отрицать ни менталист, ни бихевиорист» (Якобсон [1977] 1996, 164).

В 1975 г. на симпозиуме, посвященном Пирсу, Якобсон сожалел о том, что «после великого брожения в науке, которое последовало за Первой мировой войной, только что появившийся "Курс общей лингвистики" Соссюра не мог быть сопоставлен с аргументами Пирса: такое сопоставление идей, одновременно и сходных, и противоположных, возможно, изменило бы историю общей лингвистики и начала семиотики» (Якобсон [1977] 1996, 164). (Подробно о Пирсе см. также: Якобсон [1975] 1996.)

**Ю. Фердинанд де Соссюр как семиотик.** Родоначальник структурной концепции языка Ф.де Соссюр (1857—1913) не знал о семиотических идеях своего американского современника Ч. Пирса и шел к семиотике не от логики и истории схоластики, как Пирс, но от лингвистики, размышляя над природой языка. Соссюр считал *семиологию* (так он предлагал называть науку о знаках) частью социальной психологии, а лингвистику — частью семиологии. «Для нас же проблемы лингви-

стики — это прежде всего проблемы семиологические. <...> Кто хочет обнаружить истинную природу языка, должен прежде всего обратить внимание на то, что в нем общего с иными системами того же порядка» (Соссюр 1977, 55).

Соссюр указал три свойства языкового знака «первостепенной важности»: 1) его *произвольность* (или *арбитрарность*), т.е. условность, конвенциональность слова; 2) *линейность* означающего языкового знака; 3) «*неизменчивость и изменчивость*» знака.

А. Говоря о преобладании в языке произвольных знаков, Соссюр вместе с тем называет два главных класса языковых явлений, где наблюдается мотивированность (звукоподражания и междометия), однако считает эти исключения малостью: принцип произвольности знака «подчиняет себе всю лингвистику языка; следствия из него неисчислимы» (там же, 101). «Сама произвольность знака защищает язык от всякой попытки сознательно изменить его», поэтому исчезает всякая почва для обсуждения «рациональности» знаков, предпочтения одних знаков другим. «Именно потому, что знак произволен, он не знает другого закона, кроме закона традиции, и, наоборот, он может быть произвольным только потому, что опирается на традицию» (там же, 106—107).

Б. Линейный характер означающего языкового знака Соссюр раскрывает так: «элементы следуют один за другим, образуя цепь». Таким образом, означающее языкового знака характеризуется признаками «займствованными у времени»: он обладает протяженностью. Признак линейности существен, «от него зависит весь механизм языка» (там же, 103), поскольку линейность означает *неодновременность* восприятия одного сообщения (например, двух сегментов одного высказывания).

Вслед за Соссюром при классификации знаковых систем различают семиотики, порождающие линейные сообщения (язык, музыка, танец и др.), и семиотики, чьи произведения нелинейны (изобразительные искусства, дорожные знаки, униформа и др.). Это полезное различие, оно существенно для психологии восприятия текстов разной семиотической природы. Например, можно сразу окинуть взглядом полотно, которое художник писал два года, в то время как произведение словесного искусства, если оно длиннее пословицы, загадки или четверостишия, воспринимается не одновременно.

В. «Неизменчивость и изменчивость знака» — так парадоксально, антиномично называет Соссюр главу в первой части своего «Курса общей лингвистики» (1916) и далее не боится два соседних параграфа назвать так же противоречиво: § 1 — «Неизменчивость знака», § 2 — «Изменчивость знака». Однако в данной оппозиции существенна очередность, т.е. иерархия терминов: «При всяком изменении преобладающим моментом является устойчи-

вость прежнего материала, неверность прошлому лишь относительно. Вот почему принцип изменения опирается на принцип непрерывности» (там же, 107).

В общей теории знаковых систем оппозиция семиотик, способных к изменениям (*адаптивных, динамичных, открытых*), и семиотик неизменчивых (*неадаптивных, статичных, закрытых*), является одной из наиболее глубоких и эвристически ценных.

Подробно о семиотических идеях Соссюра, в том числе о его недавно изданных ранних работах можно прочитать в книгах Якобсона (см.: Якобсон [1975] 1996).

**1 Л. Методологический экскурс: о необходимости различать «ценные для семиотики идеи» и работы, составляющие предмет истории семиотики.** После беспрецедентного в истории языкознания успеха идей Соссюра (его «Курс общей лингвистики» был издан 17 раз на 11 языках) и по мере расширения известности работ Пирса семиотика постепенно становится отдельной дисциплиной, хотя и сохраняет свой междисциплинарный характер. Важной вехой в самоопределении семиотики было появление первой в XX в. книги по семиотике — «Основания теории знаков» логика и философа Чарльза Уильяма Морриса (Чикаго, 1938). Применительно к XX в. имеет смысл различать работы по «собственно семиотике» и всякое другое гуманитарное знание, которое всегда, по определению, изучает реальность, существенным компонентом которой являются семиотические процессы и явления.

В гуманитарных науках семиотика имеет главным образом методологическое и инструментальное значение: это система понятий и исследовательских принципов, доказавших свою результативность при изучении разных информационных процессов и их знаковых (текстовых) реализаций. У семиотики нет объекта, который бы не рассматривался в других областях знаний. Специфика семиотики состоит не в особой предметной области интересов, но в особом, именно семиотическом, взгляде на объекты разных гуманитарных наук.

«Семиотический взгляд» предполагает, во-первых, наличие «семиотического самосознания» автора: последний отдает себе отчет в том, что пишет именно семиотическую работу (на материале, допустим, истории театра), или, по меньшей мере, что некоторый конкретный раздел в его работе — это семиотический анализ<sup>1</sup>; во-вторых, автор-семиотик использует категории и тер-

<sup>1</sup> Поэтому представляется спорным решение Ю.С.Степанова относить к семиотике работы «иногда помимо собственного мнения их авторов» (Семиотика 1983, 6).

мины семиотики; в-третьих, исследователь-семиотик всегда выходит за границы одной знаковой системы: сопоставление разных семиотик может не входить в его задачи, однако такое сопоставление оказывается основным методом для выяснения сущностного своеобразия прямого объекта в конкретном исследовании.

Работы, отвечающие названным признакам, образуют предмет истории семиотики. Однако их авторы работали в необозримо широком культурно-гуманитарном контексте своего времени — с его философскими, художественными, интеллектуальными, религиозными и иными вопросами и поисками. В общем контексте времени семиотические идеи и догадки нередко рождались не под пером семиотика, но в суждениях кинорежиссера, книгоиздателя или хореографа, и потом становились дневниковой записью, речью или статьей художника, звучали на репетициях или формулировались в эстетических манифестах. Рефлексия наук и искусств, во-первых, над процессами коммуникации и познания и, во-вторых, над поисками «своего языка» в искусствах и науках — это семиотическая реальность в их истории, однако это еще не собственно семиотическая рефлексия. В «досемиотической» рефлексии были увидены и сформулированы замечательно глубокие закономерности в разных областях «семиотической реальности», может быть, даже более глубокие, чем построения записных семиотиков, однако без категорий и терминов семиотики такие работы принадлежат не столько семиотике, сколько философии познания, эстетике, культурологии.

Разумеется, в «семиотической реальности» можно видеть определенный этап в развитии семиотики — такова позиция Вяч.Вс. Иванова в его «Очерках по истории семиотики в СССР» (см.: Иванов 1976; а также переработанную версию книги в: Иванов 1998). Основной предмет «Очерков» составили те закономерности человеческого познания (в первую очередь мифопоэтического и интуитивно-художественного), которые открывались в трудах С.М.Эйзенштейна, Л.С.Выготского, М.М.Бахтина, П.А.Флоренского и других выдающихся представителей гуманитарной мысли первой половины XX в. Однако легко видеть, что Вяч.Вс.Иванов прежде всего систематизирует и компрессирует их идеи и гипотезы (подчас содержащиеся в труднодоступных источниках, например, в тогда еще не изданных рукописях и рабочих тетрадях Эйзенштейна), отчасти как бы «п е р е в о д я» их на язык семиотики, однако сами авторы (герои «Очерков») думали не о семиотике, но о своем «прямом деле» — об истории культуры и искусства, истории сознания или о возможностях киноязыка.

История того, «как люди относились к знаковым системам» (Иванов 1976, 5), разумеется, шире истории терминированной семиотики — настолько шире, что такая история превратилась бы

в объединенную историю всех искусств и наук, изучающих закономерности познания и общения, т.е. в историю всего гуманитарного знания. Можно сомневаться в продуктивности подобной семиотики «без границ»<sup>1</sup>. Поэтому в данной книге предмет истории семиотики понимается в указанном в начале данного пункта терминологическом смысле.

**12.** **Герменевтическая семиотика Г.Г.Шпета.** Фило-соф и эстетик Густав Густавович Шпет (1879—1937), выпускник Киевского университета и профессор Московского (в 1918 — 1921 гг.), вице-президент Российской Академии художественных наук (в 1923—1929 гг.) и проректор организованной К. С. Станиславским Академии высшего актерского мастерства (в 1931 — 1935)<sup>2</sup>, был видным последователем и другом основателя феноменологии Эдмунда Гуссерля (с которым сблизился в 1910—1913 гг., когда завершал свое образование в Гёттингене). В 1916 г. избран доцентом Московского университета (1916). Шпет был одним из создателей и руководителей Московского лингвистического кружка (1915 — 1924), составляя его логико-теоретическое и феноменологическое крыло, автором книг по философии, теории искусства, этнологии, переводчиком с немецкого, английского, французского, итальянского и польского (в числе его переводов — «Феноменология духа» Гегеля и еще около 20 работ по философии, психологии, логике, эстетике, а также пьесы Байрона и Шекспира) и непревзойденным комментатором трагедий Шекспира и «Посмертных записок Пиквикского клуба» Диккенса. По словам современного биографа Шпета, он «обладал фантастической эрудицией и начитанностью» (Пастернак 1989, 5).

По сведениям Г. Г. Почепцова, слово *семиотический* (не в медицинском смысле) на русском языке впервые встречается имен-

<sup>1</sup> Указанное широкое понимание семиотики реализовано в интересных книгах Г. Г. Почепцова (см.: Почепцов 1998; Почепцов 2001), ценность которых заключается прежде всего в их, как сказано в аннотациях, «максимально цитатной форме». Эти книги знакомят с теми идеями виднейших русских гуманитариев (включая психологов и физиологов, экономистов и философов) и деятелей искусства, которые связаны с их профессией и при этом касаются формы и содержания разных искусств и видов познания и коммуникации. Понятно, что различных интересных мыслей на эти темы высказано и написано целые библиотеки (поэтому, в частности, библиография в книге Почепцова (2001) включает 912 позиций). При таком понимании истории семиотики она оказывается равной истории гуманитарных дисциплин (включая искусствоведение), т.е. становится своего рода «наукой наук», что обернулось бы просто растворением семиотики в гуманитарном знании.

<sup>2</sup> В 1935 г. Шпет был арестован и сослан в Сибирь (где недолгое время работал в Томском университете), затем снова арестован и расстрелян. Реабилитирован в 1956 г.

но у Шпета — в его докторской диссертации «История как предмет логики. Критические и методологические исследования. Ч. I» (М., 1916) в следующем контексте: «...Историческое познание никогда не является познанием чувственным или рассудочным или познанием внешнего, или внутреннего опыта, а **всегда** есть познание, предполагающее уразумение или интерпретацию как средство уразумения. Такого рода познание можно условиться называть **семиотическим познанием**» (цит. по: Почепцов 2001, 215). Однако, как можно видеть, здесь *семиотический* — это еще не прилагательное к слову *семиотика*, но характеристика феноменологической герменевтики (предполагающей методическую, по строгим правилам редукции в духе Гуссерля, интерпретацию исторических данных (а эти «данные» — всегда «малое») для уразумения «большого» — ушедшей в прошлое реальности).

Во второй части своих «Эстетических фрагментов» Шпет характеризует семиотику как «формальную онтологию»<sup>1</sup>. Здесь особенно весомо слово *формальный*: оно удерживает от понимания семиотики как «науки наук»; семиотика исследует не значения, но способы означивания.

Работы «русского гуссерлианца» Шпета (определение В.В.Зеньковского в его «Истории русской философии», 1950) были одним из основных источников феноменологического мышления в русской филологии. Вяч. Вс. Иванов приводит мнение (хотя и не вполне принимаемая его) Эльмара Холенштейна, немецкого исследователя творчества Якобсона, о том, что «в основе всей его (Якобсона. — *Н.М.*) концепции лингвистики и поэтики лежит «феноменологический принцип»» (Иванов 1985, 7)<sup>2</sup>. Влияние Шпета ощутимо в работах ученых Московского лингвистического кружка (Р. О. Якобсона, Г.О.Винокура, П.Г.Богатырева), а также в трудах более позднего поколения русских лингвистов — А.А.Реформатского, П.С.Кузнецова, М.В.Панова<sup>3</sup>.

В семиотическом наследии Г. Г. Шпета обратим внимание читателя на три ключевые идеи, относящиеся к разным областям гуманитарного знания, — к герменевтике, этнологии и теории театра.

<sup>1</sup> «Теория слова как знака есть задача формальной онтологии, или учения о предмете, в отделе *семиотики*» (Шпет 1989, 381—382).

<sup>2</sup> См.: *Holenstein E. Jakobson und Husserl. Ein Beitrag zur Genialogie des Strukturalismus // History of Linguistics.* — Berlin; New York, 1976. — P. 773—810.

<sup>3</sup> Ср. резюме и оценку центральной идеи «Эстетических фрагментов» Шпета в журнальном отклике Г. О. Винокура 1925 г.: «В основании "Эстетических фрагментов" <...> лежит большая и огромной ценности философская мысль. <...> Мысль эта заключается в усмотрении структурного строения всего нашего культурно-социального бытия и в понимании культуры как выражения, овнешнения, реализации смысла. Смысл не дан иначе как через знак <...>» (Винокур 1990, 87).



А. В сфере герменевтики Шпет показал двоякую роль языка в познании гуманитарных объектов: во-первых, это аналог (модель) других средств выражения значений (т.е. других языков, других знаковых систем), во-вторых, слова (и другие знаки) — это только первый семантической «слой», определяющий исходные для герменевтики данные, но не все, что подлежит герменевтическому анализу.

Развивая идеи о внутренней форме слова В.Гумбольдта и А. А. Потебни (которые понимали слово широко — не только как лексему, но и как высказывание, словесное произведение, язык в целом), Шпет трактует слово в качестве аналога всякого объекта герменевтики — личности автора, произведения искусства, этнической психологии. Эта мысль звучит в ряде его работ 1920-х годов, ср. в «Эстетических фрагментах» (1922): «Слово есть *prima facie* [лат. (дословно) 'по первому виду', на первый взгляд] *сообщение*. Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура — культ разума, слова — воплощение разума» (Шпет 1989, 380).

Видя в слове универсальную модель всякого семантического (и, следовательно, герменевтического) объекта, Шпет распространяет принципы философского анализа слова на познание личности (в том числе автора или сценического персонажа): «В целом личность автора выступает как аналогон слова. Личность есть слово и требует своего понимания. Она имеет свои чувственные, онтические, логические и поэтические формы. Последние конструируются как отношение между экспрессивными формами случайных фактов ее поведения и внутренними формами закономерности ее характера» (Шпет 1989, 471).

Анализ языка, по мысли Шпета, ценен как методология понимания различных гуманитарных объектов. Он пишет об этом в своем «Введении в этническую психологию» (1927): «Язык до известной — и притом глубокой, — степени является естественным и наиболее близким для нас прототипом и репрезентантом всякого выражения, прикрывающего собою *значение*» (Шпет 1989, 515).

Развивая аналогии между языковыми знаками и всеми другими знаками культуры (в том числе произведениями искусства), автор раскрывал методологическое значение философии языка для философии культуры.

Б. Его книга «Введение в этническую психологию» (М., 1927) связана с работой организованного им первого в России Кабинета этнической психологии при Московском университете (1920 — 1923). По оценке Вяч. Вс. Иванова, предлагаемый Шпетом подход к психологии народов был «первой попыткой семиотического истолкования этнологии... задолго до Кассирера, Леви-Строса и Лесли Уайта» (Иванов 1976, 268). Герменевтические принципы

распространяются на вещи, понимаемые как *знаки* этнической культуры, в том числе духовной: «Сфера этнической психологии априорно намечается как сфера доступного нам через понимание некоторой системы *знаков*, следовательно, ее предмет постигается только путем расшифровки и интерпретации этих знаков. Что эти знаки являются не только приметам вещей, но и *сообщениями* о них, видно из того, что бытие соответственных вещей не ограничивается чистым явлением знаков. Другими словами, мы имеем дело со знаками, которые служат не только указаниями на вещи, но и выражают также некоторое значение. Показать, в чем состоит это значение, и есть не что иное, как раскрыть соответствующий предмет с его содержанием, т.е. в нашем случае это есть путь уже к точному фиксированию предмета этнической психологии» (Шпет 1989, 514).

В. Статья Шпета «Театр как искусство» (журнал «Мастерство театра», 1922, № I)<sup>1</sup> выявляет специфику театральной условности (в отличие от других искусств) и те функции, которые в искусстве театра выполняют его разные составляющие — актеры, пьеса, декорации, музыка и др. В отличие от своих герменевтических работ, здесь Шпет исследует не процесс понимания произведения, но слагаемые выразительности сценического искусства и, поляризуя с «литературоцентричностью» натуралистического и реалистического театра, отстаивает приоритет игры актера: «Художественное содержание сценического искусства — экспрессивность актера; внешняя форма этого содержания — моторно-симпатическое действие»<sup>2</sup> (Шпет [1922] 1988).

Интересны «межсемиотические» параллели между «материалом» в игре актера и «материалом» в искусстве художника, архитектора, музыканта, проводимые Шпетом в подтверждение своей мысли о разнонаправленности усилий актера и драматурга: «Текст так же мало, в строгом смысле, материал актера, как, например, "натурщик" — материал живописца, "материк" (*terrain solide*)<sup>3</sup> — материал зодчего или "пюпитр" и "нотная бумага" — материал музыканта. Свой материал актер подвергает творческому формированию, когда он обращается к своему голосу, интонации, декламации, жесту, мимике, фигуре, словом, к своей "маскелицу" (*persona*). [Актер] «условно изображает действующее лицо, а не копирует какого-либо действительного субъекта. Он сам со-

<sup>1</sup> Работа переиздана в «Вопросах философии» (см.: Шпет [1922] 1988); далее цитируется переиздание.

<sup>2</sup> *Симпатический* здесь означает 'соединенный со страстями, чувствами' (от греч. *syn* 'с(о), вместе' и *pathos* 'страсть, возбуждение, воодушевление').

<sup>3</sup> *Terrain solide* (франц. дословно 'основная земля') — место застройки, т.е. ландшафт, преобразуемый архитектором.

здает воображаемые лица собою. Писатель не только этого не делает, но и не помогает ему в этом» (там же, 85 — 86).

Соотношение формы и содержания в искусстве театра, которое является ключевым для понимания природы знака и условности в семиотике театра, Шпет представляет в духе Потепни и «русского формализма» (ОПОЯЗ, Московский лингвистический кружок, журнал «ЛЕФ»): «Композиционное отношение формы чувственного образа на сцене и идеи изображаемого лица есть внутренняя форма сценического представления. Оно принципиально символично» (там же, 91). В духе «формального метода», а также эстетики Мейерхольда Шпет подчеркивает самодостаточность и автономность театра, впрочем, как и всякого искусства: «Действительность театрального представления, как и во всяком искусстве, есть отрешенная действительность; критерий соответствия обыденной и натуральной или прагматической действительности к театральному представлению неприложим» (там же).

У Шпета еще нет семиотической терминологии. Однако он предвидел появление науки о коммуникации, более теоретической и глубокой, чем языкознание. Во «Введении в этническую психологию», в развитие мыслей о роли языка и лингвистики в гуманитарных науках («язык — условие всего социального, и наука о языке — "основа" всех наук о социальном, в том числе этнологии, в том числе этнической психологии»), он добавляет: «А если и само языкознание нуждается в более твердом основании, то последнее надо искать еще глубже, в чем-нибудь вроде "науки о сообщении" вообще» (Шпет 1989, 525).

### **13. Первая в XX в. книга по семиотике: «Основания теории знаков» Чарльза Морриса (Чикаго, 1938).**

Доктор философии Чикагского университета Ч. У. Моррис (1901 — 1978) был по преимуществу семиотиком, хотя писал также работы по философии (близкие неопозитивизму и прагматизму) и бихевиористской психологии. В 30-х гг. он участвовал в крупном издательском проекте неопозитивистов — «Международной энциклопедии унифицированной науки», которая планировалась как единая в своих научных принципах («унифицированная») серия трудов по методологии науки и конкретным ее отраслям. «Основания теории знаков» Морриса стала второй книгой в задуманной «Энциклопедии» (издание которой, впрочем, вскоре прекратилось). В комментариях к русскому переводу «Оснований теории знаков» Морриса Ю. С. Степанов так характеризует замысел автора: «Его семиотика должна была способствовать решению одной из основных задач неопозитивизма — подведению единого "языкового" (т.е. семиотического) основания под различные специальные науки (физику, математику, психологию, лингвистику);

семиотика предполагалась как "унифицирующая наука"» (Семиотика 1983, 585).

Моррис видел в семиотике инструмент («органон») всех наук, идущий на смену классической логике. Поскольку «всякая наука должна воплотить свои результаты в знаки языка... ученый должен быть столь же тщательным в обращении со своим орудием — языком, как и при конструировании приборов или проведении наблюдений» (Моррис [1938] 1983, 86). Моррис предлагал «сделать подготовку в области семиотики постоянной частью образования ученого» (там же). Это поможет избежать псевдопроблем, вызванных семиотическими недоразумениями разного рода, — например, смешением знаков (терминов, высказываний), принадлежащих **теории**, и знаков метатеории (т. е. принадлежащих интерпретации и оценке теории)<sup>1</sup>. По мысли Морриса, семиотика в состоянии разрешить и такую коллизию между эмпирической наукой и ее языком: «Эмпирические науки заняты в действительности не столько тем, чтобы получить все возможные истинные утверждения <...>, сколько тем, чтобы получить *важные* истинные утверждения <...>, но язык эмпирической науки приспособлен для выражения истины, а не важности ее утверждений» (там же, 88).

Спустя более полувека вера Морриса в семиотический «новый органон» может казаться наивной, однако его мысли о необходимости семиотической подготовки любого исследователя реализованы на практике, причем в несравнимо большем масштабе, чем он думал. В этой связи можно указать на жесткие стандарты в патентной документации и в оформлении научных публикаций (включая суровые композиционно-стилистические требования к тексту и правила оформления библиографии): эти стандарты и нормы должны быть известны не только авторам изобретений и статей, но и потребителям соответствующих текстов; ср., далее, глубокую жанровую специализацию научно-технических текстов (статья, реферат, аннотация, аналитический обзор, диссертация, автореферат диссертации, монография, учебник; разные виды справочной и библиографической литературы), и специалист знает, какую информацию где и как находить. Это и есть результаты продвинутой семиотической подготовки специалистов. Излишне говорить, насколько вырос уровень общесемиотической подготовки тех авторов или исследователей, которые пользуются компьютером и Интернетом.

К «Основаниям теории знаков» Морриса восходит также общепринятое сейчас различие трех основных аспектов знака (он называл их еще *функциями*, или *измерениями семиозиса*<sup>2</sup>): 1) **син-**

<sup>1</sup> Заметим, что это существенно глубже и реалистичнее, чем знаменитое декартовское «Определите значения слов и вы избавите мир от половины заблуждений».

<sup>2</sup> *Семиозис*, по Моррису, — это «процесс, в котором нечто функционирует как знак» (там же, 39).

**тактики** (отношения между знаками в знаковых последовательностях — например, отношения между словами в высказывании или между отдельными мотивами в увертюре или в опере); 2) **семантики** (отношения между знаками и тем, что они обозначают); 3) **прагматики** (отношения между знаками и участниками коммуникации, т.е. отношения людей к тем знакам, которые они используют — посылают и воспринимают)<sup>1</sup>. Трем основным аспектам знака соответствуют три раздела семиотики: **синтактика, семантика и прагматика** (в книге Морриса — это основные разделы).

Разделяя семиотику на указанные три области, Моррис проводит аналогию между тройным членением семиотики и тремя основными дисциплинами в средневековом базовом образовании (так называемый *trivium*): «Семиотика — это система, которая охватывает современные эквиваленты древнего "тривия" (*trivium*) — логики, грамматики и риторики» (там же, 86)<sup>2</sup>. Иначе говоря, Моррис готов был видеть в семиотике образовательный фундамент культуры.

Синтактика, семантика (включая парадигматику) и прагматика в совокупности исчерпывают все области отношений, которыми характеризуется любой отдельный знак (простой или сложный), а также последовательность знаков или произведение (семиотический текст). Поэтому исследователь конкретного информационно-семиотического объекта (например, грамматической категории, рекламного плаката или мизансцены), методически переходя от характеристики синтактики объекта к семантике и далее к прагматике, получает возможность его всестороннего анализа. В этом состоит эвристическая ценность различения трех названных аспектов, предложенного Моррисом.

Сам Моррис считал, что выделенные три аспекта знака присутствуют в конкретных текстах в разных пропорциях. Это может быть основанием для функционально-семиотической дифференциации текстов, что и демонстрировал Моррис.

Так, математическая форма выражения хорошо приспособлена для того, чтобы выдвигать на первый план взаимосвязь терминов в языке (т.е. их синтактику. — *Н. Л./*), так что отношение к объектам и интерпретаторам (т.е. семантика и прагматика. — *Н. М.*) отодвигается назад; язык эмпирической науки особенно пригоден для описания природы; язык морали, изобразительных и прикладных искусств особенно подходит для управления поведением, для представления вещей и ситуаций как объек-

<sup>1</sup> Позже (в лингвистических работах Г.Клауса, А.Е.Супруна и других авторов) трехаспектная модель Морриса была дополнена четвертым измерением — парадигматикой (подробно об этом см. п. 76).

<sup>2</sup> После «тривия» шли науки «квадриа» (музыка, арифметика, геометрия, астрономия); все вместе они составляли «семь свободных искусств (или наук)» доуниверситетской подготовки школяров.

тов интереса, для манипуляций вещами с целью достижения желаемых результатов. И во всех этих случаях представлены все измерения семиозиса, но некоторые из них занимают подчиненное положение или частично преобразованы в силу того, что внимание сосредоточено на одном из измерений (там же, 87).

Таким образом, семиотический (т. е. «с высоты птичьего полета») взгляд на тексты, циркулирующие в социумах, позволил Моррису сжато и вместе с тем рельефно охарактеризовать основные типы дискурса, а также задолго до послевоенной лингвистической прагматики поставить вопрос о механизмах злоупотребления языком и манипулирования людьми посредством языка. Такова еще одна эвристическая возможность тернарной (трехчленной) оппозиции синтактики, семантики и прагматики.

Моррисовское различие синтактики, семантики и прагматики стало классическим «общим местом» семиотики (во всяком случае философы и культурологи пишут об этой триаде чаще и с большим пониманием, чем о пирсовском различии знаков-индексов, икон и символов).

Одно из поздних лингвофилософских построений, основанных на триаде Пирса, представлено в книге Ю.С. Степанова 1985 г. «Саматремерность языка, — пишет автор, — это главный источник проблем для лингвистики, философии и искусства слова. Изучение языка в лингвистике, его осмысление в философии, его освоение в искусстве слова — более или менее одновременно и параллельно во всех этих областях — направляется также по трем названным осям» (Степанов 1985, 3). С оппозицией синтактики, семантики и прагматики Ю.С. Степанов связывает и три сосуществующие в истории знания парадигмы в осмыслении языка: семантическую парадигму (философия имени), синтактическую (философия предиката) и прагматическую (философия эгоцентрических слов).

Считая семиотику общенаучной дисциплиной, Моррис, однако, подчеркивал ее особое значение именно для гуманитарного знания. «Семиотика дает основу для понимания важнейших форм человеческой деятельности и связи этих форм друг с другом, поскольку все эти виды деятельности и все отношения находят отражение в знаках» (Моррис [1938] 1983, 88). «Понятие знака может оказаться столь же фундаментальным для наук о человеке, как понятие атома для физических наук и клетки для наук биологических» (там же, 74). В отличие от Шпета, который отводил семиотике относительно более скромное место формальной онтологии (см. п. 12), Моррис был готов отождествить «философию с теорией знаков и с унификацией науки, иначе говоря, с общими и системными аспектами чистой и дескриптивной семиотики» (там же, 88).

Кроме «Оснований теории знаков» Моррис написал также книги по семиотике и философии: «Знаки, язык и поведение» (1946), «Разнообразие человеческих ценностей» (1958), «Значение и означивание. Изучение отношений знаков и ценностей» (1964)<sup>1</sup>.

**14. Семиотические идеи Романа Якобсона.** Роман Осипович Якобсон (1896—198-2), выдающийся филолог XX в.<sup>2</sup>, был прежде всего языковедом, представляя по характеру своей научной работы «тип разведчика» в науке (слова Вяч. Вс. Иванова о Якобсоне). Он был первым в постановке ряда новых проблем лингвистики, в осмыслении ее междисциплинарных связей и будущего. Широчайший исследовательский кругозор Якобсона и натура «разведчика» обусловили его стойкий интерес к семиотике. Якобсон много сделал для развития семиотики и ее упрочения в гуманитарном знании<sup>3</sup>.

Говоря о личностных истоках новаторства Якобсона, Вяч. Вс. Иванов подчеркивает, что Якобсон с ранней юности был связан с русским художественным авангардом начала XX в.: дружил с Казимиром Малевичем, Бурлюками, Алексеем Крученых, а Хлебникова всю жизнь считал «самым большим поэтом» (Иванов 1996, 9—11). Этот опыт, как и собственные футуристические стихи молодого Якобсона, обостряли чуткость к семиотическому разнообразию языков культуры.

Позже Якобсон был связан дружбой или приятельством и общей исследовательской работой с замечательными филологами, входившими в ОПОЯЗ в Петрограде (В.Б.Шкловский, Ю.Н.Тынянов, Б.М.Эйхенбаум, Б.В.Томашевский, В.М.Жирмунский, Е.Д.Поливанов, Л.П.Якубинский и др.) и в Московский лингвистический кружок (Г.Г.Шпет, Г.О.Винокур, М.Н.Петерсон, Н.Ф.Яковлев и др.). Структурно-семиотические идеи русской филологии 1920-х гг. формулировались в терминах теории литературы (иногда новых<sup>4</sup>), однако чаще — в постановке новых проблем,

<sup>1</sup> Ее первая глава «Знаки и действия» опубликована в антологии (Семиотика 1983, 118-132).

<sup>2</sup> Якобсон писал, что хотел себя видеть прежде всего «русским филологом», как гласит отвечающая его пожеланию надпись на могиле в Кембридже (штат Массачусетс) (Иванов 1996, 9).

<sup>3</sup> Неслучайно в 1970-х гг. Якобсон исполнял обязанности президента Международной ассоциации семиотики (см.: Семиотика 1972, 335), и его докладом открылся Первый Международный конгресс по семиотике (Милан, июнь 1974 г.).

<sup>4</sup> Ср.: *остранение, воскрешение слова, деавтоматизация восприятия, заумь, формальный метод, литературный факт, стиховая семантика, доминанта произведения или жанра* и др.; ср. также новые термины в «Морфологии сказки» В.Я.Проппа: *функции и атрибуты действующих лиц, распределение функций по действующим лицам, способы включения в ход действия новых действующих лиц, элементы для связи функций между собой и др.*

но при относительно традиционных терминах<sup>1</sup>. Новаторские идеи ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка, позже воспринятые Пражским лингвистическим кружком, стали важной предпосылкой семиотического мышления Якобсона.

Якобсон обращался к семиотике большей частью не «специально», но «в поисках сущности языка»<sup>2</sup>, в результате углубленного и вместе с тем «широкого» осмысления ее природы. У него не много работ, в которых семиотическая тема является основной<sup>3</sup>, однако и его лингвистические работы часто содержат важные семиотические мотивы и решения. Неслучайно Умберто Эко в 1977 г. назвал влияние Якобсона на современную семиотику «катализирующим» (цит. по: Иванов 1998, 769).

Семиотическая концепция Якобсона может быть представлена в следующих тезисах.

А. Границы знака. Для семиотики Якобсона характерно предельно обобщенное понимание феномена знака. Вслед за Пирсом Якобсон считал логически последовательным и познавательно оправданным определять знак без тех ограничений, которые вводили некоторые авторы.

Ограничения, которые не принимал Якобсон, касаются следующих моментов:

а) мотивированность означающего своим означаемым: ряд авторов относят к знакам только целиком условные (конвенциональные) знаки (по терминологии Пирса, — символы) и исключают знаки-индексы и знаки-иконы; однако для Якобсона все названные феномены суть знаки;

б) интенция (намерение) передать информацию: если намерения нет, то проявления такой ненамеренно («нечаянно») переданной информации (например, произвольные плач, зевота или жест, краска стыда или смущения и т.п.) некоторыми авторами рассматриваются как «квазизнаки» (см. п. б); для Якобсона квазизнаки — это тоже знаки; более

<sup>1</sup> Ср.: *искусство как прием, литературное произведение как соотношение материалов, связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля, литературное произведение как система, литературная эволюция как смена «эпох-систем», влияние стиха на смысл слов, второстепенные и колеблющиеся признаки значения, смещение, сдвиг и многое другое.*

<sup>2</sup> Так называется одна «чисто семиотическая» статья 1965 г. (см. Якобсон [1965] 1983).

<sup>3</sup> Из переведенных на русский язык, кроме упомянутой статьи «В поисках сущности языка», это такие работы: «Лингвистика и теория связи» (1961) (см.: Звегинцев 1965, II, 435 — 444); выступление на I Международном симпозиуме «Знак и система языка» (1962) (см.: Звегинцев 1965, II, 395—402); «К вопросу о зрительных и слуховых знаках» (1964) (см.: Семиотика 1972, 82 — 87); «Да и нет в мимике» (1970) (см: Язык и человек. — М., 1970); «Язык в отношении к другим системам коммуникации» (см. Якобсон [1970] 1985); «Взгляд на развитие семиотики» (см. Якобсон [1975] 1996); «Несколько слов о Пирсе, первопроходеце науки о языке» [1977] (см. Якобсон [1977] 1996).



того, Якобсон писал, что «знак не нуждается ни в чем, кроме возможности быть интерпретированным, даже при отсутствующем адресанте. Симптомы болезней, таким образом, тоже могут считаться знаками» (Якобсон [1975] 1996, 147);

в) содержательная автономность (самодостаточность) означаемого знака: согласно довольно распространенному определению, принятому в данной книге (см. пп. 6.3), (см. также: ЛЭС 1990; статья А. А. Уфимцевой «Знак языковой»), «за» означаемым знака стоит нечто такое, что не меньше отдельного представления (т.е. соответствует, как минимум, слову, но не морфеме и не фонеме); Якобсон не принимал такого ограничения и относил к знакам не только фонемы, но и минимальные смысловозначительные единицы языка — дифференциальные признаки фонем (глухость — звонкость, твердость — мягкость, взрывность — невзрывность и т.д.)<sup>1</sup>.

Отстаивая пирсовское «безбрежное» понимание знака, Якобсон писал: «Все фонологические компоненты (независимо от того, являются ли они дифференциальными признаками, или демаркационными, стилистическими, или даже полностью избыточными элементами) функционируют в качестве имманентных знаков, каждый наделенный своим собственным *signatum* ['означаемым, значением'] ...Относительная сложность таких знаков, как синтаксический период, монолог или диалог, не влияет на тот факт, что в пределах любого языкового явления все компоненты являются знаками. Дифференциальные признаки, цельный дискурс и другие лингвистические сущности, несмотря на структурные отличия их функций и поля деятельности, все подчинены одной общей науке о знаках» (Якобсон [1975] 1996, 155 — 156).

Б. Положение семиотики в кругу наук. Якобсон мысленно чертил три концентрических круга, из которых I (внутренний) — это лингвистика, II — семиотика, III — «общая наука о коммуникации, которая включает социальную антропологию, социологию и экономику» (Якобсон [1970] 1985, 321). Существенно, что Якобсон отделяет семиотику от «общей науки о коммуникации»: в этом он близок Шпету (который видел в семиотике только «формальную онтологию») и отличается от «безбрежного» понимания семиотики Ч. Моррисом и У. Эко (см. п. 13 и 16).

В. Структура коммуникативного акта. В работе «Лингвистика и поэтика» (Якобсон [1960] 1975), развивая идеи «Математической

<sup>1</sup> Между тем дифференциальные признаки фонем не только ничего не обозначают, но и (в отличие от фонем) даже не являются психологической реальностью для говорящих. В этом, с нашей точки зрения, уязвимость решения считать знаками те феномены, которые в семиотике называют *субзнаки*, *частичные знаки*, *экспоненты* и т. п. Неслучайно Якобсону понадобился термин *имманентный знак* (для фонем и дифференциальных признаков), чтобы отличить названные феномены от «настоящих знаков» (см. следующую ниже цитату).

теории связи» (1948) Клода Шеннона (одного из создателей кибернетики), Якобсон предлагает принципиальную схему коммуникативного акта (с различением его 6 компонентов — *адресанта, адресата, кода, сообщения, контакта преференции*). Эта модель исключительно важна, во-первых, для исследования функциональной стороны языка и других семиотик: она задает максимально полный набор функций, могущий служить основанием для сопоставления разных семиотик (которые могут различаться по составу функций и/или по характеру их реализации).

Во-вторых, представленная в модели оппозиция адресанта и адресата привела к методологически важному различению *кодирования* и *декодирования*, а в метаязыковом плане — к различению «лингвистики говорящего (отправителя сообщения)» и «лингвистики слушающего (получателя сообщения)». Языковая реальность, которая открывается исследователю, стоящему на точке зрения говорящего, во многом непохожа на ту реальность, которая открывается перед слушателем.

Например, для говорящего почти нет проблемы омонимии — он ее замечает только в том случае, если способен мысленно поставить себя на место слушающего, учесть трудности декодирования и в какой-то мере их уменьшить. Например, увидеть, что фразу *Был заслушан доклад комиссии* можно понимать двояко ('комиссия выслушала (чей-то) доклад' и 'комиссия сделала доклад') и поэтому надо построить фразу так, чтобы слушающий понял ее однозначно: *На совещании был заслушан доклад, подготовленный комиссией*, или, при другой реальности, *На заседании комиссии был заслушан доклад, подготовленный инспектором NN*.

Если анализ языковых данных ведется с точки зрения отправителя, то исследователь не должен игнорировать семантику (так как для отправителя семантика является чем-то первичным); напротив, если анализ ведется с позиций декодирования, то феномен значения возникает лишь в итоге процесса декодирования. Смещение этих двух точек зрения Якобсон называл «противозаконным компромиссом» (Якобсон [1962] 1965, 401).

Оппозиция кодирования и декодирования была положена А.Р.Лурия в основание классификации процессов речевой деятельности и речевых расстройств. В его книге «Основные проблемы нейролингвистики» две части: «Нейропсихологический анализ формирования речевого сообщения» и «Нейропсихологический анализ понимания речевого сообщения» (см.: Лурия 1975).

Г. Переключатели («шифтеры») и другие актуализаторы информации. Якобсон показал, что в кодах с богатыми семантическими возможностями (в том числе в языке) должны быть в наличии специальные операторы (отдельные от знаков с преобладанием денотативной семантики), которые проясняли бы характер связи порождаемого высказывания с ситуацией речи (т.е. с

данным, «текущим» речевым актом). Якобсон назвал эти средства **шифтерами** (т.е. переключателями, подвижными определителями) и отнес к ним показатели лица в местоимениях и глаголах (которые указывают, кто является субъектом действия по отношению к участникам и неучастникам речевого акта: *иду—идеешь—идет*, показатели модальности: *иди—пошел бы ты—идеешь*, степени отдаленности актантов ситуации от говорящего: *тот—этот, там—здесь, тогда—сейчас*) и некоторые другие (см. подробно: Якобсон 1972). По мнению Вяч. Вс. Иванова, в этой концепции отразилось влияние на лингвистику и семиотику лингвистической философии Б. Рассела и Л. Витгенштейна, «чьи мысли об эгоцентрических словах способствовали формированию якобсоновского понимания шифтеров» (Иванов 1996, 12).

Д. Лингвистическая конкретизация явления иконичности в языке. Якобсон показал, что знаки-иконы, а также знаки с элементами или чертами иконичности представлены в естественных языках в значительно большей мере, чем это постулировал Соссюр (см. п. 36-41).

Е. Универсальность оппозиции «метафора — метонимия» в языке, в работе мозга, искусствах. В статье «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» (Якобсон [1956] 1990)<sup>1</sup> Якобсон показал, что в любой системе знаков первенствует различение двух видов отношений (связей) между знаками: с одной стороны, это связи элементов **по сходству** (метафора), а с другой — связи **по смежности** (метонимия). Разумеется, если принять во внимание, что различению метафоры и метонимии по меньшей мере 26 веков, и Пирс использовал оппозицию «связь по смежности — связь по сходству» для различения знаков-индексов и знаков-копий, а Соссюр различал парадигматические и синтагматические отношения между языковыми знаками, то становится понятно, что в концепции Якобсона новым было обобщение и универсализация этой оппозиции: Якобсон указал на ее первостепенную значимость для самых разных знаковых систем и семиотических процессов (афазии, поэзии, искусства кино и др.). При этом термины *метафора* и *метонимия* становятся перифрастическими обозначениями двух главных видов отношений между знаками {*парадигматики* и *синтагматики*) и соответствующих им операций над знаками {*селекции* и *комбинации*). В таблице 3 показано, насколько широко оппозиция «метафора — метонимия» используется в гуманитарных исследованиях.

Мысли Якобсона об универсальной значимости рассматриваемой оппозиции получили подтверждение и развитие в разных ис-

<sup>1</sup> Вариант этой работы под заглавием «Два вида афатических нарушений и два полюса языка» напечатан в книге (см.: Якобсон 1996, 27 — 52).

следовательских областях. Достаточно сказать, что в монографии А. Р. Лурия «Основные проблемы нейролингвистики» в основе нейропсихологической классификации афазий (и композиции 2-й части книги) лежит систематизация речевых расстройств в зависимости от их связи с одним из двух «аппаратов формирования речевого высказывания» — синтагматическим или парадигматическим<sup>1</sup>.

Ж. Корреляции между онтогенезом речи, ее филогенезом и речевыми расстройствами. Когда в начале 1940-х гг. Якобсон эмигрировал в Швецию, ему представилась возможность клинического изучения афазии (локальных речевых расстройств). Первые результаты этого исследования Якобсон опубликовал в работе «Детская речь, афазия и универсальные звуковые законы», которая вышла в 1942 г. в Упсале на немецком языке<sup>2</sup>. Тема была продолжена в его работах 1960-х гг., в том числе в книге «Исследования речи ребенка и афазия»<sup>3</sup>.

Сформулированные Якобсоном зависимости между онтогенезом речи, ее филогенезом и речевыми расстройствами представляют собой лингво-семиотическую конкретизацию и развитие биогенетического закона, в 1864—1866 гг. сформулированного немецкими последователями Дарвина Ф.Мюллером и Э.Геккелем. Согласно биогенетическому закону, онтогенез (индивидуальное развитие особи) является как бы кратким повторением важнейших этапов филогенеза (т.е. эволюции того вида, к которому эта особь относится). Аналогичные корреляции имеют место в онто- и филогенезе речи; относительная хронология их формирования в общем совпадает: та языковая оппозиция или категория, которая формируется на относительно более ранних этапах онтогенеза, занимает аналогичную ступень в истории языка. Таким образом, характеристики тех или иных языковых категорий как «молодых», или «ранних», с одной стороны, и как «поздних», с другой, применительно к онто- и филогенезу совпадают. Например, пассивные конструкции (страдательный залог) формируются и в онто-, и в филогенезе позже, чем конструкции активные (действительный залог).

<sup>1</sup> Ср.: «Кодирование речевого сообщения опирается на два основных вида связи: на **синтагматическую** организацию связного высказывания, с одной стороны, и на **парадигматическую** организацию входящих в состав языка фонематических, лексических, морфологических, синтаксических и семантических единиц, с другой» (Лурия 1975, 54).

<sup>2</sup> По данным Вяч.Вс. Иванова, в 1945 г. в письме к Дм. Чижевскому Якобсон назвал это исследование своей лучшей работой (см.: Иванов 1996, 11).

<sup>3</sup> *Jakobson R. Studies in child language and aphasia.* — The Hague; Mouton, 1971. Книга вошла во 2-й том его «Избранных работ» (*Jakobson R. Selected writings.* — Vol. 2. - The Hague; Paris, 1971).

Таблица 3

## Общесемиотическая значимость оппозиции «метафора—метонимия» (по Якобсону и другим авторам)

| Область знания                    | Оппозиция «метафора—метонимия» в той или иной терминологической модификации  | У кого из авторов и когда  |
|-----------------------------------|--|----------------------------|
| Семиотика                         | Два основных класса мотивированных знаков: <i>знаки-копии vrs* знаки-индексы</i>   | Пирс 1860-е годы           |
| Лингвистика                       | Два основных вида отношений между знаками: <i>парадигматика vrs синтагматика</i>   | Соссюр [1916] 1977         |
| Нейролингвистика                  | Два основных класса нарушений формирования речевого сообщения: <i>нарушения синтагматической организации речи vrs нарушения парадигматической организации речи</i>   | Якобсон 1942<br>Лурия 1975 |
| Лингвистика, поэтика              | Две основные операции в речевом поведении: <i>селекция</i> (основана на сходствах и различиях) vrs <i>комбинация</i> (основана на смежности). «Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» (Якобсон 1960 [1975], 204) | Якобсон [1960] 1975        |
| Теория фольклора                  | <i>Русские народные лирические песни метафоричны vrs героический эпос метонимичен</i>  | Барт [1964] 1975           |
| Теория изобразительного искусства | <i>Метафоры у сюрреалистов vrs метонимическая ориентация кубизма</i>   | Якобсон 1956               |
| Теория кино                       | <i>Метафора у Ч. Чаплина vrs преобладание метонимии в монтаже Д. Гриффита</i>  | Якобсон 1956               |
| Теория дискурса                   | <i>Метафоричны дидактические сочинения, тематическое литературоведение, афоризмы vrs метонимия преобладает в массовой литературе и газетной беллетристике</i>  | Барт [1964] 1975           |

|                           |   |                                     |
|---------------------------|---|-------------------------------------|
| Поэтика                   | <i>Романтизм и символизм используют метафорический стиль vs реализм метонимичен; У романтиков первенствует метафора vs у акмеистов — метонимия</i>  | Якобсон [1956] 1990<br>Смирнов 1977 |
| История литературоведения | Два этапа (и две школы) в развитии структурализма: русский формализм 1920-х гг. ( <i>синтагматическое сознание</i> ) vs структурализм 1960-х гг. ( <i>парадигматическое сознание</i> )                                | Барт [1964] 1975                    |
| Культурология             | <i>Парадигматический тип культуры (Средние века) vs синтагматический (Новое время)</i>  | Лотман 1970                         |
| Семиотика                 | Дискретная ( <i>парадигматическая</i> ) передача информации (например, с помощью формальных языков) vs недискретная ( <i>синтагматическая</i> ) передача (например, в рамках одного фильма / передачи на телевидении) | Лотман 1970<br>Иванов 1978          |
| Семиотика                 | <i>Дискурс нефигуративный (тематический, абстрактный) vs дискурс фигуративный</i>   | Греймас и Курте [1979] 1983         |

\* Vs — сокр. от лат. versus 'в противопоставлении, в отличие от'

Что касается корреляций между фил о- и онтогенезом, с одной стороны, и распадом речевой способности — с другой, то здесь зависимости носят обратный характер: чем раньше формируется то или иное языковое явление, тем оно более устойчиво и дольше сохраняется при афазиях и тем раньше и быстрее восстанавливается при выздоровлении большого. И наоборот: чем позже формируется некоторое явление в онтогенезе, тем менее оно устойчиво по отношению к афазии, тем раньше разрушается и тем позже возвращается в ходе восстановительного обучения.

3. Природа сходства между генетическим кодом человека и его языком. Обсуждая причины указанного сходства (см. об этом в пп. 2.3), Якобсон высказал допущение о том, что все живое способно правильно считывать генетическую информацию и синтезировать самое себя в соответствии с этой программой, а затем формировать внутривидовые коммуникативные (семиотические) системы, в первую очередь язык. Согласно Якобсону, естественный язык возник как результат эволюционного конструирования языка по образцу генетического кода. Структурное сходство (изоморфизм) естественного языка и генетического кода обусловлено бессознательным владением живым организмом информацией о своей структуре.

В теледискуссии в Париже в 1968 г. Якобсон так говорил об этом сходстве: «...И мне не кажется особо удивительным, что язык смоделирован по принципам молекулярной структуры, так как в целом ясно, что язык, т.е. способность понимать язык, усваивать язык, использовать язык является биологической. <...> Язык — это единственная подлинная наследственность, которая сосуществует с молекулярной наследственностью <...> и которая вполне может использовать в качестве модели этот второй тип наследственности» (Якобсон 1996, 213; см. также: Гамкрелидзе 1996, 173).

**15.** **Проблемы семиотики в психологии.** Интерес психологов к семиотике объясняется как близостью психологии к языкознанию, так и собственными специальными интересами. Что касается отношений психологии и лингвистики, то они не просто взаимно связаны как когнитивные дисциплины: они вместе решают свои наиболее глубокие и принципиальные проблемы. Создатель нейролингвистики А. Р. Лурия, «великий исследователь церебральных механизмов афазии», как писал о нем в 1975 г. Якобсон (Якобсон 1996, 78), считал проблему психологической структуры языка центральной в психологии. Книга его лекций «Язык и сознание» открывается словами: «Проблема психологического строения языка, его роли в общении и формирования сознания является едва ли не самым важным разделом психологии» (Лурия 1979, 11). В силу тесной связи психологии и науки о

языке возникли дисциплины на стыке наук с «двойным гражданством»: психолингвистика и психология речи, патология речи и афазиология<sup>1</sup>, нейролингвистика. Естественно поэтому, что семиотические проблемы теории языка существенны и для психологии.

С другой стороны, психологи приходят к семиотическим вопросам и своими путями, независимо от лингвистики: например, в инженерной психологии при разработке средств отображения информации на приборных панелях, пультах управления, на мнемосхемах; в школьной психологии при разработке систем невербальных средств обучения; в психологических исследованиях массовой коммуникации, искусства, рекламы и др. Напомним, что Ф. де Соссюр включал семиотику (вместе с лингвистикой в качестве ее ядра) в социальную психологию.

В таблице 4 представлены основные семиотические темы, или проблемы, в психологии и ключевые работы (по указанным проблемам).

Семиотика в области психологии, как и семиотика в искусствоведении и культурологии, имеет свою предысторию, поскольку важные для семиотики открытия были сделаны вне семиотической традиции и терминологии. В изучении сознания к таким открытиям правомерно отнести, во-первых, работу Чарлза Дарвина «Выражение эмоций у человека и животных» (см. Дарвин [1872] 1953) и, во-вторых, концепцию *второй сигнальной системы*, разработанную И. П. Павловым (1932). Названная книга Дарвина важна для понимания не только закономерностей коммуникации животных, но и генезиса жестов и мимики людей, включая некоторые компоненты поведения и этикета (подробно см. п. 26, 27). В учении Павлова о второй сигнальной системе сформулировано главное различие между познавательными процессами (*высшей нервной деятельностью*) в мире животных и в мире людей. Павлов показал, что абстрактное мышление человека происходит с опорой формирующихся в сознании мыслей на знаковую систему речи, которая не является врожденной (генетически обусловленной). Знаки языка — это «вторая» система сигналов в отличие от «первой» (чувственно воспринимаемых раздражителей). В процессах мышления человека при постоянной опоре на знаки языка происходит обобщение чувственной информации (воспринятой извне), ее замещение языковыми знаками и абстрагирование от компонентов информации, не существенных для формирования мысли (понятия).

<sup>1</sup> К афазиям (как предмету афазиологии) относятся только те нарушения речи, которые возникают при локальных поражениях коры левого полушария (у правшей) при сохранности органов речи и слуха. Слово *афазия* было уже в древнегреческом языке (греч. *a* — отрицание, *phasis* — высказывание, речь), но с более общим значением: 'онемение, оцепенение; ужас, лишаящий языка'.



## Основные семиотические темы в психологии и ключевые работы

| Семиотические темы в психологии   | Ключевые термины  | Ключевые труды (в скобках указан год первой публикации, иногда осуществленной через десятки лет после написания работы)   |
|---|---|---|
| Роль знаков в онтогенезе и филогенезе   | эгоцентрическая речь; внутренняя речь; корреляции в закономерностях филогенеза, онтогенеза, афазий и восстановления речи; асимметрия левого и правого полушарий | <i>Пиаже Ж.</i> Речь и мышление ребенка (1923); <i>Выготский Л. С.</i> Мышление и речь (1934); <i>Якобсон Р.</i> Детская речь, афазии и общие фонетические законы (1942; на нем.); <i>Иванов Вяч. Вс.</i> Лингвистика и исследование афазии (1962); <i>Он же.</i> Чёт и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем (1978); <i>Лурия А. Р.</i> Язык и сознание (1979); <i>Якобсон Р.</i> Мозг и язык (1980) |
| Различия в использовании знаков в человеческом обществе и в мире животных     | вторая сигнальная система, ненаследственный компонент в этологии, зоосемиотика  | <i>Дарвин Ч.</i> Выражение эмоций у человека и животных (1872); <i>Выготский Л. С., Лурия А. Р.</i> Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок (1930); <i>Жинкин Н. И.</i> Звуковая коммуникативная система обезьян (1960); <i>Он же.</i> О кодовых переходах во внутренней речи (1964); <i>Он же.</i> Проблемы коммуникации у животных и человека (1973)                                    |
| Знаковые аспекты психологии общения и психологии цивилизации                  | этносемиотика; поведение как знаковая деятельность  | <i>Сепир Э.</i> Речь как черта личности (1927); <i>Он же.</i> <sup>1</sup> Бессознательные стереотипы поведения в обществе (1927); <i>Бахтин М. М. (Волошинов В. Н.).</i> Марксизм и философия языка (1929); <i>Бахтин М. М.</i> Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса (1965); <i>Леонтьев А. А.</i> Психология общения (1973)   |
| Знаковые аспекты художественного творчества и психологии восприятия искусства | —   | <i>Выготский Л. С.</i> Психология искусства (1956); <i>Тынянов Ю. Я.</i> Об основах кино (1927); <i>Бахтин М. М.</i> Проблемы поэтики Достоевского (1929); <i>Жинкин И. И.</i> Изучение детского отношения к кинематографической картине (1930); <i>Иванов Вяч. Вс.</i> Очерки по истории семиотики в СССР (1976)   |

**151** • Жан Пиаже (1896—1980). Швейцарский психолог, логик и философ, Ж. Пиаже является основателем Женевской школы *генетической* психологии; он был профессором Сорбонны (с 1955 г.) и директором созданного им Международного центра эпистемологических исследований в Женеве. В истории психологии Пиаже выступил как выдающийся экспериментатор: он первым широко и последовательно использовал эксперимент в изучении развития интеллекта, речи и речевых функций. Разработанные им *генетическая эпистемология* и *операциональная концепция интеллекта* базируются на строго эмпирической основе, включая статистические оценки надежности данных экспериментов и наблюдений.

В работе «Речь и мышление ребенка» (1923)<sup>1</sup> Пиаже открыл в речи дошкольников явление, названное им *эгоцентрической речью*, — такую речь, в которой еще отсутствуют потребность или желание, а отчасти и умение передать собеседнику информацию и/или воздействовать на собеседника; отчасти это «мышление вслух», отчасти — проявление фатической (контактной) функции общения (т.е. стремление к речевому контакту). Для семиотики эгоцентрическая речь интересна тем, что позволяет видеть онтогенез речевых функций и, в частности, «незнаковую» и нерегулятивную речь на ранних ступенях онтогенеза: по наблюдениям Пиаже в женевском Доме ребенка в начале 1920-х гг., в речи детей 2—3 лет она занимает до 70 % всех высказываний. По мере развития и социализации ребенка удельный вес эгоцентрических высказываний постепенно снижался, но еще в начале школьного обучения он составлял около 25 % всего объема речи (Пиаже [1923] 1997, 40, 52-53)<sup>2</sup>.

Крупнейший психолог-эмпирик, отчетливо и в деталях изучавший онтогенез мышления и речи, Пиаже, естественно, не мог согласиться с умозрительными построениями Ноэма Хомского о наличии в интеллекте человека врожденных семантико-синтаксических структур. Пиаже видел, как мысль («схема действия») зарождается в сознании — у каждого ребенка по-разному.

Пиаже наблюдал за тем, как возникают самые первые и минимальные, «зародышевые» акты знакообразования в ситуации, когда годовалому ребенку надо было удержать в памяти некоторое обобщение (сформировавшееся в его сознании). В тех конкретных ситуациях, о которых идет речь, это было примерно такое обобщение: 'чтобы достать наперсток из коробка, надо коробок открыть'). Дети закрепляли для себя

<sup>1</sup> Русский перевод книги издан в 1932 и 1997 гг.

<sup>2</sup> Учитывая насыщенность современного быта продукцией радио- и телевидения (в том числе в аудиовидеозаписях), можно думать, что сейчас коммуникативная компетентность ребенка формируется раньше.

это обобщение с помощью «символических» жестов, «напоминающих» им о нужном действии (открывании): один ребенок открывал и закрывал рот; второй (в другое время) — сжимал и разжимал свой кулачок.

Знакообразование («символическая, или семиотическая, функция», в терминологии Пиаже), не будучи врожденным феноменом, является необходимым условием формирования обобщения. Знакообразование возникает раньше языка, при этом, как подчеркивает Пиаже, «форма» знаков может быть любой, т.е. знакообразование шире языка: «Символическая, или семиотическая, функция формируется в течение второго года жизни ребенка... Язык же является лишь частным случаем семиотической функции (безусловно, важным, я этого не отрицаю), но всего лишь частным случаем, и притом весьма ограниченным в совокупности проявлений символической функции» (Пиаже [1979] 1983, 134-135).

**А С О Лев Семенович Выготский (1896—1934).** За свою не-  
 • ЭиЛи долгую жизнь и только десять лет психологических занятий<sup>1</sup> Л.С.Выготский успел стать признанным главой советской психологии. Выготский выдвинул *культурно-историческую* теорию онто- и филогенеза сознания (называя свою концепцию «высотной психологией» в пику «глубинной» психологии Фрейда, потому что учитывал не «телесный низ» (термин Бахтина), но социально-культурные факторы в становлении сознания). Выготский разработал концепцию аномального развития ребенка (результат его многолетней работы в основанном им Экспериментально-дефектологическом институте)<sup>2</sup>; написал исследование по истории психологии «Учение об эмоциях (учение Декарта и Спинозы о страстях)» (впервые опубликовано в 1984 г. в последней книге шеститомного собрания его сочинений). Люди, знавшие Выготского или изучавшие его творчество, отмечают его необыкновенную одаренность<sup>3</sup> и многогранность исследовательских интересов.

<sup>1</sup> Выготский начинал как литературовед и критик. В 1925 г. он защитил в качестве диссертации работу «Психология искусства». Книга была издана первый раз 40 лет спустя (М.: Искусство, 1965) и потом многократно переиздавалась, в том числе в переводах на нескольких языках.

<sup>2</sup> Работы «Основные проблемы дефектологии», «Принципы социального воспитания глухонемых детей», «Проблема умственной отсталости», «Слепой ребенок» и др.

<sup>3</sup> Такие оценки весомы у психологов, и особенно если они чуть варьируются: «Не будет преувеличением назвать Л.С.Выготского гением» (А.Р.Лурия); человек «на грани гениальности» (Н. А. Бернштейн). Ср. в комментариях Вяч. Ве. Иванова к «Психологии искусства»: «ученый с чертами гениальности» (3-е изд. — М., 1968. — С. 496), а один американский историк науки назвал Выготского «Моцартом в психологии».

Для истории семиотики особенно важны «Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок» (1930), написанные в соавторстве с А.Р.Лурия, сборник статей Выготского «Мышление и речь» (1934) и работа «Орудие и знак в развитии ребенка» (1930), оставшаяся в свое время в рукописи<sup>1</sup>. Наиболее ценные семиотические идеи Выготского можно представить в следующем виде.

А. Концепция Выготского о «*внутренней речи*» ценна в двух отношениях: во-первых, постулировалось наличие латентного (скрытого от наблюдателя) речемыслительного этапа в порождении речи, который протекает по иным законам (на основе иного кода), нежели «внешняя речь». Внутренняя речь грамматически свернута и редуцирована, она неэтнична (т.е. не содержит черт, позволяющих считать ее русской, японской или французской) и в основном предикативна (т.е. в ней присутствуют смыслы, необходимые для рематического (содержательно нового) компонента высказывания). Во-вторых, в учении о внутренней речи получили дальнейшее развитие мысли Пиаже об онтогенезе языковых функций. Выготский показал, что в онтогенезе внутренняя речь возникает в результате интериоризации ('помещения внутрь') речи «эгоцетрической» (открытой Пиаже) в ее мыслительной функции.

Б. Языковой знак — это «единство *обобщения и общения*, коммуникации и мышления» (II, 19). Формула Выготского указывает на принципиальное своеобразие языка, составляющее его главное отличие от биологических семиотик: языковое общение людей в отличие от коммуникации животных тесно связано с познавательными процессами, в то же время ни у одного вида животных коммуникация не была и не является орудием познания (подробно см. п. 81 — 83). Языковая семантика и механизмы речи участвуют в формировании мысли. «Речь по своему строению не представляет простого зеркального отражения строения мысли. Поэтому она не может надеваться на мысль, как готовое платье. Речь не служит выражением готовой мысли. Мысль, превращаясь в речь, перестраивается и видоизменяется. Мысль не выражается, но совершается в слове» (II, 307).

<sup>1</sup> Второе издание книги «Мышление и речь» вышло в свет в 1956 г.; затем последовали многократные переиздания, в том числе в переводах. В США после словие к изданию (1962) написал Жан Пиаже (ему в книге посвящена 2-я глава, в свое время (1932) написанная в качестве предисловия Выготского к русскому изданию книги Пиаже «Речь и мышление ребенка»). Далее «Мышление и речь» и «Орудие и знак в развитии ребенка» цитируются соответственно по II и VI томам Собрания сочинений Выготского. Римская цифра в скобках указывает том, арабская — страницу. «Этюды по истории поведения» цитируются по переизданию 1993 г. (см. Выготский, Лурия [1930] 1993).

В. В филогенезе, как и в онтогенезе, важен процесс интериоризации знаков (команд), т.е. постепенное превращение знаков-регуляторов из внешних во внутренние для управления собой. «Филогенетическая история практического интеллекта человека тесно связана не только с овладением природой, но и с овладением собой» (VI, 84). «Первобытный человек, пользующийся палкой, овладевает с помощью знака, извне процессами собственного поведения и подчиняет свои действия той цели, которой он заставляет служить внешние объекты своей деятельности — орудие, почву, рис» (VI, 85).

Г. Догадка Выготского о возможности выработать у обезьян язык знаков-жестов на 40 лет опередила позднейшие открытия зоосемиотики. В начале 1930-х годов Выготский предложил поставить опыт обучения человекообразных обезьян языку жестов, используемому глухонемыми; при этом он указывал на сходство между мозгом обезьяны и «правым мозгом» (неречевым полушарием) афатика, т.е. больного, левое полушарие которого поражено афазией. Несколько продолжительных экспериментов, проведенных в конце 1960-х годов независимо друг от друга, подтвердили догадки Выготского.

Знаки-жесты, которым удавалось обучить обезьян, имели йконический (т.е. изобразительный (имитирующий) и правополушарный) характер. В жестовом языке обезьян имелись даже элементы синтаксиса: для выражения составных представлений использовались комбинации жестов, причем некоторые составные знаки придумывала сама обезьяна, а отдельные из них она придумывала взамен тех знаков, которые для нее «изобрели» исследователи-воспитатели. Так, для обозначения холодильника люди предложили комбинацию знаков 'холод' + 'ящик' (по аналогии с англ. *ice-box*), обезьяна же стала передавать значение 'холодильник' сочетанием трех прежде усвоенных знаков, семантически более близких к ее повседневному опыту и заботам: 'открой' + 'пища' + 'питье' (подробно см.: Иванов 1978, 80).

**153. Николай Иванович Жинкин (1893—1979) и его семиотические идеи.** Н. И. Жинкин, психолог по базовому образованию (полученному в Московском университете), был одним из самых глубоких и разносторонних гуманитариев-исследователей, соединяя в себе психолога, философа, лингвиста-экспериментатора и теоретика разных искусств (музыки, кино, живописи). В его междисциплинарных и вместе с тем философски глубоких и специальных исследованиях семиотические аспекты проблем были не только естественны, но и необходимы.

В молодости Жинкин был близок к Г. Г. Шпету и всю жизнь сохранял вкус к строгой философии, как и высокую логико-философскую культуру изложения. Но большинство его философских работ 1920-х гг., по

условиям того времени, остались ненапечатанными. По-видимому, дружба со Шпетом привела Жинкина в Московский лингвистический кружок, он был его членом вплоть до закрытия кружка в 1924 г. Исследования Жинкина высоко ценил Якобсон. При его содействии главная книга Жинкина «Механизмы речи» (1958) в 1968 г. была полностью издана в переводе на английский язык (Гиндин 1996).

В течение многих лет Жинкин работал сценаристом и редактором кино, создавая учебные и научно-популярные фильмы (вплоть до середины 1960-х гг.); параллельно вел во ВГИКе курс «Методика построения учебного фильма». Его исследовательский интерес к кинематографу реализовался в ряде первопроходческих работ по теории кино как искусства и психологии кинозрителя. Параллельно работая в созданной Шпетом Российской Академии художественных наук (до ее закрытия в 1930 г.), Жинкин изучает закономерности организации и восприятия произведений разных искусств. Еще в 1960-х годах он был членом научного совета издательства «Музыка» (консультируя издание литературы по проблемам вокала).

Работая с 1947 г. в Институте психологии АПН РСФСР, Жинкин стал лучшим в стране исследователем речи экспериментально-аппаратными методами (включая кинорентгенографию). В 1947 г. за теоретическую работу «Интонация речи в связи с общими вопросами экспрессии» ему присуждена первая ученая степень, а за монографию «Механизмы речи» (М., 1958) — степень доктора психологии. Как выдающийся знаток звучащей речи он участвует в работе Лаборатории музыкальной акустики Московской консерватории, Лабораторий экспериментальной фонетики МГПИИЯ имени М.Тореза и МГУ имени М.В.Ломоносова. Одним из первых в стране Жинкин обратился к изучению информационно-семиотических и психологических аспектов кибернетики, в том числе и в качестве руководителя Психологической секции Совета по кибернетике АН СССР.

По оценке знатока истории российской лингвистики ХХ в. С.И.Гиндина<sup>1</sup>, в исследовании «проблем человеческой речи <...> Н. И. Жинкин не знает себе равных в истории отечественной науки» (Жинкин 1998, 5). Ниже представлены важнейшие из семиотических идей Жинкина.

А. О генезисе значения. Незнаковое материальное явление в процессе коммуникации становится знаком в результате означивания (семиозиса), благодаря двум операциям: 1) участники конкретного коммуникативного акта приписывают некоторому материальному явлению определенное значение и удерживают эту связь в своей памяти; 2) в последующих актах коммуникации, при необходимости выразить «то же» содержание, участники коммуни-

<sup>1</sup> С.И.Гиндин подготовил к изданию книгу избранных трудов Жинкина (см. Жинкин 1998), написал к ней вступление и биографический очерк о Жинкине, а также текстологический комментарий к включенным в издание работам.

кации усилием своего сознания сохраняют и воспроизводят (повторяют) созданную в предшествующем акте связь данной формы с данным значением. «Во всех семиотических моделях управление знаками образует значение. Первоначально всякий знак (сигнал) бессмыслен. Осмысление бессмысленного происходит при коммуникации» (там же, 76). «Сами звуки ничего не сообщают, но управление звуко-знаками в процессе коммуникации образует значение» (там же, 76). Управление звуками обеспечивается **обратной связью**: говорящий вслушивается в произносимые звуки и регулирует процесс звукообразования, т.е. управляет этим процессом.

Б. Главным отличием коммуникации человека от коммуникации животных является метаязыковая рефлексия человека (симультантный контроль говорящего над своей порождаемой речью). Развивая мысли своей статьи «Семиотические проблемы коммуникации животных и человека» (1973) в подготовительных материалах к новой работе, Жинкин писал: «Для того, чтобы понять всю чрезвычайность указанного сейчас процесса, надо проследить его по звеньям. Действия животного также подкрепляются по обратной связи. По сигналу тревоги они избегают опасности, эта удача помогает закрепить сигнал в памяти, но при этом не происходит оценки самого сигнала... Когда же сигналов становится много и некоторые из них не достигают цели, знаковая система слабеет. Ее усиление может быть достигнуто прежде всего путем обострения восприятия формы знаков. Тогда знаковая система становится саморегулирующейся. Объектами знакового анализа делаются сами знаки той же системы. Это значит, что наряду с языком стал формироваться метаязык. Метаязык и есть то принципиально новое, что появилось у человека и из чего вырос человеческий язык в целом. Для того чтобы могла скомпоноваться довольно длинная синтаксическая цепь дискретных знаков, конечно, необходимо различать каждый звуко-знак от другого. Это и достигается фонематическим слухом. Фонематический слух — это метаязыковой слух — слух о правильности своего слуха. <...> Метаязыковую способность человека следует рассматривать как органическое устройство его мозга, возникшее как мутация» (там же, 75).

В. Анатомическим органом метаязыкового контроля за произношением является *фарингс*<sup>1</sup>; главное анатомическое различие между речевым аппаратом обезьяны и человека состоит в том,

<sup>1</sup> *Фарингс*, или *фаринкс* (греч. *pharynx* 'зев, глотка'), — полость глотки; в речевом аппарате это первый отдел резонатора, в котором образуется вся сложная реальность звучащей речи; выше фаринкса расположены две другие резонаторные полости — ротовая и носовая. Фарингс ответствен за недискретные (дыхательный и слоговой) компоненты звучания, в то время как рот является артикулятором, т.е. производителем дискретных единиц (звуков речи).

что у человека резонатор сдвоенный: в образовании звучания участвуют и фарингс и ротовая (а также носовая) полости, в отличие от обезьян и новорожденных (у которых фарингс не связан со звукообразованием). К этому фундаментальному выводу Жинкин пришел в исследовании «Звуковая коммуникативная система обезьян» (1960, англ. перевод 1964): «Рентгеноскопия показывает, что фарингальная трубка гамадрила не модулирует ни при ослаблении, ни при усилении издаваемого звука» (там же, 41).

В предисловии к английскому изданию «Механизмов речи» (1968) Жинкин так характеризовал работу фарингса: «Главная функция фарингса в процессе речи — это регулирование динамики слоговедения, т.е. энергии дыхания, что относится к ведомству вегетативной нервной системы. <...> Выработка механизмов точных расчетов прибавок и убавок энергии происходит в процессе выучки. Ведущую роль при этом выполняет фарингс. Он является следящей системой, при помощи которой в центральное управление афферентируются сведения о нормативных объемах и скорости воздуха, поступающего в надставную трубку. Результат на выходе контролируется слухом. <...> При усвоении родной и иностранной речи происходит не столько выработка артикуляции, сколько "выучка фарингальной трубки" Так как эта трубка входит в систему произвольного управления, то язык усваивается наилучшим способом без сознательного заучивания правил, даже если такие правила известны науке» (там же, 82 — 83).

Г. Главное структурное различие между языком людей и звуковыми кодами животных состоит в уровне вом (иерархическом) строении языка: «эти элементы [языка человека. — *Н.М.*] построены иерархически так, что вышестоящий элемент фундирован на нижнем, образуя сложный супразнак» (там же, 74). Отсутствие в коде животных сложных (комбинированных) знаков, по Жинкину, — это прямое следствие неучастия фарингса в производстве сигналов. «...Становится понятным отсутствие у гамадрилов сменяемых согласных и гласных. В резонаторном приборе гамадрила нет регулятора воздушных давлений, поэтому маломощный согласный не может сочетаться с мощным гласным. Вместо *ак* делается *я/*, т.е. ротовое *к* заменяется гортанным ударом» (там же, 41 — 42).

В системах звуковых сигналов у животных невозможно создать сложный знак путем сочетания (тех или иных комбинаций) элементарных единиц кода. Поэтому в коммуникации животных элементарный сигнал совпадает с сообщением, при этом количество сообщений (доступных животному) совпадает с набором элементарных сигналов. «Вследствие того, что у обезьян в процессе звуковой сигнализации фарингс неуправляем, слог совпадает с сообщением. Внутренний код описывается фиксированным списком сообщений, а код реализации представляет собой отдельный слог (без присоединения



последующего). Именно эта особенность реализации, связанная с неуправляемостью фарингса, не позволяет разработать в иерархическую глубину внутренний, языковой код. В результате у обезьян число высказываний фиксировано, а у человека (при значительном сходстве речевых органов) — безгранично и слоговая строчка открыта для продолжения» (там же, 82).

Д. Речемыслительный процесс представляет собой иерархию кодовых переходов информации, латентные этапы которой (внутренняя речь) осуществляются на основе двух звеньев (кодов): а) предметно-изобразительного и б) речедвигательного. В работе «О кодовых переходах во внутренней речи» (1964), составившей эпоху в изучении речевого мышления и в развитии семиотических идей, Жинкин, основываясь на экспериментальных данных и развивая мысли Выготского о внутренней речи, выдвигает **концепцию предметно-изобразительного кода (иногда он использует термин предметно-схемный код)**. Этот центральный механизм речевого мышления имеет знаковую природу, т.е. является кодом. Для него существенны следующие черты: во-первых, «это код непроизносимый, в нем отсутствуют материальные признаки натурального языка» (там же, 158); «язык внутренней речи свободен от избыточности, свойственной всем натуральным языкам» (там же, 159); во-вторых, «предметный код представляет собой универсальный язык, с которого возможны переводы на все другие языки (там же, 159); в-третьих, в коде имеются схематические изображения, образующие или цепь, или какую-то группировку, в которых условно и схематически представлена та ситуация, которая является в данный момент предметом мысли; это схематическое и условное изображение создается сознанием «ad hoc» (по случаю), «лишь на время, необходимое для данной мыслительной операции» (там же, 159).

Е. Формальная логика и математика (как феномены человеческого сознания) являются порождениями натурального языка, необходимыми для различения тождественных и нетождественных отношений (между понятиями или высказываниями). В статье «О кодовых переходах во внутренней речи» и затем в посмертно изданной книге «Речь как проводник информации» (1982), Жинкин развивает мысли о языке как о фундаментальной семиотике, которая порождает другие языки (семиотики) человеческого сознания. При этом он указывает на два класса таких производных от языка кодов: с одной стороны, это логико-математические языки, а с другой, — «языки художественного мышления» (там же, 162).

«Фаза порождения математических языков» рассматривается Жинкиным как «аспект человеческого мышления и общения». «Взаимодействие внутреннего, субъективного языка и натурального, объективного образует процесс мышления. Мышление — это общественное, а не индиви-

дуальное явление. Мысли вырабатываются в совместной деятельности людей. Понимание — это перевод с натурального языка на внутренний. Обратный перевод — высказывание» (там же, 161). Взаимодействие этого внутреннего и натурального языка приводит к формированию двух других языков, необходимых для понимания людьми друг друга. Эти языки суть формальная логика и математика. Вот как Жинкин представляет внутреннюю, мыслительную необходимость логики и математики и их связь с обычным языком:

«Для понимания необходима операция отождествления и выполнения правил тождественных преобразований. В языке должны быть компоненты, позволяющие партнерам отличать тождественное от нетождественного. При помощи метаязыковой абстракции эта часть натурального языка может быть выделена и представлена как особый язык, один и тот же во всех натуральных языках — это логика. Соблюдение правил такого языка в речах на любом натуральном языке называют логическим мышлением.

Далее, натуральный язык может породить такой язык, высказывания на котором непереводимы на натуральный язык: на натуральном языке устанавливаются общепонятные положения математики, вводятся символы, определяется их значение и такие правила составления высказываний, которые сохраняют истинность ранее принятых положений. Отсюда следует, что правильные высказывания на этом языке не нуждаются в проверке и понимании, т.е. в переводе на натуральный язык. Таков язык математики» (там же, 161).

По мысли Жинкина, соединение в естественном языке изобразительных и неизобразительных (символических) знаков — это настолько важная его черта, что она как бы наследуется теми семиотиками, которые порождены «натуральным языком», — математикой, логикой, искусствами. Например, в математике эта «двухзвенность» (слово Жинкина) реализуется в оппозиции ее двух языков: алгебры (символический язык) и геометрии (изобразительный язык); в искусстве слова — в оппозиции поэзии и прозы; в изобразительном искусстве — в конвенциональных элементах (включая надписи под картиной) и в элементах изобразительных (там же, 161 — 162).

Ж. Интонация обладает «переозначающей ценностью», способной радикально менять смысл сообщения. Роль речевой интонации всегда хорошо понимали в музыковедении и в театральные школах. В отечественной традиции Жинкин первым из объективных исследователей речи показал, что в реальном общении интонация важнее слов: она может переозначить их семантику. «Так как реализация слоговедения [т.е. слогаобразования. — *Н.М.*] в конце концов сводится к механизму речевого дыхания, то в речь по необходимости будет врываться весь "темный" или, наоборот, "радостный" поток человеческих чувств, отображающих состояние внутренней среды организма. В процессе

речи человек не только выражает мысли, но и "выдает с головой самого себя", свое отношение к действительности. <...> Слова имеют значения, но интонация накладывает на них свою переозначающую печать. В работу переозначения включается не только интонация, но и весь поток экспрессии — пантомимика, статика и динамика тела говорящего человека. Если бы ничего этого не было, речь представлялась бы как безжизненные звуки, издаваемые чурбаном» (там же, 83 — 84).

**16.** **Семиотика в западноевропейском структурализме.** Структурные методы в гуманитарных исследованиях, а затем теория коммуникации, обязанная своим расцветом кибернетике, обусловили популярность семиотических идей и терминов практически во всех областях гуманитарного знания — от антропологии и истории до киноведения. Популярность семиотических представлений, с другой стороны, связана с влиянием «глубинной» психологии Фрейда и Юнга («коллективное бессознательное» и его символика; архетипические структуры сознания и их проявления в «наблюдаемом», позже — «языки мозга» (К. Прибрам) и др.).

«Языковые» и «книжные» метафоры новейших философов — *мир как Текст (Деррида), мир как Словарь или Энциклопедия (Эко), мир как Книга или Библиотека (Борхес), ушедшая в прошлое культура как Архив (Фуко)* и подобные — не новы. Их любило ученое Средневековье: *природа как Господня книга, небеса как текст, читаемый астрологом* (см.: Аверинцев 1977, 207); они вполне понятны в Новое время, ср. у Пушкина: *Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток; / Ис отвращением читая жизнь мою...* В философии и семиотике XX в. новым было, во-первых, систематическое развертывание этих образов: представление о культуре как иерархии кодов, программирующих сознание и поведение людей; во-вторых, трактовка внесознательных детерминант человеческой психики в качестве общечеловеческого (универсального и наследуемого) кода коллективного бессознательного, т.е. архетипической семиотики, уходящей корнями к началу филогенеза.

**Л ( \ Л «Структурная-антропология» Клода Леви-Строса**  
**I U- I . (1958).** Французский этнолог, социолог и философ Клод Леви-Строс (р. 1908) был пионером структурных исследований в этнографии. Он первым использовал идеи теории информации и семиотики в антропологии (которую в своих поздних работах он определял как часть семиотики); (см. об этом в комментариях Вяч. Вс. Иванова в книге: Леви-Строс 1985, 343). В составе книги 17 избранных работ Леви-Строса разного времени, в том

числе три главы о методе исследований и преподавании антропологии. В 1985 г. сборник вышел в Москве под редакцией и с примечаниями Вяч.Вс. Иванова, а также со статьями Н.А.Бутинова, Вяч. Вс. Иванова и Е. М. Мелетинского в приложении.

Для истории семиотики особенно важны следующие идеи Леви-Строса.

А. Трактовка ритуала в качестве семиотического (т. е. кодового) механизма трансляции культуры; обнаружение преемственности и обратимости (во всяком случае, в наблюдаемой практике шаманства) между ритуалом (как языком символических действий), словесным языком и психическими феноменами (сознания и бессознательного). «Итак, мы снова сталкиваемся с понятием манипуляции, которое, по нашему мнению, является основным элементом шаманского врачевания. Но традиционные рамки ее должны быть расширены: это или манипуляция действиями, или манипуляция идеями. Общим для них является то, что они производятся при помощи символов, т.е. значимых эквивалентов означаемого, относящихся к иному порядку реальности, чем означаемое. <...> Эффективность символики как раз и состоит в той "индукционной способности", которой обладают по отношению друг к другу формально гомогенные структуры, построенные на разном материале и разных уровнях живого: на уровне органических процессов, неосознанных психических процессов и сознательного мышления» (там же, 178—179).

Б. Мысль о типологическом сходстве (аналогии или параллелизме) структур языка и структур культурной организации социума. В 1951 г. Леви-Строс писал об этом со знаком вопроса: «Не представляют ли собой различные стороны социальной жизни (включая искусство и религию)... явления, чья природа аналогична природе языка?» (там же, 59). И так отвечал на этот вопрос в 1957 г.: «Не отождествляя общество или культуру и язык, можно приступить к этой "коперниковской революции"... , которая будет состоять в толковании общества в целом в зависимости от теории коммуникации. В настоящее время эта попытка возможна на трех уровнях, поскольку родственные и брачные правила служат обеспечению коммуникации женщин между группами, так же, как экономические правила служат для обеспечения коммуникации имущества и услуг, а лингвистические правила для коммуникации сообщений» (там же, 78).

В. Развитие идей К. Г. Юнга о коллективном бессознательном как об универсальном архетипическом коде (языке), который, по Леви-Стросу, реализуется в «языках» (семиотиках) магических практик и мифологий, искусств, норм поведения (включая взаимоотношения полов и имущественные обмены), а также в естественных (этнических) языках.

В антологии (см.: Семиотика 1983); см. также статью Леви-Строса «Структура и форма. Размышление об одной работе Владимира Проппа» (1970), написанную в связи с публикацией английского перевода «Морфологии сказки» Проппа.

**162.** **Ролан Барт (1915—1980).** ЖР. Барт был одним из основателей парижского Центра по изучению массовых коммуникаций (открыт в 1960 г.)<sup>1</sup>, руководителем Семинара «Социология знаков, символов и изображений» при Практической школе высших знаний (см.: Косиков 1989, 7). Барт часто выступал как литературный критик и эссеист, поэтому и в его семиотических работах яркость письма нередко замещает доказательность.

А. Гипотезы о структурном сходстве разноплановых семиотических феноменов, принадлежащих одному синхронному срезу в истории культуры. Развивая идеи Леви-Строса о корреляции между коммуникативными и культурными структурами общества, Барт стремился найти такие корреляции не в первобытной культуре (как Леви-Строс), но в современном социуме (он называл такие корреляции *социо-логикой*). Эти поиски отражены в книгах Барта «Мифологии» (1957), «Системы моды» (1967)<sup>2</sup> и др. Барт показывал «обратимость» (структурно-семиотическое взаимовлияние и сходство) различных видов знаковой деятельности: фотографии, текста газетного репортажа, фильма и музыки к нему, конструирования одежды и бытового поведения.

В «Системе моды» Барт показал экономику, психологию и семиотику «процесса Моды» (в одежде). Мода призвана «ускорить обновление одежды, которое шло бы слишком медленно, если бы зависело только от износа» (Барт 2002, 332). Возникнув «в нашей цивилизации одновременно с зарождением капитализма», Мода является одним из факторов «неомании» (маниакальной жажды «нового»), характерной для послеренессансного человека (там же, 336). В семиотике моды Барт видит помимо «реальной одежды» два «вестиментарных кода» (от лат. *vestis* — 'одежда, платье') — «одежду-образ» и «одежду-описание»: «Я раскрываю журнал Моды и вижу, что передо мной две разных одежды: одну мне показывают нё фотографиях или рисунках, это одежда-образ. Другая — это та же самая одежда, но описанная, преображенная в речь; скажем, справа сфотографировано платье, а слева оно превращается в *кожаный пояс выше талии, украшенный розой поверх мягкого платья из шотланда*» (там же, 36). И далее Барт показывает, что словесный «вестиментарный код»

<sup>1</sup> С 1973 г. — Междисциплинарный центр социологических, антропологических и семиологических исследований. О Барте см. также: *Вашкевич А. В.* Барт // ВЭФ. — М., 2001. — С. 82 - 83; статью С.Н.Зенкина (см.: Барт 2003).

<sup>2</sup> «Мифологии» в русском переводе вышли в свет в 1996 г.; перевод «Системы моды» также опубликован (см.: Барт 2003).

имеет решающее значение для «процесса Моды», потому что слово организует восприятие образа: «слово всегда имеет властную функцию, поскольку оно, так сказать, делает выбор вместо глаза. Образ запечатлевает множество возможностей; слово фиксирует одну-единственную определенность» (там же, 47); слово «подскажет» черту, которая совсем не так очевидна на фотоснимке (*оригинальное, классическое, изящное* и т.п.). В конечном счете именно журналы мод (эти «настоящие народные журналы» нашего времени, как их называет Барт), их имплицитно дидактичный, лестный для читателя и уклончивый стиль воспитывают все новых приверженцев Моды.

Б\* Механизмы образования сложных знаков. Барт выдвинул понятие *семиологического парадокса*, состоящего в том, что знаковые функции приписываются тем или иным вещам, которые прежде не были знаками, и наоборот, вещи-знаки могут утрачивать свои знаковые свойства<sup>1</sup>. Содержание знаковой функции, развившейся вследствие «семиологического парадокса», Барт называет *коннотацией* и считает, что таков механизм создания мифов, существующих на пограничье языка, обыденного сознания и идеологии<sup>2</sup>.

Впрочем, хотя подобные процессы и можно назвать *парадоксом* (особенно если подчеркивать их стихийность и часто полную иррациональность), однако, это обычные явления в жизни языка и других открытых естественных семиотик. В обществе постоянно идут процессы создания и элиминации (устранения) знаковых свойств «вещей» (явлений). Механизмы семиотизации и десемиотизации в литературе и кино были блестяще раскрыты В. Б. Шкловским и Ю. Н. Тыняновым в работах 1920-х гг. (без семиотической терминологии). Например, конкретное письмо или дневник при известных условиях могут из бытового факта стать литературным. Шкловский в книге «Моталка» (1927) приводил примеры смысловых возможностей монтажа. Вот один из них: «Шедевром кинематографической работы я считаю одно изобретение Г. Васильева. Ему нужно было, чтобы человек умер, а он не умирал. Он выбрал момент, когда эта предполагаемая жертва зевала, размножил кадр, и получилась остановка действия. Человек застыл с открытым ртом — осталось только подписать: смерть от разрыва сердца» (*Шкловский В. Б.* За сорок лет. Статьи о кино. — М., 1965. — С. 61).

В. Поиски межуровневых корреляций, присущих разным жанрам письменности. Барт, скорее всего, независимо от идей Чарльза Морриса, задается тем же вопросом, что в свое время и Моррис: можно ли обнаружить в жизненных проявлениях знаков (в их син-

<sup>1</sup> Ср. классический случай: Том Сойер превратил нудную и принудительную работу (покраску забора) в «товар» и развлечение для других (в «Приключениях Тома Сойера» Марка Твена).

<sup>2</sup> Ср. заглавия некоторых разделов в его книге «Мифологии»: «Миф как похищенный язык», «Миф как деполитизированное слово», «Необходимость и границы мифологии»...

тактике, семантике, прагматике [см. п. 13] такие особенности, которые соответствуют разным родам и видам художественных текстов, разным литературным направлениям и разным функциональным стилям. Барт, как и Моррис, в ряде работ отвечал на этот вопрос положительно — отметив, например, что нарушения линейной последовательности в развертывании текста обычны для повествования, — «в противоположность тому, как это бывает в деловом тексте, развертывающемся в строгой последовательности, прогрессивно» (Барт [1970] 1978, 448).

Ср. постановку этого вопроса (вне семиотической терминологии) у Виктора Шкловского (см. его работы 1914—1920-х гг. «Искусство как прием», «Развертывание сюжета», «Как сделан Дон-Кихот», «Связь приемов сюжетостроения с общими приемами стиля» и др., позже вошедшие в его книги «О теории прозы» (1925, 1929), «Гамбургский счет» (1928), неоднократно переизданные и пересказанные автором в работах 1960—1990 гг.).

Г. Мысль об облигаторности языка и факультативности более сложных семиотик. Барт констатировал разную обязательность разных семиотик для членов социума: язык обязателен, а литература факультативна, поэтому язык принудителен, а литература олицетворяет порыв к «безвластию».

В актовой лекции, прочитанной при вступлении в должность заведующего кафедрой литературной семиологии в Коллеж де Франс (1977), Барт художественно и экспрессивно заостряет это различие. Вот как он живописует принудительность языка: «В нем [в языке. — *Н.М.*] с неотвратимостью возникают два полюса: полюс авторитарного утверждения и полюс стадной тяги к повторению. <...>; знак несамостоятелен, стаден; в каждом знаке дремлет одно и то же чудовище, имя которому — стереотип: я способен заговорить лишь в том случае, если начинаю подбирать то, что *рассеяно* в самом языке. <...> Однако нам, людям, не являющимся ни рыцарями веры, ни сверхчеловеками, по сути дела, не остается ничего, кроме как плутовать с языком, дурачить язык. Это спасительное плутовство, эту хитрость, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание безвластного языка, во всем великолепии воплощающий идею перманентной революции слова, — я, со своей стороны, называю *литературой*» (Барт 1989, 549 — 550). Так семиологическая посылка превращается в лирическую эссеистику. Впрочем, нетрудно видеть, что этот «высокий эссеизм» (слова И.П.Ильина о Барте) не выдержал бы трезвого лингвистического анализа.

См. также русские переводы некоторых других семиотических работ Барта: 1) «Основы семиологии» (1964) / Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. — М., 1975. — С. 114—163; 2) «Нулевая степень письма» (1953) // Семиотика 1983. — С. 306 — 349; 3) фрагмент из работы «Текстовый анализ» (1973) / Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. IX: Лингвостилистика. — М., 1980. — С. 307 — 312.

**16 3.** Мишель Фуко (1926—1984) и его «археология знания». Заглавия трех книг французского историка и философа-постструктуралиста Мишеля Фуко — «Рождение клиники: археология взгляда медика» (1963), «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966) и «Археология знания» (1969) — содержат слово, ключевое для авторской концепции истории знания, — *археология*. Впрочем, у Фуко контекст слова необычен: речь идет об исторической реконструкции идеальных феноменов — представлений и знаний, в то время как обычная археология изучает материальные следы прошлого. Реконструкции познавательных систем по своей ответственности сопоставимы с усилиями понять далекое дописьменное прошлое (исследовательская область обычной археологии), а по доказательности — с материальными свидетельствами старины. Фуко считал, что познавательный стиль культуры формируется в глубинах сознания (отсюда его интерес и к психиатрии) в виде матриц знаний («эпистем»), которые выступают как системы мыслительных предпосылок познания и самопознания. Автор выделяет три таких скачкообразно сменяющих друг друга «эпистемы», которые соответствуют трем эпохам, сменившим тысячелетие Средних веков: 1) Возрождение; 2) классический рационализм; 3) современность (понимаемая широко — как XIX и XX вв.).

В книге «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966)<sup>1</sup> Фуко ставит вопрос о разном отношении людей к знакам и знаков к вещам в разных культурах. По мысли автора, взаимоотношения «слов и вещей» для историка становятся ключом к различению познавательных стилей эпох.

**16 4.** Жак Деррида (1930—2004). Французский философ и семиолог, преподававший в Сорбонне и других гуманитарных центрах Парижа, Ж. Деррида выступил в 1964 г. (вместе с психоаналитиком Жаком Лаканом) с постструктуралистской концепцией теории литературы, названной ими термином *деконструкция*.

Философы находят в деконструктивизме Деррида «радикализацию хайдеггеровской деструкции западноевропейской метафизики» (ВЭФ 2001, 278). Деконструктивисты выступают под флагом сопротивления господствующему в европейской культуре «*логоцентризму*» интерпрета-

<sup>1</sup> В заглавии повторено название европейски знаменитого направления в немецко-австрийском языкознании начала XX в. «Слова и вещи» (нем. *Wörtern und Sachen*). Школа оформилась в 1909 г., когда стал выходить одноименный журнал с публикациями преимущественно по исторической лексикологии и этимологии. В работах самого яркого представителя направления, немецкого и австрийского языковеда Гуго Шухардта (1842—1927), ставились вопросы, которые сейчас относят к семиотике и философии языка.



ций, тоталитарно «выпрямленных» и потому обедненных и «жаждущих власти» над своим адресатом. По мысли Деррида, «объективная» интерпретация произведения в принципе невозможна: этому противится природа и произведения, и интерпретатора. В хорошем произведении смыслы конфликтны и неисчерпаемы, а интерпретатор не может быть «объективным» и «беспристрастным». В любом понимании неизбежны ошибки, провалы, тупики да и бесполезно стремиться к «объективной» интерпретации. Деконструктивистский критик должен стремиться «избегать внутренне присущего ему, как и всякому читателю, стремления навязать тексту свои собственные смысловые схемы, дать ему «конечную интерпретацию», единственно верную и непогрешимую. Он должен деконструировать эту «жажду власти», проявляющуюся как в нем самом, так и в авторе текста, и отыскать тот «момент» в тексте, где прослеживается его, текста, смысловая двойственность, внутренняя противоречивость «текстуальной аргументации» (Современное зарубежное литературоведение 1996, 42—43). Таким образом, деконструкция — это «особая стратегия по отношению к тексту, включающая одновременно и его "деструкцию", и его реконструкцию» (Руднев 1997, 75).

В семиотическом плане интересен также предпринятый Деррида пересмотр (деконструкция) взаимоотношений двух каналов языковой коммуникации — устной речи и письма (в книгах 1967 г. «О грамматиологии», «Письмо и различие»). Вопреки укоренившимся представлениям об устной речи как основной, Деррида отстаивал культурный приоритет письменности<sup>1</sup>.

^ Г **Умберто Эко (р. 1932)**. По-видимому, это самый зна-  
Ю . Э . менитый семиотик XX в. — не только как автор десяти-  
дцати книг по семиотике, переведенных в разных странах мира<sup>2</sup>,  
и генеральный секретарь Международной ассоциации по семи-  
отическим исследованиям, но и как автор интеллектуальных бестселлеров «Имя розы» (1980, имеется экранизация), «Маятник Фуко» (1988), «Остров Накануне» (1995). Профессор университета в Болонье и глава первой в мире кафедры семиотики, Эко начал как историк средневековой эстетики (докторская диссертация и книга 1956 г. «Проблема эстетического у св. Фомы Аквинского»). Широкие историко-культурологические интересы Эко по-

<sup>1</sup> Библиография русских переводов из Деррида (12 названий) и характеристики его идей представлены в книге (см.: Скоропанова 1999); о Деррида также можно прочитать в работах И.П.Ильина «Деконструктивизм» и «Деконструкция» (см.: Ильин 1996); Современное зарубежное литературоведение (1996. — С. 33 — 43).

<sup>2</sup> Важнейшие из них: «Открытое произведение» (1962), «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» (1968; 2-е, существенно переработанное, издание вышло в 1980 г., имеется русский перевод) (см.: Эко [1968] 1998), «Трактат по общей семиотике» (1975), «Семиотика и философия языка» (1984), «Путешествия в гиперреальность» (1987), «Пределы Интерпретации» (1990), «Поиск совершенного языка» (1995).

зволили ему едва ли не первым из крупных философов современности обозначить основные коллизии в наступающей интернетно-компьютерной цивилизации (см.: Эко 1998а). В работах Эко в наибольшей мере терминирована структура семиотики, определены ее метод и место в кругу наук. Далее перечислены наиболее существенные положения семиотики Эко.

А. О структуре семиотики. Эко различает *общую семиологию*<sup>1</sup> (видя в ней философию языка и теорию коммуникации) и *частные* (или *специальные*) *семиотики*, изучающие устройство конкретных знаковых систем. В зависимости от области бытования семиотик, а также задач их изучения Эко выделяет *семиологическую эстетику*, «т. е. эстетику, изучающую искусство как коммуникативный процесс» (Эко 1998, 406), *семиотическую типологию культур*<sup>2</sup>, *семиотику массовой коммуникации*, семиотику «риторических и идеологических кодов» (исследования семиотик религии, политики, воспитания и др.).

Б. О методе семиотики. В работах Эко, как и вообще в семиотике и постструктурализме, общая теория соединяется с разбором конкретных «кодов» и знаковых ситуаций. Так, в книге «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» (Эко [1968] 1998) отдельные разделы (разные по объему) посвящены архитектуре, музыке, риторике, рекламе, кинематографу, паралингвистическим кодам (жесты, мимика), естественным и формализованным языкам, но вместе с тем в книге имеется и мощный теоретический компонент, при этом синхронические характеристики отдельных систем сменяются диахроническим анализом «*поступательного движения семиозиса*».

Методологическая разноплановость семиотики (синхронный анализ конкретных систем и поиск философско-культурологических и диахронических закономерностей), по мысли Эко, носит принципиальный характер: «О какой стабильности структур и объективности оформляемых ими рядов означающих может идти речь, если в тот миг, когда мы определяем эти ряды, мы сами включены в движение и принимаем за окончательную всего лишь очередную фазу процесса. Построение коммуникативной модели открытого процесса предполагает общий взгляд на положение дел, некоторую тотальную перспективу универсума *sub specie communicationis* [лат. 'с точки зрения коммуникации']», которая включала бы также и элементы, оказывающие влияние на коммуникацию» (там же, 411).

<sup>1</sup> По сосюрговской традиции, у Эко в значении 'семиотика\*' используется термин *семиология*; в данной книге вне цитирования употребляется термин *семиотика*.

<sup>2</sup> Это направление Эко связывает с советской семиотикой — работами Ю.М.Лотмана, Вяч.Ве.Иванова, В.Н.Топорова (Эко 1998, 405).

В. Перспективы семиотики. Говоря о месте семиотики в познании, Эко писал, что хотя практическая деятельность людей несводима к коммуникации, однако коммуникация пронизывает собою всю практику «в том смысле, что сама практика это глобальная коммуникация, учреждающая культуру и, стало быть, общественные отношения. Именно человек осваивает мир, и именно благодаря ему природа непрестанно превращается в культуру» (там же, 416).

Г. Множественность интерпретаций — это обязательный и даже конституирующий признак художественного текста. Ср.: «Поэтическое качество я определяю как способность текста порождать различные прочтения, не исчерпываясь до дна» (там же, 432). Указанный тезис, вполне созвучный аналогичным мыслям Леви-Строса, Деррида, Фуко, перерастает у Эко в идею «бесконечной интерпретации», которая выступает в качестве одной из постоянных движущих сил в культурно-информационном развитии человечества.

Д. В работе «Открытое произведение» (1962) Эко развивает мысль о возможности такого произведения, которое лишено жесткой фиксации своих строевых компонентов (композиции, сюжета, состава действующих лиц, финала и др.) и может широко варьироваться при воспроизведении. Предсказывая, таким образом, распространение всевозможных римейков, Эко видит в этом новый тип коммуникации между автором и его адресатом (потребителем произведения), порожденный массовой культурой и отражающий расширение свободы индивида, а также двусмысленность и хаос жизни.

Идея Эко об «открытом произведении» явилась, с одной стороны, облагораживающим осмыслением практики римейков, а с другой, — предтечей многочисленных в постмодернистской эстетике мотивов «эпистемологической неуверенности» относительно природы художественного текста и возможности его интерпретации (концепции «Палимпсеста» (Ж.Женнет), «Смерти Автора» (Р.Барт, М.Бютор), «Пустого Знака» (Р.Барт, Т.Мой), «Бесовской текстуры» (Р. Барт), «Трансцендентального означаемого» (Ж.Деррида), «Симулякра» (Ж.Батай) и т.п.), противопоставляемых постмодернистами традиционной гуманитаристике (которая, по хлесткой формуле Деррида, не более чем **«онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризм»**).

Позже Эко продолжил идеи «Открытого произведения» в размышлениях над гипертекстами и интерактивными романами компьютерного и интернетного происхождения. Цени «Свободу», связанную с «Открытым текстом», мудрый Эко подчеркивал, насколько важно понимать границы «Свободы», а этому пониманию учит как раз «Закранный текст».

«Я хочу закончить лекцию панегириком тому конечному и ограниченному миру, который открывают нам книги... Будь «Война и мир» на гипертекстуальном интерактивном диске, вы могли бы переписать сюжет и создать бесконечное число «Войн и миров»... Но против книги делать нечего. Вам остается принять закон Рока и почувствовать неотвратимость Судьбы. Гипертекстуальный и интерактивный роман дает нам свободу и творчество <...> Но «Война и мир» подводит нас не к бесконечным возможностям Свободы, а к суровому закону Неминуемости. Чтобы быть свободными, мы должны пройти этот урок жизни и смерти, и только книги способны передать нам это знание» (Эко 1998 [а], 14).

**А 7 Московско-тартуская семиотическая школа.** В разделе **II •** в девятой главе «Русской семиотики» Г.Г.Почепцов пишет, что «реально именно с данной школы начинается семиотика в СССР» (превращая с помощью такой периодизации <sup>5</sup>/о своей книги из «Семиотики» в 'предсемиотику'). Время Московско-тартуской семиотики видится автору как «период незавершенных текстов и незаконченных судеб» (Почепцов 2001, 658, 656). С последней характеристикой трудно согласиться. Верно, что большинство участников Летних школ по «вторичным моделирующим системам» (проходивших под Тарту), как и большинство авторов 25 тартуских выпусков «Трудов по знаковым системам»<sup>1</sup>, живы. Однако история московско-тартуской семиотики закончилась, и не только потому, что умер Ю.М.Лотман.

**17 1. Генезис Школы.** В. Н. Топоров в воспоминаниях о Лотмане писал о московско-тартуской семиотике как о «семиотическом движении». Действительно, ее феномен выходит за пределы направления или методологии в гуманитарных исследованиях. Московско-тартуская семиотика была филологической фрондой по отношению к тоталитарному государству и его казенной учености. Разумеется, как и Театр на Таганке, семиотика не сводилась к фронде, и все же фронда — и в Театре Любимова, и в Школе Лотмана и московских вольнодумцев — была существенным компонентом ментальное™ участников и их имиджа в глазах публики. Впрочем, в сравнении с театром на Таганке, у семиотики была более благоприятная география: в Эстонии (по распространенному чувству, — 'наш Запад', 'отдушина') позволялось больше свобод, чем в Москве. В Москве же «семиотика была дозволена в качестве тартуского импорта» (Иванов 1998, 10).

<sup>1</sup> «Труды по знаковым системам» (вып. 1 — 25) выходили в 1964— 1992 гг. как очередные (трехзначные) номера «Ученых записок Тартуского университета» с подзаголовком «Серия Хпшеюкпк». «Библиографический указатель изданий по семиотике Тартуского университета (1964—1992)» с предисловиями Ю.М.Лотмана и авторским именованным указателем опубликован (см.: Лотман 1994, 496 — 547).

Однако московско-тартуская семиотика не была той оппозицией, которая «приходит к власти» «после победы». Школа принадлежит советскому прошлому, ее история закончилась вместе с советской властью<sup>1</sup>.

Исследовательские истоки Школы связаны с вершинами отечественной филологии первой половины XX в. — ленинградским литературоведением и московской лингвистикой. Ленинградская составляющая школы — это то (по словам Б.А.Успенского) «блестящее литературоведение», которое представлено такими именами, как Эйхенбаум, Жирмунский, Томашевский, Пумпянский, Бахтин, Фрейденберг, Пропп, Тынянов, Гуковский. Лотман, выпускник Ленинградского университета и выдающийся историк русской литературы и культуры, оказался самым знаменитым наследником этой высокой традиции.

Лингвистические корни семиотики — это прежде всего школа «формальной» грамматики Ф.Ф.Фортунатова (который в 1875 — 1902 гг. преподавал в Московском университете), Московский лингвистический кружок (1915—1924) и как «связующая нить» между идеями 20-х гг. и поисками, которые в годы «оттепельной» либерализации после 1956 г. постепенно становились легальными, — В. Н. Сидоров, П. С. Кузнецов, А. А. Реформатский, С. К. Шаумян, М.В.Панов, а затем ранний московский структурализм конца 50-х — начала 60-х гг., когда в лучших университетах открылись отделения структурной и прикладной лингвистики, а в трех институтах АН СССР — три структурных сектора: в Институте языкознания (под руководством А. А. Реформатского), в Институте русского языка (под руководством С. К. Шаумяна) и в Институте славяноведения (под руководством В. Н. Топорова). В декабре 1962 г. в Институте славяноведения (sic!, еще без балканистики) состоялся знаменитый «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем»; этот симпозиум, вместе с одноименным сборником тезисов докладов, можно считать началом московской семиотики. За ним последовали Тартуские летние школы (первая в 1964 г.).

<sup>1</sup> О завершенности Школы и одновременно об огромном интересе к ее участникам идеям говорит поток мемуаров о Школе. В 1993—1994 гг. в НЛЮ (журнал «Новое Литературное Обозрение») печатаются воспоминания участников; в числе авторов — Дм.Сегал, Ю.И.Левин/ Г.А.Лескис, С.Д.Серебряный, Т.В.Цивьян, В.Н.Топоров, А.М.Пятигорский, Л.Н.Столович, Б.Ф.Егоров, М.Л.Гаспаров (последний — из «не-участников», поэтому его текст называется «Взгляд из угла», т.е. 'одинокого и стороннего'). См.: *Амелин Г. Г.* [составитель] Из истории Московско-тартуской семиотической школы // НЛЮ. — 1993. — № 3. — С. 28 — 87; *Егоров Б. Ф.* У истоков Тартуской школы // НЛЮ. — 1994. — № 8. — С. 78-98; *Столович Л. Н.* А.Ф.Лосев о семиотике в Тарту // НЛЮ. — 1994. — № 8. — С. 99 — 104. См. также последующие мемуарно-аналитические издания: Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994; Московско-тартуская семиотическая школа. История. Воспоминания. Размышления. — М., 1998.

**17 2.** Был ли у московско-тартуской семиотики свой метод? Еще в 1989 г. Б.М. Гаспаров в статье «Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен» (Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 23) доказывал, что Школа объединялась не столько концепцией и методом, сколько семиотически значимым поведением интеллектуальной оппозиции, не выходящей, впрочем, за установленные советской властью рамки. Ю.И. Левин считает, что был «флаг единой структурно-семиотической идеологии», но реально была, скорее, «анархистская вольница, — хотя и были, может быть, слабые попытки единственного, на мой взгляд, действительного "семиотического утописта", Ю. М. Лотмана, обуздать ее» (НЛО. — 1993. - № 3. — С. 44). В. Н. Топоров указывает на две уравнивающие друг друга черты метода Школы: «полет теоретической мысли» и «почти маниакальную страсть к предельной точности и строгости метода, также, видимо, во многом далекой от реальных возможностей ее достижения, но свято чтимой и взращиваемой отдельными рыцарями сверхакрибии» (там же, 73). По мнению А. М. Пятигорского, целостность семиотического подхода была принципиально временной, преходящей, потому что две основные темы в семиотических исследованиях Школы — а это, во-первых, семиотика культуры (Лотман) и, во-вторых, семиотика истории (Топоров) — в перспективе вели к отказу от семиотики, поскольку «семиотика в ее наивно-номиналистических предпосылках не могла долго ужиться ни с культурологическим онтологизмом, ни с историсофской аксиологией». Роль семиотики в Школе выходила за границы методологии, итоги этой экспансии Пятигорский резюмирует так: «Семиотика не смогла стать философией языка и пыталась заменить собою философию культуры» (там же, 79).

**17 3.** Основные постулаты московско-тартуской семиотики. Ниже представлены ключевые идеи Школы, которые разделяли и развивали ее ведущие авторы.

А, Концепция вторичных моделирующих систем, согласно которой естественные языки, мифологии, религии, литература и искусства, а также социоэтические нормы (запреты и предписания) представляют собой знаковые системы, которые отображают (моделируют) определенные фрагменты реальности и в результате функционирования порождают произведения (знаковые последовательности, т.е. тексты, в семиотическом смысле слова), реализующие коммуникативно-познавательные возможности отдельных семиотик. Легко видеть, что в данной концепции сосюрровская оппозиция «язык — речь» распространяется на культурные феномены, отличные от языка и превосходящие его по сложности строения и богатству содержания. По преданию, тер-

мин *вторичные моделирующие системы* (слегка эзотеричный и игровой, в смысле 'игры в прятки с цензурой') предложил математик В.А.Успенский; при этом язык понимался как первичная семиотика (*порождающая и моделирующая*), а остальные — как **вторичные** (поскольку они содержательно зависят от языка, создаются с его участием и интерпретируются с его помощью).

Б. Концепция искусства как одной из разновидностей моделирующих систем: искусство и игра. Сопоставляя искусство с такими разновидностями моделирования, как игра и научное познание, Ю. М.Лотман показывает сущностное своеобразие и вместе с тем черты сходства названных видов деятельности. Ср. некоторые ключевые тезисы: «Игра подразумевает реализацию особого — "игрового" поведения, отличного и от практического, и от определяемого обращением к моделям познавательного типа. Игра подразумевает *одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени!)* практического и условного поведения. <...> Умение играть заключается именно в овладении этой двуплановостью поведения»<sup>1</sup>. «Искусство обладает рядом черт, роднящих его с игровыми моделями. Восприятие (и создание) произведения искусства требует особого — художественного — поведения, которое имеет ряд черт общности с игровым. Важным свойством художественного поведения является то, что практикующий его одновременно реализует два поведения: он переживает все эмоции, какие вызвала бы аналогичная практическая ситуация, и, одновременно, ясно сознает, что связанных с этой ситуацией действий (например, оказания помощи герою) не следует совершать»<sup>2</sup>. Художественное поведение подразумевает синтез практического и условного» (там же, 224). И однако: «Искусство не есть игра. Реально зафиксированный этнографией факт генетической связи искусства и игры, равно как и то, что выработанная в игре дву-(много-)значность стала одним из основных структурных признаков искусства, не означает тождества искусства и игры. Игра представляет собой овладение умением, *тренировку* в условной ситуации, искусство — овладение миром (*моделирование мира*) — в условной ситуации. Игра — 'как бы деятельность', а искусство —

<sup>1</sup> *ЛоУрман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // *Труды по знаковым системам*. — Вып. 3. — Тарту, 1967. — С. 130—145. Далее цит. по: *Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ / сост. Д.Кирай, А.Ковач*. - Budapest, 1982. - С. 218-219.

<sup>2</sup> Лотман поясняет данный тезис следующим комментарием пушкинской строчки «...*Над вымыслом слезами обольюсь*: Блестящая характеристика двойной природы художественного поведения: казалось бы, сознание того, что перед нами вымысел, должно исключить слезы. Или же обратное: чувство, вызывающее слезы, должно заставить забыть, что перед нами — вымысел. На деле оба эти — противоположные — типы сосуществуют одновременно и одно углубляет другое» (там же, 224).

'как бы жизнь' ...Соблюдение правил в игре является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил» (Лотман [1967] 1982, 227).

В. Отношение к знаку, семиозису и информации может быть основой для построения типологии культур. Как писал Умберто Эко, разработка типологии культур более всего характерна именно для советской семиологии (см.: Эко 1998, 405). К семиотической типологии культур обращались Ю. М. Лотман (см.: Лотман 1969, Лотман 1973, Лотман 1992, Лотман 1992[а]), Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров (Иванов 1978, Иванов и Топоров 1965), Н. И. Толстой (Толстой 1963<sup>1</sup>), Б. А. Успенский (Успенский 1976, Успенский 1985), Пятигорский (Мамардашвили и Пятигорский [1984] 1999). В семиотических работах Лотмана 1970—1980-х гг. тема типологии культур становится ведущей<sup>2</sup>.

Приводимые ниже выдержки из работы Ю. М. Лотмана «Несколько мыслей о типологии культур» (1987)<sup>3</sup> позволяют не только увидеть взаимосвязь разных информационно-семиотических процессов (в системе социума), но и почувствовать своеобразие семиотического способа мышления в культурологии — степень его дедуктивной «выстроенности<sup>TM</sup>» и абстрактности, виды доказательств, богатство культурно-исторических ассоциаций и словаря.

Основная мысль статьи заключается в том, что оппозиция культур по наличию — отсутствию письменности входит в более общее противопоставление, охватывающее главные аспекты информационно-образовательной организации социума, — содержание его коллективной памяти, виды искусств, жанры словесности, меру традициональности, отношение к индивиду и др.

<sup>1</sup> Имеется в виду предложенное Н. И. Толстым в докладе на V Международном съезде славистов (София, 1963) различие двух типов книжно-письменной культуры в зависимости от метода нормализации литературного языка и методов его усвоения. Традиционному и закрытому типу письменной культуры (в Средние века) соответствует нормализация литературного языка путем филологической обработки канонических текстов (в этом, в частности, заключалась суть *исправления книжного*, или *книжной справки* в Московской Руси XVI—XVII вв.) и овладение языком путем многократного прочитывания и заучивания определенного корпуса канонических текстов (*простое прилежное питание*). Это более древний способ нормализации и усвоения языка (Толстой назвал его текстологическим), в отличие от более позднего грамматического, связанного с переходом к открытой и мобильной культуре Нового времени. Грамматика нормализует язык на основе правил, которые позволяют строить и вводить в культуру новые тексты (а не только воспроизводить прежде созданные образцы). Ориентация культуры на порождение новых текстов делает ее открытой и динамичной.

<sup>2</sup> Тема типологии культур настолько важна в его творчестве, что статья о Лотмане в философской энциклопедии открывается словами: «русский культуролог, семиотик, филолог» (ВЭФ, 579).

<sup>3</sup> Первая публикация в сборнике статей «Языки культуры и проблемы переводимости» (М., 1987). Ниже цитируется по публикации: Лотман 1992.



Привычное нам отношение к памяти подразумевает, что запоминанию подлежат (фиксируются механизмами коллективной памяти) исключительные события, т.е. события единичные или в первый раз случившиеся, или же те, которые не должны были произойти, или такие, осуществление которых казалось маловероятным. Именно такие события попадают в хроники и летописи, становятся достоянием газет. Для памяти такого типа, ориентированной на сохранение эксцессов и происшествий, письменность необходима. Культура такого рода постоянно умножает число текстов: право обрастает прецедентами, юридические акты фиксируют отдельные случаи — продажи, наследства, решения споров, причем каждый раз судья имеет дело с отдельным случаем. Этому же закону подчиняется и художественная литература. Возникает частная переписка и мемориально-дневниковая литература, также фиксирующая «случаи» и «происшествия». <...> Но представим себе возможность другого типа памяти — стремление сохранить сведения о порядке, а не его нарушениях, о законах, а не об эксцессах. <...> Здесь на первый план выступают не летопись или газетный отчет, а календарь, обычай, этот порядок фиксирующий, и ритуал, позволяющий все это сохранить в коллективной памяти. Письменность здесь не является необходимой. Ее роль будут выполнять мнемонические символы — природные (особо примечательные деревья, скалы, звезды и вообще небесные светила) и созданные человеком: идолы, курганы, архитектурные сооружения — и ритуалы, в которые эти урочища и святилища включены (Лотман 1992, 103).

Мир устной памяти насыщен символами. Может показаться парадоксом, что появление письменности не усложнило, а упростило семиотическую структуру культуры. Однако представленные материальными предметами мнемонико-сакральные символы включаются не в словесный текст, а в текст ритуала. Кроме того, по отношению к этому тексту они сохраняют известную свободу: материальное существование их продолжается и вне обряда, включение в различные и многие обряды придает им широкую многозначность. Само их существование подразумевает наличие обволакивающей их сферы устных рассказов, легенд и песен... (там же, 106).

Развитие орнамента и отсутствие надписей на скульптурных и архитектурных памятниках в равной мере является характерным признаком устной культуры. Иероглиф, написанное слово или буква и идол, курган, урочище — явления, в определенном смысле полярные и взаимоисключающие. Первые обозначают смысл, вторые напоминают о нем, первые являются текстом #ли частью текста, причем текста, имеющего однородно-семиотическую природу. Вторые включены в синкретический текст ритуала или мнемонически связаны с устными текстами, приуроченными к данному месту и времени. Антитетичность письменности и скульптурности прекрасно иллюстрируется библейским эпизодом столкновения Моисея и Аарона (Исход 32, 5 — 20), скрижалей первого, призванных дать народу новый механизм культурной памяти («завет»), и синкретического единства идола и ритуала (пляски), воплощающих старый тип хранения информации (Лотман 1992, 106).

**17 4.** **Юрий Михайлович Лотман (1922—1993).** Студентом филологического факультета Ленинградского университета Ю.М. Лотман был в 1939 г. мобилизован в армию. Он был на фронте и вернулся в университет, пройдя всю войну; с 1950 г. работал в Тарту; в 1960—1977 гг. заведовал кафедрой русской литературы в Тартуском университете. Был вице-президентом Всемирной ассоциации семиотики (ВЭФ, 579); член-корреспондент Британской академии, член академий Норвегии, Швеции, Эстонии, лауреат Пушкинской премии РАН. В Германии в Рурском университете (г. Бохум) исследовательский Институт русской культуры носит имя Лотмана.

В истории московско-тартуской семиотики Лотман был главным генератором идей. Ниже представлены некоторые из них (в дополнение к тому, о чем говорилось в п. 17.3).

А. Концепция семиосферы (семиотического универсума) как пространства, в котором реализуются коммуникативные процессы и вырабатывается новая информация<sup>1</sup>. Семиосфера образует коммуникативно-семиотическую структуру ноосферы (области жизни, организуемой сознанием человечества, от греч. *ndos* — 'разум'); если понятие ноосферы охватывает содержание сознания и его воздействие на реальность, то семиосфера — это система знаковых опор сознания, т.е. носителей и передатчиков значения, каналов и способов передачи информации.

Лотман называет ряд существенных черт семиосферы, в которых раскрывается ее природа и закономерности функционирования. Во-первых, семиосфера отграничена от внесемиотического или иносемиотического пространства (не-семиотическое пространство фактически может оказаться пространством другой семиотики) и включает множество относительно отдельных семиосфер (со своими внутренними и внешними границами); таким образом, семиосфера — это «ансамбль семиотических образований» (там же, 19); во-вторых, семиосфера имеет уровневую (иерархическую) и внутренне неравномерную организацию и динамику (оппозиция ядра и периферии, симметрии и асимметрии, старого и новообразований, синусоидная смена интенсивности и затухания временных процессов); в-третьих, процессы порождения информации и семиозиса возможны только в условиях взаимодействия, «диалога» разных (т.е. «разноязычных») семиотических образований; диалоги возникают «на границах», потому что природа границы — двуязычна; в-четвертых, «семио-

<sup>1</sup> Термин *семиосфера* (аналог терминам В.И.Вернадского *биосфера* и *ноосфера*) был предложен в работе: Лотман Ю.М. О семиосфере // Труды по знаковым системам. — Вып. 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма (Уч. зап. Тартуского ун-та, № 641). — Тарту, 1984. Далее цитируется новая авторская редакции статьи в издании: Лотман 1992.

сфера имеет диахронную глубину, поскольку она наделена сложной системой памяти и без этой памяти функционировать не может» (там же, 20).

Б. Согласно информационно-семиотической концепции истории (динамики) культуры, «первотолчок», элементарный «сдвиг» в системе связан с **диалогом** семиотических феноменов, происходящим при актуализации их различий. Первопричину различий культурных объектов Лотман видит в асимметрии левизны — правизны, которая «от генетико-молекулярного уровня до самых сложных информационных процессов является базой диалога — основы всех смыслопорождающих процессов» (там же, 24). Раскрывая семиотические механизмы эволюции культуры, Лотман стремится увидеть их с позиций общенаучного современного знания — в терминах общей теории систем, теории информации, теории связи, термодинамики, биологии, медицины. Характерно в этой связи определение культуры как «устройства, вырабатывающего информацию. Подобно тому, как биосфера с помощью солнечной энергии перерабатывает неживое в живое (Вернадский), культура, опираясь на ресурсы окружающего мира, превращает не-информацию в информацию. Она есть антиэнтропийный механизм человечества» (там же, 9).

В. Семиотическая концепция поведения: поведенческий узус в ряду социальных семиотик и поведение как «тексты» частной жизни человека. В отличие от исследователей архаических обществ, хорошо изучивших семиотику ритуала и его информационно-организующую роль в жизни племени, Лотман обратился к более разнообразным (чем ритуал) видам поведения, в том числе к повседневному поведению человека, причем человека Нового времени<sup>1</sup>. Во второй половине XVIII в., пишет Лотман, «бурный рост знаковости бытового поведения повлек за собой не только образование иерархии, дублирующей табель о рангах, в дамской одежде, количестве лошадей в упряжке и проч.<sup>2</sup>, но и полное переосмысление "обхождения" — движение в жест. Это время ознаменовалось не только созданием новой, европеизированной иерархии поведения, но и созданием новой категории в "поэтике поведения" — стилистики поведения. Последнее означало, что в рамках одной и той же нормы социального поведения возможна была синонимия жеста, различные способы высказывания одного и того же семантического содержания. <...> Следующим шагом

<sup>1</sup> Естественно, соотечественников особенно привлекает то, что Лотман анализирует русский быт недавнего прошлого — XVIII и XIX вв., т.е. время, которое хорошо документировано и, благодаря классической литературе, в той или иной мере каждому знакомо.

<sup>2</sup> В этом месте Лотман ссылается на указы 1740 и 1742 гг. о нормах шелковой парчи, штофа и кружев для дам разных классов.

в создании "поэтики поведения" в русской культуре XVIII в. явилась категория амплуа, своеобразной поведенческой маски»; за ней последовала «замена поэтики маски в системе поведения поэтикой сюжета» (Лотман 1976, 295 — 296). Подробнее — в работе Лотмана «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» (см.: Лотман 1992, 248-268).

Постепенно в работах Ю. М. Лотмана, а также Б. А. Успенского исследование семиотики поведения трансформируется в *historia sub specie semioticae* 'история под углом зрения семиотики' (см.: Успенский 1976); Лотман, Успенский 1985; Живов, Успенский 1987), а также п. 17.6.

Об идеях Лотмана и его методологии семиотики см. работы немецкого слависта и культуролога К. Аймермахера «Методологические аспекты научной деятельности Ю. М. Лотмана (пятидесятые и шестидесятые годы)» и «Ю. М. Лотман: семиотический вариант интегративной культурологии» (см.: Аймермахер 1998).

**17.5.** Вячеслав Всеволодович Иванов (р. 1929) и Владимир Николаевич Топоров (1928—2005). Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров, как и Ю. М. Лотман, были не только генераторами семиотических идей, но и ключевыми фигурами в планировании и организации семиотических исследований в СССР (в академическом Институте славяноведения, позднее также и в МГУ им. М. В. Ломоносова). Однако до горбачевской либерализации это фактическое лидерство почти не имело официального признания (в форме должностей, степеней, званий). Иванов, с присущим ему «гладиаторским началом» (характеристика Т. М. Николаевой), был последовательным защитником либерально-демократических ценностей и поэтому находился в естественной оппозиции к тоталитарной власти.

Говоря о методологической конфликтности тартуской семиотики и в этой связи об уходе большинства ее московских авторов в частные гуманитарные дисциплины (ср. сказанное в пп. 17.1 настоящей книги), А. М. Пятигорский замечает: «Единственным верным семиотиком после Романа Якобсона остается Вяч. Вс. Иванов, так мне кажется» (НЛЮ. — 1994. — № 3. — С. 79).

Далее представлены важнейшие для развития семиотики идеи и разработки академиков РАН Иванова и Топорова.

А. Развитие идей об универсальной значимости парных символов в истории сознания и культуры. Подробно о **парных символах (варианты терминов: бинарные оппозиции, двоичные противопоставления)** написано в книге (см.: Иванов, Топоров 1965), в ряде совместных статей этих авторов, в книге (см.: Иванов 1978), позже — в ряде статей Иванова и Топорова в двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» (М., 1987 — 1988): см. «Близнечные

мифы», «Верх и низ», «Двуполюые существа», «Древо жизни», «Дуалистические мифы», «Лунарные мифы», «Числа».

В книге «Чёт и нечет» в качестве эпиграфа к главе «Близнецы» Иванов цитирует изложение Аристотелем пифагорейских представлений о мироустройстве. Суть этих представлений в двоичной структуре мира: «Другие пифагорейцы утверждают, что имеется десять начал, расположенных попарно: предел и беспредельное, нечетное и четное, единое и множество, правое и левое, мужское и женское, покоящееся и движущееся, прямое и кривое, свет и тьма, хорошее и дурное, квадратное и продолговатое» (цит. по: Иванов 1978, 84). Как показывает Иванов, древнейшие и универсальные представления человечества о двоичных противоположностях уходят корнями, с одной стороны, в биологическую природу человека (противопоставление мужского и женского начал; функциональная асимметрия мозга), а с другой, двоичность отображает универсальное в древности разделение племени на две экзогамные половины, между которыми только и возможны браки (запрет браков между членами одной и той же половины выступал как запрет инцеста). По гипотезе Иванова, асимметричное строение знаковых систем человека, в том числе разные оценки внутри таких пар, как мужское—женское, правое—левое, нечет—чет, верх—низ (первые члены оцениваются как «хорошие», вторые — как «плохие») обусловлено асимметрией функций мозга: «двухполюсная система оппозиций, окрашенных эмоционально, "встроена" в самую организацию головного мозга» (Иванов 1978, 107).

Б. Обоснование возможности реконструкции текста (семиотического произведения) и знаковой системы. На основе семиотического понятия текста (которое включает помимо словесного или письменного языкового текста также тексты мифо-ритуальный, поведенческий, изобразительный, музыкальный и др.) и постулируемого сходства разных кодов одной культуры Иванов и Топоров выдвинули перспективную задачу исследования славянских древностей на основе «сигналов», дошедших до исследователя по разным каналам связи. «К числу таких сигналов относятся и различные археологические памятники и свидетельства материальной культуры, которые можно интерпретировать как сообщения в определенном коде, фак же, как и данные, получаемые культурной антропологией, например, особенности структуры поселений» (Иванов, Топоров 1966, 25). Новое приближение к реализации этой идеи помещено в работе (см.: Топоров 1998). О семиотических принципах реконструкции утраченного первоначального корпуса буддийской литературы (см.: Иванов 1987).

В. В работах Иванова дана наиболее всеобъемлющая семиотическая панорама мира, в которую включены все классы семио-

тик, например, в этой связи его довольно ранние работы, вполне сохранившие свою научную ценность (см.: Иванов 1962, Иванов 1962[a]). Для работ Иванова характерен максимальный в отечественной гуманитаристике диапазон специальных интересов — от индоевропеистики до биологии, психиатрии, кибернетики, антропологии и киноведения, что делает его семиотические построения захватывающими. Кроме того, Иванов является крупнейшим историком отечественной семиотики (см.: Иванов 1976). Интересны также его работы о значении для семиотики идей Эйзенштейна, Выготского, Якобсона, Бахтина, Флоренского.

Характеристика методологии Иванова и Топорова приведена в работах К.Аймермахера «История становления дескриптивной семиотики в России» и «Принцип аналогии в семиотических работах Вяч.Вс.Иванова и В.Н.Топорова» (см.: Аймермахер 1998).

**17 6.** **Борис Андреевич Успенский (р. 1937).** В начале 1960-х гг. Б.А.Успенский выступил как крупный типолог и один из пионеров лингвистики универсалий в СССР; в 1970—1980-х гг. им созданы фундаментальные работы по истории литературного русского языка, а также истории филологической традиции в Древней Руси и России; в 1990-х гг. — по истории православия и власти в России (см.: Успенский 1996—1997; Успенский 1998).

Далее представлены наиболее значимые для истории семиотики в России темы, исследованные Успенским.

А. Успенский показал значимость феномена неконвенционального (безусловного) отношения к знаку для истории книжно-письменной культуры православного славянства. Неконвенциональное отношение к знаку (отождествление знака и того, что знак обозначает, т.е. неразличение слова и предмета), уходя корнями в пралогическое и мифопоэтическое мышление, в той или иной мере сохраняется в религиях Писания и в последующие эпохи. В курсе «Истории русского литературного языка», который Б.А.Успенский читал в 1970-х гг. в МГУ, он показывал, как неконвенциональная трактовка знака сказывалась на практике перевода и редактирования церковных книг (*книжная справа*), на отношении к церковно-славянскому и народному языкам, на обучении грамоте и представлениях о вершинах учености; как неконвенциональное восприятие знака вело к церковным распрям, ссылкам, анафемам; как оно, в конце концов, привело Русскую православную церковь к расколу.

Вот характерный пример. В православном *Символе веры* читались такие слова: *Верую <...> в Бога <...> рожденна, а не сотворенна. При патриархе* Никоне (в середине XVII в.) в соответствии с греческими богослужебными книгами, был опущен противительный союз *л*, т.е. стало: *Ве-*

рую <... > в Бога... рожденна, не сотворенна. Эта правка вызвала острейшее неприятие противников церковных реформ Никона (будущих старообрядцев). Они считали, что устранение союза *a* ведет к еретическому пониманию сущности Христа — как если бы он был *сотворен*. Один из защитников прежней формулы дьякон Федор писал: «И сию литеру *a* святии отцы Арию еретика яко копие острое в скверное его сердце воткнули. <...> И кто хошет тому безумному Арию еретика друг"быти, той, якоже хошет, отмаеет ту литеру *a* из Символа веры. Аз ниже помыслити того хошу и святых предания не разрушаю» (цит. по: Субботин, т. VI, 12). Ср. также оценку этого исправления иноком Авраамием: «Ты же смотри, яко по действию сатанинину едина литера весь мир убивает». Отчаявшись вернуть прежнее чтение Символа веры — с союзом *a* (церковно-славянское название буквы *a* — «азь»), старообрядцы грозили никонианам адом: «И за единой *азь*, что ныне истребили из Символа, последующим вам быти всем во аде со Ариемь еретиком» (Субботин, т. VII, 274).

Дальнейшее развитие темы неконвенционального отношения к знаку см. в работе Успенского (1996) "Lingvistica sacra: Константин Философ как филолог (Богословские основания лингвистических решений)", опубликованной в трехтомнике (см.: Успенский 1996-1997).

Б, Книга Б.А.Успенского «Поэтика композиции» явилась в московско-тартуской школе первым и ставшим классическим опытом последовательного семиотического анализа крупной литературной формы («Войны и мира» Толстого; см.: Успенский 1970). В издательстве «Искусство» «Поэтика композиции» Успенского открывала книжную серию «Семиотические исследования по теории искусства», с заглавной греческой буквой «Сигма» и направленной из нее стрелкой на обложке... Второй книгой серии стала «Структура художественного текста» Ю.М.Лотмана, вышедшая в том же году (см.: Лотман 1970). Однако после этих изданий новых книг в серии не появилось.

Центральная категория «Поэтики композиции» — это «точка зрения» (то, что в западной лингвистике называют *эмпатией*), которая трактуется Успенским как главная проблема композиции разных видов искусств: художественной литературы, изобразительного искусства, кино, в меньшей мере — театра. В литературе художественный текст организуют несколько «точек зрения», т.е. несколько позиций, с которых ведется повествование. Различие между «точками зрения» обуславливает различие в пространственно-временном плане, в планах «идеологии» (выбор оценок), «фразеологии» (выбор языковых средств) и «психологии» (передача восприятия, которое опирается на то или иное индивидуальное сознание — повествователя или персонажа). В изобразительном искусстве точка зрения выступает как проблема перспективы, в кино — как проблема монтажа.

В заключительном (седьмом) разделе книги, озаглавленном «Структурная общность разных видов искусства. Общие принципы организации произведения в живописи и литературе», Успенский указывает на ряд принципов представления «содержания», общих для литературы и изобразительного искусства (например, различие внутренней и внешней «точек зрения» в художественном повествовании и произведении изобразительного искусства; проблема «рамок», т.е. границ между миром реальным и миром изображаемым; общесемиотическая проблема «конца» и «начала» произведения в художественном тексте).

В. В ряде работ начала 1970-х годов Успенский разработал семиотическую концепцию иконы (см.: Успенский 1970[a], Успенский 1971). Различая теологию иконы (т.е. ее культовое назначение; отношение верующих к иконе как к знаку, включая полемику иконоборцев и иконопочитателей) и семиотику иконы (как язык иконописи, т.е. совокупность художественных возможностей — принципов писания икон), Успенский выявляет ряд отличий языка древней иконописи от языка новой живописи (ренессансной и послеренессансной). При этом автор указывает на некоторые параллели между языками разных искусств (например, значимость выбора внешней или внутренней точки зрения в художественном повествовании и в живописном изображении, где выбор прямой или обратной перспективы соответствует внешней или внутренней точке зрения на изображаемое). Исследуя функции более и менее условных компонентов живописного произведения, Успенский формулирует общесемиотическую закономерность, согласно которой условность возрастает на периферии произведения. С другой стороны, «относительное возрастание условности изображения может использоваться как способ художественной дифференциации элементов по их семиотической значимости в изображении» (Успенский 1995, 294).

В 20-м выпуске «Трудов по знаковым системам» Успенский выступил как первый историк тартуско-московской школы (см.: Успенский 1987); работа перепечатана также в других изданиях (см.: Лотман 1994; Успенский 1996—1997).

**177.** **Важнейшие публикации по семиотике в 1970—1980-х годах.** В СССР в эти годы круг работ по семиотике расширился. В 1970 г. в первую книгу трехтомного академического «Общего языкознания»<sup>1</sup> вошла большая (100-страничная) глава

<sup>1</sup> Общее языкознание: Формы существования, функции, история языка / отв. ред. Б.А.Серебренников. — М., 1970.



«Знаковая природа языка»<sup>1</sup>, три раздела которой — «Понятие языкового знака», «Язык в сопоставлении со знаковыми системами иных типов» и «Специфика языкового знака (в связи с закономерностями развития языка)» — были написаны соответственно А.А.Уфимцевой, Т.В.Бульгиной и Н.Д.Арутюновой.

В академическом общем языкознании помимо блока позитивных сведений о семиотических категориях и широкой библиографии по семиотике ценной была защита семиотики — не полемическая или фрондирующая, но более глубокая, путем показа ее методологической значимости для исторических и семантических исследований языка. В стране, где власти всегда с подозрением смотрели на филологическое внимание к форме, важно было подчеркнуть, что семиотичность подхода к языковым явлениям, объективно двойственным (межуровневым) и потому спорным, состоит в приоритетном внимании к их функциональной стороне. Н.Д.Арутюнова писала в этой связи: «Поскольку знаковая функция языка в процессе коммуникации (т.е. отнесения единиц языка к элементам опыта, денотатам) непосредственно регулируется означаемым знака, а не его означающим, можно полагать, что функциональные критерии больше соответствуют семиотическому подходу к языку и в этом смысле являются более структурными» (цит. по: Общее языкознание 1970, 175). «Общая идея, на которую стирается лингвист в своих оценках, определяется именно семиотическим (функциональным) подходом к языку» (там же, 173).

В 1971 г. выходит книга Ю.С.Степанова «Семиотика», где были представлены пять направлений в семиотике (*биосемиотика, этносемиотика, лингвесемиотика, абстрактная семиотика* и *общая семиотика*) и на самом разном материале — от языков пчел и рыб до театра, индейских ритуалов и логических парадоксов — показаны закономерности синтактики, семантики и прагматики в жизни знаковых систем. В богатой идеями книге Ю.С.Степанова особенно ценной представляется мысль о разных ступенях семиотического процесса (семиозиса), имеющего места в обществе и природе, что позволяет в разнообразии семиотик видеть градацию: «язык — менее язык — еще менее язык — не язык» (Степанов 1971, 107).

Всеобщему интересу к семиотике на фоне труднодоступное<sup>TM</sup> репрезентативных источников как нельзя более отвечала антология «Семиотика», составленная в 1983 г. Ю.С.Степановым<sup>1</sup>.

Наряду с важными для семиотики XX в. зарубежными работами, антология знакомила с семиотическими идеями, высказанными в малоизвестных и иногда тематически неожиданных работах знаменитых рус-

<sup>1</sup> Ю.С.Степанов написал также вступительную статью к книге и комментарии к большинству ее разделов (комментарии к работам Ч. Пирса и А.Вежбицкой были написаны Т. В. Бульгиной).

ских авторов, — таких как статья Н.С.Трубецкого (1926) о «Хождении за три моря» Афанасия Никитина; глава из книги Андрея Белого «Поэзия и слова» (1922), в которой предлагался метод такого суммирующего прочтения текста, который позже назовут контент-анализом; работа А. А. Реформатского (1922) «Опыт анализа новеллистической композиции»; перевод с итальянского статьи В.Я.Проппа (1966), отразившей дискуссию между ним и К.Леви-Стросом (см.: Семиотика 1983).

Из важных для семиотики последующих работ Ю. С. Степанова следует указать особенно на монографию «В трехмерном пространстве языка ...» (1985), статью «Семиотика» (ЛЭС 1990), опыт словаря ключевых понятий русской культуры «Константы» (см.: Степанов 1985; Степанов 1990; Степанов 1997).

В 1980-х годах глава о семиотике искусства была включена в популярную и вместе с тем профессиональную книгу Ю.Б. Борева «Эстетика», которая многократно и массовыми тиражами издавалась в СССР и за рубежом. В этой главе два раздела: 1) «Семиотика эстетической и художественной деятельности» и 2) «Искусство как язык». Существенно, что несмотря на вводно-ознакомительный характер главы «Эстетика — семиотика искусства», Ю. Б. Боров быстро переходит от азов семиотики к ее дискуссионным вопросам и сам ставит такие вопросы (например, о функциональной типологии знаков в искусствах или о метазнаках художественной культуры).

С 1971 г. в ВИНТИ<sup>1</sup> стали выпускаться периодические сборники «Семиотика и информатика», в которых впервые увидели свет многие семиотические работы, воспринимаемые сейчас как классика лингвосемиотики. См. специальный (35-й) выпуск «Семиотики и информатики» (М., 1997), в котором воспроизведены избранные статьи из разных выпусков издания (за 1974—1986 гг.). Лингвосемиотические работы публиковались также в журнале «Научно-техническая информация» (НТИ).

## 17 8. Никита Ильич Толстой (1923—1996) и культурологическая семиотика в российской этнолингвистике.

Развитие культурологической семиотики стимулировалось такими академическими книгоиздательскими сериями, как «Исследования по фольклору и мифологии Востока» (основана в 1969 г.)<sup>2</sup>, «Славянское и балканское языкознание» (основана в 1975 г.), «Славянский и балканский фольклор» (основана в 1971 г.), «Традиционная духовная культура славян» (основана в 1991 г.). Авто-

**ВИНТИ** — Всесоюзный Институт научной и технической информации; сейчас — Всероссийский.

<sup>2</sup> Серия открылась 2-м русским изданием знаменитой «Морфологии сказки» В.Я.Проппа, к тому времени переведенной на 6 языков.

ритетным направлением и организационным центром семиотических исследований по лингвокультурологии стала школа российской этнолингвистики академика Н.И.Толстого. Объединяя лингвистику и этнографию, исследуя язык сквозь призму человеческого сознания, обрядового и бытового поведения, этнолингвистика естественным образом, по мере углубления в семантику значимых для понимания культуры слов, приходила к исследованию, и в том числе к реконструкции, категорий духовной культуры. В 1970-х гг. Н.И.Толстой выдвинул идею создания этнолингвистического словаря славянских древностей. Работа над словарем началась в Институте славяноведения и балканистики АН СССР. В 1984 г. был опубликован пробный выпуск словаря, отразивший развитие методологии этнолингвистики и поиски формы лексикографического представления исследовательских результатов<sup>1</sup>. В 1995 и 1999 гг. вышли в свет два первых тома «Славянских древностей» (более 500 словарных статей) из планируемых пяти томов (см. СлДр 1995, СлДр 1999). Параллельно продолжается разработка методов семиотической культурологии. Ср. формулировку проблематики IV Чтений (апрель 2000 г.) памяти Н.И.Толстого: «Признаковое пространство культуры» и поставленный на Чтениях вопрос о соотношении, с одной стороны, различных объективных признаков характеристик объектов и действий, а с другой, — «признаков» в символическом языке культуры, формирующихся в результате процессов семантизации и символизации объективных признаков (см.: Признаковое пространство 2002).

По словам одного из рецензентов первого тома «Славянских древностей», при сравнении словаря с его пробным выпуском «заметен некоторый дрейф по направлению от лингвистики (этнолингвистики) к этнографии (этносемиотике)»<sup>2</sup>.

Это впечатляющее научное предприятие («первый в славистике опыт энциклопедического словаря традиционной духовной культуры всех славянских народов», как сказано в издательской аннотации издания) показывает, что принципы семиотики создают надежное теоретическое и методологическое основание в крупном коллективном и многолетнем исследовательском Проекте.

В своих истоках культурологическая семиотика Толстого связана не только с традициями дореволюционной российской фило-

<sup>1</sup> **Этнолингвистический словарь славянских древностей: Проект словника. Предварительные материалы / Отв. ред. Н.И.Толстой. — М., 1984.**

<sup>2</sup> **Юдин А. В. [Рецензия на издание:] Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н. И.Толстого. — Т. 1: А—Г. — М., 1995 // Вопросы языкознания. — 1997. — № 2. — С. 173.**

логии (Ф.И.Буслаев, А.Н.Афанасьев, А.А.Потебня, А.Н.Веселовский, Д.К.Зеленин), но и с идеями московско-тартуского семиотического круга 1960—1970-х гг. XX в.<sup>1</sup>. В 1980—1990-х гг. в школе Толстого активно разрабатывались методы семиотического моделирования гуманитарных объектов; при этом были получены значительные, понятные до наглядности и общеинтересные результаты. Н.И. Толстой показал, в частности, плодотворность применения понятия «грамматика» к исследованию народной духовной культуры, возможность «морфологического» (парадигматического, т.е. связанного с составом — «инвентарем» — знаков) и «синтаксического» (синтагматического, связанного с сочетанием знаков) описания ее структуры, необходимость различения, инварианта и варианта, системы и текста.

В работе 1980 г. «Неравномерность развития звеньев языковой и мифологической системы в этнолингвистике» Толстой показал (с опорой на представления о диалектной и этнографической картах Славии) не только изоморфность пучков *изоглосс* с пучками «*изопрагм*» (линий, выделяющих ареалы одинаковых предметов материальной культуры) и пучками «*изодокс*» (линий, выделяющих ареалы одинаковых явлений духовной культуры)<sup>2</sup>, но и необходимость учитывать неравномерность их развития и разную представленность в наблюдаемых фактах. «Сама структура текста в некоторых разделах («жанрах») народной духовной культуры, скажем, в таком существенном разделе, как обряды, сложнее языкового текста, так как представляет собой единство вербального (словесного), реального (предметного) и акционального (действенного плана)» (Толстой 1997 — 1999, III, 46).

В статье, открывающей I том «Славянских древностей», Никита Ильич и Светлана Михайловна Толстые подчеркивали методологическую связь этнолингвистики с идеями и методами структурализма и семиотики. Эта преемственность проявляется в трех основных моментах.

<sup>1</sup> Некоторые работы Толстого впервые были напечатаны в тартуских семиотических сборниках: «Из заметок по славянской демонологии. I. Откуда дьяволы разные?» (1974), «О жанре "обмирания" (посещения того света)» (1979, совместно с С.М.Толстой), «Из "грамматики" славянских обрядов» (1982). Воспроизведения названных работ в новой авторской редакции см. в книгах: Толстой 1995; Толстой 1997-1999.

<sup>2</sup> В лингвогеографии *изоглосса* (от греч. *isos* — 'равный, одинаковый' и греч. *geossa* — 'язык, речь') — это линия на карте, соединяющая точки распространения того или иного языкового явления (тем самым выделяя его ареал); *изопрагма* (от *isos* и греч. *pragma* — 'дело, действие') очерчивает ареал распространения предмета и соответствующего действия (с помощью этого предмета или над ним); *изодокса* (от *isos* и греч. *doxa* — 'мнение, представление, предположение') очерчивает ареал бытования определенного представления (концепта, поверья, приметы, запрета и т.п.).

Во-первых, это «осознание "морфологии" и структуры обрядовых и других форм народной культуры, разложимости сложных культурных образований на простые элементы, повторяемости отдельных элементов или целых их блоков в разных фрагментах культурной традиции. Когда В.Я. Пропп показал на примере волшебной сказки, что набор возможных функций, из которых составлено бесконечное многообразие сказочных сюжетов, конечен и даже невелик (см.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. — 2-е изд. — М., 1969), когда он позднее продемонстрировал свою идею морфологии на материале русских календарных праздников, выделив некоторые ритуальные действия, повторяющиеся в составе разных обрядов (см.: *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. — Л., 1963), метод разложения сложного целого на простые составляющие, столь элементарный во всяком научном анализе, был признан приложимым к такой сложно организованной области, как духовная культура — обычаи, обряды, верования, мифология»<sup>1</sup>.

Во-вторых, это идея содержательного единства разных семиотик (кодов) одной культуры или одного социума. «Другая идея, облегчающая возможность парадигматического подхода, состоит в том, что культура, как показали новые исследования архаических культурных традиций, в том числе и славянских, представляет собой иерархически организованную систему разных кодов, т.е. вторичных знаковых систем, использующих разные формальные и материальные средства для кодирования одного и того же содержания, сводимого в целом к "картине мира", к мировоззрению данного социума (для древних славян — к язычеству). Эти разные коды (например, космогонический, растительный, энтомологический, ономастический и т.д.) оказалось возможным соотнести друг с другом по способу перевода с языка на язык через общий для них содержательный план, служащий как бы языком-посредником» (там же, 7).

В-третьих, это идея выявления в языке культуры его глубинного уровня — системы функционально-символических инвариантов, объединяющих серии наблюдаемых знаков. «Еще одна, более общая, задача, решаемая не в рамках отдельной словарной статьи, а в рамках всего словаря, — выявление «парадигм» языка культуры или, если пользоваться лингвистической терминологией, — синонимических рядов единиц, выступающих как "изофункциональные", т.е. способные иметь одно и то же символическое значение и одинаковую прагматическую функцию в культурных текстах. Например, в качестве символов множественности и изобилия могут выступать зерно, мак, муравьи, песок, листья и

т.п.; семантика изгнания, уничтожения может выражаться действиями — битьем, разрыванием на части, сжиганием, потоплением, забрасыванием на крышу, на дерево и т.п. или "отгонными" предметами — косой, метлой, скалкой и т.п.; в значении апотропея (предмета, способного предотвратить несчастье. — *Н. М.*) может выступать множество различных предметов: при выгоне скота под порог хлева подкладывают ниты, бердо<sup>1</sup>, пояс, топор, метлу, замок и т. п. Число и состав таких рядов, в которые входит каждый элемент культурного языка, определяют его культурную (символическую) семантику и ритуальную функцию» (там же, 7).

Особая, по-своему исключительная, ценность словаря «Славянские древности» для семиотики связана с тем, что здесь семиотические идеи реализованы в масштабной практике коллектива исследователей и при этом в рамках издания, адресованного широкому кругу читателей. Трудно сказать, единая ли это линия развития семиотики: ранние, 1960-х гг., тартуские «Труды по знаковым системам», производившие впечатление полуэзотерических и элитарных фантазий на вольные, часто мало связанные между собой, темы, с одной стороны, а с другой — этнолингвистика Н.И.Толстого, продолжающаяся в XXI в. в многотомной и тиражной культурологической энциклопедии-бестселлере. Однако при любом ответе на вопрос, все более очевидно, что в методологии гуманитарного знания позиции семиотики упрочились; ее категории стали более отчетливыми и реалистичными, методы — более определенными, а их применение — более последовательно и результативно.

В подтверждение сказанного приведу один из многих возможных примеров. Теоретически несложное понятие о явлениях, сочетающих в себе знаковые и незнаковые (утилитарные) функции (см. п. 7), применительно к бытовому поведению людей оказывается не всегда ясным. Поэтому в работе над словарем «Славянские древности» были сформулированы принципы выделения отдельного знака реконструируемого языка культуры. Вот как они представлены в вводной статье Словаря (см.: Толстые 1995).

1. Для знака обязательно наличие самостоятельной культурной функции в данном языке: ...словник словаря должен отразить практически необозримое множество элементов реального мира, получающих то или иное значение в сфере культуры, хотя далеко не все факты реальной действительности и человеческого существования получают "культурную отмеченность", т.е. приобретают знаковую функцию в культурных текстах. Язык культуры отличается ярко выраженной избирательностью. Одинаковые с точки зрения повседневной, бытовой практики реалии внешнего мира получают в языке культуры разную символическую зна-

*Ниты, бердо* — термины народного ткачества.

чимость. Например, волк, кукушка, верба занимают очень важное место в системе культурных символов, а прагматически близкие к ним лиса, дятел, черемуха фактически лишены культурных функций (ср. также культурное значение бороны, топора, горшка, с одной стороны, и лопаты, молотка, миски — с другой). Критерий значимости, таким образом, является главным в решении вопроса о включении того или иного факта в словарь» (там же, 9).

2. Релевантность в пределах Славии культурной функции того или иного факта духовной культуры доказывается его наличием во взаимно удаленных ареалах. ...если в Полесье существует поверье, что палкой, которой вызволяли лягушку из пасти змеи, можно отогнать тучу, и если точно такое же поверье отмечено у южных славян, то такая параллель, повторяемость на разных, удаленных друг от друга, территориях заставляет признать этот факт неслучайным и нуждающимся в интерпретации» (там же, 9).

3. В пределах одной локальной традиции мифологическая отмеченность определенной реалии обычно коррелирует с повторяемостью данной реалии в разных разделах духовной культуры. «Так, например, тот факт, что борона используется у восточных славян для того, чтобы выследить ведьму (смотрят через борону), чтобы увидеть игру солнца на Пасху, на Купалу или на Петра, что на бороне катают молодых или тещу, что в виде бороны пекут весенние хлебцы и т.д., безусловно, свидетельствует о культурной, знаковой функции этого предмета» (там же, 9).

Отвечая на теоретически не простой вопрос о том, что, собственно, является единицей языка духовной культуры (и что толкует в отдельной словарной статье энциклопедия «Славянские древности»), Н. И. и С. М. Толстые писали: «Реалии в широком смысле (предметы и явления внешнего мира, лица, действия, растения, животные, их свойства и отношения) являются (в нем в словаре. — *Н. М.*) объектом толкования; их названия — компонентом формальной характеристики, а семантика и функции — компонентом содержательной дефиниции. Вместе с тем очевидно, что реалья в ее физическом, вещественном понимании не может иметь смысла, семантики. Носителем семантики может быть лишь знак, который в языке культуры может манифестироваться по-разному, в том числе и реальными предметами, лицам\*, животными и т.п. (например, реальным деревом, которое в обряде обвязывают соломой, которому угрожают топором, на которое вешают рубаху больного, под которым закапывают умершего некрещеным младенца и т.д.). Следовательно, подлинным объектом толкования в словаре оказываются не сами реалии и не их ментальные корреляты (концепты, понятия, образы), а соответствующие им знаки языка культуры в целом (в единстве их "реальной" формы и символического содержания)» (там же, 8).

## Часть вторая

# КЛАССЫ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ

### Лекция III

## СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ И СПОСОБЫ ЕГО ОБЗОРА. ДВЕ ГЛАВНЫЕ ОСИ В СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЗНАКОВ И ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ

18. Цели семиотических таксономии. Принципы классификаций знаковых систем и знаков. — 19. Две главные оси систематизации знаков и знаковых системы: физическая природа плана выражения и генезис семиотик. — 20. Оптические знаки. — 21. Слуховые (звуковые) знаки. — 22. Знаки, связанные с восприятием запахов. — 23. Тактильные знаки. — 24. Знаки, связанные с вкусовыми ощущениями. — 25. Две физические оболочки языкового знака: самостоятельность и автономность звуков и букв

**Л f t Ц<sup>е л и</sup>** семиотических таксономии. Принципы **l O<sup>н</sup>** классификаций знаковых систем и знаков. Мир знаков и знаковых систем (природных и социальных) бесконечно разнообразен; его единство носит характер континуума<sup>1</sup>. Чтобы представить границы мирового семиотического континуума, его свойства и закономерности существования, необходимо рассмот-

<sup>1</sup> *Континуум* (лат. *continuum* — 'непрерывное, сплошное') — непрерывность, неразрывность явлений, процессов (например, *связное множество* в математике, *сплошная среда* в физике, семантическая непрерывность внутри многих синонимических рядов в языке, ср. *туман, дымка, мгла, дым, марево* и т.п.). В общенаучном смысле континуум — это непрерывная, или связанная, совокупность объектов, различия между которыми носят градуальный (ступенчатый) характер и определяются местом объектов в данной совокупности. Для континуума характерно то, что расположенные рядом его объекты различаются между собой незначительно, в то время как взаимно удаленные объекты — кардинально, вплоть до полной противоположности. Ср. континуум газетно-публицистических и бытовых определений и перифраз к концепту 'писатель/поэт/автор': *гениальный, великий, выдающийся, знаменитый, замечательный, маститый, талантливый, одаренный, оригинальный, способный, преуспевающий, плодовитый, перемчивый, бойкий, ловкий, подражательный, вторичный, бездарный, графоман*. Соседствующие в рамках континуума эпитеты *гениальный и великий, или талантливый и одаренный, или бездарный и графоман* — это почти синонимы, в то время как на границах континуума находятся полярные противоположности. В одном английском словаре по социологии приводится следующий пример континуума: отрезок горизонтальной прямой, на его крайних точках написано: *мужчина, женщина*, а посередине — *гермафродит*.



реть в одной системе терминов (понятий) разные классы знаковых систем и знаков, классифицировать их и затем определить взаимоотношения между классами, построив, таким образом, таксономию данной области действительности.

Основные объекты семиотической таксономии — это знаковые системы, а не знаки, поскольку в общесемиотическом континууме знаки характеризуются прежде всего своей принадлежностью той или иной семиотике<sup>1</sup>. В систематизации знаковых систем первостепенное значение имеют три группы свойств (признаков) отдельных семиотик.

А. Физическая (материальная) природа плана выражения знаков, что определяет также и сенсорный канал (сенсорную модальность) их восприятия. По данному основанию различаются пять видов знаков и знаковых систем (по числу основных органов чувств): а) *оптические* (воспринимаемые зрением); б) *слуховые* (воспринимаемые слухом); в) знаки, связанные с *восприятием запахов* (воспринимаемые органом обоняния); г) *тактильные* знаки (воспринимаемые осязанием); д) знаки, связанные с *вкусовыми ощущениями* (воспринимаемые органом вкуса)<sup>2</sup>.

Б. Генезис знаковых систем; по данному основанию различают три главных рода семиотик: а) *природные {биологические, или врожденные}* семиотики (это прежде всего «языки» животных, но не только они); б) *небиологические {культурные}* и при этом *естественные* семиотики (это этнические языки; поведение, одежда, этикет; религии; искусства); в) *искусственные семиотики*, т.е. сознательно и целенаправленно созданные людьми (например, математическая символика, географическая карта, дорожные знаки и многое другое).

В. Строение (структура) знаковых систем; по данному основанию, в зависимости от того, сколько иерархических подсистем образуют конкретную семиотику, различают два больших класса

<sup>1</sup> Вторая по значимости характеристика знака связана с его принадлежностью к одному из трех классов в классификации 4. Пирса (распределение знаков в зависимости от характера взаимоотношений между означающим знаком и его означаемым на *знаки-индексы, знаки-иконы и знаки-символы*). Об этой классификации говорилось в п. 9; подробно см. в лекции V.

<sup>2</sup> Возможности человеческой сенсорики шире: кроме «классических» пяти чувств есть также чувство гравитации (оно позволяет различать, например, тяжелые и легкие предметы); соматическая (телесная) чувствительность (позволяющая организму воспринимать собственное состояние, например, чувствовать боль, повышение температуры тела, голод (когда *сосет под ложечкой*), нехватку кислорода, плотскую радость или, напротив, соматический дискомфорт и т.п.); биоэлектрическая чувствительность. Однако в сфере той знаковой коммуникации, о которой сегодня достоверно известно науке, используются пять указанных сенсорных каналов и, соответственно, пока различают пять видов физической оболочки знаков.

семиотик: а) *одноуровневые* семиотики (например, крики обезьян, дорожные знаки и др.) и б) *уровневые* (или *многоуровневые*) семиотики (этнические языки, арабские цифры, большинство искусств и др.); подробно о строении знаковых систем см. в лекции XIII.

**19.** **Две главные оси систематизации знаков и знаковых систем: физическая природа плана выражения и генезис семиотики.** Континуум знаковых систем удобно представить в таблице 5, организованной по двум главным основаниям в классификации семиотик.

Последовательность, в которой расположены строки таблицы 5: 1) зрение, 2) слух, 3) обоняние, 4) осязание, 5) вкус, — соответствует степени важности для сознания отдельных сенсорных модальностей в направлении от самого важного канала (зрение) к менее важным. Эта последовательность является **обратной** по отношению к относительной хронологии формирования соответствующих органов в эволюции жизни на Земле (см. п. 25).

Последовательность, в которой в таблице 5 расположены столбцы, отражает относительную хронологию появления отдельных классов семиотик. То, что последовательность именно такова, будет показано ниже (в лекциях IV, XIV—XVIII). Пока же необходимо указать на три крупных упрощения (в табличной записи), связанных с линейным, а не многомерным представлением исторического процесса.

A. В относительной хронологии трех классов семиотик («Религия», «Искусства», «Естественные (этнические) языки») принимались во внимание данные археологии, которые относятся к тем зародышевым формам соответствующих семиотик, по отношению к которым не вполне применимы термины *религия* и *искусства*. Применительно к эпохе раннего палеолита речь может идти не о религии, а только о магии и ритуале еще бессловесных неандертальцев. Однако в табличной записи любые семиотики, передающие фидеистическое содержание, представлены как один класс и обозначены термином *религия*.

B. В силу синкретизма первобытной ритуально-магической и художественной практики термин *искусство* применительно к его зачаткам у неандертальцев также применим весьма условно: в лучшем случае, это *протоискусство*, и оно предшествовало появлению звукового языка. Однако в записи таблицы 5 искусство и протоискусство представлены как один класс семиотик.

B. «Табличная хронология» не может отразить того фундаментального факта, что искусство слова — и исторически, и логически — вторично по отношению к языку. В целом в многотысячелетней истории искусств язык фактически предшествовал сложению различных форм искусств и участвовал в их зарождении и становлении. Тем не менее, с учетом данных о ритуалах и «протоискусстве» неандертальцев, в хроно-

Таблица 5

Генезис семиотических систем и сенсорные каналы, по которым осуществляется восприятие знаков

| Сенсорные каналы, по которым воспринимается план выражения знаков |          | Основные классы знаковых систем, различающиеся по своему генезису |  |                           |         |           |                                 |                                |                                |                          |
|---|----------|---|--|---------------------------|---------|-----------|---------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|--------------------------|
|   |          | Биологические (врожденные) семиотики                              | Культурные семиотики (являются плодом социальной истории человечества) |                           |         |           |                                 |                                |                                |                          |
|   |          |   | Естественные (но не врожденные) семиотики                              |                           |         |           |                                 | Примеры искусственных семиотик |                                |                          |
|   |          | Языки животных  | Жесты, мимика, пантомимика, интонация                                  | Поведение, одежда, этикет | Религии | Искусства | Естественные (этнические) языки | Математическая символика       | Семиотика географической карты | Знаки дорожного движения |
|   |          | A   | B  | C                         | D       | E         | F                               | G                              | H                              | I                        |
| 1   | Зрение   | +   | +  | +                         | +       | +         | +                               | +                              | +                              | +                        |
| 2   | Слух     | +   | +  | +                         | +       | +         | +                               |                                |                                | +                        |
| 3   | Обоняние | +   |  | +                         | +       |           |                                 |                                |                                |                          |
| 4   | Осязание | +   |  | +                         | +       |           |                                 |                                |                                |                          |
| 5   | Вкус     | +   |  | +                         | +       |           |                                 |                                |                                |                          |

логической схеме семиотические классы «Религии» и «Искусства» должны предшествовать классу «Естественные языки».

Знак «плюс» в клетке указывает на то, что в семиотическом континууме имеются знаки с соответствующими двумя признаками, «минус» — на отсутствие знаков данной физической природы, относящихся при этом к данному классу семиотик (объединенных сходством генезиса). Например, в семиотиках искусственного происхождения практически не используются знаки, воспринимаемые органами вкуса, обоняния и осязания, поэтому в соответствующих клетках таблицы стоит «минус». Следует иметь в виду, что в трех столбцах, представляющих искусственные семиотики, имеются в виду именно указанные три конкретные семиотики, однако в реальности во всем пестром мире искусственных семиотик встречаются (хотя и редко) знаки, воспринимаемые осязанием и обонянием.

Далее, в п. 20 — 24, в виде комментариев к таблице 5 приводятся примеры конкретных семиотик, входящих в тот или иной класс. Номер комментария включает цифровой индекс, соответствующий одному из пяти каналов восприятия знаков (как это представлено в таблице 5), а затем буквенный индекс класса семиотик, объединенных сходством генезиса (также с сохранением табличных индексов). Например, группа знаков ЗС — это те воспринимаемые обонянием знаки, которые относятся к бытовому поведению, одежде, этикету.

**20.** **Оптические знаки.** Люди давно уверены, что *Лучше один раз увидеть, чем три раза услышать* (так говорят пословицы многих народов). Однако у некоторых низших животных первенствует не зрение, а обоняние. Это говорит о том, что в эволюции жизни зрение не было филогенетически первым (самым древним) органом чувств.

Несмотря на то что зрение (хотя бы в зародышевой форме светочувствительных клеток) известно на всех ступенях эволюционной лестницы, есть основания считать его поздним органом чувств. Потому что, как заметил Ричард Грегори, крупнейший в мире специалист по психологии зрения, «глаза нуждаются в разуме». В свою очередь, из всех органов чувств зрение в наибольшей мере содействовало формированию интеллекта. «Очень вероятно, что мозг — каким мы его знаем — не мог бы развиваться без притока информации об отдаленных объектах, информации, поставляемой другими органами чувств, особенно зрением. <...> Глаза нуждаются в разуме, чтобы опознать объекты и локализовать их в пространстве, но разумный мозг вряд ли мог бы возникнуть без глаз. Можно без преувеличения сказать, что глаза освободили нервную систему от тирании рефлексов, позволив перейти от реактивного к

тактическому, планируемому поведению, а в конечном счете и к абстрактному мышлению» (Грегори 1972, 12—13).

У человека из пяти сенсорных каналов, по которым воспринятая информация передается в центральную нервную систему, зрение представляет собой самый важный канал с максимальными пропускными (разрешающими) возможностями благодаря возможности воспринимать объекты' глазом на расстоянии, различать цвета, мелкие подробности формы и, благодаря феномену «бокового зрения», возможности видеть достаточно широко. Зрение доставляет мозгу человека 80 — 85 % сенсорной информации.

Оптические знаки и семиотики бесчисленны и бесконечно разнообразны.

1А. Оптические знаки в коммуникации животных. Приведем несколько примеров.

1) Так называемые *«танцы пчел»*: круговые (точнее, веретено- и спиралеобразные) узоры движений рабочих пчел-разведчиц, сообщающих остальным пчелам, куда лететь за сладким кормом — в каком направлении, как далеко и много ли там корму (т.е., многим ли надо лететь в указанном направлении). Впрочем, «танцы пчел» — это не только оптические, но и слуховые знаки: существуют не только «фигуры танца», но также и интенсивность и высота жужжания (звука, издаваемого вибрацией крылышек насекомых).

2) *Позы доминирования и позы подчинения*: в них проявляется и сохраняется биологическая иерархия в сообществах животных. Сильные самцы берут себе лучшую часть пищи, лучших самок и лучшие участки территории; их движения, позы, мимика свободны и властны. Однако эволюция «привила» (т.е. сделала инстинктивным) сильным особям щадящее и покровительственное отношение к слабым, в первую очередь к незрелым особям. Это не только инстинктивная забота о молодняке, но и также инстинктивное «понимание» того, что слабые (менее проворные, менее наблюдательные) нужны сообществу в качестве добычи для животных других видов, это своего рода «откуп», «дань» или «жертва» с^аи, сохраняющая жизнь сильным).

Позы доминирования и позы подчинения есть в коммуникации рыб, птиц и высших стадных животных.

Например, чайки, в том числе самцы, выражая покорность, имитируют поведение молодых самок: приседают и трепещут крыльями. Иногда они, как птенцы, раскрывают клюв, словно просят их накормить. Мыши в знак покорности встают на задние лапки и открывают для укусов свое самое уязвимое место — незащищенный живот. Галки и вороны в знак покорности поворачивают к сородичу высокого ранга затылок. Волки приседают перед сильнейшим, поджав хвост и подставляя ему

свое горло<sup>1</sup>. Сильный в таких ситуациях не клонет, не вцепится в горло, не укусит слабого (Подробно см.: Акимушкин 1999, 45 — 49).

В поведении высокоранговых самцов угроза и запугивание выражаются в особых позах, походке и некоторых «шумовых эффектах». «Враждебно настроенные самцы шимпанзе вздыбливают шерсть, особой раскачивающейся походкой передвигаются на двух ногах, размахивают руками, трясут ветви деревьев, швыряют тяжелые камни, а иногда бегом устремляются в сторону оппонента, волоча за собой по земле огромные ветви и сучья. При этом губы соперников крепко сжаты, а пристальный взгляд устремлен на противника»<sup>2</sup> (Панов 1980, 124). По данным голландского этолога Я. ван Хооффа, у шимпанзе имеется около 60 различных поз, телодвижений и сопровождающих их звуков, используемых в качестве знаков в коммуникации этих животных (Панов 1980, 123).

3) В оптической коммуникации животных важен также *цвет*. У самца рыбки колюшки с приходом поры размножения брюшко приобретает ярко-красный цвет. Для колюшки красный цвет — это *релизер*<sup>3</sup>: на красное продолговатое пятно реагируют и самки, и самцы. В опытах этолога самец отгонял от своей норы (приготовленной для самки) любой продолговатый предмет, красный снизу, а «самка тоже реагировала на грубую модель самца (лишь бы брюшко у модели было красное). <...> А если подвести модель, а за ней и самку, которая не отстаёт от подделки, к дну аквариума, а затем, подражая самцу, положить раскрашенную фанерку плашмя, самка будет тыкаться носом в песок, искать вход в гнездо, даже если его и нет» (Акимушкин 1999, 72).

Как известно, птенцы многих певчих птиц — желторотые: с желтым клювом и желтизной около клюва. Для их родителей, подлетающих с кормом в клюве к гнезду, желтый цвет (хорошо за-

<sup>1</sup> Ср. русскую идиому *поджать хвост* 'стать скромнее, стать менее самоуверенным в своих действиях', в которой общеизвестность собачьих повадок послужила основой для образной характеристики поведения человека. Ср. также при словья *Повинную голову меч не сечет*; *Лежачего не бьют* и т.п. как свидетельства давности представлений о том, что надо шадить слабых и виноватых.

<sup>2</sup> Следы этой семиотики сохранились в поведении человека, хорошо известны ему, и поэтому отражены в лексике и фразеологии. Слова *вразвалку*, *вразвалочку идет* или *сидит* говорятя чаще о мужчинах (ср. подтверждающее исключение из И. Тургенева: *[Феничка] ходила немножко вразвалку, но и это к ней пристало*), о их самоуверенном или властном поведении, ср.: *[Сеня] вошел в комнату и сел на стул. Но сел уже не робко, а всем телом, вразвалку* (Л. Леонов); *Алексей шел вразвалку, с небрежным ухарством* (Б. Горбатов). (Примеры из ССРЛЯ, II, 789). С другой стороны, ср. образные обозначения робкого поведения: *по одной половине ходить* 'робко, неуверенно вести себя, держаться' Ср. у Даля: «Оя у меня по струнке, по ниточке ходит, в строгом послушании» (IV, 556).

<sup>3</sup> *Релизер* — это сигнал, который инстинктивно продуцируется животным и вызывает инстинктивные реакции других животных (от англ. *to release* — 'выпускать, делать информацию доступной для восприятия (о новостях, фильмах и т.п.)'.

метный в полумраке гнезда) — это тоже релизер. Он указывает птице, куда надо направить свой клюв с кормом.

IV. Жестикуляции и мимика являются оптическими знаками по определению. В этот же семиотический круг (IV) включают *проксемику* (от лат. *proximo* 'приближаюсь, близко подхожу'<sup>5</sup>; знаковые явления, связанные с дистанцией между собеседниками во время коммуникации), *тактильные движения* (рукопожатия, похлопывания по плечу, поглаживания, объятия, поцелуи и подобные явления, связанные со значимым касанием другого человека (и, следовательно, воспринимаемые двумя органами чувств — тактильно и оптически); (см. специально: Крейдлин 1999; Крейдлин 2000), а также *взгляд*<sup>1</sup>. А. Пиз, ссылаясь на книгу американского психолога Э. Гесса «Выразительные глаза» (*Hess E. The Tell-Tale Eye*. — New York, 1975), утверждает, что «с помощью глаз передаются самые точные и открытые сигналы из всех сигналов человеческой коммуникации, потому что они занимают центральное положение в человеческом организме, а зрачки ведут себя полностью независимо» (Пиз 1992, 155)<sup>2</sup>. Жестикуляция, мимика, а также феномен интонации (не относящийся к оптическим знакам) в совокупности образуют *паралингвистический* (невербальный, «околоязыковой») компонент речевой коммуникации, или паралингвистику<sup>3</sup>.

IC. Оптические знаки в поведении; семиотически значимые различия в одежде (например, праздничная одежда, парадная форма в отличие от будничной и повседневной) воспринимаются именно зрением; ср. также молчаливые «реплики» сына-гимназиста в рассказе Чехова «Толстый и тонкий»:

<sup>1</sup> В. Нет, автор наиболее полного руководства по семиотике, в главу «Невербальная коммуникация» включает следующие разделы (в соответствии с разновидностями невербальной коммуникации): «Жесты» (*«Body Language», Kinesics*), «Мимика» (*Facial Signals*), «Пристальный взгляд» (*Gaze*), «Тактильная коммуникация», «Проксемика: семиотика пространства» (*Proxemics: The Semiotics of Space*), «Хронемика: семиотика времени» (*Chronemics: The Semiotics of Time*; к хронемике автор относит различные темпоральные аспекты коммуникации и этикета: продолжительность разговора при представлении, при первом визите, время ответного визита и т.п.). См. *Noth W. Handbook of semiotics*. — Indiana University Press, [1985] 1990. — P. 387—420). Схожий круг феноменов «языка тела» представлен в книге Г. Е. Крейдлина «Невербальная коммуникация» (см.: Крейдлин 2002), однако помимо «беззвучных» (оптических) явлений невербальной коммуникации автор относит к «языкам тела» также речевой голос и тон.

<sup>2</sup> Имеется в виду независимость зрачков от воли человека. Люди издавна уверены в том, что «глаза — зеркало души», что можно «по глазам» видеть / читать, однако как раз «точность» этих сигналов, их однозначная «переводимость» вызывают сомнения (подробней см. в п. 86).

<sup>3</sup> О паралингвистике — см. Николаева, Успенский 1966, Колшанский 1974, Горелов 1980, Григорьева, Григорьев, Крейдлин 2001; о преимущественно «звучащей» паралингвистике — см. Потапова 1998.

### Лекция III. СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ И СПОСОБЫ ЕГО ОБРАЗА ЮЗ

Нафанаил немного подумал и снял шапку...

Нафанаил немного подумал и спрятался за спину отца...

Нафанаил выгнулся во фронт и застегнул все пуговицы своего мундира...

Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку.

ID. Оптические знаки в религиозной практике разнообразны и многочисленны: ритуальные жесты и позы (например, крестное знамение, особые позы и жесты молящихся, в том числе жест адорации — воздетые кверху руки<sup>1</sup>, поклоны разного вида), особая одежда священников (часто дифференцированная по сану); иконы, ритуальная утварь, скульптуры, храмовая архитектура.

IE. Оптические знаки в искусствах: произведения изобразительных искусств, по определению, — это произведения, воспринимаемые зрением. Что касается сценических (кинетических) искусств, то здесь роль оптических знаков различна «по удельному объему или весу» (ср. пантомиму и музыку), но в любом случае существенна. Например, при восприятии симфонии в концертном зале источником эстетического наслаждения может быть не только слышимая музыка, но и вся «видимая» сторона ее исполнения: облик оркестрантов, их лица, фигуры, одежда; облик, жесты и телодвижения дирижера; вид музыкальных инструментов, интерьер зала и т.д.

IF. Оптические знаки в естественных языках — это *письмо* (о взаимоотношениях звука и буквы см. п. 25), а также *пальцевый алфавит* и *мануальный (рунный, от лат. manus 'рука') язык* в коммуникации и обучении глухонемых, а также в сурдопереводе<sup>2</sup>.

Знаки пальцевой азбуки кодируют отдельные буквы алфавита того или иного естественного языка (подобно азбуке Морзе, где каждой букве соответствует своя комбинация точек и тире).

Первые пальцевые алфавиты были разработаны в Испании (1550) и во Франции (1620) для обучения глухонемых письму<sup>3</sup>. В России первые руководства по пальцевой азбуке появились в 30-х гг. XIX в<sup>4</sup>. Те или иные версии пальцевых алфавитов иногда встречаются в наших обычных школах (в IV—V классах) как забава и отчасти для подкасок. Некоторые знаки таких азбук имитируют графический облик соответствующих букв (например, для передачи буквы Г вытянутый вертикально указательный

<sup>1</sup> Лат. *adoratio* 'обожание, поклонение'; от *adoro* 'обращаться, молить, молиться'; 'поклоняться, обожествлять' Этнологи небезосновательно указывают на биопсихологические истоки поз и жеста адорации — это фигура ребенка, двумя руками снизу вверх тянущегося к матери.

<sup>2</sup> В дефектологии параллельно используется также иная терминология: *дактилология* ('пальцевый алфавит') и *жестовая речь* ('мануальный язык') (см.: Зайцева 2000).

<sup>3</sup> *Noth W. Handbook of semiotics.* — Indiana University Press, 1990. — P. 281.

<sup>4</sup> См. подробно: Зайцева 2000.



палец подносится под «горизонталь» рта; букву *o* обозначают раскрытым выпянутым ртом, что мотивировано не только графикой буквы, но и артикуляцией звука); другие основаны на мнемонической подсказке слов, которые начинаются с соответствующей буквы (*b* — дотронуться до брови; *n* — дотронуться до носа; *y* — дотронуться до своей груди) и т.д.

В мануальном языке отдельные зна<sup>а</sup>и соответствуют не буквам, а словам и сериям слов, связанных контекстуально и тематически. План содержания такого знака сопоставим с иероглифом: например, один знак передает слитное представление о действии, включая само действие, его инструмент, объект или результат.

Так, один знак («этимологически» восходящий к имитации движения, ключевого для всего представления) передает значение 'рубить-топор + дрова / дерево / мясо'; знак с общим значением 'украшения' объединяет знаки, обозначающие разновидности украшений ('кольцо, браслет, бусы') и т.д. При этом, как показали американские исследователи коммуникации глухонемых, семантика знака 'украшения' мыслится не как перечень объектов, стоящих за жестами, а именно как общее представление с устойчивым планом выражения. Это подтверждается высказываниями с отрицанием относительно одного из видовых (частных) представлений. Ср. вербальную передачу семантики таких сообщений:

*'Я + купить + новое + молоток + отвертка + гаечный ключ + отвертка + нет'*, что означает 'Я купил себе новый набор инструментов, но без отвертки'

*'Я + любить + кольцо + браслет + бусы + разное + браслет + нет'* \ что означает 'Я люблю всякие украшения, но не люблю браслетов' (цит. по: Фрумкина 2001, 150). В приведенных высказываниях отрицание касается представлений 'отвертка' и 'браслет', однако соответствующие знаки сохраняются в составе обобщенных ('инструменты' и 'украшения').

Наглядное представление о русском варианте мануального языка может дать «Краткий словарь жестового языка», помещенный в пособии по сурдопедагогике Г.Л.Зайцевой. Словарь содержит 200 жестов с соответствующими рисунками и вербальными определениями (см.: Зайцева 2000, 132—190).

Ю. Оптические знаки в дорожных знаках составляют подавляющее большинство (о звуковых знаках в дорожной сигнализации см. в п. 21, 2G).

1Н— II. Географическая карта и математическая символика используют только оптические знаки. В целом в искусственных семиотиках оптические знаки составляют подавляющее большинство.

**21.** **Слуховые (звуковые) знаки.** Слух у человека и большинства животных — это второй (после зрения) по пропускной способности канал восприятия информации.

2А. Звуковые знаки в коммуникации животных. Примеры: лай, визг и скуление собаки; мычание коровы; мяукание, а также угрожающее шипение кошки; крики обезьян, волчий вой и т.д. Звуковые сигналы животных не всегда исходят из пасти (рта): ср. звуки вибрации крыльев насекомых или стрекот у сверчков, кузнечиков, производимый специальными «органами стрекотания»; испуганное хлопанье крыльями гуся, «заражающее» все стадо; хлопки в ладоши, а также следующий «звуковой жест» в «танце» или ритуале угрозы у горилл: «горилла попеременно то одной рукой, то другой бьет себя ладонями в грудь. Та гудит, как хороший барабан!» (Акимускин 1999, 24).

Системы звуковых сигналов в коммуникации разных видов животных занимают разное по значимости место. Наиболее заметна роль звукового общения у певчих птиц (недаром в русском языке есть даже фразеологизм *птичий язык* со значением 'непонятный язык')<sup>1</sup>. Степень близости птичьего пения к человеческому языку по эволюционным меркам очень значительная, во всяком случае ни у какого другого биологического вида звуковая коммуникация не занимает такого важного места в жизни, как у птиц. Это проявляется, во-первых, в том, что только у певчих птиц имеет место обучение пению (у обезьян отмечено обучение жестовому языку, но не звуковым сигналам). Во-вторых, сходство пения птиц с языковым общением людей подтверждается анатомически: у певчих птиц, как и у человека, сформировалась асимметрия полушарий головного мозга (у птиц, как и у человека, левое полушарие является доминантным, управляющим звуками коммуникации). Характерно, что межполушарная асимметрия, хотя и менее выраженная, чем у певчих птиц, отмечена только у некоторых видов высших крупных обезьян<sup>2</sup>.

2В. Слуховые знаки не принадлежат сфере жестикуляции и мимики.

2С. Слуховые знаки в поведении и этикете. Если не говорить о вербальной части поведения и этикета (разумеется, всегда существенной, а часто и главной), то в поле зрения оказываются нормы поведения, состоящие, во-первых, в запрете некоторых действий (прежде всего физиологических), сопровождаемых звуками (не чавкать во время еды, не сопеть, не икать и т. п.), или в уменьшении шумности действий (не греметь столовыми приборами, не

<sup>1</sup> Оборот приведен у Даля и в ССРЛЯ. Ср. контекст из «Былое и думы» А. И. Герцена: *Молодые философы приняли, напротив, какой-то условный язык... Я имею право это сказать, потому что, увлеченный тогдашним потоком, я сам писал точно так же да еще удивлялся, что известный астроном Перевощиков назвал это «птичьим языком»* (ССРЛЯ, XI, 1642).

<sup>2</sup> *Спрингер С, Дейч Г.* Левый мозг, правый мозг: Асимметрия мозга. — М., 1983. — С. 164-175.

слишком шумно сморкаться, не слишком шумно проходить по коридору или комнате в чужом доме и т.п.); во-вторых, в предписании некоторых действий (предупредить легким стуком в дверь о своем вхождении в помещение); а также действие, которое до революции называлось *щелкать каблуками {шпорами}* или *шаркать* и относилось к мужскому дворянскому этикету (придвигать одну ногу к другой, слегка ударяя каблуком о каблук в знак вежливости, приветствия, благодарности и т.п.) (см.: ССРЛЯ, XVII, 1281).

Слуховые знаки в дипломатическом этикете: в честь прибытия главы государства может звучать артиллерийский салют и гимн; иногда звонят колокола.

2D. Слуховые знаки в религиозной практике: не только в составе звучащей речи, храмовой музыки, но также и звуки колокола; особые возгласы муэдзина, с минарета сзывающего мусульман на молитву, и др.

2E. Слуховые знаки в сфере искусств: музыка; все искусства, содержащие музыкальный и вербальный компоненты (вербальные музыкальные жанры — песня, опера, оратория и др.), — театр, кино (в том числе музыкальное сопровождение немого кино).

2F. Слуховые знаки в естественном языке: филогенетически естественный язык — это прежде всего звуковой язык. Существенно, однако, что центральный орган языкового (фонематического) слуха не совпадает с мозговыми механизмами восприятия всех других видов звуков (включая музыку). Зоны фонематического слуха сформировались позже обычного слуха; они локализованы в коре левого полушария, в то время как неязыковые звуки воспринимаются правым полушарием.

Н.И. Жинкин называл фонематический слух *м е т а я з ы к о в ы м*, т. е. направленным на язык, и связывал с ним принципиальное (эволюционное) отличие языка человека от коммуникации животных. В отличие от животного, которое производит звуковые сигналы и реагирует на слышимые сигналы, но не анализирует их, человек вслушивается в производимые звуки и регулирует процесс звукообразования, т.е. управляет этим процессом. «Это значит, что наряду с языком стал формироваться метаязык. Метаязык и есть то принципиально новое, что появилось у человека и из чего вырос человеческий язык в целом. <...> Фонематический слух — это метаязыковой слух — слух о правильности своего слуха» (Жинкин 1998, 75).

Акустико-артикуляционные диапазоны звуковой (фонематической) речи на естественных языках характеризуются замечательным разнообразием: ни один вид животных или певчих птиц не превосходит человека по возможностям тонкой дифференциации производимых им звуков речи. Вместе с тем, в силу значительной избыточности средств кодирования речевого сообщения (имею-

### **Лекция III. СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ И СПОСОБЫ ЕГО ОБРАЗА Ю7**

щей место на всех уровнях языка), звуковое сообщение может быть воспринято в условиях существенной редукции и акустико-артикуляционной реализации фонематической структуры сообщения. Самый обычный пример такой сокращенной фонации — это *шепотная речь*.

Существуют, однако, и более экзотические и вместе с тем более регулярные и необходимые (нежели шепот) способы заместительной передачи фонетически и фонематически редуцированного звучания: это *языки свиста* и африканские *языки барабанов*, свистовые и барабанные «заместители языков» (*surrogates*), как их назвал Т. Себеок. Языки свиста представляют собой модифицированные версии естественных фонологических систем, которые используются при общении на большом расстоянии, не преодолимом для обычного громкого голоса (например, если части социума разделены проливом или ущельем). Известно несколько десятков языков (на всех континентах), обладающих подобными редуцированными системами свистовой презентации звучащей речи<sup>1</sup>.

Вот что пишет современный автор о двух свистовых языках на романской основе — в деревне Ас (во французских Пиренеях) и на острове Гомера (один из семи главных островов Канарского архипелага). «Что поразительно, между языками свиста деревни Ас и Гомеры есть много общего. Прежде всего, разговорные языки (беарнский и испанский), на которых строятся свистящие модуляции, имеют единое — латинское — происхождение. <...> Гомеранцы свистят столь же пронзительно, сколь и асцы, — с силой от 110 до 120 децибелов, что едва ли не превышает допустимый предел для человеческого слуха. Вот почему на том и на другом языке можно общаться на поистине огромных расстояниях. <...> Помимо того, Канарские пастухи, как и асские, начинают насвистывать любую весть с междометия «ой!», привлекая таким образом к себе внимание. Вместе с тем, несмотря на очевидное сходство (кстати, дать тому объяснение должным образом до сих пор никто и не смог), между обоими языками свиста существуют определенные различия. Во-первых, гомеранцы свистят очень четко и разборчиво, а значит, свист легко запомнить. Так, один мой знакомый, знавший испанский, довольно легко научился разговаривать по-гомерански» (цит по: Жан 2002, 155—157). Во-вторых, гомеранский язык до сих пор сохраняется полнее, чем асский, хотя оба свистовых языка сужают сферы своего использования и теряют слова. Но еще в середине XIX в. по-гомерански могли звучать даже псалмы: сохранилось известие о том, что «в Рождество 1862 г. мэр Сан-Себастьяна, столицы Гомеры, распорядился запереть на ключ церковь, чтобы туда не проникли местные пастухи, иначе во время торжественного богослужения они наверняка бы не удержались и принялись распевать псалмы на свой — свистящий — манер» (там же, 157).

<sup>1</sup> Подробно см.: *Sebeok Th. A. Contributions to the Doctrine of Signs. Bloomington, 1976. - P. 189-199.*

Если в свистовом сообщении в компрессированном виде передается его фонемный (сегментный) состав, то при использовании языка барабанов транслируется прежде всего интонационная (мелодическая), т.е. супraseгментная сторона сообщения, позволяющая восстановить его лексико-грамматическую и фонологическую структуру (см.: Иванов 1962).

Слуховые коды доминируют в кратковременной памяти человека, даже если первичный код некоторой воспринятой информации другой, например зрительный (Солсо 1996, 181). (О соотношении звучащей и видимой речи см. в п. 25.)

2G: Слуховые знаки в системе знаков дорожного движения: гудок автомобиля или поезда, свисток регулировщика; светофоры на некоторых переходах, оборудованные для удобства слепых и слабовидящих зуммером или иным приспособлением, издающим звуковой сигнал при зеленом свете (разрешенности перехода).

2H. К географической карте слуховые знаки не имеют отношения.

2I. Слуховые знаки в математической символике не используются.

**22. Знаки, связанные с восприятием запахов.** Фило-генетически (эволюционно) запахи и обоняние — это самый древний канал дистантной связи (в отличие от не менее древних органов осязания и вкуса, действующих, однако, только в условиях прямого контакта с объектом восприятия). У некоторых видов животных и насекомых способность различать запахи достигает поразительной силы: например, самки бобра чуют мускусный запах самца за 2 километра, а бабочки большого павлиньего глаза — своих самок за 8 километров.

В мифологии и фольклоре запах выступает как первый признак всего «чужого» (нечистой силы, царства мертвых, иноземцев): дьявола распознают по запаху серы; дурно пахнут колдуны и ведьмы; в потустороннем мире нечистая сила (например, Баба-Яга в русских сказках) обнаруживает незваных пришельцев тоже по запаху: *русским духом пахнет*; разные народы «дурным запахом щедро цаделяют иноземцев и инородцев»; «как благоухание служит знаком праведности и бессмертия, так и смрад обличает греховность», при этом «вонь и сама оказывается разносчиком греха» (Кабакова 1999, 268, 269).

Одни запахи способны приманить и одурманить человека, другие — отпугнуть нечистую силу или хворь. По белорусским и гуцульским поверьям, кто не выдерживает сильного чесночного запаха, тот колдун или ведьма. В народной медицине и знахарстве окуривание и каждение выступают как обереги и лечебные средства.

В современном мире люди почти не используют запахи в сознательной и целенаправленной коммуникации (см. ниже). Однако для подсознания человека, неосознанного воздействия и интуитивного знания запахи очень важны. Армен Джигарханян в телеинтервью в программе «Момент истины» с А. Карауловым упомянул о знании запаха сценического партнера как о самом полном его понимании: **Я очень зависим от партнера. Я должен его знать, чувствовать. Я должен понюхать партнера (и поднес к носу сжатые в щепоть пальцы)**. В романе-гипотезе современного немецкого прозаика Патрика Зюскинда «Аромат» («Das Parfum») запах выступает как универсальная подсознательная результирующая всех других свойств человека: не только пола, возраста, здоровья, красоты, но и его моральных качеств — пропорции доброты и злости, ума и глупости, скромности и надменности, трудолюбия и лени и т.д.

ЗА. В коммуникациях животных знаки, связанные с восприятием запахов, являются важнейшими химическими регуляторами биологической жизни (рост, развитие, размножение). Например, феромоны самцов некоторых рыб ускоряют созревание самок, что существенно для одновременного размножения популяции; у мышей известен эффект блокирования беременности под влиянием запаха «чужого самца» (достаточно именно запаха, а не его самого). Запах служит призывом брачного партнера; средством маркирования «своей» территории (у хищников); средством для опознания «своих» (самка пингвина по запаху узнает своего детеныша, играющего в стаде молодняка; муравьи — заблудившегося муравья из своего муравейника и т.д.). У бабочек это единственное средство привлечения самцов.

ЗВ. Знаки, связанные с восприятием запахов, не имеют отношения к сфере жестикуляции и мимики.

ЗС. Поведенческие знаки, связанные с восприятием запахов. В древности (в Иудее, Греции, Риме) высокочтимого гостя *умасали благовониями* (чаще — голову, в эллинистические и римские времена — все тело) в знак радости хозяина принимать в своем доме дорогого гостя. В Библии упоминается около 30 сортов благовония. Умаситься — значило проявить свою радость жизни, украсить; умасались жених и невеста и гости на свадьбе или ином радостном пиру. Траур, напротив, исключал употребление благовоний.

ЗД. Знаки, связанные с восприятием запахов, в религиозной практике известны достаточно широко: воскурение фимиама как символа хвалы, обращенной к Богу; по православному обряду благовония жгут также на похоронах<sup>1</sup>. Елей (освященное по обрядам

<sup>1</sup> Ср. некоторые речения у Даля: *Никто не курил, не кадия, а ладаном запахло. Тихо кадит да вонько несет. Могила без кадила, что угольная яма* (Даль, II, 71—72).

церкви оливковое масло) используется для помазания чела при крещении, в православном обряде соборования и др.

3E. Знаки, связанные с восприятием запахов, в сфере искусства практически не используются. Исключение составляют некоторые частные театральные и музыкальные опыты по расширению сенсорного воздействия на аудиторию (например, аромат цветущей вишни в постановке К. С. Станиславским во МХАТе «Вишневого сада» и т.п.).

3F. Знаки, связанные с восприятием запахов, по определению, находятся за пределами как языковых, так и паралингвистических средств коммуникации.

3G — 4I. Знаки, связанные с восприятием запахов, в искусственных системах коммуникации почти отсутствуют. Небольшое исключение составляют факты использования газов, безвредных, но с характерным запахом, в качестве условленного сигнала тревоги, опасности. Например, в шахтах, когда в аварийной ситуации оказывается невозможным не только крикнуть, но и дать световой сигнал или включить сирену, в функции сообщения о тревоге используется специальный газ. Еще пример: «запах кислой капусты», слышимый на кухнях при утечке газа, который распространяет не горючий газ (он почти не пахнет), но специальная безвредная смесь газов, добавленная именно для того, чтобы дать знать об опасности (утечке горючего газа).

**23.** **Тактильные знаки.** В филогенезе органы осязания формировались раньше, чем слух и, особенно, зрение. Первичная нервная система древнейших организмов была органом, анализирующим прикосновения.

Органы осязания доставляют в мозг жизненно важную информацию, однако эта информация не ведет к восприятию предмета в его целостности, без чего невозможно осознание предмета. Р.Л.Грегори противопоставлял ограниченность осязания (а также вкуса) интеллектуальной ориентированности зрения: «Чувства вкуса и прикосновения прямо передают биологически важную информацию: предмет твердый или горячий, съедобный или несъедобней. Эти чувства дают мозгу сведения, насущно необходимые для сохранения жизни; к тому же значимость такой информации не зависит от того, что представляет собой данный объект как целое. Эта информация важна и помимо опознания объектов. Возникает ли в руке ощущение ожога от пламени спички, раскаленного утюга или струи кипятка, разница невелика — рука отдергивается во всех случаях. Главное — ощущается жгучее тепло; именно это ощущение передается непосредственно, природа же объекта может быть установлена позднее. Реакции такого рода примитивны, субперцептивны [т. е. находятся ниже уровня восприятия (пер-

цепции). — *Н.М.*) это реакции на физические условия, а не на сам объект. Познание объекта и реагирование на него появляются гораздо позднее» (Грегори 1972, 10—11).

4А. Тактильные знаки в коммуникации животных. Примеры: 1) забота, ласка или взаимное расположение у обезьян и некоторых других животных может выражаться помощью в «личной гигиене» или во взаимной такой помощи — например, обезьяна-самка удаляет из шерсти детеныша или подруги насекомых-паразитов; иногда две обезьяны «ищут» друг у друга в шерсти<sup>1</sup>; 2) тот, кто по собственному опыту знает, как верный пес норовит в хорошую минуту лизнуть хозяина в лицо, с доверием прочтет свидетельства натуралистов, наблюдавших за африканскими обезьянами, о их поцелуях, объятиях и близких к ним движениях.

Приветственный «поцелуй» мы впервые увидели, когда Фиган (имя, которым исследователи между собой называли конкретную особь. — *Н. М.*) еще подростком возвратился к матери после дневной отлучки. Он подошел к Фло с обычной для него самоуверенностью и прикоснулся губами к ее лицу. Как это походило на тот небрежный поцелуй в щеку, которым часто одаривают матерей повзрослевшие сыновья! Пожалуй, самое эффективное из приветствий — это объятия двух шимпанзе. Гуго и я наблюдали однажды классическую встречу, продемонстрированную Давидом и Голиафом. Голиаф сидел, когда появился Давид. Он устало брел по тропе. Увидев друг друга, приятели побежали навстречу один другому. Они постояли лицом к лицу, слегка переминаясь с ноги на ногу, а затем обнялись, тихонько вскрикивая от удовольствия. Это было восхитительное зрелище (цит. по: Акимушкин 1999, 47).

4В. В сфере жестикуляции и мимики тактильные знаки и жесты иногда слиты: ритуальный поцелуй — это и жест (он видим глазом) и касание (находящиеся в контакте ощущают его тактильно).

4С. Тактильные знаки в поведении и этикете. Примеры: 1) приветствия и прощания, включающие тот или иной непосредственный контакт (рукопожатие, в некоторых культурах похлопывание по плечу, целование руки, щеки или плеча и т.д.); 2) рукопожатие в знак договоренности (ср. выражение *ударить по рукам* 'договориться') или, наоборот, при споре, пари; иногда рукопожатие

<sup>1</sup> «В народном этикете искание вшей воспринималось как полезное и даже богоугодное занятие: например, в знак гостеприимства было принято искать вшей у гостя, у странствующих старцев — Божьих людей» (Гура 1995, 447). В словаре Даля в иллюстрациях к слову *искать* есть и такие примеры (среди прочих): *Искать друг у друга в голове*, а говоря о животных *в шерсти. Собаки ищутся* (Даль, 11, 49). Судя по отсутствию пояснений, в середине XIX в. это были общепонятные сочетания. Еще в начале XX в. в Новгородской губернии существовало ироническое присловье о соседках: *Подружки: вместе ищутся*.



спорящих «разбивается» третьим лицом: он ударяет по соединенным рукам, причем снизу вверх (см.: Крейдлин 1999, 344); 3) в игре с маленькими детьми «делать козу» (в сопровождении слов *Идет коза рогатая за малыши ребятами*), играть в «сороку-ворону», шекотать и т.п.<sup>1</sup>; 4) идти, сидеть, стоять взявшись за руки (в знак близости, приязни, солидарности), ср. слова из песни *Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть по одиночке* (Б. Окуджава) или «Балтийский путь» (массовую акцию в защиту суверенитета стран Балтии в 1991 г.) — живую цепь взявшихся за руки многих тысяч людей.

4D. Тактильные знаки в религиозной практике: в магиях разного вида прикосновениям приписывались те или иные сверхприродные возможности; в ряде традиций целуют руку (или плечо, ноги) жрецу или священнику; целуют значимые вещи (амулеты, иконы, кресты и т.п.); ср. также христосование в православии и т.п.

4E. Тактильные знаки в сфере искусств почти не используются. Вместе с тем тактильные свойства «фактуры» учитываются в декоративно-прикладном искусстве, книжном дизайне (например, современное факсимильное воспроизведение старопечатной книги в переплете, имитирующем старинный кожаный переплет, и т.п.). Ср. также эксперименты с разными сенсорными модальностями, в том числе осязательными, в музыкальном авангарде.

...Если зримое входит в музыку, то отчего не войти в нее обоняемому? Ведь от задувания свечей в гайдновской «Прощальной» до возжигания ароматических свечек при исполнении опусов Кейджа или ароматизации улиц в музыке окружающей среды дистанция велика только хронологически, но никак не по существу. Но раз уж музыку можно обонять, то почему нельзя ее осязать? В «Берлинской водной музыке» К. Нихауса (1977) слушатель плавает на спине, погружая уши в воду в бассейне, на дне которого два динамика издают звучания, воспринимаемые на поверхности как гулкие колебания воды (Чередниченко 1994, II, 151).

4F. Тактильные знаки в естественном языке. Социально важный и широко реализованный в коммуникации феномен — *пальцевая азбука для слепых*, разработанная французским тифлопедагогом Луи Брайлем. Это рельефно-точечный шрифт, в котором с помощью точек обозначаются буквы, цифры, ноты, химические знаки, знаки препинания (при этом в одном знаке не больше 6 точек). Комбинации точек прокалываются на специальной бумаге (когда слепой пишет или в изданиях, предназначенных для сле-

<sup>1</sup> Игра (составленные из двух пальцев — «рога» и прикосновение) восходит к одному их архаических оберегов — магических действий, призванных отвести злые силы. К этому же жесту — напоминанию о рогах восходит «рогулька» в знак победы, к тому же напоминающая начальную букву *V* в кличе *Vinseremos* (исп. 'мы победим').

ных) и распознаются пальцами слепого при чтении. Во Франции первая книга по системе Брайля вышла в 1837 г., в России — в 1885 г.

Тактильные ощущения оказываются той единственной перцептивной базой, на которую может опереться воспитатель слепоглухонемых детей. И.А. Соколянский (1889—1960), выдающийся педагог-практик и ученый, жертвенно посвятивший свою жизнь воспитанию слепоглухонемых детей, показал, что главное в социализации слепоглухонемого ребенка — быть в постоянном тактильном контакте с родителями или воспитателями<sup>1</sup>.

Ребенок должен держаться за руку или за полу юбки матери, сопровождать ее, когда она выполняет простые действия, ощупывать те предметы, с которыми, хлопоча на кухне или убирая дом, возится мать. Жестовые осязательные образцы этих предметов и жесты самих действий с ними составляют тот первый и основной язык, которому на ощупь обучается слепоглухонемой (Иванов 1978, 55).

Этот первый тактильный язык слепоглухонемого — иероглифический: отдельный тактильный знак передает целое представление (образ предмета). Например, 'коромысло' обозначалось знаком, который имитирует движение матери, надевающей коромысло с ведрами себе на плечи. Мозговые механизмы иероглифического языка локализованы в правом полушарии. На основе таких иероглифов педагог учит слепоглухонемого ребенка тактильной пальцевой азбуке — системе прикосновений, с помощью которых кодируется каждая отдельная буква алфавита (соответствующие операции над дискретными знаками управляют левым полушарием).

Главным в это время является усвоение жеста, означающего тождество по значению двух знаков (например, «иероглифического» обозначения коромысла и побуквенной «записи» соответствующего слова с помощью тактильной пальцевой азбуки. — *Н.М.*). В системе обучения И.А.Соколянского это был жест двух вытянутых ладоней, повернутых боком, которые имитируют по форме знак равенства (=). После усвоения на нескольких конкретных примерах знака тождества по значению дети быстро выучиваются многим словам, закодированным в пальцевой азбуке, тем самым они овладевают и ее элементами — буквами. С этого начинается лавинообразное усвоение ребенком грамматики естественного языка (на что требуются те же 2 — 3 года, что и в норме «от двух до пяти») и всей той информации, которая на нем может быть передана... Соколянскому удавалось обучать детей и звуковому языку — для этого надо было поставить каждому тактильному жесту пальцевой азбуки в соответствие те движения органов речи, которые нужны для произнесения звуков...

<sup>1</sup> Далее идеи И.А.Соколянского представлены в изложении Вяч.Вс.Иванова, который знал его лично и не раз писал о нравственном и научном подвиге Соколянского, а также о значении его работ для понимания человека.

Отождествление знаков-иероглифов и знаков, состоящих из элементов пальцевого или буквенного алфавита, означает установление соответствий между информацией, уже полученной в ходе раннего обучения правым полушарием, и генетически заложенной в левом полушарии информацией, позволяющей <...> пустить в ход тот генетически предопределенный механизм, который ведет к чрезвычайно быстрым темпам обучения (Иванов 1978, 54 — 56).

См. также работы воспитанников И. А. Соколянского (О. И. Скороходовой, С.А.Сироткина) и его последователя в тифлопедагогике А. И. Мещерякова (Мещеряков 1971).

4G — 3I. Тактильные знаки в искусственных семиотиках почти отсутствуют. К данному редкому классу семиотических феноменов следует отнести дактилоскопический автоматический пропускник в особо секретные помещения: на входе человек прикасается к специальному пульту, компьютер преобразует тактильный след прикосновения в дактилоскопический рисунок, сличает его с образцами дактилоскопии людей, имеющих допуск в помещение, и принимает решение пропустить или не пропустить входящего.

**24. Знаки, связанные с вкусовыми ощущениями.** Орган вкуса, напрямую связанный с пищеварением, филогенетически является самым «старым» органом и, в отличие от зрения, имеется у всего живого. Можно сказать, что червь, особенно внутривисцеральной, — это слегка усовершенствованный желудок, у которого вместо глаз есть лишь несколько светочувствительных клеток. Информация, которую передают в мозг органы вкуса, важна в биологическом (соматическом) отношении, но она мало говорит о предмете — носителе данных вкусовых свойств. Ограниченность данного канала связана также с тем, что вкусовые ощущения невозможны не только на расстоянии, но и раньше, чем пища окажется во рту (пасти, клюве). *Еда — это наслаждение*, гласит рекламный слоган, но можно думать, что на ранних ступенях эволюции речь шла не столько о наслаждении, сколько о выживании, и орган вкуса действовал как распознаватель биологически и энергетически ценной пищи. Об ограниченности ^ силу «внутрисоматичности») данного канала информации говорит то, что даже в мире животных он используется существенно меньше других каналов и соответствующих им знаков.

5A. Вкусовые знаки в коммуникации животных. В системе коммуникации пчелиного улья ключевую роль играет так называемое «маточное вещество», которое проникает в пищеварение всех пчел улья.

Маточное вещество — это выделения, покрывающие тонким слоем все тело *пчелиной матки* (или, как ее раньше называли, «царицы») — самой крупной особи, которая одна из всего улья откладывает яйца в

ячейки. Распределение маточного вещества между пчелами, в представлении энтомолога и писателя И.А.Халифмана, происходит так: «Если присмотреться к пчелам свиты, можно увидеть, что некоторые из них своими гибкими язычками жадно облизывают поверхность тела матки. Раньше думали, что пчелы таким образом ухаживают за маткой, снимая с нее язычками каждую пылинку, холят свою "царицу" Теперь показано, что пчелы собирают с поверхности тела матки выделения, получившие название маточного вещества. Едва рабочая пчела слизала этот невидимый выпот, как она отделяется от свиты и убегает, то и дело останавливаясь по дороге, чтобы поделиться со встречными долей слизанной капельки»<sup>1</sup>. Маточное вещество — это важнейший пчелиный феромон, регулирующий жизнь улья путем изменения половых свойств части особей. Его главная роль состоит в подавлении развития яичников у рабочих пчел. Если матка здорова, то маточного вещества хватает на всех пчел, и оно, попадая внутрь каждой особи, блокирует развитие яичников. Если же матка заболевает, выделение маточного вещества уменьшается или прекращается, и это приводит к резкому изменению поведения пчел: у многих рабочих пчел начинают развиваться яичники, и они начинают откладывать яйца (из которых потом выведутся трутни). И так происходит до тех пор, пока одна из пчел не превратится в новую матку и ее маточное вещество, слизанное рабочими пчелами, не остановит у них развитие яичников.

Положительная семиотика поцелуя<sup>2</sup> восходит к физиологическому удовольствию от пищи из родительского клюва (у птиц), от сосания (материнской груди) у млекопитающих.

5В. Вкусовые знаки не имеют прямого отношения к сфере жестуляции и мимики, однако есть знаки, которые воспринимаются сразу по нескольким сенсорным каналам. Например, тост — это и жест (он видим), и вместе с тем он связан со вкусовыми ощущениями (ср. представления о «недействительности» благопожелания тоста, если в бокале не алкоголь, а вода или сок), и к тому же тост слышим (в его вербальном компоненте, а иногда и в звоне бокалов).

5С. В современном поведении и этикете знаки, связанные с приемом пищи, сохраняются остаточно. Их «этимологическая» семантика, связанная с магией и мифопоэтическими представлениями, разумеется, не ясна современному человеку, однако «прочитываются» эти знаки вполне положительно. Ср. известный любой культуре обычай застолья в честь того или иного значительного события (рождение, смерть, свадьба, праздник, гость в доме, удачное завершение трудного дела и т.п.). Как слегка иронически заметил А. Кушнер, «банкет — символ большого расхода и уважения к коллективу».

<sup>1</sup> Халифман И. Пчелы. — М., 1963. - С. 50-51.

<sup>2</sup> Позитивность поцелуя носит универсальный характер (и трагическое исключение — поцелуй Иуды — только подтверждает это).

5D. Знаки, связанные с приемом пищи, в религиозных практиках: ритуальные еда и питье в составе некоторых обрядов, в том числе самых важных, таких как причастие в христианстве; ритуальные жертвоприношения, включавшие самые основные продукты питания (вспомните обычай встречать дорогого гостя «хлебом-солью»); посты и разговения; ритуальные блюда на праздниках, свадьбах, поминках.

5E. Вкусовые знаки в искусстве не используются.

5F. Вкусовые знаки в естественном языке невозможны по определению, зато они широко отразились в лексике и фразеологии: рус. *Хлеб и соль!* — слова, которые говорил вошедший людям, сидящим за столом с едой; в ответ звучало *Хлеба кушать!*, что было приглашением к столу (см. подробно: Топорков 1999, 177); *хлебосольный, братина* 'кружка, большой бокал, который обходит пирующих вкруговую', *круговая чаша или пить (за) здорово, пить на брудершафт, поминальная трапеза, поминки* и многие другие).

5H — 5I. Вкусовые знаки в искусственных семиотиках отсутствуют.

## **25. Две физические оболочки языкового знака: са-модостаточность и автономность звуков и букв.**

Та последовательность, в которой в таблице 6 были расположены и в п. 20 — 24 рассмотрены пять сенсорно-физических каналов восприятия информации и проведена начальная систематизация семиотик (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус), соответствует информационной важности отдельных каналов для человека (но не для всего мира живой природы). Что касается филогенеза сенсорных модальностей в биологической эволюции, то относительная хронология их формирования представляет собой обратную последовательность.

Представленный обзор позволяет видеть, что биологические и искусственные семиотики резко различаются между собой по составу используемых сенсорных каналов информации. В мире животных самая важная информация воспринимается «наиболее телесными» органами чувств (обоняние, осязание, вкус), непосредственно связанными с физиологией организма. Что касается оптических и слуховых знаков, то те из них, которые несут жизненно важную информацию, обращены не к интеллекту животного, но к его инстинкту (т.е. являются релизерами).

В мире искусственных семиотик используются только два сенсорных канала (за малым исключением) — зрение и слух, филогенетически относительно более поздних и в большей степени ориентированных не на инстинктивные реакции, но на интеллектуальную работу мозга. Подавляющее большинство искусствен-

ных семиотик основано исключительно на зрении, т. е. на том сенсорном канале, который теснее всех других связан с интеллектом.

В естественных языках для сосуществования двух физически разных возможностей семиозиса — устной речи и письма — характерны их самодостаточность и автономность. В непосредственном общении слышимая речь, преимущественно ситуативная, подкрепляемая средствами паралингвистики (интонацией, жестом, мимикой), обладает достаточной информационной надежностью. В свою очередь письмо, возникшее как средство передачи речевой информации на расстоянии и во времени, отнюдь не является вспомогательной или неполноценной семиотикой (в отличие от нотной записи в музыке или хореографической записи балета, которые не могут заменить основной сенсорной формы существования произведения). В языковом общении письменная форма не только самодостаточна, но и в некоторых отношениях превосходит устную речь. Например, есть жанры (типы) текстов, которые существуют только в письменной форме — таковы основные объемы справочно-энциклопедической литературы и научно-технической документации, каталоги, патенты, библиографии и т.п.

## **Лекция IV**

### **ГЕНЕЗИС И ОНТОГЕНЕЗ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ: ПРИРОДНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ (ЕСТЕСТВЕННЫЕ И ИСКУССТВЕННЫЕ) СЕМИОТИКИ**

**26. Градуальный характер противопоставления природных и культурных семиотик. — 27. Градуальный характер противопоставления естественных и искусственных семиотик. — 28. Место языка в континууме природных и культурных семиотик. — 29. Онтогенез усвоения важнейших семиотик особью (или индивидом)**

В предшествующей (третьей) лекции и в таблице 5 генезис семиотических систем был представлен в качестве одной из двух главных осей в классификации знаковых систем в природе и обществе (наряду с физической природой плана выражения знаков). В дальнейшем рассмотрении знаковых систем характеристика генезиса той или иной семиотики нередко будет выступать в качестве ее первой, самой важной, черты, по отношению к которой другие черты предстают как производные, т. е. обусловленные ее генезисом. В силу познавательной ценности представлений о генезисе разных семиотик целесообразно рассмотреть основные генеалогические оппозиции в континууме знаковых систем.

В предшествующей лекции, сосредоточенной на обзоре сенсорных каналов разных семиотик, три главных генеалогических класса семиотик были представлены как своего рода данность — без обсуждения переходных и спорных случаев классификации. В настоящей лекции будут названы взаимосвязи разных классов семиотик: в п. 26 — генетические связи между **природными (биологическими, или врожденными)** семиотиками, с одной стороны, и **небиологическими (культурными)** семиотиками, с другой; в п. 27 — связи между теми культурными семиотиками, которые сформировались естественным путем (**естественные** семиотики), и культурными семиотиками искусственного происхождения (**искусственные** семиотики). В результате будет показано, что противопоставление природных и культурных семиотик, с одной стороны, и противопоставление естественных и искусственных семиотик, с другой, носит градуальный (ступенчатый) характер, а все пространство природных и культурных семиотик имеет характер именно континуума. Генезис той или иной семиотики обуславливает характер ее усвоения индивидом (или особью). Этот вопрос будет рассмотрен в п. 29.

**26.** **Градуальный характер противопоставления природных и культурных семиотик.** Генеалогические связи природных и культурных семиотик проявляются в двух направлениях: во-первых, в некоторых чертах семиозиса в **биологическом мире**, общих для животных и человека; во-вторых, в форме и содержании знаков ряда **культурных семиотик** — прежде всего в жестах, мимике, поведении и этикете.

А. В коммуникации животных есть аналоги звуковому языку и некоторым другим семиотикам человека. Системы звуковых знаков разных видов животных и птиц насчитывают от 10 до 40 отдельных звуков-сообщений. У певчих птиц отмечено научение птенцов пению. У млекопитающих усвоение зрительных знаков (призывные позы и жесты; позы доминирования, угрозы или подчинения; позы, жесты и мимика дружелюбия или вражды и т.п.) происходит на основе подражания молодняка старшему поколению ( $T_vC$ , как и у людей, путем естественного научения). Хотя жесты и значимые позы животных имеют биологическую основу и запрограммированы генетически, однако у молодых животных, оказавшихся в искусственной среде (без родителей и вне стада или стаи), эта естественная пантомимика отсутствует<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Аналогия с онтогенезом языка у людей: несмотря на врожденную психофизиологическую способность человека к усвоению языка, у тех детей, которые в первые годы жизни в силу трагической случайности оказались вне человеческого сообщества, владение языком не было сформировано (таких случаев «безязыкового воспитания», или «феномена Маугли», известно около 30).

В брачную пору у разных животных (но больше всего у птиц) наблюдаются ритмические движения (коллективные и индивидуальные), напоминающие танец.

Танцы, или токовые<sup>1</sup>, любовные игрища птиц, всем хорошо известны. Обычно танцуют самцы. Токуют они в одиночестве или собираясь ежегодно в пору размножения в определенных местах. <...> Токующие птицы своеобразными, часто весьма необычными движениями стараются показать наиболее яркие части своего оперения и обычно сопровождают пляску криками, бормотанием или щелканьем. <...> Воробьи пляшут вокруг самок, распутив веерами хвосты и крылья. И трясогузки, и синицы, и пуночки. Танцуют даже филины! <...> Гималайский монал токует сначала боком к самке, потом быстро вертится на месте, рассыпая вокруг многокрасочные вспышки своего «металлического» оперения (Акимушкин 1999, 77 — 78; о «танцах» в коммуникации животных см. также п. 111).

Эти наблюдения, а с другой стороны, исследования ранних форм искусства и жизни архаических социумов подводят к выводу о том, что танец, по-видимому, был самым древним из искусств в истории человечества (см. лекцию XIV).

Еще Ч.Дарвин писал о зачатках музыки в коммуникации животных и особенно певчих птиц, связывая эти проявления с последующим в филогенезе развитием языка: «Инстинктивная способность ритмично издавать музыкальные звуки развита у самых низших животных. <...> Музыкальные звуки представляют одну из основ, из которых развился впоследствии язык» (Дарвин [1871] 1953, 616).

По Дарвину, пик звуковой активности животных приходится на их брачный период и прямо связан с размножением. Музыкальные тоны привлекают самок, поэтому у самцов часто развиваются специальные органы испускания звуков (например, органы стрекотания) «исключительно для очаровывания самок». У рыб, черепах и аллигаторов звуки издаются только в период размножения и только самцами. У всех млекопитающих самцы употребляют свой голос больше всего в период размножения; некоторые вообще безгласны вне размножения. Отметив чувственную мощь музыки в человеческом мире, Дарвин далее переходит к миру животных: «Почти те же эмоции, но далеко не столь сильные и сложные, ощущаются, по-видимому, птицами, когда раздается полнозвучная песня самца, соперничающего с другими самцами, чтобы очаровать самку. Любовь составляет до сих пор самую обыкновенную тему наших собственных песен» (Дарвин [1871] 1953, 615).

<sup>1</sup> От звукоподражательного глагола *токовать*, что согласно ССРЛЯ (т. XV, 536) означает 'особым криком, сопровождаемым соответствующими движениями, подзывать самок\*. Ср. народное сравнение *храбер, как тетерев на току* (Даль, IV, 410).



Отмечая у животных зачатки того, что потом у человека станет искусством, Дарвин, однако, специально подчеркивает отсутствие у животных чего-то, сопоставимого с религией в человеческом обществе (хотя тут же замечает, что собака смотрит на своего хозяина как на Бога). Впрочем, Дарвин указывает, что и в жизни людей наличие религии не составляет универсалию: «Не существует доказательств, что человек был изначально одарен облагораживающей верой в существование всемогущего Бога. Наоборот, имеются исчерпывающие доказательства, что многие из существовавших и существующих до сих пор рас не имеют понятия об одном или многих богах и не имеют даже в своем языке слов для выражения такого понятия» (Дарвин [1871] 1953, 210 — 211).

У высших стадных обезьян складываются жестовые языки. Они состоят из 30—40 знаков-жестов в основном иконического характера. Некоторые из таких знаков столь «органичны» для человека, что кажутся врожденными. Например, значение 'подойди' передается «подзывающим» («меняющим») движением кисти руки или пальцев. Другие жесты более условны (но на фоне преобладающей иконичности), поэтому в разных стадах жестовые языки похожи, но не одинаковы. Подробнее см. п 35 (в связи с обсуждением иконичности в коммуникации животных).

Б. С другой стороны, в форме и содержании ряда культурных семиотик легко просматриваются их наследственные связи со знаковым поведением животных. Особенно очевидны эти зависимости в кинесике<sup>1</sup> (т.е. жестах, позах, мимике), а также в поведении и этикете. Есть две основные группы факторов таких сходств: 1) анатомо-психофизиологические факторы и 2) социоэтологические.

Анатомо-психофизиологическое сходство между животными и человеком проявляется в сходстве их эмоциональной жизни. По Дарвину, эмоциональная жизнь человека носит врожденный характер; основные эмоции (радость, гнев, страх, удивление, грусть, возможно, также отвращение или презрение) являются общими для человека и высших животных. Основное средство выражения эмоций — это кинесика, которая в своей основе также является врожденной и поэтому сходной у человека и животных.

В выражении эмоций сильные чувства оказывают прямое действие на тело: сильная ярость, радость, ужас выражаются движениями, которые обусловлены не волей, не привычкой, а возникающим избытком нервной энергии, которая распространяется в определенных направлениях, зависящих от связи нервных волокон и мышц. «Порыв радости и чувство живого удовольствия сопровождаются сильным стремлением к различ-

<sup>1</sup> От греч. *kinesis* — 'движение'. Термин используется в работах У. Эко (см.: Эко 1998, 395), Г.Е. Крейдлина и др. (см. очерк Крейдлина «Кинесика» в издании Григорьева, Григорьев, Крейдлин 2001, 166—254).

ным бесцельным движениям и к издаванию различных звуков. Мы видим это на примере наших маленьких детей, когда они громко смеются, хлопают в ладоши и прыгают от радости» (Дарвин [1872] 1953, 739). Что-то близкое к описанным Дарвином проявлениям радости (но, конечно, без «хлопков в ладоши») крестьяне видели в поведении молодых домашних животных: ср. поговорку *Не к лицу корове телячьи козлы* ('прыжки') (Даль, IV, 396), идиому *телячий восторг* 'слишком бурный или беспричинный, бессмысленный восторг' (МАС, IV, 350). Однако к непроизвольным у обрадованных детей «хлопкам в ладоши» (о которых пишет Дарвин) восходят аплодисменты — принятый у разных народов (но, конечно, не у всех) знак одобрения.

Почесывание головы при умственном затруднении (ср. фразеологизм *чесать затылок* (или *в затылке*) 'о жесте, выражающем раздумье, недоумение, размышление' (МАС, IV, 671), англ. *scratch one's head*), присущее и обезьянам и людям, Дарвин объяснял как «полезное действие», направленное на уменьшение неприятного, но некогда привычного зуда в голове. Еще один вид чисто биологической обусловленности тех движений, которым впоследствии приписали вполне определенную семантику, Дарвин назвал «принципом антитезы»: «Некоторые в высшей степени выразительные движения возникли в результате попытки сдерживать другие выразительные движения или воспрепятствовать их обнаружению; так, наклонное положение бровей и опускание углов рта возникает в результате усилия помешать приближающемуся приступу крика или сдерживать его, когда он уже наступил» (Дарвин [1872] 1953, 912 — 913).

Социоэтологическое сходство в организации жизни так называемых «*общественных животных*»<sup>1</sup> и человека объясняется универсальными для мира животных и мира людей закономерностями организации сообществ (обязательность социальной иерархии; элементы кооперации в добывании корма; обучение молодых; у высших животных также наличие стандартных сигнальных поведенческих актов, так называемых «*ритуалов*», в социобиологическом смысле).

Ритуализованные позы и движения обезьян, закреплявшие статусные взаимоотношения особей в стадной иерархии и унаследованные человеческим сообществом, сохранились в древнейших формах этикета, таких как восседание на троне главного жреца или монарха и запреты сидеть в присутствии монарха; рассаживание во время еды согласно той или иной «табели о рангах»; вставания, поклоны, коленопреклонения; обнажение головы в знак приветствия; ритуальные приветственные поцелуи; обмен подарками; «тихое поведение» низших в иерархии или младших по возрасту и др. (см.: Байбурин, Топорков 1990).

<sup>1</sup> Термин биологии и социоэтологии. **Общественные животные объединяются в скопления, сообщества (стаи, стада, косяки, колонии, рои); это одна из форм их приспособления к условиям среды.**

Таким образом, природные и культурные семиотики образуют континуум. Вообще, как писал Дарвин, различия между умственными способностями низших рыб (минога, ланцетник) и высшей обезьяны больше, чем различия между интеллектом обезьяны и человека. «Это громадное различие сглаживается бесчисленными переходными ступенями. <...> Качественного различия не существует» (Дарвин [1871] 1953, 187).

**27.** **Градуальный характер противопоставления естественных и искусственных семиотик.** Согласно определению культурных (*неприродных*), но при этом *естественных* семиотик (см. п. 18) для них характерно «стихийное», никем не спланированное возникновение, т. е. самозарождение. Таковы этнические языки; поведение, одежда, этикет; религии; искусства. Следует подчеркнуть, что речь идет о естественности («стихийности») истории каждой отдельной из названных семиотик в качестве особой системы возможностей общения и познания, находящейся в распоряжении человечества. Процессы формирования и развития названных систем, никем не спланированные и не управляемые, — это слагаемые истории культуры человечества, которая, как и история в целом, является стихийным процессом. Однако стихийность сложения названных семиотик не означает, что в той же мере стихийно создаются конкретные произведения, в которых реализуются возможности той или иной семиотики, — в виде сонаты, рисунка, стихотворения и т.д. Соотношение «плана», «расчета», т.е. «искусственности», с одной стороны, и «стихий», «вдохновения», «спонтанности», с другой, в каждом отдельном творческом акте может быть любым, вплоть до произведения, которое было создано целиком «искусственно» — как чертеж или служебная записка, благодаря одному рассудку и расчету умелого и методично komponующего автора. Однако такие факты не меняют стихийной, «самозарождающейся» природы данного искусства в качестве исторически сложившейся и постоянно эволюционирующей системы возможностей (определенного типа общения и познания), находящейся в распоряжении человечества.

Искусственные семиотики сознательно и целенаправленно создавались и создаются людьми: Таковы алфавиты; римские и арабские цифры и другая математическая символика; географическая или астрономическая карта; алхимические и химические знаки; системы записи танца, музыки, шахматной игры; знаки родов войск и воинских различий (и все прочие условные знаки, которыми униформа отличается от «цивильной», или «приватной», одежды); фамильные гербы, гербы цехов, городов, государств; флаги, вымпелы, штандарты государств, армий, флотов, компа-

ний и движений; эмблемы клубов, партий, олимпийских игр, фестивалей, спартакиад; ордена и медали; фирменные значки и знаки принадлежности (например, особые галстуки у выпускников некоторых привилегированных британских школ); дорожные знаки; печати, клейма, торговые марки, товарные знаки и многое другое.

В культуре есть множество знаковых систем, сочетающих в себе свойства естественных и искусственных семиотик, так что отношение таких систем к тому или иному классу определяется преобладанием в них черт естественного или искусственного происхождения.

Такого рода амбивалентность характерна, например, для человеческого языка. С одной стороны, никто не сомневается в естественном происхождении этнических языков. Однако, с другой стороны, в естественных языках, в самом их существовании в конкретных социумах есть феномены искусственного происхождения или феномены, содержащие в себе черты искусственности («рукотворное<sup>TM</sup>», «кабинетности»). Таковы, во-первых, системы письма, а также сознательно проводимые графико-орфографические реформы письма; во-вторых, научно-технические терминологии, где всегда высок удельный вес единиц кабинетно-лабораторного происхождения и время от времени проводится сознательное упорядочение терминологий и номенклатур; в-третьих, больший или меньший элемент искусственности присутствует в процессах формирования литературного языка и кодификации его нормативно-стилистической системы; в-четвертых, сознательное языковое планирование всегда присутствует в феномене языковой политики — и в условиях одноязычия, и, в особенности, в многоязычном социуме; в-пятых, существуют так называемые «плановые», или **«рукотворные», языки — эсперанто, ido, волапюк, окциденталь** и другие «кабинетные» аналоги естественных языков. Названные пять групп искусственных феноменов в лингвистической области подробно представлены в книгах (см.: Мечковская 2000; Мечковская 2001).

С другой стороны, многие искусственные семиотики обнаруживают черты естественности и той стихийности, которая свойственна истории культуры. Это легко увидеть при обращении к генезису и истории почти любых семиотических феноменов.

Например, есть все основания рассматривать письмо в качестве одной из искусственных лингвистических семиотик (что и было сделано абзацем выше): недаром так часто говорят о «изобретении» или «изобретателях» письма. Однако историческое знание открывает в письме мощное стихийное и эволюционное начало.

В сложении самобытных (не заимствованных) систем буквенно-звукового письма стихийно-естественное начало связано с тем, что такие

системы выростали из идеографического (обобщенно-рисуночного) письма, поэтому новые буквы оказывались зависимы (и при этом в разной степени) от прежних уходящих пиктограмм или иероглифов. Например, *алеф*, первая буква еврейского алфавита, передавала звук, которым начиналось древнееврейское слово со значением 'бык'. Поэтому буква *алеф* обозначала быка, но связано это не только с мнотехникой, но и с тем, что бык, по древнейшим мифологическим представлениям скотоводческих народов, — это верховное божество. Древнее начертание буквы *алеф*, к которому восходят первые буквы греческого, латинского и кириллического алфавита, — соответственно *Α (альфа)*, *A (a)* и *А (аз)*, по-видимому, представляло собой перевернутое (в некоторых древнесемитских алфавитах — повернутое на 90°) схематичное изображение рогатой морды: V.

Однако и заимствования алфавитов часто оказывались далекими от простоты или прямолинейности «одномоментных» искусственных установлений. Например, славянская кириллица — это результат стихийной аккумуляции ряда событий, процессов и тенденций в истории славянского письма, таких как 1) практика записи славянской речи буквами греческого алфавита «без устройства» (т.е. специальных букв для тех славянских звуков, которым не было аналогов в греческом языке); 2) создание в 863 г. св. Кириллом глаголицы на основе объединения в ней разных графических традиций и изобретение ряда новых букв, в том числе букв-идеограмм, включающих три сакральных символа христианства (крест, круг, треугольник)<sup>1</sup>; 3) насильственное прекращение моравской миссии и изгнание учеников Кирилла и Мефодия из Моравии; 4) приспособление греческого алфавита для записи славянской речи с использованием аналогов букв глаголицы.

В той мере, в какой нам становится известной история тех или иных искусственных семиотик, их генезис предстает как естественный, т.е. в обычном драматизме стихийных процессов, составляющих историю культуры.

**28.** **Место языка в континууме природных и культурных семиотик.** Язык человека оказывается тем центром и вместе с тем основным водоразделом, который объединяет и разделяет мир природных и мир культурных семиотик. В самом же языке природное и культурное находятся в сложном и неравновесном единстве: культурное начало в языке преобладает и имеет тенденцию возрастать.

Р.О.Якобсон в дискуссии на французском телевидении (1968) о том, какое место разные семиотики занимают в культуре, говорил о среднем положении языка между природой и культу-

<sup>1</sup> Специально см. об этом работу Б.А.Успенского «Lingvistica sacra: Константин Философ как филолог (Богословские основания лингвистических решений)» во 2-м томе его «Избранных трудов» (Успенский 1996—1997).

рой и о его связующей и программирующей роли. По отношению ко всем другим культурным семиотикам язык — это «орудие, модель и метаязык. Что дает нам возможность контролировать все прочие системы (коммуникации. — *Н. М.*)» (Цит. по: Якобсон 1996, 218). Все знаковые системы культуры создавались и создаются с помощью языка, по образцу языка (в том числе и отталкиваясь от языка) и усваиваются, объясняются и верифицируются на основе естественного языка. Переход от биологической коммуникации к культурной связан с тем, что «язык привносит новый момент — момент креативный. Только при наличии речи можно говорить о вещах, отдаленных во времени и пространстве, или даже сочинять, говорить о вещах несуществующих, и только в этот момент возникают термины, имеющие обобщенное значение, только в этот момент возникает возможность научного и поэтического творчества» (там же, 217).

Вместе с тем, отмечая уникальную роль языка как главного организатора семиотического континуума культуры, Якобсон особо подчеркивал его биологические корни (о чем современная гуманитаристика склонна забывать): «Язык, который в основе своей является биологическим феноменом, тесно связан со всеми другими феноменами (биологии. — *Н. М.*), с проблемами молекулярной коммуникации, с взаимодействием между молекулами, с феноменами коммуникации между животными и даже между растениями» (там же, 217). Важное свидетельство биологической природы языковой способности Якобсон видел в раннем и быстром онтогенезе языка: «Мы усваиваем все законы фонетической и грамматической структуры в возрасте до двух-трех лет» (там же, 213). Биологичность языка отличает его от всех других культурных феноменов: «В этом-то (в биологичности языковой способности. — *Н. М.*) состоит та особенность, которая отличает язык от всех культурных феноменов и которая, кстати, является предпосылкой культуры» (там же, 213).

**29.** **Онтогенез усвоения важнейших семиотик особью (или индивидом).** В континууме разных путей и способов получения или усвоения некоторого знания или умения различают три основные возможности: а) знание (умение) наследуется генетически и, таким образом, является общевидовым и инстинктивным, хотя может проявиться не сразу (например, умение ходить у человека или летать у птицы) и в разной мере (ср. индивидуальные различия в скорости, силе и т.п. тех или иных действий или реакций); б) естественное научение в ходе социализации молодняка, что происходит во время взросления и неформального (имплицитного) воспитания; в) искусственное (школьное, формальное) научение.



В таблице 6 знаком + отмечены наиболее типичные пути усвоения соответствующих семиотик; два или три знака в одной клетке связаны с тем, что различия между онтогенезом конкретных семиотик могут состоять именно в мере использования той или иной модальности усвоения.

Знак «минус в скобках» в клетке А-6 указывает на ограничение данного значения (т. е. тезиса, согласно которому 'язык не является генетически врожденной семиотикой'). Вопрос о том, является ли «дар языка» врожденным или приобретенным достоянием человека, относится к дискуссионным.

Согласно радикальной концепции Ноэма Хомского, язык и некоторые другие фундаментальные «аспекты нашего знания и понимания являются врожденными, они часть нашего биологического наследия, предопределенная генетически, наряду с прочими элементами нашей общей природы, благодаря которым у нас вырастают руки и ноги, а не крылья» (Хомский [1988] 1995, 134). Американский психолог Роберт Солсо, интерпретируя Хомского, по сути формулирует более мягкую версию его гипотезы: «Хомский не считает, что врожденной является некоторая конкретная *система* грамматики, но что существует некая врожденная схема обработки информации и формирования абстрактных структур языка» (Солсо 1996, 355).

В работах Н.И.Жинкина, А.Р.Лурия, Вяч.Вс. Иванова говорится не о врожденности языка, но о генетически заложенной психофизиологической способности человека усвоить в первые 2 — 3 года жизни язык своего окружения. Ср.: «Мозг ребенка представляет собой "систему, способную к научению", но еще не обладающую никакими содержательными связями» (Жинкин [1966] 1998, 323); «...генетически предопределенный специфический механизм усвоения естественного языка в левом полушарии» (Иванов 1978, 56). Можно найти раздел «Нейропсихологический анализ речевой коммуникации» в книге (см.: Лурия 1975).

Легко видеть, что генезис семиотики и характер ее усвоения в онтогенезе находятся в четком соответствии: биологические языки усваиваются генетически, искусственные — искусственно, а культурные естественные языки — естественным путем, просто «по жизни», или, как еще говорят, «из воздуха». Родной язык ребенок усваивает естественным путем (до школы), однако чтение и письмо требуют формального обучения; уроки родного языка, кроме того, повышают степень языковой и коммуникативной компетенции человека.

Вместе с тем почти для каждого класса культурных семиотик известны и иные, но менее типичные пути их усвоения. Примеры: 1) мальчик десяти лет самостоятельно усвоил всю систему дорожных знаков — по книжке и опыту поездок в отцовской машине, из любви к автомобилям и автоделу; с аналогичным опережением дети иногда усваивают семиотику географической карты,



разбираются в погонах, государственных флагах и гербах и т.п.; 2) в наше время дети все чаще выучиваются читать до школы, при этом с минимальной помощью взрослых — в силу насыщенности современного быта надписями и текстами; известен случай (в США), когда двухлетний мальчик научился писать прежде, чем стал говорить: целыми днями он один играл в манеже перед включенным телевизором (родители в это время были на работе) и стал записывать часто повторяющиеся на экране надписи — названия телепрограмм, компаний, рекламные тексты (Иванов 1978, 50 — 51); впрочем, это не просто нетипичный случай, но патология — предшизофренический детский аутизм; 3) в театральных школах есть классы мимики, сценического движения, интонации.

Говоря о путях усвоения семиотик искусств, по-видимому, целесообразно различать разные степени семиотической компетентности разных людей: с одной стороны, авторы-профессионалы, с другой, — неискушенные потребители произведений искусства, так сказать, воскресные посетители Третьяковской галереи или любители музыки, не знающие нот. В современной культуре большинство авторов в той или иной мере проходят искусственное (формальное) обучение своему ремеслу, при том что большинство зрителей, читателей, слушателей «умеют» смотреть кино, получать удовольствие от балетного спектакля, скульптуры или музыки без специального изучения языка соответствующего искусства. Практика показывает, что даже минимальное знакомство подростка с языком искусства повышает его интерес к искусству и удовольствие от его восприятия.

# Часть третья

## КЛАССЫ ЭЛЕМЕНТАРНЫХ ЗНАКОВ, РАЗЛИЧНЫХ ПО ТИПУ МОТИВИРОВАННОСТИ И СТЕПЕНИ КОНВЕНЦИОНАЛЬНОСТИ

### Лекция V

#### ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ ЗНАКОВ. ТИПЫ МОТИВИРОВАННОСТИ И ТРИ КЛАССА ЭЛЕМЕНТАРНЫХ ЗНАКОВ

30. Оппозиция элементарных и неэлементарных знаков. — 31. Три степени семиозиса и три типа знаков в зависимости от характера связи означающего и означаемого

**30.** Оппозиция элементарных и неэлементарных знаков. Таксономическое обозрение знаков удобно начать с различения элементарных и неэлементарных знаков, с тем чтобы вначале рассмотреть первые (о них пойдет речь в лекции V), а затем, в лекции VI, показать особенные черты разных видов неэлементарных знаков.

Элементарные знаки — это знаки простые (не содержат в себе других знаков) и первичные (не являются производными в формальном и/или семантическом плане от других знаков). Примеры простых знаков: угрожающий оскал собаки, петушиный крик, жест прощания ('пока'), слово естественного языка, крестное знамение, красный крест скорой помощи, дорожный знак «обгон запрещен», цифра 8, знак равенства =, скрипичный ключ \$, знак С «месторождение золота» (на географической карте), знак охраны авторских прав © и многое другое.

Сложные знаки включают в себя несколько простых знаков. Примеры: угрожающий оскал собаки в соединении с позой угрозы и рычанием; комбинация знаков, составляющих семиотику прощания (жест прощания — 'пока', рукопожатие и/или кивок головой, легкий поклон, дружеская улыбка, вербальная часть — слово *Пока!* или его аналог и др.); высказывание (предложение); сравнение (узуальное: *бледный, как полотно* или авторское: *солнце черной сковородкой*), метафора (и любой другой троп); стихотворение; произведение изобразительного искусства; обряд крещения (погружение младенца в купель, миропомазание, надевание на младенца крестика, крестные знамения, молитвы, необходимые вербальные формулы); географическая карта; любая комби-

нация цифр (0, 8; 80, 8); формула  $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$  банкнота (формат, цвет, цифры, текст, изображение и др.); форма лейтенанта (мундир или гимнастерка, погоны с двумя маленькими звездочками (в отличие от более крупных звезд на погонах подполковника и совсем больших — у генерал-лейтенанта), кокарда, эмблема, шевроны, форменная фуражка или пилотка, форменные брюки или галифе с рантом и др.)<sup>1</sup>.

Количество ступеней в иерархической последовательности от элементарных знаков к сложным, теоретически говоря, должно соответствовать количеству уровней в организации той или иной семиотики (об оппозиции одноуровневых и многоуровневых семиотик см. в лекции XIII). Однако уровневый состав и соответствующие уровням единицы некоторых сложных семиотик (таких как знаковые системы религий, архитектура, искусство сцены, кинематограф) пока далеки от теоретического определения, поэтому дискуссионны и вопросы о всей иерархической «выстроенное™» сложных знаков. Например, П. Г. Богатырев говорил, что актер — это знак, а его костюм — это знак знака.

**31 • Три ступени семиозиса и три типа знаков в зависимости от характера связи означающего и означаемого.** Обязательная для любого знака связь означающего и означаемого бывает двух видов: 1) мотивированная (т.е. в том или ином отношении «естественная», так или иначе обусловленная и поэтому объяснимая) и 2) немотивированная. В сознании человека «естественные», или мотивированные, связи (ассоциации) бывают двух видов: а) по **смежности явлений** и б) по их **сходству**. Чарльз Сандерс Пирс установил, что названные виды отношений исчерпывают в семиотике возможные виды связи между означающим и означаемым любого знака. В соответствии с тремя видами связи означающего и означаемого Пирс постулировал существование трех классов элементарных знаков: **знаки-индексы**, **знаки-копии** и **знаки-символы**. Предложенная Пирсом классификация знаков до сих пор остается наиболее органичным для семиотики взглядом на знаки, позволяющим видеть существенные процессы семиозиса.

f-а. В знаках-индексах (позже их стали называть также **знаками-симптомами**<sup>1</sup>) связь означающего и означаемого мотивирована их **естественной смежностью** (соприкосновением или пересечением); в случае пересечения означающее является частью означаемого.

<sup>1</sup> В медицинском термине *симптом* (от греч. *symptoma* 'совпадение, признак') удачно схвачена суть отношений между содержанием и формой в знаках этого типа: симптом как признак какой-то болезни (например, повышенная температура) — это и часть болезни и ее внешнее проявление (или одно из таких проявлений).

мого. «Индекс физически связан со своим объектом»; «Индекс есть знак, отсылающий к Объекту, который он денотирует, находясь под реальным влиянием (being really affected by) этого Объекта» (Пирс 2000, 90; 59). Примеры: 1) оскал собаки — это знак угрозы и одновременно компонент ее готовности к защите или нападению; 2) вскрик *Ой!* в момент, когда человек почувствовал внезапную боль, — это часть его непроизвольной физиологической реакции на боль и вместе с тем знак (междометие), отчасти выражающий данное состояние. Отношения естественной смежности, сопредельности, вовлеченности в одну ситуацию двух представлений, как известно, лежат в основе метонимии, поэтому мотивированность означающего означаемым в знаках-индексах правомерно характеризовать как метонимическую.

1-6. В знаках-копиях (варианты термина: **знаки-иконы**, или **икононические знаки**<sup>1</sup>) связь означающего и означаемого мотивирована **сходством, подобием** между ними. Примеры: 1) слово *жук* (означающее) звучит похоже на те звуки, которые издает это насекомое (денотат означаемого); 2) на физической карте распределение светлых и темных оттенков голубого, синего, зеленого и коричневого цветов (означающего) соответствует означаемому: глубине «синих» морей, уровню по отношению к морю «зеленых» долин и высоте «коричневых» гор. В отличие от знаков-индексов, в которых мотивированность означающего означаемым носит метонимический характер, мотивированность знаков-копий основана на подобии, сходстве означающего с означаемым, т. е. носит метафорический характер.

2. В знаках-символах<sup>2</sup> мотивированность в связи данного означающего с данным означаемым отсутствует. Примеры: 1) никто, в том числе этимологи, не знают, почему звуковой комплекс *рыба* обозначает этот класс водных позвоночных: для современного языкового сознания (говорящих по-русски) эта связь не мотивирована; 2) также необъяснимо, почему знак 4 связан с количеством 'четыре', а знак 5 — с количеством 'пять'

Три названных типа элементарных знаков соответствуют трем **ступеням семиозиса** (процесса означивания и возникновения в

<sup>1</sup> От греч. *eikōn* 'изображение, образ, подобие'; ср. использование в компьютерном деле термина *иконка* (для «подсказывающих», благодаря изобразительности, значков в меню).

<sup>2</sup> В термине семиотики **знаки-символы** компонент *символ* является омонимом по отношению к нетерминологическому, более широкому значению этого слова (ср.: *Белый голубь* — *символ мира*; *NN* — *символ уходящей эпохи* и т.п.) и по отношению к специальному значению термина *символ*, которым обозначается один из видов сложных знаков (*символ* в противопоставлении *эмблеме, образу, сравнению, метафоре, аллегории* и др., о чем см. лекцию VI). Указанную омонимию следует иметь в виду во избежание путаницы.

сознании знака и знаковых отношений между явлением действительности, его отображением в сознании и формой знака). Три ступени образуют градацию в направлении увеличения условности (конвенциональное<sup>TM</sup>) знака, т. е. увеличения его знаковое<sup>TM</sup>. Наименьшая степень условности характерна для знаков-индексов, наибольшая — для знаков-символов.

Однако и внутри каждого из трех классов знаков разные знаки могут различаться по степени знаковости (т.е. условности). Например, мимика и интонация (а это, как и междометие, — знаки-индексы) в большей степени зависимы от состояния человека и, следовательно, чаще выражают это состояние, чем междометный возглас. Иначе говоря, у междометий степень условности (знаковости) выше, чем у паралингвистических средств общения. В кругу иконических знаков фотоснимок более иконичен, чем карандашный портрет (того же лица), а реалистический портрет более иконичен, чем кубистическое изображение. Преобладание условности в форме по отношению к содержанию знака делает его знаком-символом. Если в кубистическом портрете, как правило, сохраняется иконичность, то полотно беспредметника или абстракциониста в терминах семиотики — это именно знаки-символы.

Таким образом, оппозиция знаков-индексов, знаков-икон и знаков-символов носит градуальный характер по степени знаковости (т.е. условности, конвенциональное<sup>TM</sup>): это градация от знаков с относительно невысокой степенью условности (индексов), к более условным знакам (иконам) и от них к еще более условным знакам — символам.

Некоторые авторы связывают понятие знака только с чисто условными знаками (т.е. символами, в терминах Пирса), называя их «подлинными» знаками (ср., например: Никитин 1997). Однако при таком определении знака поле семиотического зрения резко сужается и действительная жизнь знаков, включая нарастание их конвенциональное<sup>TM</sup>, вследствие постепенной «деэтимологизации» ранее мотивированной внутренней формы знаков (прежде всего иконических), оказывается не увиденной.

Сам Пирс глубоко понимал градуальный характер оппозиции знаков-индексов, икон и символов и указывал на двойственные и переходные случаи между основными" классами знаков. Так, он различал несколько видов иконических знаков, различных по степени и характеру сходства между формой и замещаемым содержанием: *образы* (основанные на непосредственном сходстве, или, говоря словами Пирса, «те, что причастны к простым качествам»), *схемы* (репрезентирующие строение предмета «через аналогичные отношения» в структуре плана выражения знака, например, размещение слов в предложении, знаков в алгебраических уравнениях и формулах) и *метафоры*, которые репрезентируют содержание «через параллелизм в чем-то ином» (Пирс 2000, 77).

Р.О.Якобсон писал, что у Пирса было «тонкое осознание того, что различие трех основных классов знаков — это лишь различие в относительной иерархии. В основе разделения знаков на иконические знаки, индексы и символы лежит не наличие или отсутствие подобия или смежности между означаемым и означающим, равно как и не исключительно фактический или исключительно условный, привычный характер связи между составляющими, а лишь преобладание одного из этих факторов над другими» (Якобсон 1983, 106). Ср. в переводе из первоисточника: существуют «иконы, в которых подобие установлено конвенциональными правилами» (Пирс 2000, 77), т.е. так, как это характерно для символов: «Однако было бы чрезвычайно трудно, если вообще не невозможно привести пример чистого индекса или, напротив, знака, абсолютно лишённого индексальности» (Пирс 2000, 96). Пирс отмечал также черты конвенциональности у некоторых знаков-индексов, характеризуя их как «вырожденные индексы»: языковые феномены такого рода потом назовут *шифтерами*, см. п. 34.3).

Главное, Пирс видел не только переходные между основными типами знаки, но и закономерный характер этой двойственности, обусловленный историей знаков: «Символы увеличиваются числом. Они развиваются из других знаков, в особенности иконических, или смешанных знаков, разделяющих природу икон и символов» (Пирс 2000, 92).

Знаки-индексы и знаки-символы составляют полярную противоположность с точки зрения своих возможностей обозначить конкретное и абстрактное, общее и единичное. Индексы «привязаны» к конкретному и единичному<sup>1</sup>; символ, напротив, «не может указать на какую-либо конкретную вещь — он денотирует некоторый тип вещей...» (Пирс 2000, 92). «Символы дают нам средство мыслить о мыслях, причем так, как мы бы не смогли о них мыслить в отсутствие Символов. Они позволяют нам, например, создавать Абстракции, без которых мы лишились бы великого двигателя развития науки. Они же позволяют нам вести счет...; во многих аспектах; Символы суть сама подоснова нашего разума» (Пирс 2000[a], 223).

Говоря о разной роли в познании трех типов знаков, Пирс указал на их связь с разными временными планами: индексам соответствует план актуального настоящего («здесь и сейчас»), иконическим знакам — прошлое, символам — будущее.

«Итак, способ существования символа отличается от способа существования иконического знака и индекса. Бытие иконического знака принадлежит прошлому опыту. Он существует только как образ в памяти. Индекс существует в настоящем опыте. Бытие символа состоит в том реальном факте, что нечто определенно будет

<sup>1</sup> Ср. исчерпывающую формулировку Пирса: «Индексы... ссылаются на индивидуальные объекты, единичные предметы, единичные совокупности предметов или единичные длительности» (Пирс 2000, 96).

воспринято. <...> Ценность символа в том, что он служит для придания рациональности мысли и поведению и позволяет нам предсказывать будущее. <...> Все истинно общее относится к неопределенному будущему» (цит. по: Якобсон 1983, 116).

Проникающая мощь этого вывода Пирса читателю станет вполне очевидной в лекции XI при сопоставлении содержания и функций разных семиотик. Пока же ограничусь одним следствием из «параллелей» Пирса, позволяющим увидеть фундаментальную разнонаправленность трех классов семиотик.

1. В коммуникации животных имеет место единственный хронотоп (временной и пространственный план) — «здесь и сейчас», и это соответствует подавляющему преобладанию в языках животных знаков-индексов.

2. В искусствах преобладают знаки иконического характера, и этому соответствует обращенность произведений искусств в прошлое (хотя бы и совсем недавнее), т.е. в пережитое (человечески интересное, волнующее, поучительное) — в то, о чем художник рассказывает не ради «вмешательства в ход событий», а ради волнения и катарсиса. Афоризм *Поэзия пахнет контекстами* не только о «начитанности» поэтов, но и о влечении читателя к воскрешаемому в аллюзиях аромату «вчера» волновавших «контекстов». Ср. также эмоциональную вовлеченность восприятия любого «ретро» (вплоть до вчерашних фотографий).

3. В естественных (этнических) языках преобладают знаки-символы, и это соответствует, с одной стороны, регулятивно-побудительной и планирующей функциям языка, а с другой, — тесной связи языка / речи с мышлением и познанием (подробно см. лекцию XI).

В рекламе используются все виды знаков, однако рекламные технологии советуют видеть разные коммуникативные возможности икон, индексов и символов (этих «трех китов осмысленной коммуникации» в рекламе).

«Иконы и индексы очень легки в восприятии. Они быстро создают в сознании потребителя определенный образ, позволяя соотнести его с референтом без особого умственного усилия. Эти виды знаков иногда называют "натуральными", поскольку они гораздо ближе к реальным объектам, чем символы» (Морозова 2002, 41). В отличие от индексов и икон, символические знаки сложнее для интерпретации, зато они создают (возможно, не сразу) устойчивые ассоциации между видимым и/или «читаемым», слышимым в рекламном тексте и ценностными представлениями людей и мотивами их поведения. Поэтому символы способны приписывать рекламируемым товарам вымышленные, «кажущиеся» черты. Например, в рекламе часов «Омега» дан портрет знаменитого спортсмена и изображение часов, о которых сказано: «Выбор Михаила Шумахера»; в результате часы «Омега» предстают как атрибут «сильных и требовательных людей, при выборе техники превыше всего ставящих ее надежность и точность» (Морозова 2002, 48).

Индексальность, иконичность или символичность знака в сложном знаке рекламного ролика (или постера) может зависеть от контекста. «Например, изображение женщины может играть роль указателя на обобщенную аудиторию "женщины" (лично не известная зрителю модель, помещенная в типичный интерьер) — индекс; может быть портретным изображением какой-либо известной женщины (например, при использовании в рекламе в качестве рекомендателя нового товара известной актрисы или певицы) — икона; и, наконец, может символизировать характеристики рекламируемого продукта через соотнесение с традиционными характеристиками женского начала — символ» (Морозова 2002, 44—45).

## **Лекция VI**

### **ЗНАКИ-ИНДЕКСЫ**

**32. Знаки-индексы в биокоммуникации. — 33. Жесты и мимика человека: на семиотическом перекрестке биологического и социального. — 34. Знаки-индексы в естественном языке: интонация, междометия, шифтеры. — 34.1. Интонация. — 34.2. Междометия. — 34.3. Шифтеры**

**32.** Знаки-индексы в биокоммуникации. В коммуникации животных знаки-индексы составляют подавляющее большинство. Их индексальность (симптоматичность) состоит в том, что они представляют собой внешнее проявление и вместе с тем слагаемое некоторого психофизиологического или соматического состояния животного (страх, радость, голод, боль, готовность к половому контакту и др.). Например, собака от радости виляет хвостом; кошка, разомлев от сытости и покоя и ласкаясь к хозяину, мурлычит. Знаковость названных симптомов заключается в том, что они адресуются партнеру (иногда коллективному, например, пчелиному рою или колонии термитов). Дополнительные примеры знаков-индексов в биокоммуникации, систематизированных по сенсорным каналам восприятия, см. выше, в п. 20 — 24).

Дискуссионный вопрос о том, является ли ситуация знаковой, если отправление информации осуществляется инстинктивно и непроизвольно (например, путем испускания запаха) и имеет неопределенно широкую адресацию (например, покраснение с наступлением брачной поры брюшка самца рыбы колюшки адресовано в качестве знака всем самкам в популяции), решается в этой книге положительно (см. п. 2.1 — 2.3), поскольку лучше принять во внимание своеобразие менее типичных семиотических феноменов, чем искусственно сузить семиотическую панораму мира.



**33.** Жесты и мимика человека: на семиотическом перекрестке биологического и социального. В силу единства эволюции в паралингвистическом сопровождении вербальной коммуникации людей имеются явления, уходящие корнями в биологическое прошлое человечества (общее с другими видами животных).

Частично эта связь была показана в п. 26, когда речь шла о градуальном характере противопоставления врожденных (биологических) и культурных семиотик. Частично эту связь можно видеть в сходстве симптоматических движений тела и мимики у животных и людей. Это сходство известно зоопсихологам, особенно тем, кто изучает обезьян: обезьяны от холода *ежатся, дрожат*, могут *нахохлиться*; от усталости *зевают*; при озабоченности *чешут в затылке*; в хорошем настроении *улыбаются* и *смеются*; обижаясь, *дутся (надувают губы / щеки)*, могут *насуниться*; при досаде, недовольстве *кривят рот, морщатся*; угрожая, *хмурят брови* и т.д. Показательно, что одни и те же слова и обороты передают пантомимику и животных, и человека.

Вместе с тем в общении людей постепенно вырабатывались знаки, которых не было в мире животных. Движения тела и лица, как никакая другая группа физических движений (бег, ходьба, рубка, косьба и др.), насыщены парасемиотическими явлениями. Движения тела и выражения лица всегда находятся в поле внимания: глядя на своих близких и дальних, старших и младших, клиентов и конкурентов, человек все время спрашивает себя о своем партнере (хотя и молча, и между прочими вопросами): «что может значить этот быстрый (или прямой) взгляд», «эти растопыренные пальцы», «что это он так ноги расставил» или «отчего кусает губы»?.. «Отрадости в зобу дыханье сперло» (И.А.Крылов) — это не только собственное переживание сильной эмоции, но и наблюдаемое состояние.

Многовековой опыт таких вопросов и ответов привел к высокой семиотизации движений тела: люди постоянно стремятся увидеть в них знаки — безотчетные симптомы и/или сознательные сообщения. Ср. паралингвистическую симптоматику при изображении душевных состояний человека в русских былинах:

Один на пиру невесел сидит,  
Понизя сидит буйну голову  
И потупя сидит очи ясные  
Во матушку да во сыру землю  
Молодой Иванушко да Гудинович.

Ср. симптоматическое описание гнева Ильи Муромца и последствий гнева:

Разъярилося сердце богатырское,  
Раскипелася кровь молодецкая:

Как ударил он Сокольника во черны груди,  
Помутились его очушки ясные.

С точки зрения семиотики в обыденной жизни (которую будем отличать от ритуально-религиозных практик и искусств, говорящих посредством движений тела, т.е. ритуала, танца, пантомимы, театра) существуют три класса движений тела.

1. Движения, которые не являются знаками, — это психологически незначимые физические движения тела и физиологические процессы («почесался», «открыл глаза (проснувшись)», «разжал кулак» и т.п.).

2. Знаки-симптомы (т.е. приметы, признаки тех или иных состояний) — это психологически значимые позы, жесты, мимические движения, которые, однако, не являются условными, направленными от говорящего к его адресату: они «значат то, что значат» — не больше того: «плакал», «улыбнулся», «поморщился», «надулся», «стиснул зубы», «(непроизвольно) зевнул», «забил в ладоши (от радости)», «вспотел», «дрожал», «расправил плечи»; сюда же следует отнести внешние (звуковые и «цветовые») проявления психологически значимых состояний: «стонал», «рыдал», «стучал зубами», «покраснел», «побледнел», «мямлил», «произнес дрожащим голосом» и т.п. В своей основе и в большинстве случаев их использования такие действия непроизвольны и безотчетны. Для внешнего наблюдателя они являются источником информации о субъекте действия или состояния<sup>1</sup>.

3. Знаки-кинемы (как явления кинезики) — это коммуникативно значимые телодвижения, жесты и мимические движения, используемые в качестве узуальных поведенческих актов: «встал (в знак приветствия или уважения)», «кивнул (в знак согласия или приветствия)», «погрозил кулаком (или указательным пальцем) в знак угрозы», «kozyрнул (приветствуя)», «(демонстративно) зевнул», «поцеловал руку (женщине, священнику) в знак приветствия или почтения», «аплодировал», «расшаркался» и т.п. В отличие от непроизвольности жестов-симптомов,

<sup>1</sup> С непроизвольностью действий-симптомов связана их безадресность. Ситуация плача как адресуемого аргумента, которую передает К. Чуковский в «От двух до пяти» — «Ну, Нюра, довольно, не плачь!» — «Я плачу не тебе, а тете Симе»), потому и вызывает улыбку, что это достаточно особый случай (хотя и не уникальный) в той мере, в какой люди во взаимоотношениях друг с другом «играют», т.е. 'принимают на себя тот или иной вид с целью ввести в обман, заблуждение' Однако в целом в своих жестах и мимике, а также в интонации люди более искренни или, точнее говоря, в большей мере обнаруживают свои эмоции, желания и отношения, чем в словах. Разумеется, бывают двойственные и переходные случаи: искренние улыбки при встрече друзей не столько «адресуются», сколько «имеют место», хотя, конечно, воспринимаются партнерами. В той улыбке, о которой говорят *вежливая, деланная, казенная, театральная, фальшивая* и т.п., или, как у М.Жванецкого: *И держи улыбочку, пока я перевешивать буду*, «адресация» присутствует.

кинемы производятся сознательно и имеют адресата. Симптомы, по мере того, как жест утрачивает прямую причинную связь с определенным состоянием, могут становиться кинемами (т.е. более условными знаками). Однако провести границу между симптомами и кинемами иногда трудно. Некоторые «одноименные» действия могут быть и симптомом, и кинемой — в зависимости от **ситуации**. Например, *непроизвольная улыбка, иногда даже наедине, как бывает при воспоминании о чем-то радостном*, — это симптом, но *профессиональная улыбка стюардессы* — это кинема; *болельщик, услышав по радио сообщение о победе своей команды, от радости захлопал в ладоши* — это симптом, но *«вежливые» аплодисменты зрителей / слушателей после малоинтересного выступления* — это кинема.

Некоторые кинемы восходят не к биологически мотивированным жестам-симптомам, но к элементам ритуала или связаны с поверьями. Таковы жесты и позы «ударить по рукам», «вытянуться в струнку», «присесть на дорожку», «снять шляпу», «показать кукиш», «взять под козырек» и т.п.

Жесты-симптомы и жесты-кинемы соответствуют двум первым (еще «доязыковым») ступеням семиозиса. Однако иногда образование знаков, мотивированных жестами, продолжается дальше — уже не в жестовом, а в естественном (звуковом) языке.

Мир психологически значимых движений тела человека, запечатленный в языковой «картине человека», интересен своей близостью к первичному, телесному опыту жизни — близостью к природе, безотчетности, искренности. Соответствующие слова и обороты имеются во всех языках, хотя и в разной мере. В своем большинстве это прямые названия **соответствующих жестов** (ср. *надуть губы, поглядить по головке, пожать плечами, всплеснуть руками, нахмуриться*).

Что касается характера мотивированности формы и содержания в самих жестах и мимических движениях, то она разная у жестов-симптомов и у жестов-кинем. Жесты-симптомы имеют индексальную мотивированность, хотя люди могут об этом просто никогда не задумываться. В родной культуре для человека почти нет чисто условных жестов: он по опыту жизни, без объяснения и е понимает, что такое, например, «почесать в затылке», «кусать губы» или «потирать руки».

Среди жестов-кинем также почти нет знаков-символов, т.е. полностью немотивированных знаков. Исключение составляют те движения, которые изначально были условным (но, конечно, иконическим, т.е. «с намеком») обозначением половых движе-

<sup>1</sup> Разумеется, речь идет о практическом знании сегодняшних значений этих жестов, но не о их «этимологии», которая известна иногда только зооэтологам или исследователям архаических социумов.

ний и органов (ср. жесты «фига», «показать язык», «делать / показать нос», «показать большой палец»; в некоторых культурах существует жест «кольцо» (образуется большим и указательным пальцем, передает значение 'ОК', 'о'кей') и т.п.

Что касается фразеологизмов, мотивированных жестами и мимическими движениями, то до тех пор пока говорящим известны сами жесты, такого рода обороты в своих прямых значениях не становятся идиомами. Однако в некоторых контекстах они приобретают фигуральные или расширительные значения, которые невозможно представить дословно, но при этом образность таких оборотов **совершенно понятна: ср. *но сурово брови мы нахмурим; врачи только руками развели; ломать шапку перед заезжим авторитетом; валяться в ногах у декана; погладить кафедру по головке; тут уж начальство схватилось за голову*** и т.п. (подробнее см.: Мечковская 1999).

В целом есть основания говорить о снижении языковой активности слов и фразем, называющих жесты и мимические движения (у них сужается сочетаемость и снижается употребительность, они лучше сохранились в диалектах, чем в литературных языках). Дело в том, что вся сфера мимики и жестикуляции — это во многом «уходящая натура». Люди все меньше замечают, воспринимают, чувствуют «телесную» психологию друг друга. Еще в XIX в. исследователи племен, сохранивших первобытный уклад жизни, писали о паразитально высокой (с точки зрения европейца) значимости жестикуляции в общении туземцев — вплоть до того, что с наступлением темноты, когда жесты нельзя было видеть, люди не могли продолжать разговор. «Язык примитивного человека, в сущности говоря, есть двойной язык: с одной стороны, язык слов, с другой — язык жестов» (Выготский, Лурия 1993, 100). Понятно, что современная устная коммуникация в такой степени уже не зависит от языка жестов (к которому в филогенезе *Homo sapiens* восходит звуковой язык). О жестах в связи с семиотикой поведения см. в п. 101.

Несмотря на единство биологических корней вида *Homo sapiens*, что проявляется, в частности, и в генетической связи жестикуляции и мимики человека со сходными явлениями в коммуникации высших животных, в современных культурах имеются значимые различия как в интенсивности жестикуляции и мимики, так и в репертуаре типичных для данной культуры паралингвистических явлений. Эти различия иногда суммируются в расхожих представлениях о том, как ведут себя те или иные народы<sup>1</sup>, но такого рода

<sup>1</sup> Ср.: «"Непроницаемое" японское лицо, "экспансивная жестикуляция" греков или итальянцев, русские "медвежьи объятия" и "сердечные поцелуи", англосаксонское "чмоканье в щеку" Стереотипы такого рода отражают накопленный опыт межкультурного сопоставления, и было бы глупо просто отвергать их как не основанные на какой-либо научной методологии» (Вежибская 1999, 542).

факты интересны также для семиотики и лингвистики. По-видимому, межкультурные различия в активности жестикуляции и мимики отражаются и в языках — в лексико-фразеологическом репертуаре обозначений жестов и мимических движений в конкретном языке, т.е. в разной численности таких слов и оборотов, как русск. *насупиться, морщиться, ухмыляться, пожать плечами, кусать губы, всплеснуть руками* и т.п., а также в разной частотности их употребления в речи (при очевидности того, что в каждой культуре есть семиотически релевантные и достаточно определенные жесты, не имеющие, однако, устойчивого вербального обозначения<sup>1</sup>). При всей стихийности в жизни слов, их серийное наличие или отсутствие значимы. Вот почему А. Вежибцкая настаивает на том, что различия между языками в лексической «разработанности» тех или иных сфер или тем существенны для характеристики не только языков, но и культур, что, в частности, позволяет после просмотра речений, допустим, со словом *голова* (*биться головой о стену, уронить голову на стол, хвататься за голову, бить себя кулаком по голове* и под.) или *рука*, прийти к выводам такого рода: «С англосаксонской точки зрения, указанные выражения звучат совсем драматично и предполагают культурные нормы, поощряющие более «эксгибиционистское» эмоциональное поведение. <...>Тот факт, что в русском языке действительно есть такие устойчивые словосочетания, как *махнуть рукой, всплеснуть руками* и *развести руками* (используемые по отношению к выражению эмоций), и что эквивалентных словосочетаний нет в английском языке и во многих других языках, действительно подтверждает ощущение Пнина (и Набокова), что это характерные русские способы выражения эмоций» (Вежибцкая 1999, 540, 542—543).

**34.** **Знаки-индексы в естественном языке.** К этому классу знаков относятся интонация, междометия и шифтеры. Они будут рассмотрены в последовательности, определяемой градацией в направлении от «более природных» к «более лингвистическим» классам явлений.

**34 1.** **Интонация.** Ее относят и к паралингвистическим феноменам (объединяя в один класс с жестами и мимикой), и к лингвистике (это явление просодии, часть супrasegmentных средств акустико-артикуляционной организации речи). Интонация не только двойственный, но и загадочный семиоти-

<sup>1</sup> Таковы, в частности, жест «рука, поднесенная или прижатая к груди» ('извините за ошибку'), жест «отталкивания» (ладонь обращена к собеседнику: 'не требуйте, не соглашусь') и другие (см.: Красильникова Е.В. Жест и структура высказывания в разговорной речи // Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. — М., 1983. — С. 219, 223).

ческий феномен с исключительно богатыми выразительными возможностями. Загадка интонации в том, что в ней содержатся одновременно фундаментальные и вариативные черты этнического языка и вместе с тем тонкие индивидуальные, просто интимные особенности звучания речи конкретного человека, обусловленные всем его существом — полом, возрастом, психосоматикой вплоть до настроения и отношения к адресату и предмету речи.

В мелодической организации каждого языка имеется свой набор интонационных единиц (называемых *интонема*, иногда *мелодема*). Впрочем, пока точно неизвестно, сколько таких единиц в отдельном языке: исследователи называют разные цифры, в интервале от 6 до 20 интонем. Различия связаны с неясностью, что считать основной единицей (интонемой), а что — ее вариантом.

Интонемы — это двусторонние единицы: они обладают формой (ее создают дифференцированные по языкам совокупности фонетических параметров) и содержанием. Содержание интонем относится к разным уровням синтактики и прагматики высказывания: 1) они членят речь на смысловые части (на высказывания; на синтагмы внутри высказываний и т.д.); 2) они различают коммуникативные типы высказываний (вопрос, побуждение, восклицание, повествование и др.); 3) они выражают актуальное членение высказывания (различение темы и ремы).

Если то общее содержание, которое передается с помощью интонации, представляется в достаточной степени универсальным (в силу его предельно общего характера), то интонационные рисунки «одноименных» интонем в каждом языке свои, индивидуальные. Л.Р.Зиндер считал, что интонация — это наиболее характерный фонетический признак того или иного языка (Зиндер 1979, 270). В то же время исследователи онтогенеза речи установили, что ребенок в обращенной к нему речи сначала различает только интонационные модели; соответственно и усваиваются интонационные модели также в первую очередь (Солсо 1996, 356 — 357). Поэтому в лингводидактике специальное внимание обращается на преодоление интонационной интерференции — из-за ее семиотичности и стойкости. Такова огромная собственно лингвистическая роль интонации, значимая для языка в целом.

В индивидуальной речи интонация является главным средством выражения чувственного содержания речи: ее «вклад» в выражение эмоций оценивают в 80—95%. Дарвин писал, что человек, когда он жалуется или испытывает некоторое страдание, «почти всегда говорит на высоких нотах» (Дарвин [1872] 1953, 747). В спокойном, удовлетворенном или, тем более, в расслабленном состоянии общий высотный контур речи понижается. Интонация и сильнее слов, и искренней, и безыскусней: это прямое, идущее из глубины организма говорящего человека, из са-

мих легких, акустическое выражение его чувств, эмоционального отношения к предмету речи, к собеседнику, к обстановке разговора. Интонация, как мимика и жесты<sup>1</sup>, является и частью, и одновременно проявлением психосоматического состояния человека; следовательно, по характеру связи формы и содержания знака интонация соответствует определению знаков-индексов (симптомов).

Интонацию исследуют фонетисты, но, кажется, пока о ней больше знают те, для кого интонация не только объект внимания, но материал и средство профессиональной работы, одно из слагаемых семиотики театра. Знаменитый московский актер и наставник в театральной школе говорил студентам: «Есть только один способ записать слово *да* и слово *нет*. Но есть 50 способов разного произнесения слова *Да* и 500 способов произнесения слова *Нет*»<sup>2</sup>.

Художественные производные интонации дают мелодию (мотив), ритм и метр — то, что создает звучащую образную основу музыки и поэзии.

**34 2. Междометия.** Междометия (как класс слов) — восходят к произвольным и нерасчлененным выкрикам (возгласам), возникавшим в качестве звуковой реакции организма на внешние раздражения. Фонетически междометия как бы пропущены сквозь «фонологическое сито» (А. А. Реформатский) этнического языка, поэтому они не могли быть точными копиями тех звуковых реакций, которые дали им начало. Ср. междометие *Тьфу!* и звук плевок, к которому оно восходит, или церковнославянское по происхождению междометие *Увы!* в качестве отображения звука плача или всхлипа. «Симптоматическая» мотивированность междометий соответствующими состояниями организма делает междометия классическим примером знаков-индексов.

**34 3. Шифтеры.** Термин *шифтер* (англ. *shifter* 'переключатель') в 1920-х гг. ввел в теорию грамматики Отто Эсперсен, чтобы подчеркнуть функциональную общность ряда грамматических категорий, способных изменять характер связи сообщения с актом речи — как бы переводить («переключать») сообщение в разные плоскости по отношению к реальности, ко времени и участникам данного речевого акта.

<sup>1</sup> Ср. характерное сближение мимики и жеста с интонацией у Б.В.Асафьева: «...мимика и жесты, эти немые интонации тела».

<sup>2</sup> Хотелось бы попутно обратить внимание читателя на несимметрию *Да* и *Нет*: в *Да* ('согласие') нет проблемы, оно звучит реже и однообразнее; в *Нет* ('несогласие') — всегда проблема, и его интонационно-смысловое разнообразие бесконечно. Об этом же знаменитое начало «Анны Карениной»: *Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.*

В свое время Ч.Пирс, указывая на возможность конвенциональное™ в индексах и называя такие смешанные виды знаков **подиндексами, или вырожденными индексами<sup>1</sup>**, относил к ним **лич-ные** и указательные местоимения, в том числе в отнесенной функции, а также окончания, которые присоединяются к «управляемым» словам, чтобы показать, «какое именно слово является управляющим» (Пирс 2000, 84).

Р.О.Якобсон относил к шифтерам глагольные категории лица, времени и наклонения, определяя их в терминах семиотики как **индексные символы**.

«Символизм» шифтеров связан с обычной в языках немотивированностью формальных показателей данных категорий их содержанием, а «индексальность» — с функцией указания, а также с их «реальной» (а не условной) «привязанностью» к моменту речи и к участникам речевого акта. Например, «знак "я" не может обозначать свой объект, "не находясь с ним в реальной связи": слово "я", обозначающее говорящего, реально связано с высказыванием и, следовательно, функционирует как индекс» (Якобсон [1957] 1972, 97).

Если другие знаки-индексы (жесты, мимика, интонация, междометия) связаны с выражением эмоционально-чувственного состояния говорящего, то индексальная природа шифтеров обусловлена логико-коммуникативной необходимостью представить в грамматике порождаемого высказывания опорные коммуникативные «координаты» текущего речевого акта.

В исчезновении шифтеров из индивидуальной речи (в частности таких, как грамматическое.лицо и время) видят четкий лингвистический симптом шизофрении (которая, с точки зрения психологии коммуникации, представляет собой утрату способности и воли и к диалогу вследствие подавленности правого полушария). Шифтеры «привязывают» сообщение к текущему акту коммуникации, но именно этой связи с реальностью недостает шизофреническому сознанию.

Роль шифтеров (точнее, их отсутствия) в диагностике шизофрении была открыта Р.О.Якобсоном на материале поэзии Гёльдерлина (1770—1843), который десятилетиями страдал этим недугом и постепенно утрачивал способность речевого общения с окружающими, но до самой смерти писал замечательные стихи, правда, без личных местоимений (см.: Якобсон, Поморска 1982, 104).

<sup>1</sup> Настоящий «индекс физически связан со своим объектом, они образуют органически согласованную пару», однако «если Двоичность (пара или один из членов пары. — Н.М.) представлена ссылкой (reference), Индекс является **вырожденным**» (Пирс 2000, 91, 80).



**Лекция VII****ИКОНИЧЕСКИЕ ЗНАКИ. ЗВУКОСИМВОЛИЗМ**

35. Иконические знаки в коммуникации животных. — 36. Иконические знаки в жестах и мимике человека и в естественном языке. Звукоподражания и их дериваты. — 36.1. Иконичность в паралингвистике: между искренностью и игрой. — 36.2. Классы языковых иконических знаков. — 37. Идеофоны и иконичность в морфологии. — 38. Анаграмматические знаки и иконичность в синтаксисе. — 39. Звуковая изобразительность в индивидуальной речи. — 40. Звуковые жесты. — 41. Иконичность в графике. — 42. Древнейшая теория звуко-символизма: диалог Платона «Кратил» (IV в. до н.э.). — 43. О семантической звука в поэзии. — 44. «Заумь» и «самовитое слово» русских футуристов. — 45. Эмпирические проверки гипотез о звуковом символизме. — 46. Вопрос о природе звукового символизма, степени его универсальности и роли в семантике. — 47. Иконические знаки в искусствах и искусственных семиотиках

**35.** Иконические знаки в коммуникации животных. Суть иконической связи между означающим знака и его содержанием — в их подобии, когда «*a* — это не *B*, но *похоже*» (в отличие от индексальной связи, где *a* есть частично *B*). В коммуникации животных подавляющее большинство составляют знаки-индексы, почти отсутствуют знаки-символы<sup>1</sup> и очень немного знаков «срединного» характера, со средней степенью условности, — знаков-икон.

Семиотические отношения подобия, имитации, мимикрии (а не реальности) в общении животных возникают в результате процесса, который называют ритуализацией их поведения. Некоторые повторяющиеся и коммуникативно важные поведенче-

<sup>1</sup> «Почти», потому что, кажется, есть две группы исключений: 1) в поведении стадных высших обезьян (живущих на воле) зоопсихологи отметили ритуально-игровые феномены, которые, по-видимому, ближе всего к знакам-символам: обезьяны составляют и дарят букеты из полевых цветов и листьев; плетут из цветов и трав венки, которыми увенчивают некоторых особей; 2) в танцах пчел (в этих влияющих кругообразных движениях, в которых скорость, размах и рисунок вращений указывают на нужное направление полета за взятком, расстояние до него, а также количество корма) исследователи не находят природной связи между формой танца и сообщаемым содержанием. Следовательно, приходится в танцах пчел видеть символическую коммуникацию, а в элементах их танцев — знаки-символы. В таком случае, по логике вещей, приходится признать наличие в пчелином рое условленности, «договоренности» о значении немотивированных знаков. Однако в этом месте рассуждений полезно вспомнить о трактовке пчел (а также муравьев и термитов) в качестве сверхорганизмов и подождать новых результатов этологических исследований.

ские реакции (т.е. физиологические, симптоматические проявления определенного состояния в повторяющейся ситуации угрозы, подчинения, умиротворения и т.д.) становятся более подчеркнутыми, выразительными, в них усиливается демонстрационный компонент, они так или иначе выделены на фоне обычного поведения. Для ритуализованных поведенческих актов характерна несколько меньшая физиологическая обусловленность, меньшая спонтанность проявления, большая формальная выраженность и закрепленность в поведенческом узусе стада.

Иконическое (имитирующее) поведение животных отчасти напоминает состязание или игру, отчасти действительно является игрой (если затевается для забавы).

Например, в брачный период самцы-соперники вступают в единоборство, однако у большинства видов «дуэль» ведется отнюдь не «на жизнь или смерть», не «всерьез», а как бы «до испуга» соперника или «до первой крови». Вот как описывает такой ритуальный бой этолог.

«У антилопы бейзы очень острые рога — настоящие рапиры. Бодаясь, соперники никогда по-настоящему их в ход не пускают: антилопы с треском, как "театральные сабли", скрещивают рога — фехтуют, но не колют! И когда однажды безрогий самец-бейза вступил в поединок с рогатым самцом, тот фехтовал с ним так, словно у противника были рога. Парировал и наносил удары по воображаемым рапирам на некотором расстоянии от головы безрогого.

Давно замечено: чем опаснее оружие у дуэлянтов, тем условнее сама дуэль, тем более безобидным церемониалом, хотя и весьма воинственным на вид, она подменена. Если всякая, даже маленькая, драка у ядовитых, например, видов змей смертельно опасна для обеих сражающихся сторон, она может быть заменена своеобразным символическим танцем с силовой борьбой в финале. Пример: поединки техасских гремучих змей в споре из-за охотничьих угодий» (Акимущкин 1999, 65).

Кто играл с взрослой домашней собакой, знает, как собака может кусать руку человека «понарошку» — только дотрагиваясь до нее клыками, но не рана кожи и не причиняя боли. Вот это и есть имитация победы (укуса), т.е. иконический знак.

Существенно, однако, что условные ритуальные «дуэли» оленей или драки «по правилам», т.е. с долей условности, обезьян-подростков помогают определить социальную иерархию между особями. В этом состоит их социальное назначение.

В жестовых языках, которые вырабатываются в коммуникации стадных обезьян, преобладает иконичность. Эти языки в известных пределах различаются между собой по составу значений и способам их выражения (что определяется условиями жизни конкретного стада). О степени иконичности этих языков можно судить по описанию жестового языка самки шимпанзе Уошо, выработанного за 22 месяца ее обучения в знаменитом эксперименте

американских зоопсихологов, супругов Гарднеров (1969). В языке Ушо было примерно 150 знаков, большинство которых ее воспитатели взяли из американской системы знаков, применяемой глухонемыми. Однако несколько знаков обезьяна изобрела сама, а многие видоизменила. Вот описание пяти из них (по книге Прибрам 1975, 342-345).

\* Собака' — многократно шлепает себя по бедру (когда видит собак, слышит лай).

'Кошка' — большим и указательным пальцами прихватывает шерсть на щеке, около угла рта, и отводит ее наружу (изображая кошачьи усы).

'Ребенок' — на согнутую руку кладет другую руку, как будто держит ребенка (для обозначения кукол, включая игрушечных животных, например, игрушечную лошадь и утку).

'Сладкое' — указательный или указательный и средний пальцы касаются кончика колеблющегося языка (просит сладкого, автоматически делает этот жест, когда кончает есть).

'Смешно' — кончик указательного пальца прижат к носу, Ушо фыркает (когда спрашивает поиграть с ней; иногда, когда за ней гонятся, после того как она нашалила).

## **36. Иконические знаки в жестах и мимике человека и в естественном языке. Звукоподражания и их дериваты.**

**36 1** • **Иконичность в паралингвистике: между искренностью и игрой.** В повседневном общении (не в отображении его на сцене и не в коммуникации глухонемых) в паралингвистическом сопровождении речи к иконическим знакам относятся те жесты, позы и мимические движения, в которых имитируются те или иные симптоматические (индексальные) знаки с целью создать впечатление наличия соответствующего психофизиологического состояния.

О классических случаях парасемиотической имитации говорят *деланная улыбка, натянуто усмехнулся, притворные слезы, фальшивое бодречество, спросил с притворным интересом, сделал удивленные глаза* и т. п. Однако в подобных ситуациях было бы неверно видеть только фальшь: факт *натянутой улыбки* нельзя интерпретировать как 'не хотел улыбнуться': скорее, человек 'хотел, но не мог улыбнуться', потому что слабая радость не могла «перевесить» преобладавшего в его состоянии минора. В парасемиотических имитациях человек усиливает и подчеркивает проявления тех компонентов своего состояния, о которых он не сообщает вербально, но хотел бы, чтобы они были замечены собеседником.

Граница между тем, что имеет место «на самом деле», и тем, что человек «демонстрирует» средствами паралингвистики, сознательно про-

изводя определенные жесты или мимические движения, модифицируя интонацию и т. д., едва ли может быть проведена. В представленной К. Чуковским (см. п. 33) сценке, когда плач выступает как адресуемый аргумент (— *Ну, Нюра, довольно, не плачь*/ — *Я плачу не тебе, а тете Симе*), присутствует не только демонстрация плача, но и сам идущий из глубины организма плач (разумеется, усиленный демонстративностью). Известно, что дети, а также фантазеры (феномен Хлестакова) часто сами верят, или «почти» верят, «начинают» верить той неправде, о которой рассказывают (т.е. испытывают, переживают соответствующие состояния). Иными словами, продолжительное «притворство» становится «второй натурой», которую не просто отличить от «первой». Ср.: формулу подобного превращения у Бориса Пастернака: *Вы всего себя стерли для грима. /Имя этому гриму — душа («Мейерхольдам»)*.

**36 2.** **Классы языковых иконических знаков.** В естественных языках знаков иконического (изобразительного) характера существенно больше, чем знаков-индексов. В п. 36 — 41 представлены их основные классы (слова-звукоподражания и их дериваты; идеофоны и иконичность морфологического строения; диаграмматичность в синтаксисе; иконичность в графике), а некоторые теоретические и дискуссионные вопросы, связанные с языковой иконичностью и изобразительностью звука в поэзии, будут рассмотрены в п. 41 — 46. В последнем пункте этой лекции (п. 47) говорится о иконических знаках в искусствах и искусственных семиотиках.

В узкотерминологическом смысле, **звукоподражания** — это грамматический класс неизменяемых слов, служащих для имитации звуков, издаваемых людьми и животными (*ха-ха-ха*, *мяу*, *ку-ка-реку*), предметами (*тик-так* 'звук часов', *пиф-паф* 'звук выстрела', *тра-тта-та* 'звук барабана'), а также звуков, имеющих место в неживой природе (*и вдруг гром: бабахХ*).

В широком смысле к звукоподражаниям относят разнообразные слова (иногда части слов), у которых план выражения (их звуковая оболочка) так или иначе мотивирован звуками, связанными с тем, что обозначает тот или иной знак. В каждом языке имеется множество звукоподражаний, еще больше — производных слов (дериватов), в той или иной мере сохраняющих звукоподражательность.

Звукоподражание присутствует в названиях большинства действий, включающих звуковые проявления: *дребезжать*, *греметь*, *гроыхать*, *капать*, *кашлять*, *плевать*, *прыскать*, *пыхтеть*, *скрипеть*, *сопеть*, *стучать*, *топать*, *трещать*, *храпеть*, *хрипеть*, *шаркать* и т.п. К древнейшим звукоподражаниям, относящимся к индоевропейской и праславянской эпохам, восходят глаголы речи: *говорить*, *молвить*, *кликать*, *волхвовать*, *колдовать*, *ворчать*, *врать*, *кричать*, *роптать*, *вопить*, *лепетать*, *мямить*, *гнусавить*, *шептать*,

ц.-сл. *glaголати*<sup>1</sup>, нем. *sprechen*, англ. *speak* (из *speak* 'шуметь') и многие другие. Не исключен звукоподражательный характер глаголов *шутить*, *баяти*, *корити*. Звукоподражания остаются продуктивным источником для глаголов речи, в том числе в случаях использования «нечеловеческих» звукоподражаний применительно к человеку: *шипеть*, *мурлыкать*, *бредить*, *выть* и т.п. Звукоподражания в лексике метаязыка разнообразий<sup>^</sup> и фонетически точны. На них основаны «качественные» характеристики звучащей речи (вроде ломоносовских *великолепие гишпанского*, *живость французского*, *крепость немецкого*, *нежность италийанского*).

У множества звукоподражательных глаголов, и особенно у производных от них слов, звукоподражательная мотивация стерлась, ее уже не чувствуют говорящие. Ср.: *глагол*, *колокол*, *перепел*, *варвар*, *немцы* (от *немой* — подражание звукам, которые издает немой человек), *отпрыск* (от *прыскать* — заимствование из немецкого *шприц* и др.). Однако ее доказывает этимология. Мысль о том, что в далеком прошлом звукоподражаний было намного больше, чем это кажется сейчас, привела когда-то к гипотезе о звукоподражательном происхождении языка (в XVII в. одним из ее сторонников был Г.В.Лейбниц) (см. ее современный вариант в кн.: Газов-Гинзберг 1965).

Можно согласиться с тем, что удельный вес звукоподражаний в первобытном языке был несколько выше, чем в современном, однако «неизобразительные» слова (условные знаки-символы) в языках всегда преобладали. В современных языках удельный вес звукоподражательных слов во всем лексическом запасе бесконечно мал, а по отношению к наиболее употребительной лексике (допустим, к 20 тыс. самых частых слов), по-видимому, не превышает 2%.

**37. Идеофоны и иконичность в морфологии.** Во многих языках на разных широтах и континентах исследователи выделяют особый, отчасти грамматический класс образительных слов — идеофоны. Кроме звукоподражаний к идеофонам относят слова, в которых звучание подражает не собственно звук<sup>^</sup> называемого явления, а его образу, как бы символизируя звучанием его размер, форму, цвет, интенсивность проявления какого-то качества или признака. Языковую «технику» идеофонов можно представить на примере способа образования старославянского имперфекта (времени, с помощью которого изображались длительные, продолжительные действия). Имперфект отличался от аориста (краткое, «точечное» прошедшее время) «длинным» (возник-

<sup>1</sup> *Глаголати* — из редуцированной имитации звучания речи праслав. \**gofogolb* (см.: Мечковская 2000[a]).

шим из повтора гласных) суффиксом: ср. пары (в 3-м л. ед. ч.) аориста и имперфекта: ходи — **ХОЖДАШЕ**, несе — **нес^Аше**<sup>1</sup>.

Как известно, универсальное (по языкам мира) отличие форм множественного числа от форм единственного состоит в том, что формы множественного числа всегда «длиннее» (содержат больше если не морфем, то звуков), чем формы единственного. Это, конечно, иконическая черта в формообразовании. В разных языках семантическая градация трех степеней сравнения манифестируется иконически: компаратив всегда «длиннее» исходной формы положительной степени и «короче» формы превосходной степени. В принципе иконичны все явления редупликации — когда путем повтора исходной формы (или корня, или начального слога) образуются слова и формы с интенсифицированным значением. В некоторых языках, например, путем редупликации образуются от форм единственного числа формы множественного; от глаголов, нейтральных по интенсивности, — глаголы интенсивного действия (как в одном из полинезийских языков: *turu* означает 'расти', а *tuturu* — 'буйно расти'<sup>3</sup>).

**38.** Анаграмматические знаки и иконичность в синтаксисе. В кругу иконических знаков Ч. Пирс выделил два подкласса: *образы* и *диаграммы*. В знаках-образах имеется то или иное внешнее подобие между звучанием и значением (все примеры в п. 36.1.—36.2. — это именно знаки-образы).

Диаграмматические знаки-иконы более условны, чем знаки-образы, они передают отношения между частями означаемого (последовательность во времени, иерархия, взаиморасположение в пространстве и др.). Диаграмматический характер присущ порядку слов (естественно, в тех языках, где он свободный), порядку расположения придаточных предложений. Например, порядок перечисления авторов в некотором обзоре соответствует или хронологии их жизни и трудов, или относительной значимости их достижений, или алфавиту их фамилий. Фраза *Отдал в чистку галстук и костюм* менее вероятна, чем фраза с «естественным» **порядком слов: Отдал в чистку костюм и галстук. Когда строится** высказывание со многими соподчиненными (зависимыми от сказуемого) членами предложения, то ближе к сказуемому будут те из них, которые называют более важные для говорящего вещи.

Разумеется, знаки-диаграммы существуют не только в языке. Все виды диаграмм и графиков — это иконические знаки. Пирс

<sup>1</sup> О идеофонах и других звукоизобразительных явлениях см. также: *Журковский Б. В.* Идеофоны: Сопоставительный анализ. — М., 1968; *Корнилов Г. Е.* Имитативы в чувашском языке. — Чебоксары, 1984; *Казакевич О. А.* Изобразительная лексика энецкого языка // *Знак: Сборник статей по лингвистике, семиотике и поэтике памяти А. Н. Журина*. — М., 1994. — С. 203—212.

относил к иконам алгебраические формулы и уравнения: «Каждое алгебраическое уравнение есть икона постольку, поскольку оно посредством алгебраических знаков (которые сами по себе не являются иконическими знаками) *показывает* отношения между данными величинами» (Пирс 2000, 80).

В конце XX в. иконические свойства языка, особенно в грамматике, настолько активно изучаются, что Аналитики даже говорят об «иконическом буме» в языкознании. Многие традиционные темы синтаксиса или стилистики переформулируются под углом зрения иконичности.

Например, зависимость между структурой высказывания и социально-возрастной дистанцией участников разговора (чем дистанция больше, тем высказывание длиннее) трактуется как иконичность (см.: Сигал 1997, 116). В итоге понятие «иконичность» становится слишком расплывчатым, чем-то вроде «положительной корреляции».

**39.** **Звуковая изобразительность в индивидуальной речи.** Большинство людей, читающих детям сказку Л.Толстого «Три медведя», переходя от рассказа о большом медведе (*Первая чашка, очень большая, была Михаила Ивановича*) к рассказу о среднем и маленьком (*третья синенькая чашечка была Мишуткина*), почти произвольно и незаметно для себя изменяют высоту голоса: о большом говорят низким тоном, о маленьком — высоким.

Таким образом в звучании отображается размер предмета, т.е. имеет место подражание не звуку (связанному с предметом), а его пространственному образу (в данном случае размеру). Изобразительной может быть также длительность произнесения, ср. [долго] и [до-о-о-лго]; [далеко] и [далеко-о-о]; в речи учителя физкультуры: *Тя-я-я-янемся, девочки, тя-я-янемся!* и ряд других акустических свойств звучания (напряженность, расслабленность, придыхательность).

Приведенные примеры изобразительности звучания относятся к явлениям индивидуальной речи (а не к структурным сущностям языка); в целом они факультативны, но именно их необязательность и при этом массовость и обычность говорят о реальной способности звучания участвовать в создании зрительных образов.

**40.** **Звуковые жесты.** Это замены одного звука другим (артикуляционно близким) для вящей выразительности. А.А.Реформатский писал о типичном звуковом жесте в русской речи: говорящие, на пике экспрессии, иногда заменяют [г] взрывное на [у] фрикативное.

Реформатский не раз слышал [y] фрикативное в речи студентов, например, в шутивном укоре *Ну, ты и [уусть]*, а как-то в электричке слышал, как женщина выговаривала своему мужу: *Другой бы во все глаза глядел бы на свою ненаглядную, а ты!у-у!хнида!* (Четырежды прозвучавшее в ее речи [ɣ] взрывное не позволяет видеть в [y] фрикативном диалектное влияние.)

Озвончение глухого заднеязычного [к] в звонкий [г] в слове *салага* (первоначально 'молодой неопытный матрос') из *салака* ('мелкая морская промысловая рыба'), по-видимому, также не что иное, как звуковой жест. Противоположная мена (в речевом узусе одной школьно-дворовой компании): звонкий [в] на глухой [ф] и одновременно узкий [е] на более широкий [э] — *Прифзм!* 'Привет!' Не исключено, что развитие англ. *smog* 'смог' из *smoke* 'дым' также сопровождалось звуковым жестом.

**41** **Иконичность в графике.** Добуквенное письмо (пиктография и иероглифика) — это системы идеографических знаков, сопоставимых по содержанию со словом: иероглиф передает понятие (или представление). Исторически иероглифы восходят к схематическим изображениям своего содержания, т.е. имеют иконическое происхождение. В отличие от иероглифов, буквенная запись слова репрезентирует фонемный или (в немногих языках) слоговой состав слов; алфавиты являются кодами символической (конвенциональной) природы.

В историко-типологическом плане пиктография и иероглифика представляют собой более ранние системы письма. В большинстве культурных традиций иероглифику сменило алфавитное (буквенно-фонемное) письмо. Впрочем, в истории большинства народов, собственно говоря, не было смены систем письма: молодые культуры (молодые в сравнении с китайской или древнеегипетской традицией) сразу усваивали письмо в его более поздней и совершенной (или удобной) модели — в виде алфавитов<sup>1</sup>.

Однако в письменностях, использующих алфавитное письмо (которое в целом обходится без мотивированных знаков), в ходе истории развились разнообразные иконические приемы выражения некоторых значений. Приведем примеры.

А. Пробелы между словами. До изобретения книгопечатания в рукописном тексте не делались пробелы между словами; внутри фонетических синтагм отдельность слов, границы между ними, скорее всего, и не замечались. В русской частной переписке, в челобитных и «грамотках», в подьяческой скорописи слитное письмо сохранялось еще в конце XVII в.

Б. Абзацы, абзацные отступы. Этот наборно-графический прием, позволяющий увидеть относительно самостоятельные части

<sup>1</sup> О «неудобствах» иероглифики и других знаков с «природной» мотивированностью см. в п. 52.



текста, также пришел из типографской практики. Абзацный отступ и заглавная буква в его начале не был прямым продолжением украшенных *инициалов* (или *буквиц* у славян), поскольку буквицами начинались более крупные (нежели абзац) части текста.

В. Большие (прописные) буквы. Выступающие над строкой буквы делают слово более заметным для глаза. Большие буквы ставятся преимущественно в особенных словах — в именах собственных. В восточнославянской книжности правило о больших буквах впервые появляется в грамматике Мелетия Смотрицкого (1619).

Г. Структурирование текста (разбивка на разделы, главы и т. п.). Это диаграмматическое средство облегчает восприятие композиции некоторого целого.

Д. Графические средства выделения частей текста — курсив, подчеркивание, полужирный или иной особый шрифт, набор в разрядку или более крупным кеглем и т. п. Шрифтовой контраст выделения (на фоне основного шрифта) иконически соответствует содержательной важности по-особому набранного текста.

Е. Некоторые более частные графические приемы. Ср. редупликация как показатель множественного числа: *№№* ('номера'), *гг.* ('годы' или 'господа'), *ии.* ('испытумые' или 'информанты') *ее.* ('страницы') и т. п.

Приведенный перечень ограничен средствами собственно письма (т.е. графики) и не касается того, что связано с искусством оформления книги (рукописи). Впрочем, граница здесь бывает подвижна. Ср. «смайлики» вместо слов в электронной почте: © © ©

**42.** Древнейшая теория звуко-символизма: диалог Платона «Кратил» (IV в. до н.э.). Пылливые умы давно заметили экспрессивно-изобразительные свойства звуков речи. На этой основе возникали теории о природной (закономерной, неслучайной) связи звука и значения в языке. Постулируемая в таких концепциях семантическая связь звуков называется *звуковым символизмом*, *фоносимволизмом*, *фонетическим значением*, *натуральным значением*, *примарной* (т.е. *первичной*) *мотивированностью* языкового знака.

Первая в европейской традиции теория звукового символизма сложилась 2500 лет назад, в русле древнейшей семиотической дискуссии о природе имен (см. в п. 8 о теории «фюсей» и «тесей» и о *ономатотете*, 'законодателе имен'). Она изложена у Платона в диалоге «Кратил» (IV в. до н.э.). Сократ, мудрейший из участников «Диалога», рассуждает о мотивах выбора звуков/букв<sup>1</sup> при «установлении имен».

<sup>1</sup> Терминологически звуки и буквы у Платона не различались.

Буква *P* (*po*) «тому, кто устанавливал имена, показалась прекрасным орудием движения в смысле уподобления порыву... А буквой / *йота* он воспользовался для всего тонкого, что может легче всего пройти через все... Заметив, что язык больше всего скользит на *A* (*лямбда*), он в целях уподобления дал имя [с этим звуком] гладкому и самому [слову] «скользить»... *A* (*альфу*) же он уделил для большого и *H* (*эту*) [греческая буква для е долгого] для длины, потому что это буквы большие. Нуждаясь в звуке *O* (*омикрон*) для круглого, он его преимущественно влил в это имя» (Античные теории 1936, 50 — 51).

**ЛО** **О семантической звуку в поэзии.** В семантическую **Т'wі** звука верят поэты и те, кто любят поэзию. В поэтическом тексте выразительность звука достигает предела — не только в *звукописи* (ср. «кваканье лягушек» в басне А. Сумарокова: *О как, о как нам к вам, боги, не гласить!*), но и в разного рода *анаграммах*, *аллитерациях* (*вокалических* и *консонантных*), *поэтических этимологиях*<sup>х</sup>.

Ср. действенность поэтической этимологии в стихотворении М. Цветаевой «Минута» (1923), где слово *минута*, стоящее рядом со словами *минушая, мерящая, мающая, медлящая, мелящая, милостыня*, благодаря начальному созвучию семантически как бы вбирает в себя негативные смыслы окружающих слов (из которых на самом деле этимологически ни одно не является родственным по отношению к слову *минута*):

Минута: минушая: минешь!  
Так мимо же, и страсть и друг!

Минута: мающая! Мнимость  
Вскачь — медлящая! В прах и хлам  
Нас мелящая! Ты, что минешь:  
Минута: милостыня псам!

Ср. также у А. Вознесенского в «Портрете Плисецкой» (о имени *Плисецкая*): *В ее имени слышится плеск аплодисментов. Она рифмуется с плакучими лиственницами, с персидской сиренью, Елисейскими полями, с Пришестьем.* И далее: *Балет рифмуется с полетом.*

В поэтическом тексте созвучия — это всегда звуковой курсив, т.е. средство выделения, подчеркивания, эмфазы. Особенно велика роль созвучий в конце строк — рифм. Вот как ее чувствуют поэты: *и дикая возникла связь слов при фосфорической вспышке рифмы* (В. Аксёнов. Поиски жанра). А Белла Ахмадулина, говоря о рифме

<sup>х</sup> *Поэтическая этимология* — термин Г. О. Винокура (то же, что *парономазия*, *паронимическая аттракция*, или *анноминация*), обозначает сближение в поэтическом тексте паронимов, которые вдруг оказываются как бы родственными и семантически близкими словами.

Вознесенского, сравнивала рифму с венчаньем слов: *За ним есть страшный грех: венчать гараж с геранью.*

Французский поэт-символист Артюр Рембо (1854—1891) в сонете «Гласные» выразил свое ощущение цвета от звуков, причем звуков «самих по себе», вне конкретных слов:

А — черно, Е — бело, У — зеленое, JI — ярко-красное,  
О — небесного цвета! Вот так, что ни день, что ни час,  
Ваши скрытые свойства беру я на цвет и на глаз,  
Вас на цвет и на запах я пробую, гласные!

(Пер. Л.Мартынова)

В следующих строках поэт ставит в соответствие каждому звуку более сложный, чем цвет, образ. Вот каким предстает «черное А» (в более близком к подлиннику переводе Ю.С.Степанова):

А — бархатный корсет кишачих насекомых  
На куче нечистот, А — глубина и тень.

(Степанов 1984, 347).

При всем импрессионизме «синестезии» Рембо<sup>1</sup>, его поиски «кросс-семиотических» связей между звуком, цветом, запахом и затем миром более сложных впечатлений и чувств были характерны для символистов и европейской культуры, связанной с символизмом. Ср. новаторское соединение цвета и музыки в «Прометее (Поэме огня)» А.Н.Скрябина (1910), где цвет и свет не просто «аккомпанировали» звуку, но ощущались композитором как «часть» содержания — в такой мере, что он включил в партитуру симфонической поэмы специальные ремарки, определявшие «партию» света.

**44.** «Заумь» и «самовитое слово» русских футуристов. Рядом с поэтами, искавшими первоисточники смысла в звуках «самих по себе», в «слове как таковом», развивались филологические поиски и объяснения содержательности звука. Иногда поэт и теоретик соединялись в одном лице, например, в манифестах русских футуристов или в работах Р.О.Якобсона, который в 1910-х гг. под псевдонимом Алягров писал футуристические стихи и всегда был близок русскому, а затем и чешскому поэтическому авангарду.

Стремясь проникнуть в звуковую материю поэзии, футуристы включали в свои стихи звукосочетания и «небывалые» слова, ли-

<sup>1</sup> Ср. новую интерпретацию его «цветного сонета» (см.: Соколова 1998); по мнению автора, цветовые ассоциации сонета соотносятся не с французскими гласными, а с буквами греческого алфавита; ассоциации Рембо навеяны его попытками «ясновидения», а также знакомством с алхимической символикой цвета.

шенные значения, чтобы ощутить звук «как таковой», «без под- сказки» общепринятой семантики (ср. знаменитое трехстишие Алексея Крученых *Дыр бур щил..*, целиком состоявшее из диковинных слогов, или, что сейчас (но не в 1912 г.) кажется более обычным, диковинные слова в окружении узуальной лексики, как в *Бобэджи пелись губы, / Вээджи пелись взоры...* Велимира Хлебникова). Впрочем, легко видеть, что заумь развивает и усиливает принцип «поэтической этимологии» (воображенную поэтом близость слов, как, например, *минута, минущая, мимо, мнимость* и т.п. см. п. 43). Заумь — это как сгущенная «поэтическая этимология». Содержание и образность в заумной лирике анаграмматичны: они даны в фонетических и графических намеках на узуальные слова.

Близкие по цели и сути поиски увлекали и художников-авангардистов. Василий Кандинский (1866—1944), один из соавторов первого манифеста русских кубофутуристов — «Пощечины общественному вкусу» (1912), — годом раньше создал первое в мире произведение абстрактной живописи («Абстрактную акварель») и написал книгу «О духовном в искусстве», в которой доказывал необходимость понять первоэлементы языка живописи (цвета, линий, геометрических форм) в их чистом виде — вне связи с изображаемым предметом, сюжетом, темой. В этом сочинении, своего рода поэме о цвете и формах, поэме вербальной, но с постоянным привлечением опыта восприятия музыки, Кандинский передает свое видение красок и форм. Ср. пассаж об одном из оттенков красного цвета: «Светлый теплый красный цвет (*сатурн*) имеет известное сходство со средне-желтым цветом (у него и в пигментации довольно много желтого) и вызывает ощущение силы, энергии, устремленности, решительности, радости, триумфа (шумного) и т.д. Музыкально он напоминает звучание фанфар с призвуком трубы, — это упорный, навязчивый, сильный тон» (Кандинский [1912] 1992, 74).

Виктор Шкловский в статье «О поэзии и заумном языке» (1916) (этой работой открывался первый выпуск ОПОЯЗа), обсуждая феномен зауми, указывал на многочисленные родственные явления в истории культуры: апостольское «языкоговорение» на Троицу<sup>1</sup> (и другие проявления глоссолалии в религиозной практике, в частности, хлыстовские радения); признания поэтов<sup>2</sup>; детские стишки, считалки, дразнилки с бессмысленными словами (то, что сейчас называют «абракадабра»); аналогичные факты из художественной речи разных народов; свидетельства о подобных явле-

<sup>1</sup> Имеется в виду эпизод из «Деяний святых Апостолов», когда на апостолов, говоривших галилейским наречием, сошел Святой Дух, и они «начали говорить на иных языках <...> И все изумлялись и дивились, говоря между собою: сии говорящие не все ли Галилеяне? Как же мы слышим каждый собственное наречие, в котором родились» (Деяния, 2, 4 — 8).

<sup>2</sup> Вроде пророчества Юлиуша Словацкого: «Настанет время, когда поэтов в стихах будет интересовать только звуки».

ниях в повседневной жизни и т. п. Шкловский видит в заумном языке звуковую материю поэзии в процессе порождения стиха: часто стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то приближается, то удаляется и, наконец, высветляется, совпадая с созвучным словом. Поэт не решается сказать "заумное слово", обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого» (Шкловский [1916] 1990, 53).

В одной из своих последних работ «О заумном языке. 70 лет спустя»<sup>1</sup> Шкловский писал: «Что мне сейчас кажется особенно интересным в зауми? Это то, что поэты-футуристы пытались выразить свое ощущение мира, как бы минуя сложившиеся языковые системы. Ощущение мира — не языковое. Заумный язык — это язык пред-вдохновения, это шевелящийся хаос поэзии, это докнижный, до-словный хаос, из которого все рождается и в который все уходит» (Шкловский [1986] 1997, 34). Возвращаясь к образу «гула», который предшествует рождению стихотворения (об этом гуле писал Маяковский в статье «Как делать стихи»), Шкловский в «гуле нерасчлененных слов» видит пред-поэзию: «слова, точнее, недо-слова, поднимаются со дна сознания, из нашей памяти, памяти наших предков, кричавших на дереве о чем-то, им еще непонятном» (там же, 34).

Для семиотики особенно интересна мысль Шкловского о физиологичности<sup>TM</sup> поэтического языка. В языке поэзии он видит не только иконическое, но и индексальное, симптоматическое, телесное начало: «Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически. Мы пережевываем слово, замедляем его. Это танец, это движение рта, щек, языка и даже пищевода, легких. Футуризм вернул языку ощущаемость. Он дал почувствовать в слове его до-словное происхождение» (там же, 35).

**45.** Эмпирические проверки гипотез о звуковом символизме. В проблеме иконичности звуковой организации языка есть несколько аспектов, в разной мере дискуссионных.

Во<sup>^</sup>первых, вполне очевидно, что в любом языке есть несколько сотен звукоподражательных слов. Однако их иконичность всегда соединяется с той или иной дозой конвенциональности (даже в чистых звукоподражаниях: русские кошки «говорят» *мяу*, т.е. они *мяучат*, *мяукают*, а украинские — *нюу*, соответствующий глагол — *нявкать*). К тому же иконичность, как и всякая мотивиро-

<sup>1</sup> Впервые напечатана на итальянском языке в 1986 г., по-русски — в 1997 г. с предисловием Л.А.Новикова «Виктор Шкловский о заумном языке». (См.: Шкловский [1986] 1997.)

ванность, имеет тенденцию стираться (например, в *шепоте* мотивированность сильнее, чем в *топоте*), поэтому вопрос о том, насколько звуковая изобразительность звукоподражаний и их производных чувствуется говорящими и присутствует в семантике слова, остается открытым.

Во-вторых, не вызывает сомнений семантическая обогаченность звука в поэзии. Смысловые эффекты рифм и аллитераций, семантические различия размеров, содержательность строфики, семантическая весомость цезуры и т.п. — все это подтверждено многовековым опытом существования поэзии и, несмотря на трудности с «переводом» ее семантических эффектов в вербальные объективные характеристики, является реальностью. Однако это другая реальность, уже не языковая: слово в эстетической функции начинает жить в другом знаковом измерении — в семиотике искусства слова.

В-третьих, есть вопрос о семантической звучания не слов или цепочек слов и фраз, но их первоэлементов — звуков, взятых самих по себе, вне слова (чтобы исключить «влияние» семантики слова на его план выражения). Именно этот аспект составляет суть звукоимовилизма и в проблеме звуковой иконоичности является наиболее дискуссионным.

Эмпирические исследования звукового символизма развиваются в русле двух основных методологий: 1) исследование закономерностей звуковой организации слов, различающихся по семантике, в целях выявления звуков, наличие которых коррелирует с наличием определенной семантики; в исследованиях такого рода привлекается словарная лексика языков разных семей, а оценка надежности результатов проводится с использованием статистики; 2) психолингвистические исследования, в ходе которых испытуемым предлагается так или иначе выявить свое субъективное ощущение или впечатление от тех или иных звуков (впрочем, на практике в большинстве опытов испытуемым предъявляются не звуки речи, а буквы, т.е. фактически исследуется «семантика» буквы как представителя фонемы).

В исследовании В. В. Левицкого из словарей 28 языков было выписано 98 слов со значением 'малый, маленький' (т.е. соответствий русским словам *малый, маленький, крохотный, мелкий, мизерный, дробный, миниатюрный* и др.) и 116 слов со значением 'большой' (рус. *большой, крупный, громадный, огромный, гигантский* и т.п.), а также 200 слов, нейтральных по оппозиции 'большой/малый'. Все обследуемые слова были переписаны в единой транскрипции, а затем были подсчитаны частоты разных звуков отдельно для трех групп слов: для названий 'большого', 'малого' и для слов контрольной (нейтральной по этому признаку) группы.

Оказалось, что частоты некоторых звуков коррелируют с семантикой. Так, в названиях 'большого' чаще встречаются гласные открытые и зад-

него ряда, твердые (непалатализованные) согласные, аффрикаты, шипящие и глухие. В названиях 'маленького' выше статистической нормы встречаются передние и узкие (закрытые) гласные, в особенности огубленные, чаще наличествуют палатализованные согласные, плавные, сонорные и звонкие согласные. Ср. проявления указанной типологической закономерности на материале русских уменьшительно-ласкательных суффиксов: в любом из них есть или мягкий согласный (*бабуля, умный, светик*)<sup>1</sup>, или огубленный гласный (*веточка, горюшко*), или гласный переднего ряда (*ёжик, близенько*), причем в одном слове обычно по несколько таких признаков (*малюпасенький, маленько, ничуточки*).

В работах В.В. Левицкого и других исследователей изучалось также наличие связи между частотностью разных классов звуков и некоторыми другими семантическими оппозициями ('слабый — сильный', 'медленный — быстрый', 'плохой — хороший', 'темный — светлый', 'холодный — горячий', 'мокрый — сухой' и др.). Выяснилось, что разные пары семантических признаков в разной степени «поддержаны» теми или иными группами звуков, сильнее всего эта связь с оппозицией 'большой — малый' (подробно см. раздел «Экспериментальное изучение отношений между означаемым и означающим» в кн.: Левицкий, Стернин 1989; Левицкий 1994).

В психолингвистических исследованиях звукового символизма испытуемым предлагалось оценивать комплексы «буква + звук» (*графой* в терминологии А. П. Журавлева) по разным шкалам признаков, как физических ('большой — малый' и т.д.), так и гедонистических, эстетических, моральных и др. ('нежный — грубый', 'приятный — неприятный', 'красивый — некрасивый', 'плохой — хороший' и др.). В ряде экспериментов графоны предъявлялись испытуемым списком, иногда сериями, иногда в составе квазислов, которые отличались одним или несколькими графонами (например, *типи/рипи* или *муга/мига*) и т.д.; участниками были люди с разными родными языками; количественные данные обрабатывались на ЭВМ. А.П.Журавлев разработал методику суммирования усредненных оценок отдельных звуков для целых слов. В результате были получены признаковые характеристики как отдельных графонов, так и целых слов. Приведем некоторые из них.

*Дым* — большой, грубый, медленный, тяжелый.

*Лебедь* — хороший, нежный, женственный, светлый, безопасный, яркий, округлый, добрый.

<sup>1</sup> Если задаться вопросом, почему 'мягкость' согласного связана с 'малостью', то следует принять во внимание, что, во-первых, акустически мягкость (палатальность) согласных связана с дизонтоностью звука, т.е. с его повышением на полтона относительно соответствующего непалатального звука; во-вторых, большей высотой речи характеризуется женская речь; в-третьих, в индивидуально-ситуативных вариациях звучания относительно большая высота наблюдается в сообщениях о малом, невзрослом, тонком, изящном.

*Женщина* — темный, отталкивающий, тяжелый, устрашающий, низменный, злой, медленный, шероховатый.

*Юноша* — нежный, женственный, слабый, красивый.

Обсуждая «конфликт» между денотативной семантикой последних двух слов и их суммарным фонетическим («признаковым») значением, Журавлев объясняет этим несоответствием заметную ограниченность в использовании слов *женщина* и *юноша* в качестве обращений (см.: Журавлев 1974, 130-131, 136-137).

Наиболее уязвимый момент в эмпирических исследованиях звукового символизма состоит в том, что авторы не ставят вопрос о валидности используемых признаков шкал ('слабый — сильный', 'медленный — быстрый', 'плохой — хороший' и т.д.) применительно к звукам и звуковым комплексам. Не доказано, что в звуках речи вообще имеются эти признаки ('нежный — грубый', или 'плохой — хороший', или 'гладкий — шероховатый' и т.д.). Поэтому не исключено, что избранные шкалы не релевантны для свойств звука; получается, что исследователь вначале приписывает звукам некоторые признаки (с помощью шкал), а потом их измеряет.

## **46. Вопрос о природе звукового символизма, степени его универсальности и роли в семантике.**

Позитивный итог эмпирических исследований звукового символизма можно сформулировать так: некоторые звуки устойчиво ассоциируются с отдельными физическими свойствами предметов — прежде всего с размерами (см. п. 45); в меньшей мере с формой («округлое» [о], «плавное» [л]), еще реже — с тактильными свойствами (при бесспорно «гладком» л не находится столь же очевидно «шероховатых» звуков). Звукосимволические ассоциации до некоторой степени подспудно влияли и на то, как складывалась звуковая оболочка слов со значением 'большой/маленький'.

А. Какова природа звукосимволических ассоциаций? Их общий и основной источник — это невербализуемые впечатления говорящих от процессов собственной артикуляции звуков. Подобно тому, как в сознание человека входит почувствованное им на ощупь (и даже, возможно, не вербализованное) знание о том, что оконное стекло прохладнее деревянного подоконника, в его сознании появляются впечатления о том, что [а] — больше, чем [и],[е] и даже [о]; что [и] — узкий или тонкий звук; что [ц], [ч], [дж] (т.е. аффрикаты, звуки двойной артикуляции — взрывной и фрикативной) — это «тяжелые», «громоздкие» звуки; что [л], [м], [н] (в артикуляции которых воздушная струя не встречает настоящих консонантных преград) — это «гладкие, ровные» звуки, в отличие от «дребезжащего и дрожащего» [р] — звука, образование



которого состоит в вибрации, т.е. в ряде смыканий и размыканий кончика языка и нёба, и т.д. Таким образом, главный источник звукового символизма — это **метаязыковая рефлексия говорящих над собственной артикуляцией**.

В редких случаях у отдельных звуков связанные с ними ассоциации представляют собой как бы семантическую <sup>^</sup>ень от тех слов, в которые входят эти звуки. Замечено, что говорящие по-русски считают «неблагозвучным» звукосочетание [гн]. Возможно, это связано с тем, что [гн] стоит в начале целого ряда слов, называющих «неприятные» явления (*гнить, гнилой, гнида, гноить, гной, гнус, гнусавый, гнушаться*, а также *гугни-вый*). Иначе говоря, отрицательная семантика как бы метонимически распространилась и на характерную черту фонетики этих слов — звукосочетание [гн].

Схожая отчасти история произошла со звуком [ф] в русском языке: его считают неблагозвучным. Возможно, это вызвано рядом насмешливо-уничижительных слов и фразеологизмов с буквой *ф* (*ферт, фертик, фитюлька, фат, фря, финт, финтить, фёкла с бантом на затылке, выбросить фортель* и др.). Как писал В.В. Виноградов, «не подлежит сомнению, что собственные имена, начинавшиеся когда-то чуждым восточному славянству звуком *ф*, чаще всего получали презрительное, бранное значение: ср. *Фофан* из *Феофан*, *Фефёла* из *Феофила*, *Фаля* из *Фалалей*, *Фетюк* из *Феотих* и др.» (Виноградов 1994, 578).

Б. О степени универсальности фоносимволических ассоциаций. Поскольку звукосимволические значения связаны прежде всего с отображением в сознании говорящих своей собственной артикуляции звуков родного языка, а звукотипы по разным языкам достаточно сходны ([с] и [с] — всюду аффрикаты, [с] и [s] — всюду шипящие, [г] — всюду дрожащий и т.д.), то звукосимволические ассоциации в значительной степени универсальны. Различия в характере ассоциаций связаны с разным составом фонем в разных языках и с различием в частотности сходных фонем. Звукотипы, отсутствующие в родном языке, оцениваются плохо. Более частотные, т.е. привычные, звукотипы оцениваются выше, чем сопоставимые редкие звуки.

Например, по всем языкам шипящие звуки оцениваются ниже, чем свистящие, и намного ниже, чем сонорные (возможно, в этом сказалась генетически заложенная в человеке боязнь змей). Однако носители польского языка, в котором шипящие более частотны, чем в других славянских языках, дают шипящим более высокие оценки, чем оценки русскими информантами соответствующих звуков в русском языке.

В. «Фонетические значения» не имеют отношения к семантической системе языка. Фоносимволические ассоциации отдельных звуков принадлежат невербализуемой области языкового сознания; вне эксперимента они не попадают в поле зрения говоря-

щих и не имеют отношения к языковой семантике. Релевантность «суммарных» фоновимволических «значений» слов (ср. подсчеты А. П. Журавлева) по отношению к их лексическим значениям, а тем более положительная корреляция с лексической семантикой, не доказаны. Возможно, звукоимволические ассоциации имеют отношение к психологии восприятия людьми впервые слышимых слов<sup>1</sup>.

Таким образом, иконичность языка связана с теми семиотическими явлениями, которые были рассмотрены в п. 36 — 41.

**47. Иконические знаки в искусствах и искусственных семиотиках.** В языках (семиотиках) всех искусств преобладают иконические знаки, потому что сущность искусств — в создании подобий (в широком философском смысле слова). Подражательную (миметическую) сущность всех искусств в полной мере понимали Платон и Аристотель. В «Поэтике» Аристотеля слово *μιμησις* (греч. *mimesis* 'подражание') оказывается самым общим термином — им Аристотель называет любое из искусств и все искусства в целом. «Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе. <...> При помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков» (Аристотель 1957, 40). «Эпос — это подражание в гексаметрах». «Трагедия есть подражание действию, важному и законченному <...>» (там же) и т.д.

Иконичность основных единиц языка танца и языка музыки будет показана в соответствующих лекциях пятой части книги. Иконичность знаков тех искусств, которые развились из семиотики неподвижных изображений (изобразительное искусство, фотография, кинематограф), вполне очевидна (ср., впрочем, семиотику архитектуры, абстрактного искусства, декоративного искусства, дизайна). В семиотике искусств, основанных на изображении, важно видеть знаки, нарушающие иконичность, а также диалектику изобразительности (иконичности) и условности (символичности).

В искусственных семиотиках роль иконических знаков различна в разных системах. Иконические знаки преобладают в картографии и топографии, чертежах, схемах, диаграммах, графиках, структурных формулах веществ (например, бензольное кольцо), плакатах, визуальной рекламе, в знаках обслуживания и дорожных знаках, пиктограммах олимпийских видов спорта.

В математической символике к иконическим знакам относятся знаки  $\parallel$  ('параллельно'),  $\perp$  ('перпендикуляр'),  $\cap$  ('пересечение'),

<sup>1</sup> Характерен интерес к звукоимволизму у тех специалистов по рекламе, в задачи которых входит разработка названий для новых товаров, предприятий сферы обслуживания, фирм, торговых марок, а также забота о фонетической привлекательности слоганов.

и ('объединение'), с ('содержится'), z> ('включается'), по-видимому, также знак равенства = и некоторые другие. Возможно, в глубокой древности ощущалась иконичность знака 'минус': Р. Грегори видит в нем отображение жеста «разведение рук» в знак отрицания; схематическое изображение разведенных рук он находит также в древнеегипетском иероглифе со значением 'нет' (Грегори 1972, 164). Однако для современного сознания графический знак со значением 'минус' — это чистая условность, т.е. знак-символ.

Иконичные знаки важны в интерактивных языках общения человека и компьютера («иконки» в меню и подменю). Однако в целом, чем более абстрактны значения, составляющие план содержания некоторой семиотики, тем большее место занимают в ней знаки-символы.

## Лекция VIII

### ЗНАКИ-СИМВОЛЫ

**48. Знаки-символы в культурных семиотиках. — 49. Конвенциональная природа языковых знаков. Феномен неконвенционального отношения к знаку. — 50. Вторичная (внутрисистемная) мотивированность языковых знаков-символов. — 51. Вторичная (внутрисистемная и межсистемная) мотивированность неязыковых знаков**

**Л Q** Знаки-символы в культурных (естественных и искусственных) семиотиках. Знаки-символы, т.е. условные знаки, которым не свойственна природная мотивированность означающего означаемым, отсутствуют в коммуникации животных<sup>1</sup>. Но у человека, даже в таких близких к биокommunikации семиотиках, как мимика и жесты, условные знаки имеются. Примеры культурных конвенций в данной области семиотического континуума: 1) этикетное обнажение головы (а также редуцированное формы этого жеста — приподнять шляпу, дотронуться до головного убора, «взять под козырек», слегка (до уровня головы) приподнять руку и др.); 2) вставание, поцелуй в знак приветствия; 3) аплодисменты и свист<sup>2</sup>; 4) фи́га, кукиш — этимологи-

<sup>1</sup> Ср., впрочем, сообщения этологов, изучавших высших стадных обезьян, о таких действиях, которые, как кажется, носят символический характер: обезьяны составляют букеты и дарят их почитаемым особям (самкам?); украшают высококоранговых особей венками.

<sup>2</sup> В одних культурах свист — это знак резкого порицания, возмущения (ср. у Маяковского: *Встать бы здесь гремящим скандалистом / Надоело мямлить стих и*

чески это «запечатленный коитус» (Байбурин, Топорков 1990, 103), его семантика также амбивалентна: а) знак презрительного отказа, издевки и б) знак-оберег<sup>1</sup>.

**В семиотике поведения (в одежде, еде), в этикете** условными знаками (немотивированными для современного сознания) являются: 1) застолья в праздники и после похорон; 2) предписанный вид одежды (в придворном этикете, дипломатическом протоколе и т. п.)<sup>2</sup>; 3) обязательные виды кушаний на некоторых праздниках (куличи, пасха, крашеные яйца и др.), свадьбах, поминках; 4) обычай чокаться бокалами с вином в праздничном застолье и запрет этого жеста на поминках; 4) запрет «цветного» («радостного») вина на поминках и др.

**В естественном языке** знаки-символы составляют подавляющее большинство. Два других типа элементарных знаков (индексы и иконические знаки) в масштабе всего языка немногочисленны; это своего рода периферия языковой семиотики с нетипичными для языка взаимоотношениями означающего и означаемого (см. п. 49).

**В семиотике искусств**, образную основу которых составляют иконические знаки, появление элементов символических, т.е. условных, связано, с одной стороны, с естественными границами в возможностях человека отобразить мир («подражание» бизону ни в рисунке, ни в скульптуре, ни в танце не могло быть «полным»), а с другой стороны, с формированием разнообразных сознательных, нередко предписанных условностей художественного отображения мира. Например, в древнеегипетских рельефах в течение многих веков мужские фигуры изображались в

*мать / Оглушить бы их трехпалым свистом); у других народов, напротив, это знак одобрения, восхищения (говорят, на улицах Гаваны парни свистят вслед красивой женщине). В конце XX в. в политических дискуссиях (и в СНГ, и на Западе) аплодисменты стали не только знаком одобрения, но и выражением несогласия, переходящего в обструкцию; ср. новое значение глагола *захлопать (оратора)* — 'хлопками не дать говорить с трибуны, принудить выступающего замолчать' (Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения. — СПб., 1998. - С. 248-249).*

<sup>1</sup> Я слышала, как городские дети у костра в лесу, дымящего в разные стороны (так что невозможно было стать на недымную сторону), приговаривали («колдовали»): *Куда фига — туда дым*. Разумеется, это сегодняшние следы древней магии. См. об этом в статье А.А.Плотниковой «Дым» (СлДр 1995).

<sup>2</sup> В различении «праздничной» и «будничной» одежды, которое восходит к дописьменным временам и отражено в Библии, и прежде и отчасти до сих пор был / есть утилитарный (незнаковый) мотив бережливости; несомненно также наличие и знаковой индексальности: дорогая одежда как демонстрация зажиточности. Однако множество деталей, очень важных для людей, представляют собой чисто символические знаки: например, обручальное кольцо у женатых / замужних (и именно на правой в одних культурах, но на левой — в других), обязательность галстука при входе в некоторые рестораны, модный цвет и прочие.

условных позах (анатомически невозможных): голова и ноги в профиль, а торс развернутым; в одном изображении, таким образом, совмещались два ракурса (две проекции), что обогащало изображение. Если в рельефе изображалось несколько фигур, то обычно они были представлены в разном масштабе: это еще одна условность, выражавшая иерархию персонажей... Вся история искусств — это история «единства и борьбы» двух противоположных начал в их языках — подобия (иконичности) и условности (символичности). Подробно об этом см. в лекциях XV—XVII.

**Во многих искусственных знаковых системах**, таких как физико-математическая символика, химические символы, музыкальная и шахматная нотация, искусственные языки программирования и др., знаки-символы преобладают. В других искусственных семиотиках с преобладанием иконических знаков знаки-символы составляют «символическое меньшинство». В частности, в географических картах (а это образец иконической семиотики) используется множество знаков неизобразительных (т.е. немотивированных): линии параллелей и меридианов, цвета в качестве различителей государств, этнографических территорий, климатических зон и т.п., обозначения большинства полезных ископаемых (алюминий, никель, вольфрам, ртуть, уран, полиметаллы и многие другие); обозначения разных видов промышленности и сельского хозяйства и т.п.

**49. Конвенциональная природа языковых знаков. Феномен неконвенционального отношения к знаку.** Если знак-символ принят в коммуникации, значит, установилась конвенция (условленность, договоренность), «молчаливая» или явная, между носителями языка о значении такого знака.

Каким образом материальное незнаковое явление (т.е. не обладающее значением) становится знаком? Н.И.Жинкин так формулировал суть этого процесса: «Сами звуки ничего не сообщают, но управление звуко-знаками образует значение. Первоначально всякий знак (сигнал) бессмыслен. Осмысление бессмысленного происходит при коммуникации» (Жинкин 1998, 76).

«Бессмысленный звук» становится знаком благодаря двум операциям: 1) участники данного коммуникативного акта приписывают некоему звуку (в принципе любому, свободному от прежде закрепленных за ним значений) определенное значение и удерживают эту новую связь в своей памяти; 2) в последующей коммуникации при необходимости выразить «то же» значение они усилием своего сознания повторяют созданную в предшествующем акте связь данного звука (уже не любого) с приписанным ему значением.

Преобладание в естественных языках знаков-символов означает, что в целом языковой знак имеет конвенциональную природу. Конвенциональное отношение к знаку и в филогенезе, и в онтогенезе — это черта зрелого, взрослого языкового сознания. Наблюдения над детской речью, а также памятники и реликты дологического, мифопоэтического сознания подводят к мысли, что исторически первое отношение человека к языковому знаку было не конвенциональным. Название воспринималось не как условное обозначение предмета, а как его необходимая часть, поэтому верили, что, например, произнесение ритуального имени может вызвать присутствие того, кто им назван, а ошибиться в словесном ритуале — это обидеть, прогневать высшие силы или навредить им.

В наши дни неконвенциональное отношение к знаку можно наблюдать у дошкольников. Оно выражается, например, в неразличении слов и предметов: ребенок может считать *поезд* длинным словом, *слон* — большим, слово *бабочка* — коротким, а слово *дождь* — мокрым. Как показал Ж. Пиаже, дети только на десятом году жизни осознают, что связь между именем и предметом произвольна, условна. До этого они убеждены, что названия предметов объясняются их свойствами. Ср. примеры такой логики по наблюдениям Л. С. Выготского: «Корова называется *корова*, потому что у нее рога, *теленки* — потому что у него рога еще маленькие, *собака* — потому что у нее нет рогов и она маленькая, *автомобиль* — потому что он совсем не животное» (Выготский [1934] 1982, 311, см. также: Фрумкина 1991, 119—120).

**50. Вторичная (внутрисистемная) мотивированность языковых знаков-символов.** Большинство языковых знаков, за исключением нетипичных для языка и в целом немногочисленных индексальных и иконических знаков, не обладает *природной (первичной, примаркой, или «естественной») мотивированностью* означающего знака его означаемым. Семантика слов *хлеб, вода, земля, рука* и всех остальных знаков-символов не содержит хотя бы даже намек на то, почему у этих слов именно такая звуковая оболочка, а не иная.

Однако во всех языках имеется мотивированность другого рода — в отличие от «природной» мотивированности ее называют *вторичной* и *внутрисистемной*. Это *мотивированность* производных знаков — *производных слов и производных значений*.

Например, значения слов *водяной, водник, водянка, подводный, наводнить, обезводить* и других слов с корнем *вод-* мотивированы значением слова *вода* и значениями тех аффиксов, с помощью которых они образованы, а также значением той словообразовательной модели, по которой образовано конкретное слово: *подводный* означает 'находящийся, распо-

ложенный ниже поверхности воды; предназначенный для действий под водой'<sup>1</sup>, *обезводить* — 'сделать безводным; лишить влаги искусственным путем, специальной обработкой' и т.д.<sup>2</sup>.

Семантические дериваты значения лексемы *вода*, т.е. ее вторичные значения, производные от исходного значения слова, мотивированы своей связью с этим значением. Так, значение 'пустые, бессодержательные фразы, многословие при бедности содержания' в слове *вода* мотивировано его исходным значением ('прозрачная бесцветная жидкость, образующая ручьи, реки, озера, моря...') и опирается на семантический фон слова *вода* (представления о том, что воды много; что, в сравнении с вином или молоком, вода «пустая», не такая ценная и т.д.). Еще одно из вторичных (переносных) значений слова *вода* (возможное только во множественном числе) — 'минеральные воды' (ср. *Поехать на воды*) также мотивировано исходным значением слова и фоновым знанием того, что воды некоторых источников содержат целебные вещества и поэтому возле них бывают курорты.

У языковых знаков с вторичной мотивированностью (производных слов и производных значений), естественно, не возникает первичная (природная) мотивированность. Однако, в отличие от непродуцированных слов и значений, они относятся к классу мотивированных знаков.

В мотивации тех производных слов<sup>3</sup>, которые образованы от знаков-индексов (*ахать*, *охать* и т.п.) или от иконических знаков (*кукарекать*, *промямлить*, *хрипун* и т.п.), представлены оба типа мотивации: 1) они частично сохраняют первичную мотивацию индексальных или иконических знаков; 2) будучи производными словами, обладают словообразовательной мотивированностью.

Удельный вес производных слов (т.е. знаков с вторичной мотивацией) в лексике разных языков различен. О широте колебаний можно судить по данным о количестве производных слов в русском, французском, вьетнамском и китайском языках, а также в новой английской лексике (включая словосложения)<sup>4</sup>. В русском языке производных слов примерно 66% (в новой лексике — более 80%), во французском — 68%, во вьетнамском — 31%, в

<sup>1</sup> Здесь и далее в п. 50 состав значений и их толкования даны по МАС.

<sup>2</sup> Говоря о словообразовательной мотивации производного слова, следует иметь в виду, что значение слова богаче и сложнее мотивации; в нем конкретизируется значение той модели, по которой оно образовано. Мотивация — только более или менее ясный намек на лексическое значение.

<sup>3</sup> Далее будем говорить только о словообразовательных (морфемных) дериватах, поскольку они поддаются регистрации и, следовательно, хотя бы приближительной количественной оценке. Что касается семантических дериватов, то их количество бесконечно велико и не поддается учету (словарного представления многозначности здесь недостаточно).

<sup>4</sup> Учет словосложений существен для данных по вьетнамскому языку, в котором словосложения трудноотличимы от словосочетаний.

новой английской лексике — около 65 %, в китайском они составляют подавляющее большинство<sup>1</sup>.

Данные по вьетнамскому языку позволяют сформулировать исключительно важную семиотическую закономерность, которая касается «удельного веса» вторичной мотивированности, ее статуса: в языках мира, по-видимому, преобладают слова с вторичной мотивированностью, однако **есть языки, в которых большинство слов вообще не обладает мотивированностью**. См. итоговые замечания в этой связи в конце п. 52.

**51. Вторичная (внутрисистемная и межсистемная) мотивированность неязыковых знаков.** Вторичная (внутрисистемная) мотивированность знаков имеет место только в этнических языках, но и в большинстве других культурных семиотик как естественного, так и искусственного происхождения.

Вторичная мотивация особенно характерна для гербов, эмблем, орденов, медалей, знаков принадлежности и отличий, государственных флагов. В геральдической практике гербы составлялись в основном из элементов, представленных в традиции: только при этом условии они «прочитывались» (семантизировались) так, как было задумано. Каким образом происходит координация мотивов в геральдике, можно видеть по истории эмблемы Международного общества Красного Креста (МОКК).

Общество было создано в 1863 г. по инициативе двух швейцарских граждан; они же предложили эмблему МОКК: красный равноконечный широкий крест на белом поле. Этот знак является обратным по отношению к официальной эмблеме — гербу и флагу Швейцарской Конфедерации (белый крест на красном поле). Принятие МОКК эмблемы, столь близкой к государственному гербу Швейцарии, осознавалось как особая честь для Швейцарии, и 28 стран, подписавших в 1864 г. Женевскую конвенцию, были с этим согласны, поскольку видели в нейтральной Швейцарии идеал миролюбия. Турция, присоединившись в 1865 г. к Женевской конвенции, приняла эмблему МОКК, но через 10 лет заявила, что не признает эмблемы Красного Креста, основанной на христианском символе, и заменила его эмблемой *Красного Полумесяца* (в духе мусульманской символики). В МОКК постепенно согласились с решением Турции. С выходом МОКК за пределы Европы различие в эмблемах организации в христианских и мусульманских странах стало общепринятым. В советской эмблеме МОКК красный крест и полумесяц совмещались (цит. по: Похлебкин 1995, 212 — 214).

<sup>1</sup> По данным В.Г.Гака, В.М.Солнцева, В.И.Заботкиной и словарным источникам (см. соответствующую библиографию) информацию можно найти в книге (см.: Мечковская 2003, 102—103); сведения о китайском языке взяты из работы (см.: Задоевко, Хуан Шуин 1983, 8).



Внутрисистемная мотивированность и координированное<sup>^</sup> особенно характерны для знаков в составе униформ. Ср. иерархию погон; знаки, объединяющие некоторые категории военных, и знаки дифференцирующие: знаки, общие для вооруженных сил; общие для родов войск; знаки, различающие рода войск; ср. цвета мундиров, достаточно разные, чтобы различать военных, милиционеров, таможенников и железнодорожников и т.д.

В математической символике знак тождества =, знак неточного равенства  $\approx$ , знак неравенства  $\neq$ , знаки  $>$  ('больше или равно'),  $<$  ('меньше или равно') производны от знака равенства =; знак % ('процент') мотивирован знаком / дроби (т.е. деления на 100); знак + ('плюс'), по-видимому, был мотивирован знаком - 'минус'

Впрочем, иногда вторичная мотивированность носит (или носила, но сейчас не ощущается) не внутрисистемный, а кросс-семиотический» (межсистемный) характер: знаки одной семиотики мотивированы знаками другой системы. Особенно часто в качестве мотивирующих знаков используются элементы письма. Например, на географических картах некоторые знаки полезных ископаемых включают первую букву соответствующего названия (М — марганец, А — апатиты и т.п.). Математический знак интеграла  $\int$  — это в прошлом латинская буква S (начало слов *summa*, *synthesis*); заглавная греческая буква Z (сигма) — знак суммы. Знак извлечения корня  $\sqrt{\quad}$  восходит к строчной букве r (с которой начинается лат. *radix* — корень); знак вопроса ? восходит к латинской букве Q (с которой в латыни начинаются все вопросительные местоимения). Этот же мнемонический и акронимический принцип мотивации использован в образовании химических символов: знак молекулы воды  $H_2O$  образован первыми буквами латинских слов *Hydrogenium* (водород) и *Oxygenium* (кислород); цифра указывает на количество атомов в молекуле.

Обилие в разных культурных семиотиках знаков с вторичной мотивированностью говорит о том, что в использовании знаков мотивированность приветствуется.

\*

## Лекция IX

### ГРАНИЦЫ МОТИВИРОВАННОСТИ И ПРЕИМУЩЕСТВА КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫХ ЗНАКОВ

52. О том, насколько «удобны» и «легки» для пользователей мотивированные знаки, и о преимуществах конвенциональности. — 53. Различия между семиотиками в характере и степени мотивированности плана выражения знаков. Итоговая таблица систематизации элементарных знаков по типу мотивированности

**52.** О том, насколько «удобны» и «легки» для поль-  
 зователей мотивированные знаки, и о преиму-  
 ществах конвенциональности. Чтобы ответить на поставлен-  
 ные вопросы, имеет смысл обратиться к метасемиотиче-  
 ской деятельности человека, т.е. посмотреть, как люди обра-  
 щаются со знаками: как запоминают и извлекают их из памяти; как  
 и почему «бракут» существующие знаки, отказываются от них,  
 как и зачем «изобретают» новые знаки и как учат новым знакам  
 детей и взрослых.

Наблюдения показывают, что люди любят мотивированные  
 знаки. Им нравится их «понятность», вписанность в другие пред-  
 ставления, нравится «самообъяснение» мотивированного знака,  
 содержащееся в нем самом.

Китайский ребенок запоминает первые 50 иероглифов быстрее,  
 чем (при прочих равных условиях) русский ребенок усваивает  
 30 букв русской азбуки. Наблюдения показывают, что при усвое-  
 нии букв дошкольник сам придумывает мотивацию для  
 отдельных значков: так легче запомнить.

Например, один знакомый дошкольник увидел в букве И (это было  
 высокое узкое *и*) две направленные навстречу друг другу «морковки»; в  
 букве Р он разглядел «флажок»; в букве Ш — «шкаф»; в букве Ж —  
 «жука» (не по звучанию, а по рисунку буквы); в букве Т — «молоточек»  
 и т.д. Он так запомнил буквы. Когда запомнил и научился читать,  
 он забыл эти морковки и флажки, придуманные им как временные ико-  
 нические опоры. Они стали не нужны ему, как не нужны строительные  
 леса вокруг построенного дома. Для него буквы стали чисто условными  
 знаками, т.е. символами.

Отчасти сходным образом люди относятся к словообразователь-  
 ной мотивированности производных слов. Когда ребенок впервые  
 слышит новое для себя слово и при этом чувствует его внешнюю  
 и смысловую близость другому знакомому слову, то он пытается  
 понять новое слово как родственное знакомому слову. ино-  
 гда это не удается.

Тогда возможны два случая: 1) придуманная ребенком мотивация  
 отбрасывается. Например, мальчик, впервые услышав, что *nana Vitni* —  
*начальник*, спросил: *Что ли, он по ночам работает?* Когда ему сказали,  
 что *совсем не по ночам*, и он понял, что *ночь* здесь не при чем, он тут же  
 отбросил эту мотивацию; 2) поскольку придуманная мотивация «не сра-  
 батывается», ребенок пытается переиначить слово так, чтобы мотивация  
 осталась.

Ср. приводимые К. И. Чуковским в книге «От двух до пяти» примеры  
 таких «исправлений» языка (впрочем, шуливых: это метаязыковые игры  
 ребенка по ходу усвоения языка): *надо говорить не молоток, а колоток,*  
*ведь мы им не молотим, а колотим; не сухарик, а кусарик, не вазелин, а*  
*мазелин, не перчатки, а пальчатки,* и т.д. Однако все эти казусы (особенно

те, которые получились в результате игры в словотворчество) — это довольно редкие случаи.

В большинстве же случаев, опираясь на связи слова с родственными словами, а также, в первую очередь, разумеется, — на «подсказки» ситуации и контекста, ребенок в достаточной мере понимает новое для себя слово. Однако, в отличие от временной и окказиональной (придуманной самим ребенком) «мотивации» внешней формы букв («две морковки в И» и т.п.), словообразовательная мотивация производных слов остается в его сознании. Понимание (точнее, ощущение<sup>1</sup>) человеком этих связей составляет часть его владения языком.

Таким образом, в принципе мотивированные знаки усвоить легче, чем немотивированные, однако человек запоминает и немотивированные знаки, в том числе и без опоры на придуманное сходство.

Значит ли это, что чем больше в языке мотивированных знаков, тем быстрее идет его усвоение? Ответ на этот вопрос вряд ли может быть получен. Онтогенез речи определяется таким сложным комплексом предпосылок, факторов, условий усвоения языка, что «взвесить» зависимость скорости или успешности усвоения двух языков от большего или меньшего удельного веса в них мотивированных знаков, скорее всего, не удастся.

В языках с буквенным (т. е. не-иконическим) письмом преобладает вторичная (внутрисистемная) мотивированность знаков. Удельный вес мотивированных знаков в таких языках соответствует проценту производных слов.

Что касается языков с иероглифическим письмом, то соотношение знаков с разной мотивированностью (иконической и словообразовательной) представляется в них неясным. По-видимому, степень иконической мотивированности (наглядности) разных иероглифов различна. За некоторым быстро достигаемым порогом возможности изобразительной презентации понятий (представлений) оказываются исчерпанными. В драматической судьбе китайской письменности сказались непреодолимые тупики иконического (изобразительного) принципа в языке.

«Типологически первые» рисунки-иероглифы (обозначения конкретных и видимых предметов — 'человек', 'дом', 'дерево', 'лошадь', 'рука', 'дождь' и т.п.) были легки для восприятия и усвоения. Однако по мере необходимости выразить все более разнообразные, сложные, абстрактные, обобщенные представления, а также представления, которые нельзя

<sup>1</sup> Слово *ощущение* здесь более уместно, потому что это «знание» далеко не всегда эксплицируется говорящими — разве что в школе, в упражнениях по «словообразовательному анализу», что, разумеется, для овладения родным языком не обязательно.

видеть и нарисовать ('вкусный', 'пахучий', 'шероховатый', 'нежный', 'обещать', 'надеяться'), росли трудности в создании и в усвоении новых знаков. Эти трудности преодолевались путем создания новых «картинок» и модификации прежде созданных иероглифов (что обычно происходило в тех случаях, когда новое понятие осознавалось как производное от некоторого ранее созданного понятия).

Например, от иероглифа *X* ('жень', 'человек') путем его дополнения разными элементами и изменения его «позы человека» были образованы знаки для выражения значений 'женщина', 'мать', 'тело', 'труп', 'ошибка', 'знак', 'открывать рот', 'нести', 'стоять', 'большой', 'длинный'. В частности, знак 'нести' включал рисунок человека, держащего в руки сверток; 'труп' — человек, лежащий ничком; 'ошибка' — изображение человека, который оступился и подвернул себе ногу; 'знак' — татуировка на груди человека и т.д.

Научиться видеть тонкие различия между похожими значками, а затем точно передавать эти различия на письме очень трудно. К тому же с течением времени начертания иероглифов изменялись, в них все труднее было узнать прежнюю «картинку» (см. таблицу 7). Тем не менее в руководствах по китайскому языку советуют запомнить первоначальный вид иероглифа.

Непрерывность иероглифической традиции древнего и средневекового Китая привели к уникальной консервативности китайского письма. Человек, преодолевший курс традиционного образования, читает тексты тысячелетней давности так же легко, как сегодняшнюю газету. Он и писать выучивается точно так же, как писали за многие столетия до него.

Однако такое образование элитарно. Трудность иероглифики обрекает 90 % населения на неграмотность, поэтому без отказа от иероглифической письменности демократизация образования и культуры невозможна. К этому решению приходят страны иероглифической традиции. Китайская иероглифика была заменена буквенно-звуковым письмом во Вьетнаме (1918), в Северной Корее (1947), в Южной Корее (1973), частично — в Японии (1946).

Вместе с тем отказ от иероглифической письменности означает отказ от богатейшей культуры, созданной за четыре тысячелетия китайской письменности. Поэтому так мучительна проблема письма в Китае, где иероглифическая культура имеет наиболее глубокие корни. Китайская иероглифика сегодня — это «и ценное наследие, и тяжкое бремя» (М.В.Софронов). И все же переход от иероглифического письма к буквенному со временем произойдет и в Китае, хотя будет это, по-видимому, не скоро (Софронов 1979, 21, 161-162).

Проблемы письма в странах иероглифической традиции говорят о том, что в современной массовой культуре с ее тенденциями к всеобщему восьми- или десятилетнему образованию и к интенсификации информационных процессов базовые (массового

Таблица 7

Иероглифическая графема 'человек' и производные от нее графемы в древности и в современном китайском языке (цит. по: Задоевко, Хуан Шцин 1983, 32)<sup>1</sup>

| Современное начертание графемы | Значение        | Первоначальное начертание графемы |
|--------------------------------|-----------------|-----------------------------------|
| <b>1</b> <b>X</b><br><b>Ч</b>  | человек         | <b>V</b>                          |
|                                | охватывать      | »                                 |
|                                | открывать рот   | ^                                 |
| <b>*K</b><br><b>K</b>          | нести           | <b>4</b>                          |
|                                | длинный         | <b>f</b>                          |
|                                | тело            | <b>1</b>                          |
| <b>Г</b><br><b>P</b>           | болезнь         | »                                 |
|                                | труп            | - * >                             |
|                                | большой         |                                   |
| <b>*5.</b>                     | стоять          | <b>*1</b>                         |
|                                | знак            | <b>£</b>                          |
| <b>*£</b>                      | ошибка          |                                   |
|                                | женщина         | <b>*t,</b>                        |
| <b>'</b> <b>*</b>              | мать            | <b>t,</b>                         |
| <b>#</b><br><b>T*</b>          | сидящий человек | <b>t,</b><br><b>h</b>             |

<sup>1</sup> Все приведенные графемы, столь различные по своему современному начертанию, так или иначе связаны с изображением человека.

распространения) и при этом богатые значениями иконические семиотики не имеют перспектив.

Еще меньше перспектив у семиотик, основанных на знаках-индексах. По сути, отправитель индексального знака (или цепочки таких знаков) не в состоянии передать информацию, которая не касалась бы его тела (его соматических и/или психофизиологических проблем). Понятно, что в человеческой коммуникации должен быть доступен для передачи и восприятия более широкий круг тем.

Таким образом, знаки с первичной («природной») мотивированностью (индексы и иконические знаки) не могут образовать семиотику, которая была бы сопоставима с естественным языком в двух кардинальных аспектах: 1) в аспекте информационной емкости и 2) в аспекте доступности (посильности) для всех членов языковых сообществ процессов отправления и восприятия знаков и знаковых последовательностей. В естественных языках знаки с первичной мотивированностью в целом немногочисленны и принадлежат периферии языковой семантики. Однако в «телесности» индексов, прежде всего интонации, есть атавистическая сила и иррациональная притягательность природы.

В целом для соотношения разных видов знаков в естественных языках характерны следующие закономерности:

1) в каждом языке есть знаки, характеризующиеся первичной мотивированностью означающего (это, во-первых, немногочисленная группа знаков-индексов и, во-вторых, относительно более многочисленный и разнообразный класс иконических знаков);

2) в каждом языке преобладают знаки, для которых характерно отсутствие первичной мотивированности; иначе говоря, в каждом языке преобладают знаки-символы;

3) в каждом языке имеются знаки, обладающие вторичной (внутрисистемной) мотивированностью (морфемные и семантические дериваты);

4) в некоторых языках большинство слов являются произвольными, т.е. представляют собой знаки с вторичной (внутрисистемной) мотивированностью (ср. данные по русскому, французскому, английскому, китайскому языкам, приведенные в п. 50);

5) в некоторых языках большинство слов являются непроизвольными, т.е. представляют собой знаки, для которых характерно отсутствие всякой мотивированности (см. данные по вьетнамскому языку в п. 50).

**53.** **Различия между семиотиками в характере и степени мотивированности плана выражения знаков.** В таблице 8 показано, в каких пропорциях в разных по генезису знаковых системах представлены элементарные знаки, различающиеся по типу мотивированности. Разная степень присут-

Таблица 8

Распределение элементарных знаков, различных по характеру мотивированности, в разных по генезису знаковых системах

| Л.<br>Группы элементарных знаков,<br>различающихся характером<br>мотивированности означающего<br>означаемым |  | Основные классы знаковых систем, различных по генезису |   |                                 |              |                |                                       |                                  |  |                   |   |
|---|--|--|---|---------------------------------|--------------|----------------|---------------------------------------|----------------------------------|--|-------------------|---|
|   |  | Биологи-<br>ческие<br>семиотики<br>(языки<br>животных) | Культурные семиотики (возникшие в процессе социальной истории человечества) |                                 |              |                |                                       |                                  |  |                   |   |
|   |  |  | Естественные (но не врожденные) семиотики                                   |                                 |              |                |                                       |                                  | Примеры искусственных семиотик         |                   |   |
|   |  |  | Жесты,<br>(панто)ми-<br>мика,<br>интонация                                  | Поведение,<br>одежда,<br>этикет | Рели-<br>гии | Искус-<br>ства | Естественные<br>(этнические)<br>языки | Математи-<br>ческая<br>символика | Семиотика<br>географиче-<br>ской карты | Дорожные<br>знаки |   |
|   |  |  | 1   | 2                               | 3            | 4              | 5                                     | 6                                | 7                                      | 8                 | 9 |
| А   | Знаки-индексы<br>(симптомы) •  | 100  | 2   |                                 | -            |                | 0,5                                   |                                  |  |                   |   |
| В   | Знаки-копии<br>(иконы)   | 1  | 2   | 100                             | 10000        | 10000          | 1                                     | 1                                | 100                                    | 10                |   |
| С   | Знаки-символы<br>(отсутствует пер-<br>вичная мотивиро-<br>ванность)    | (")  | 1   | 100                             | 100          | 100            | 100                                   | 100                              | 20                                     | 50                |   |
| С <sup>1</sup>  | Знаки-символы с<br>вторичной струк-<br>турной мотивиро-<br>ванностью   |  | 1   | 100                             | 1000         | 1000           | 600                                   | 60                               | 20                                     | 50                |   |
| С <sup>2</sup>  | Знаки-символы с<br>вторичной семан-<br>тической мотиви-<br>рованностью |  | 1   | 100                             | 1000         | 1000           | 1000                                  |                                  | 10                                     | 50                |   |

ствия разных типов знаков показана с помощью цифровых коэффициентов. Коэффициенты недопустимо прочитывать как «количества»: это сугубо относительные показатели. Коэффициенты релевантны только при сопоставлении по вертикали (в столбцах), т.е. в рамках определенного класса семиотик, близких по генезису.

Легко видеть, что максимально различны по характеру мотивированности используемых знаков биосемиотики и искусственные системы типа математической символики. Это полярные зоны семиотического континуума. В биокommunikации подавляющее большинство знаков имеют индексальную природу: они физически связаны с тем, что они выражают. В искусственных семиотиках подавляющее большинство знаков являются конвенциональными знаками-символами, план выражения которых не имеет никакой «природной» связи со своим означаемым.

Самые универсальные семиотики по составу элементарных знаков с разной мотивированностью, иначе говоря, самые «всеядные» системы, использующие и «природные» знаки и «абстрактные символы», — это естественный язык, ритуально-религиозные семиотики и языки поведения. От паралингвистики и поведенческих семиотик язык отличается прежде всего содержанием — своим функционально-семантическим богатством, а также, в силу большей дискретности языковых знаков, большей точностью в передаче сообщений (см. подробно в лекции XII). Вместе с тем в естественных языках подавляющее большинство знаков являются знаками-символами. Только такая семиотическая «фактура» языка (знаки-конвенции, а не знаки-подобия и тем более не знаки-симптомы) позволила ему в течение многих тысячелетий истории Homo sapiens быть знаковой опорой именно интеллектуальной работы человеческого сознания, т.е. деятельности, вырабатывающей сущностное, обобщенное и абстрактное знание о мире.

## **Лекция X**

### **СЛОЖНЫЕ ЗНАКИ И НОВЫЕ СТУПЕНИ СЕМИОЗИСА**

54. Производные и сложные знаки. — 55. Телесные движения-образы в ритуале, танце, игре актера. — 56. Знаки-артефакты: предметы культа, регалии, архитектурные и скульптурные сооружения. — 57. Интонационные знаки-образы: ритм, мелодия, метр. — 58. Образы. — 59. Вербальные образы (тропы): метафора, олицетворение (прозопея), метонимия, синекдоха. — 60. Символы. — 61. Н.Д.Арутюнова о различиях между символом и знаком в наивной семиотике. — 62. Эмблемы. — 63. Аллегории и иносказания. — 64. Знаки-конструкции: формула, сюжет, композиция



**54** Производные и сложные знаки. Большинство знаков, образующих семиотический континуум, — это сложные и/или производные знаки. Производные знаки образуются в результате некоторого видоизменения или преобразования плана содержания и/или плана выражения элементарного знака. О производных знаках шла речь в лекции VIII в связи с обсуждением вторичной (внутрисистемной) мотивированности производных слов и производных значений. Аналогичные процессы, ведущие к появлению новых, семантически более сложных знаков, имеют место и в других семиотиках.

Сложные знаки образуются в результате соединения простых, при этом из соединения возникает не «сумма значений», а качественно новое значение. Сложные знаки «первого порядка» соединяются в более сложные знаки «второго порядка», которые в свою очередь образуют еще более сложные знаки «третьего порядка» и т.д. Сколько таких «порядков» в конкретной семиотике, зависит от ее уровневое строения (которое разными авторами может пониматься по-разному). Единая иерархия знаков для всего семиотического континуума невозможна и, скорее всего, не очень нужна. Поэтому далее в лекции речь пойдет о сложных и производных знаках разной степени сложности. При этом представляется важным увидеть не только новые ступени семиозиса, но и направление процессов знакообразования.

Сознание человека, используя сложные знаки, основанные на одной сенсорной модальности, создает новые знаки-аналоги с другой физической природой плана выражения. Жест может вызвать появление рисунка и/или слова; на основе вербального рассказа может сформироваться концентрированный, сгущенный смысл, который может образовать содержание нового рисунка (статичного визуального знака), или ритуального жеста, или танца (динамических визуальных знаков), или мелодии (музыкального знака), затем нового вербального знака (метафоры, фразеологизма, символа и др.), что далее приведет к формированию новых сложных знаков разной физической природы и разного назначения (в том числе эмблем, нормативных поведенческих знаков, элементов декора в архитектуре, интерьере, одежде и т.п.).

Знакообразование идет лавинообразно. В исторической перспективе знаки не столько сменяют друг друга, сколько аккумулируются (накапливаются), хотя, конечно, какие-то знаки забываются и уходят. Однако в целом по ходу истории плотность (насыщенность) семиотического континуума возрастает.

Вот пример лавинообразного семиозиса (представленного в рамках только одной культурно-религиозной традиции).

1. Визуальный знак: изображение креста как древнейшего высшего и многозначного символа у многих народов (в том числе в Австралии и

доколумбовой Америке) — символа солнца (крест, т. е. пересечение линий, передавал лучи и движение «солнечного колеса», мелькание его спиц), символа человека с распростертыми руками<sup>1</sup>, символа мирового древа и др. (подробно см.: Топоров 1992).

2. Артефакт (в утилитарной функции и как визуальный знак) — крест как положительный знак (солнца, человека, мирового древа) совпал по форме (оказался омонимом) с мрачным историческим артефактом: в Древнем Риме, Персии, Древнем Египте столб с перекладиной был орудием позорной казни путем распятия — осужденного буквально прибивали (пригвождали) или приковывали к перекладине.

3. Вербальный знак — у римлян артефакт «крест» и одновременно визуальный знак позора и мучения отразился в вербальных знаках: лат. *crux* — это не только 'крест' (т.е. предмет), но и 'орудие казни' (была даже идиома *pascere in cruce corvos* 'кормить на кресте воронье', т.е. 'быть распятым'); кроме того, *crux* развило еще два производных значения: а) 'мучение, беда, горе' и б) '(бранное) напасть, висельник, душегуб, разбойник'<sup>2</sup>.

4. Концептуальный (мыслительный) знак-символ — в христианстве, в формировании которого огромное значение (наглядно-эмоциональное и концептуальное) имела мученическая смерть на кресте Иисуса Христа, крест стал главным символом.

5. Жестовый ритуальный знак — изображение движением руки формы креста («крестное знамение»), а также его вербальные сопровождения (*Вот те крест/и т.п.*) и отображения (*осенить себя крестом, перекреститься*) и др. Форма крестного знамения могла быть четким разделительным и опознавательным вероисповедным знаком (ср. «двуперстие» старообрядцев; различие между православным и католическим знаменем и др.)<sup>3</sup>.

6. Ритуальный жест может стать частью бытовой поведенческой семиотики. В русском православном быту креститься в определенных ситуациях предписывалось (при входе и выходе из церкви, а также в известные моменты церковной службы, утром и вечером, перед едой, при входе в помещение с иконой и др.), т.е. жест оказался включенным в правила поведения (этикет) (ср. у Даля: *Сидя не крестятся*). Ср. также осуждающие поговорки о тех, кто не крестится или мало крестится: *Хлеб ест, а креститься не умеет; Он лба не перекрестит*. Вместе с тем в речениях отмечена обрядовость, возможная бессодержательность жеста: *Всяк крестится, да не всяк молится; Божится и крестится, а врет* (Даль, II,

<sup>1</sup> Ср. у Даля: *лежать крестом* 'растянувшись на полу и разведя руки\*' (II, 190).

<sup>2</sup> Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. — М., 1976. — С. 274.

<sup>3</sup> Ср. у Гоголя в «Тарасе Бульбе» сцену принятия в Сечь нового козака: «Пришедший являлся только к кошевому, который обыкновенно говорил: — Здравствуй! Что, во Христа веруешь? — Верую, — отвечал приходивший. — И в троицу святыю веруешь? — Верую! — И в церковь ходишь? — Хожу! — А ну, перекрестись! — Пришедший крестился. — Ну, хорошо, — отвечал кошевой, — ступай же в который сам знаешь курень». Гоголь подчеркивает простоту процедуры (*являлся только к кошевому* у в сцене не возникает даже имя пришедшего), но ее кульминация (*А ну, перекрестись!*) — это совсем не малость.

191). Жест успокаивал, отрезвлял, отгонял нечистую силу, помогал: ср. *Перекрестись! Окстись!* ('успокойся'); *Если (кому) кажется, креститься надо; отрещиваться* 'всякими способами уклоняться, отказываться, отделяться от кого-либо, чего-либо'

7. Кресты (как знаки-артефакты культового назначения) венчают храмы, их устанавливают у дорог, на могилах; есть напрестольные, нательные и священнические наперсные (т.е. 'нагрудные') кресты; ордена или медали в форме креста (в том числе в светских государствах); знаки-артефакты, естественно, также отражаются в вербальных знаках (ср. поговорку: *Или грудь в крестах или голова в кустах*).

8. Изображения креста (в храмах и жилищах; в виде скульптурных распятий; на иконах, на одежде духовенства; на знаменах, штандартах, вымпелах, флагах, гербах, орденах, значках, эмблемах, одеждах, парусах); воспроизведение креста в архитектурной планировке здания (крестово-купольные храмы в Византии и у православных славян) и др.

9. Церковный праздник Крещения в память крещения Иисуса Христа, с особой праздничной службой и поведенческими предписаниями в быту, а также с особой неправославной семиотикой (гадания, приметы).

10. Сложный (многоканальный) обряд крещения, а также его вербальные отображения (*крещение, крестины, крестные родители, крестник* и др.) и их дериваты (*боевое крещение*), включая такие особенные русские дериваты, как слова *крестьяне* (т.е. наименование земледельческого населения по связи с крещением), *нехристь* в производном значении 'жестокий, бессовестный человек'.

11. Сложный (многоканальный) обряд крестного хода (церковное шествие духовенства и верующих с крестами, иконами и др.), а также другие обряды с использованием креста и их вербальные закрепления (ср. *крестный ход, крестное целование* 'присяга, клятва, подтверждаемая целованием креста').

**55.** **Телесные движения-образы в ритуале, танце, игре актера.** Жестикуляция и мимика — эти самые близкие к природе из семиотик человека — лежат в основе тех физических движений и действий, которые составляют действительно-образное наполнение таких языков человечества, как ритуал, танец, игра актера. Из названных феноменов самый древний — ритуал, а самый древний компонент в ритуале — это знаковое физическое движение.

**55 1.** **Выразительное телодвижение как первоисточник ритуала.** В ритуале есть три компонента разной семиотической природы: 1) ритуальное (символическое) действие; 2) мифологическое представление; 3) словесные формулы. В филогенезе ритуальное действие было первым семиотическим процессом, который формировал мифологические представления и речь. «Согласно новейшим исследованиям язык символических дей-

ствий как в истории отдельного человека, так и в истории человечества предшествует словесному языку и служит базой для усвоения последнего» (Иванов 1985[a], 351).

Эта точка зрения подтверждается, во-первых, тем, что зачатки ритуала (своего рода «предритуал») отмечены в поведении приматов и насекомых. Во-вторых, исследователям архаических культур известны древнейшие невербальные (т.е. не имеющие словесного сопровождения) ритуалы; во многих ритуалах вербальная часть явно вторична и необязательна. В-третьих, к выводам о ключевом значении действия в мифологических и фольклорных текстах (в последних действия составляют основу сюжета) приводят данные о происхождении древнейших славянских обрядов. Н.И. и С.М.Толстые, выделяя в семиотике духовной культуры класс действий (противопоставленный предметам, лицам, растениям, животным и представлениям о месте, времени и признаках), указывают, что в обряде действие выступает как первотолчок, который определяет развертывание обряда и мотивирует все другие его компоненты: «Сами по себе предметы, персонажи и прочие субстантивы получают мифологическое истолкование только через предикаты, т.е. прежде всего через характерные для них или направленные на них действия, так как именно действия сопровождаются мотивировками, приоткрывающими "глубинный" смысл, приписываемый народным сознанием различным фактам действительности» (Толстые 1995, 12).

В связи с вопросом об относительной хронологии символического движения и вербального компонента ритуала показательна этимология слов *клятва* и *присяга*. Современное сознание воспринимает клятву и присягу прежде всего как словесные ритуальные акты. Однако судя по этимологии, первоначально в основе клятвы и присяги лежало не слово, а телодвижение, жест.

Слово *клятва* связано с праславянским глаголом *\*kloniti*: «славянин во время клятвы склонялся до земли, касаясь ее рукой» (А.Брюкнер; О.Н.Трубачев). Слово *присяга* того же корня, что и глагол *сягать*, т.е. 'доставать'. Ритуал присяги первоначально состоял в прикосновении (это движение и было знаком близости, причастности, верности) к некоторому значимому предмету (обрядовому символу — «залог») — земле, священному камню или изображению, жертвенному очагу, оружию и т.п.

Ритуальный жест и телодвижение присяги/клятвы сохраняются во многих довольно поздних, в том числе безрелигиозных, ритуалах присяги, клятвы. Ср. ритуал присяги в атеистической Советской Армии: с оружием в руках, коленопреклоненно, с целованием знамени и т.п.; ср. также ритуал светской (судебной или должностной) присяги на Библии, своде законов или конституции, принятый во многих странах.

О глубокой укорененности в человеческой психике древних ритуальных движений свидетельствуют также некоторые общезначимые жесты:

например, жест «рука у груди» (т.е. 'на сердце') в подкрепление обещания или намерения говорить полную правду (ср. вербальный эквивалент этого жеста — фразеологизм *положа руку на сердце*, т.е. 'говорить совершенно чистосердечно, откровенно, искренне'); или рукопожатие (в старину *рукобитье*) в знак достигнутого согласия, договоренности в торговле, при сватовстве<sup>1</sup> и соответствующий фразеологизм *бить* или *ударить по рукам*, а также след этого жеста во внутренней форме слов, связанных со значением договора, обещания: *ручаться*, *порука*, *обрученье*, белорусск. *заручыцца*, *заручыны* 'помолвка, сговор' и т.п.

**55 2.** Многофункциональность движения в танце. В отличие от семантической одноплановости телесного движения в ритуале, движения в танце многофункциональны. Танец — самое древнее из искусств — вырос из ритуальных и магических телодвижений, но именно вырос, т.е. ушел дальше, вобрал в себя другие, менее утилитарные функции, чем у ритуала и магии.

Древнейшая семиотическая функция танца состояла в сплочении племени (точнее, его мужчин) в одно большое тело, послушное единому ритму-движению. Танец (пляска) наполнял энергией сплоченности воинов и охотников (есть свидетельства этнологов о пляске, в которой одновременно участвовало несколько тысяч мужчин). Танец воспроизводил движения природы, и это понимание (узнавание) природы через танец передавалось телу и уму участников пляски. Танец подражал прыганью кенгуру, полету орла, охоте на бизона, гребцам на веслах, посеву и жатве, сватовству и браку, самой смерти... В Древнем Египте танцами изображали движение небесных светил. В плясках соперничали (в ловкости, выносливости), выбирали будущих жен и мужей, заручались их согласием или узнавали о несогласии. В танце более всего проявлялась эмоциональная жизнь человека; одновременно танец был средством эмоциональной разрядки.

**55 3.** Телесные движения актера. При всем богатстве и разнообразии выразительных возможностей театра, основу и центр его семиотики составляет игра актера<sup>2</sup>, а основной единицей этого языка («словом-репликой» актера) является

<sup>1</sup> Ср. у Даля (IV, 112): *Рукобитье* — битье по рукам отцов жениха и невесты, обычно они покрывали руки полами кафтанов в знак конечного согласия.

<sup>2</sup> Актер создает образ с собой — своим телом. А.Н. Островский называл актера «пластическим художником». Краски его «палитры» — это жесты. Ср. мысли Ф.И. Шалапина о роли телесной пластики в мастерстве актера: «Воображение актера должно соприкоснуться с воображением автора и уловить существенную ноту пластического бытия персонажа»; «Жест, конечно, самая душа сценического творчества. ...Правда жеста и его выразительность — первооснова актерской игры».

«аккорд» телесного и мимического действия, обладающего относительно законченным значением (во всяком случае, таким значением, которое можно выделить или определить как реплику в диалоге сценического взаимодействия). Во французском театроведении эту единицу называют «телесной идеограммой»; ее содержание — это «движение души». Ср.: «Актер не должен более использовать свой организм для иллюстрирования движения души; он должен выполнять это движение с помощью своего организма» (Пави 1991, 100).

**56. Знаки-артефакты: предметы культа, регалии, архитектурные и скульптурные сооружения.** Предметом поклонения, разумеется, могли быть и не артефакты, а отдельные «заметные» природные объекты (например, особняком стоящее мощное дерево, или разбитое грозой дерево, или большой валун, или камушек со сквозным отверстием и т.п.). Важно, что природные или утилитарные свойства таких предметов отступали в тень, на первом плане оказывались приписанные им значения, а также те или иные прагматические функции знака: предметы культа репрезентировали высшую силу и собирали вокруг себя верующих; регалии (корона и ее частный случай — шапка Мономаха, скипетр, держава и др.) удостоверяли властные полномочия; небудничные архитектурные сооружения славили того, кому они посвящались, а также заказчика или мецената, реже — зодчего, а статуи являли примеры для подражания.

**57. Интонационные знаки-образы: ритм, мелодия, метр.** Ритм как определенная последовательность (повторяемость) в чередовании каких-то явлений или событий присутствует в природе, в том числе в природе человека. Ритм проявляется в движениях человека и в его речи. Двигательные ритмы на основе связи с жестами (т.е. базовой семиотикой элементарных знаков) получили свое дальнейшее семиотическое развитие в танце и движениях актера (см. пп. 55.2 и 55.3).

Что касается речевых (акустических) ритмов, то ритм речи, включаясь в ее звуковысотную организацию, образует чрезвычайно важный в экспрессивно-смысловом отношении симптоматический феномен — интонацию. Для слушающего интонация его собеседника — это самый широкий и надежный канал данных об эмоционально-чувственном состоянии говорящего. Интонации речи, «продолженные» за пределы семиотики языка, создали образно-звуковую основу двух других семиотик — музыки и поэтической (стихотворной) речи.

Экспрессия интонационной организации стихотворной речи создается ритмом (общей ее упорядоченностью) и метром, или

размером (т.е. воспроизводимой схемой ритмического строения текста) и разделением текста на строфы. Семантическая интерпретация форм стиха не просто трудна, но принципиально невозможна (как невозможно пересказать словами мелодию). Стихovedы обычно крайне осторожны в разговорах о «семантическом ореоле» того или иного ритма или размера и считают «ненаучными» характеризующие размер эпитеты, в особенности эмоциональные (*печальный ритм; торжественный, взволнованный, упругий ябм; энергичный хорей; раздумчивый анапест; свободный полет дактиля; по-казарменному отрывистый двухстопный хорей*<sup>1</sup> и т.п.).

И все же «детские вопросы» (по выражению М.Л.Гаспарова) о том, «почему поэт, начиная стихотворение, берет для него такой-то размер, а не иной», продолжают возникать. Сам Гаспаров считает выбор размера неслучайным, однако объясняет его не «органической связью» (т.е., говоря терминами семиотики, не «природной мотивированностью») размера и смысла, но поэтической традицией.

«Когда поэт приступает к стихам философским или к стихам песенно-лирическим, он знает, что стихи такого содержания писались и до него и что слушатели будут воспринимать его новые стихи на фоне старых. Чтобы облегчить или затруднить такое восприятие, он и" выбирает свой размер. Например, он помнит, что в сонетах издавна выражаются мысли и чувства общечеловеческого значения и почти никогда — публицистически злободневные. Поэтому стихи публицистические он не будет писать в форме сонета (а если и будет, то понимая, что это покажется дерзким и вызывающим), а стихи философские — напишет, и с большой охотой» (Гаспаров 1993, 220).

Однако вот к каким результатам после анализа 75 стихотворений, написанных 3-стопным хореем, пришел М.Л. Гаспаров. Почти у всех этих стихотворений один семантический исток — переложение Лермонтова из Гёте «*Горные вершины/ Спят во тьме ночной*». С этим общим истоком исследователь связывает и семантическую или тематическую близость стихов.

Однако если не ставить вопрос о причинах близости, то останется именно сама близость. Вот каким вырисовывается под пером Гаспарова заветный «семантический ореол» размера: ...в почти исчерпывающем оводе 3-стопного хорea начала века отсутствуют гражданская лирика [исключение — стихотворение «*Полно*» В.Брюсова. — *Н.М.*], счастливая любовь, юмористическая поэзия. Но еще важнее, что даже наличествующие темы по-разному окрашиваются соседними. Тема несчастной любви возможна едва ли не во всех размерах. Но в 3-стопном хорее сквозь

<sup>1</sup> В последнем случае речь шла о «Юнкерской молитве» Лермонтова (*Царю небесный// Спаси меня/ От куртки тесной, / Как от огня...*).

нее будут просвечивать путь, природа, тоска, смерть и т.д., а в 3-стопном амфибрахий, например, в ней будут отзвуки балладной романтики, воспоминаний, видений, сна, интонации раздольной песни и т.д.» (Гаспаров 1993, 256).

Приведенные характеристики «семантического ореола» одного из размеров позволяют представить, какого рода семантика может содержаться в стихотворных формах, развившихся из речевых интонаций. О содержании тех музыкальных знаков, которые восходят к интонации, — о семантике мелодии (мотива) — речь пойдет в лекции о музыке.

**58.** **Образы.** Танцевальное па, музыкальный мотив и стихотворный размер (приведенные в пп. 55.2 и 57 в качестве примеров сложных знаков) — это базовые единицы-знаки трех художественных языков, сопоставимые по «рангу» со словом в естественном языке. В эстетике и философии (и вслед за ними в семиотике) данный вид семантики, образующей содержание базовых единиц языков искусств, называется художественным образом. Понятие «художественный образ» является видовым по отношению к понятию «образ». В свою очередь «образ» входит в понятийную парадигму таких когнитивно-семиотических категорий, как «символ», «эмблема», «аллегория», «концепт», «конструкт» (абстрактное представление о структуре объекта), в которые семиотика объединяет классы сложных знаков, различных по типу своего содержания и характеру связи содержания и формы.

«Образ» (как класс сложных знаков) характеризуется рядом черт: 1) образы индивидуально-субъективны: например, у каждого человека свой образ «школы», образ «реки» и т.д.; 2) содержание образа неотделимо от своей конкретной формы, поэтому, как заметила Н.Д.Арутюнова, слово *образ* не сочетается с абстрактными существительными, например, не говорится, *образ свободы*<sup>1</sup>; *«может сложиться образ гения, но не образ гениально-сти»* (Арутюнова 1998, 315); 3) в образе преобладает чувственно-наглядное содержание, хотя может содержаться и понятийно-логический компонент (например, те, у кого в сознании имеется «образ биржи», не только «видят картинку» биржи, но и имеют какое-то рациональное представление о том, что такое акции, биржевые торги, падение курса акций и т.д.); и все же процесс сложения образа не предполагает движения сознания внутрь, в глубину, сквозь оболочку образа; вот почему нельзя сказать *\*понять образ*; 4) образ обязательно предполагает духовное,

<sup>1</sup> В современных работах по семантике значок \* («астериск», или «звездочка») перед словом или словосочетанием указывает на невозможность, незафиксированность или ненормативность форм.



идеальное начало в отображаемом объекте — вот почему нормально *образ человека, образ города*, но не *образ дивана*, «Образ сопутствует тем категориям объектов, которые имеют имя собственное, и чуждается тех, которые его лишены» (Арутюнова 1998, 323).

Понятие «образ» (франц. *image*, англ. *image*, нем. *Gestalt*) — одно из самых широких, многозначных и трудноопределимых. Образ как класс сложных знаков существует в ряде категориальных разновидностей, таких как «мысленный (воображаемый) образ»; «вербальный образ» (троп); «художественный образ» (в искусстве, при этом в разных искусствах природа образа глубоко своеобразна).

Категория «мысленный (воображаемый) образ» относится к индивидуальному сознанию, его внутренним когнитивным процессам и состояниям. Мысленные образы — это знаки внутренних языков сознания; они не эксплицированы вовне и не участвуют в межличностной коммуникации. Количество таких «отдельных образов» — это неопределенно большая величина.

Художественные образы создаются творческим сознанием и мастерством автора. Художественные образы эксплицированы: они живут в «материи» художественного текста, но их более или менее бледные отражения складываются также и в индивидуальном сознании зрителей (слушателей, читателей). Что касается вербальных образов, то, если считать, что все слова в любом языке многозначны и всякое переносное значение слова — это вербальный образ, число «вербальных образов» в отдельном любом языке также оказывается необозримо большим.

**59.** Вербальные образы (тропы): метафора, олицетворение (прозопея), метонимия, синекдоха. Эта цепочка терминов восходит к греческой античности. Первоначально это были названия разных видов семантических превращений слов, их «поворотов»<sup>1</sup> новой гранью смысла, — поворотов, которые своей неожиданностью и открывавшимся новым знанием о явлениях мира радовали слушателя и «у к р а ш а л и» текст. В римских и средневековых риториках раздел о красноречии (лат. *elocutio*) был наукой именно об «украшении речи» (лат. *ornatus*), а основными средствами красноречия — «ornatio» были тропы и фигуры<sup>2</sup>; считалось, что именно тропы и фигуры превращали речь в красноречие (*elocutio*).

Однако уже древние авторы понимали, что тропы (переносные значения) встречаются не только в поэзии, это широко распространенное повседневное явление. Аристотель относил переносные значения к тем

<sup>1</sup> Греч. *tropos* (от *trepo* 'поворачивать(ся), обращать(ся), переменять') в своем исходном значении — это 'поворот, оборот'

<sup>2</sup> *Риторические фигуры* — это экспрессивные синтаксические конструкции.

средствам, «которыми пользуются в разговорах» (Аристотель 1957, 117). Его ученик Теофраст объяснял появление метафор недостатком слов в языке (т.е. видел в переносах прежде всего средство номинации — обозначения элементов опыта), а Квинтилиан, классик римской риторики, писал: «Метафора дарована нам самой природой, так что ею нередко пользуются, сами того не замечая, и неученые люди» (Античные теории 1936, 218).

С точки зрения семиотики и когнитивной психологии метафора, метонимия и другие тропы — это разные **модели** (схемы, способы, шаблоны), по которым сознание человека, основываясь на исходном (имеющемся) содержании знака, формирует новое представление (удерживая его, иногда временно, в прежней формальной оболочке).

В любом языке есть множество слов и оборотов, в которых запечатлены эти естественные, органичные и нетрудные «шаги» сознания.

А. Метафора и олицетворение. Слово *окно* восходит к слову *око*; мотивация в том, что окно, как и око, это тоже «отверстие» и тоже «смотрит вовне». Это частный случай метафоры — предмет уподобляется человеку (олицетворение). Ср. также *ножка стола*, *ручка двери*, *горлышко бутылки* (как и *жерло пушки*).

Есть метафоры, где неодушевленное (предметы, инструменты, механизмы) уподобляется живому, ср. *лебедка от лебедь*, *клещи от клещ*, *змеёвик*, *журавль* ('вид колодца'), *собачка* ('спусковой механизм в огнестрельном оружии'; 'приспособление, препятствующее обратному движению зубчатого колеса'), *еж* ('противотанковое заграждение'), *волчок* ('игрушка'), *ерш* ('щетка'), *жучок* ('самодельный предохранитель электропробки'; 'скрытое подслушивающее устройство'), *червячная передача*, *гусеница* (танка), *быки* ('опоры моста') и т.п., включая компьютерные термины: *мышь*, *вирусы*. В других метафорах люди увидены как птицы, рыбы, животные, растения, вещества: *ну и гусь*; *важная птица*; *мелкая рыбешка*; *змея подколотная*; *старый пень*; *божий одуванчик*; *сливки общества* и его *отбросы*; *людская пена* и т.д.

Человек сравнил два предмета, увидел между ними сходство и распространил название первого предмета на второй. Таков механизм метафоры (переноса по сходству), где бы он ни происходил, — в обычной речи, древнем мифе или под пером поэта<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Метафоры повседневной речи (вошедшие в общеупотребительную лексику), в отличие от *индивидуально-авторских*, или *оказиональных*, метафор, называются *языковыми метафорами* (а также *словарными*, *узальными*, иногда *стертыми* или даже *мертвыми*). Последние два термина связаны с тем, что говорящие могут не чувствовать образность и экспрессию таких обозначений, как *ножка стула*, *горный хребт* или *противотанковые ежи*.

В реальной истории сознания, особенно в его мифопоэтическом прошлом, метафорические аналогии могли носить сюжетно развернутый и поэтому взаимосвязанный характер. Возможно, сюжетность и «развернутость» аналогий были более надежным способом сохранить увиденные сходства в коллективном сознании племени. Ярким примером космогонических аналогий, превратившихся спустя тысячелетия в стертые метафоры, может служить древнейший индоевропейский миф о сотворении мира и его лексические следы в разных языках.

Согласно мифу, сотворение мира происходило по воле (слову) Богадемииурга Брахмы: разделялись земля и небо, первоначально слитые в мировом яйце; мир создавался из огромного тела первочеловека и первожертвы *Пуруши* с множеством глаз, голов, рук, ног. Части тела Пуруши становятся основными элементами мироздания: его дух стал луной, глаз — солнцем, дыхание — ветром, пуп — воздушным пространством, голова — небом, ноги — землей, уста — священной рекой Индрой и огнем. Таким образом, мифологическая картина сотворения представляла собой цепь уподоблений: элементы макрокосмоса (небо, земля, вода, ветер, солнце, горы, реки) осознавались как элементы микрокосмоса — тела мифологического существа (первожертвы), из частей которого и был создан мир (см.: Топоров 1992 [а]).

Великая антропоморфная метафора — мир уподобляется телу человека — отразилась и закрепилась в языках. Многие названия частей рельефа восходят к названиям частей тела человека.

В иллюстрации ограничимся русскими и английскими примерами: *горный хребет*, *устье* и *рукав реки*, *подошва* и *подножие горы*, *перешеек*, *губа* 'название морских далеко вдающихся в сушу заливов и бухт на севере' (*Обская губа*, *Онежская губа*), *бровка* 'край канавы, кювета или обочины дороги', *жерло* (родственно слову *горло*) *вулкана*, *обочина* (от *бок*), *нос* (обозначение мыса в географических названиях на севере Евразии, например, *Канин нос*); ср. также в географических названиях: *Лысая Гора*, *Морское Око*; англ. *ridge* — 'гребень горы' и 'хребет'; *mouth* — 'рот, уста', 'устье (реки)'; 'вход (в гавань, пещеру, шахту)'; *foot* — 'ступня, нога', 'основание, опора, подножие, подошва'; *arm* — 'рука', *arm of a river* — 'рукав реки'; *eye* — 'глаз, око', 'устье шахты'; *neck* — 'шея', 'перешеек, коса, узкий пролив'; *head* — 'голова', 'мыс, исток реки'; *head of a mountain* — 'вершина горы'; *back* — 'спина', 'гребень (волны, холма)'; *throat* — 'горло, глотка', 'узкий проход, узкое отверстие, жерло вулкана'; *brow* — 'бровь', 'выступ (скалы), кромка уступа, бровка'

Рассмотренная метафоричность — явление не только широко распространенное, но и живое, продуктивное. Так, относительно недавно у слов со значением 'легкое (орган дыхания)' появилось

На ведийском языке это слово означало 'человек' и было образовано от глагола со значением 'наполнять' Пуруша выступает как материальный «заполнитель» вселенной (В.Н.Топоров).

значение 'массивы зеленых насаждений; парки, скверы', ср. русск. *легкие города*, англ. *the lungs of London* и т.п. Понятно, что в современном сознании живет не миф, а его метафорические модели мировосприятия, сохраненные в стертых языковых метафорах.

Б. Суть метонимии и синекдохи состоит в фиксации близости явлений по их смежности или связи целого и части. Это настолько плавные шаги сознания, что в сравнении с метафорой они как бы менее заметны. Метонимия — это более «ползучий» (потому и «плавный»), менее дискретный, чем метафора, и потому еще более естественный и органичный поворот «того же» содержания в несколько иной плоскости. Что более обычно, чем слово *вода* для обозначения реки и плотка воды? Только слово *хлеб* для обозначения зерна, теста, буханки, краюшки. Названные метонимические значения {*хлеб* как 'зерно', как 'посевы хлеба', как 'тесто для выпечки хлеба' и т.д.) отмечены в толковых словарях, но они настолько сами собой разумеются, что, кажется, их и отмечать не стоило.

В. Метафора и метонимия за пределами языка. Античная номенклатура **тропов** {*метафора, олицетворение, метонимия, синекдоха, гипербола, литота, ирония*), дополненная такими схемами семантической **деривации, как расширение, сужение, конкретизация** (исходного значения), *перенос по функции* и некоторых других, не исчерпывает всего разнообразия реально наблюдаемых в языках путей семантической деривации (ср., например, более дифференцированное представление о семантической (см.: Апресян 1974) и поэтической деривации (см.: Поэт 1973; Общая риторика 1986). Вообще неизвестно, как определить разумный предел в детализации описаний. Ценность античного учения о тропах состоит в том, что в нем были увидены крупные (выходящие за границы языка) и универсальные (общечеловеческие) способы развития значений.

Метафора и метонимия выступают как два организующих центра в наборе тех моделей (схем), по которым сознание «умеет» образовывать производные значения и знаки. Одни тропы тяготеют к метафоре (олицетворение, функциональные уподобления, гипербола, литота, ирония<sup>1</sup>); другие основаны на механизмах метонимии (синекдоха, расширение или сужение исходной семантики).

Более того, термины **метафора** и **метонимия**, несмотря на свою живую связь с учением о тропах и фигурах, по сути дела (т. е. с точки зрения семиотики и когнитологии), — это своего рода на-

<sup>1</sup> Ирония скрыто и потому насмешливо отрицает некоторое позитивное уподобление. Ср. укор в лексической оболочке похвалы: *Нечего сказать, настоящий хозяин.*

звания двух **основных универсальных моделей образной деривации** вторичных (производных) значений и знаков. Метафорическая модель деривации использовалась и используется всюду, где имеет место **образная аналогия**; метонимический путь деривации объединяет в себе **образное обобщение, образные индукцию и дедуцию**. Термин «*образный*» здесь понимается как 'чувственно-наглядный (картинный), непосредственный, интуитивный, живой, методологически нестрогий', в отличие от абстрактного, рационального, выверенного в логико-математическом плане. Понимаемые таким образом метафора и метонимия — это пути к инсайту, озарениям, гипотезам; то, что в данной терминологии им противостоит, — это **доказательства и верификация** знания, увиденного благодаря метафорам и метонимиям.

**60.** Символы<sup>1</sup>. В своем происхождении символы, по-видимому, производны от образов. «Образы», чтобы стать «символами», должны развить в себе некоторые новые черты. В отличие от индивидуальной субъективности образа символы принадлежат коллективному сознанию (определенной культуры, социума); символы всем известны, в них есть «объективное» (релевантное для всех) значение. Например, всем известно, что «белый голубь» — это символ мира, «крест» — символ христианства, «Ромео и Джульетта» — символ любви, а «Титаник» — символ катастрофы. При этом содержание символа не так тесно связано со своей формой, как это имеет место в образе. Изображения голубя (как символа мира), христианского креста или «Титаника» могут достаточно широко варьироваться — так что у голубя мира, например, может даже не быть оливковой веточки в клюве (в память о той веточке, с которой он прилетел к Ноеву ковчегу сообщить о конце всемирного потопа).

В отличие от образа, которому как бы «противопоказана» глубина мысли (отсюда маловероятность сочетания \* *понять образ*, см. об этом выше, в п. 58), символ как раз направлен на глубину, однако удерживая при этом и главное в формальном представлении своего содержания (пусть не подробности формы, но ее «идею» — пусть голубь мира «без веточки в клюве», но это *голубь мира*, \ не \* *чайка мира*).

<sup>1</sup> Термин *символ* в контексте лекции о сложных знаках (т.е. при различении таких когнитивных категорий, как «образ», «эмблема», «аллегория», «концепт», «конструкт») ближе к обычному (в естественном языке) значению слова *символ* (хотя и не тождествен ему). То терминологическое значение, о котором пойдет речь в данном пункте, необходимо отличать от особого «пирсовского» значения: *символ* как 'элементарный знак с конвенциональной (немотивированной) связью означающего и означаемого в отличие от мотивированных индексов и иконических знаков' (о мотивированности см.: лекции V—IX).

С. С. Аверинцев так раскрывал диалектику «образа» и «смысла» в символе: «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие символы. Переходя в символ, образ становится "прозрачным": смысл "просвечивает" сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива» (Аверинцев 1983, 607).

Однако далеко не каждый образ переходит в символ. В отличие от бесчисленного множества «мысленных образов» (см. п. 58), символов в конкретной культуре относительно немного. Это связано с тем, что в своем социуме (для его репрезентативного большинства) символы должны быть понятны и престижны. «Непонятный символ» означает 'чужой, незнакомый знак', т.е. **не символ**. Символ, содержание которого теряется в привлекательности и престижности, перестает быть символом (в данном социуме). С другой стороны, понятно, что массовое не бывает престижным. Поэтому количество актуальных в данной культуре символов невелико.

**ft Л Н. Д. Арутюнова о различиях между символом и знаком I • ком в наивной семиотике<sup>1</sup>.** Представления о том, что такое 'символ', 'образ', 'сигнал', 'знак', 'сравнение', 'метафора' и некоторые другие семиотические феномены, существуют не только в относительно специальном знании (философии, эстетике, семиотике, психологии), но и в общем (обиходном) сознании. Реальность «наивной семиотики», т.е. наличие в обиходном сознании представлений о разных видах знаков, подтверждается тем, что соответствующие слова (*символ, знак, образ, сигнал, сравнение, метафора*) имеются в общих (неспециальных) лексиконах и даже без пометы *спец.* Н.Д.Арутюнова в ряде работ 1990-х гг. (см.: Арутюнова 1998) путем анализа обычного (неспециального) употребления таких слов выявила, в чем, по представлениям говорящих, состоят различия между метафорой и сравнением, символом и знаком, образом и метафорой, знаком и образом и некоторыми другими парами семиотических концептов. Ср. фрагмент

<sup>1</sup> В семиотике понятие «знак» имеет предельно широкий объем; все виды элементарных и сложных знаков (включая символы как подкласс сложных знаков) — это «знаки». Однако в наивной семиотике в оппозиции «символ — знак» слово *знак* означает 'элементарный знак'; такое терминологическое употребление близко к общепонятному (нетерминологическому) значению слова *знак*, как оно определяется в толковых словарях, ср.: *Знак* — это 'предмет, изображение, метка и т.п., служащие для обозначения чего-либо, указания на что-либо; изображение с известным условным значением; движение (обычно рукой или головой), выражающее волю, желание кого-либо, предупреждающее о чем-либо и т.п.' (МАС, I, 615).

этой наивной семиотики о различиях между символом и знаком (см.: Арутюнова 1998).

1. Знак и символ относятся к разным сферам жизни и к разным типам деятельности. «Символ <...> определяет программу действий и создает модель поведения; он всегда поднят над человеком; знак же служит в руках человека орудием коммуникации и регулирования практических действий» (там же, 345). Знаку соответствует внешнее по отношению к человеку побуждение, символу — внутреннее нравственное убеждение.

2. «Символ (как и образ) создает общую поведенческую модель, знак — регулирует конкретные действия. Поэтому говорят о *дорожных знаках*, но не о *\*дорожных символах*. <...> Знаками регулируют движение по земным, водным и воздушным путям, символы ведут по дорогам жизни. <...> смысл знака, в отличие от символа, должен быть не только конвенциональным, но и конкретным. Это естественно. Иначе содержащаяся в знаке инструкция не может быть выполнена. Утрачивая ясность, знак становится *знамением*. Знаки требуют понимания, символы и знамения — интерпретации» (там же, 342). Поэтому «знаки конвенционализируются; символы канонизируются» (там же, 344).

3. «<...> Символ безадресатен и некоммуникативен. Он редко входит в семиотическую систему. <...> Символ и даже образ ближе к мышлению — художественному, мифическому, религиозному, знак — к общению» (там же, 344).

4. «Знак и символ способны на разные "преступные" действия: знак может солгать, символ — обмануть. В символе можно обмануться, в знаке — ошибиться. Знак не может быть произвольно фальсифицирован: реакция адресата программируется им достаточно однозначно. Символ мощен, но беззащитен. Его, как и образ, легко фальсифицировать. В символе, а не в знаке, зарождается демагогия. В знаке же может проявиться только этикетное лицемерие» (там же, 344).

5. «Стать символом значит приобрести <...> функцию, властно диктующую выбор жизненных путей и моделей поведения» (там же, 338), и тем определять жизнь человека или коллектива людей. «Увеличение "властности" идет в ущерб содержанию символа. Оно становится общим и туманным». Однако в сравнении со знаком символ в меньшей мере ориентирован коммуникативно: «Символ влиятелен, но не коммуникативен» (там же, 339).

Представленный фрагмент наивной семиотики обладает безусловной познавательной ценностью. Он значим не только для наивной картины мира, но и в значительной мере — для научной. В силу природы гуманитарного знания содержательное расстояние между «наивной» и «ученой» семиотиками существенно короче, чем расстояние между наивной и научной картиной мира в знаниях о природе (допустим, в астрономии или биологии). Во всяком случае, наивная семиотика позволяет представить основные классы знаков в их наблюдаемых сходствах и различиях,

в реальных и, что важно, в естественных и обычных (не-специальных, нетерминологических) контекстах, т.е. в реальной жизни знаков.

**62.** Эмблемы<sup>1</sup>. В наивной семиотике (т.е. в обыденном сознании) *эмблема* — это изображение какого-либо предмета либо сам предмет как выражение какого-либо понятия. О том, что слово *эмблема* может называть не только изображения, но и предметы, говорят контексты, приводимые в ССРЛЯ (Т. XVII, 1853 — 1854): *Голубь с незапамятных времен служит эмблемою чистоты, кротости и любви* (С. Аксаков); [*В доме*] *поселился сапожник; пара лихих яловочных сапог, эмблема ремесла, торчала в окне* (Л. Леонов). Во многих контекстах слова *эмблема* и *символ* легко заменяют друг друга: *Черная роза — эмблема (символ) печали, красная роза — эмблема (символ) любви*. Иногда *эмблема* понимается как предмет или изображение, выступающие как символ<sup>2</sup>.

Чем дольше и шире известна эмблема, чем больше смыслов и ассоциаций (в одном семантическом русле) с ней связано, тем ближе она к символам. Так, в США профиль индейца на 5-центовой монете стал ассоциироваться с образами идеализированного прошлого Америки, игрой в индейцев, через которую проходят все американские мальчишки, с эмблемой популярного спортивного клуба «Redsken» ('краснокожий') и др. В итоге эмблема вырастает в символ: профиль индейца стал одним из неофициальных гербов Америки. Таким образом, в жизни граница между семиотическими явлениями 'эмблема' и 'символ' (и в употреблении слов *эмблема* и *символ*) может не просматриваться, а главное, в конкретных случаях передвинуться.

Однако в специальных семиотических работах подчеркивается полярность, антитетичность эмблемы и символа. Так, В.В.Похлебкин писал: «Отличия эмблемы от символа разительны и бросаются в глаза уже чисто визуально (символ — абстрактный знак, эмблема — изображение конкретного объекта), так что путать эмблему с символом, мягко говоря, довольно странно. <...> [Эти знаки] являются историческими антиподами абстрактного и конкретного, знаками духа, философии, с одной стороны, и изображениями конкретно-исторических объектов — с другой» (Похлебкин 1995, 10).

Ю. М. Лотман, видя в эмблеме и символе «враждебные полюсы культурного пространства», так объяснял различие между ними: «Эмблема подразумевает адекватный перевод с одного языка (например, словесного) на другой язык (например, графический).

<sup>1</sup> Греч. *εμβῆμα* 'вставка; выпуклое (рельефное) украшение'

<sup>2</sup> Ср. толкование в МАС (Т. IV, 759): «*Эмблема*, предмет или изображение какого-либо предмета как символ, выражающий какую-либо идею».



Между эмблемой и ее значением существуют отношения взаимной переводимости. <...> Эмблема логична по своей природе. Символ также основывается на идее перевода, однако перевод мыслится здесь как нечто парадоксальное. Символ подразумевает перевод знаков с одного языка на другой, но при этом оба языка находятся в состоянии взаимной непереодимости». Поэтому «символ со своим значением находится в орошениях принципиальной неоднозначности и неполной предсказуемости»; «такого рода соотношение неизменно обнаруживает подлинный смысловой взрыв» (Лютман 1997, 417).

В сравнении с символом эмблема — это более простой и потому более логичный знак. Семантика эмблемы не так глубока, как содержание символа. Если символов не бывает много, то количество и разнообразие специальных эмблем может быть любым. Например, в XVIII—XIX вв. в европейских армиях у каждого полка, а иногда и у батальона бывали индивидуальные отличительные значки, или нашивки, — так называемые *арматюры* (в русской терминологии *гербуки*), помещаемые на головных уборах, рукавах, петлицах, пуговицах и т.д. (см.: Похлебкин 1995, 20 — 25). Понятно, что подобных корпоративных знаков в синхронном срезе культуры может быть множество, однако не приходится говорить об их известности или тем более общезначимости (что обязательно для символов).

К эмблемам (как классу сложных знаков) относятся *торговые марки* (в особенности их графико-изобразительные компоненты), *логотипы* и т.п.

**63.** **Аллегории<sup>1</sup> и иносказания.** В аллегории некоторая отвлеченная идея на основе четкой социальной конвенции воплощается в визуальный или вербальный образ. Например, «правосудие» аллегорически изображалось в виде женщины с завязанными глазами (в знак «нелицеприятности»), которая держит в руках весы (в знак «справедливости»). По своему замыслу аллегории очень условны, их с трудом можно назвать «уподоблениями»: какое сходство, какая иконичность может быть между абстрактной идеей правосудия и женской фигурой или даже между идеей царственной силы и львом<sup>2</sup>? О значении аллегории надо заранее договориться — и при изображении, и при восприятии аллегории: если Геракл, то должна быть палица и львиная шкура, если Гермес, то обязательно крылатый шлем, сапожки с крыльшками и жезл вестника-парламентера и т.д., причем знание,

<sup>1</sup> От греч. *allegoria* — иносказательная речь, аллегория.

<sup>2</sup> То, что «все» знают, например, что «лев — царь зверей» — это вербализованный плод аллегорий на гербах и в баснях.

необходимое для «прочтения» аллегории, — это школьное, искусственное знание, оно не подсказано природой.

Первоначально аллегии были визуальными знаками (скульптурные, живописные или графические изображения «важных идей»). Позже возникли их словесные аналоги, а затем и независимые от изображений иносказания (басни, притчи, моралите). Аллегорическое художественное мышление дидактично; оно характерно прежде всего для искусства Средних веков, Возрождения, маньеризма, барокко, классицизма.

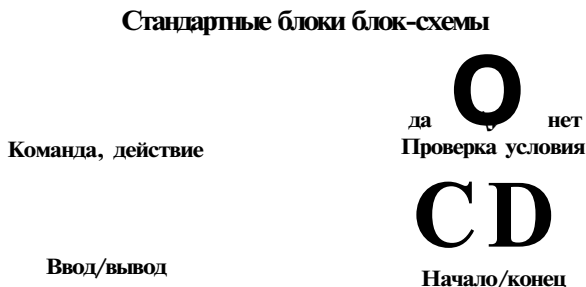
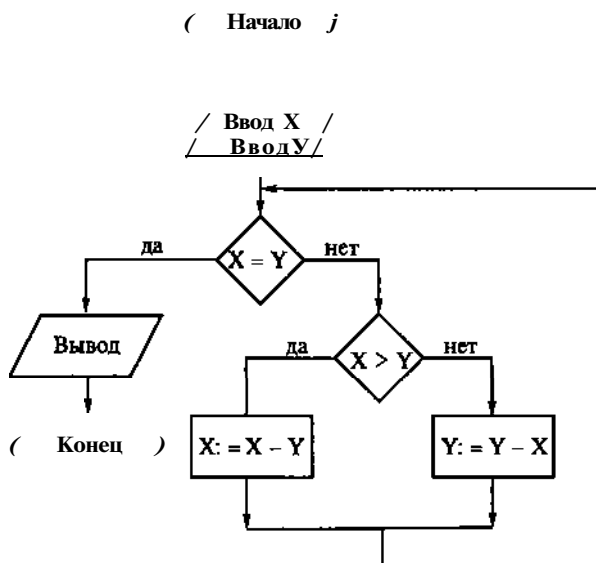
Одни черты аллегорий объединяют их с символами, другие — с эмблемами. В аллегориях, как и в символах, запечатлены важные смыслы, однако, в отличие от смысловой глубины и сложности символа, смысл аллегии однозначен и включает прямую оценку «идеи». В истории символов сильнее сказывается стихийное культурное начало. Рассудочностью своего конструирования аллегии ближе к эмблемам.

**64. Знаки-конструкции: формула, сюжет, композиция.** Определяющая черта знаков данного класса состоит в структурном представлении своего содержания через экспликацию состава его компонентов и их взаимного расположения — пространственного, временного, логического или иерархического. Своеобразие знаков данного класса состоит в их аналитичности и диаграмматической иконичности; при этом в искусственных семиотиках диаграмматичность сочетается с высокой конвенциональностью.

Примеры: графы (например, схема метрополитена); деревья зависимостей (например, при схематическом изображении синтаксических связей, образующих структуру предложения); структурные формулы полимеров; блок-схема (графическое представление структуры управляющей программы или алгоритма)<sup>1</sup>; матричные модели (для исследования взаимосвязей между экономическими показателями); таблицы как средство выявления конфигурации объекта или соотнесенности элементов в некоторой системе; гистограммы (столбчатые диаграммы) распределения статистических данных; знаковые средства графического вычисления; карты, топографические планы, чертежи, схемы и многое другое.

В истории математики и естествознания есть множество свидетельств того, как поиски удачного графического представления информации приводили к радикально более глубокому пониманию фактов, т.е. к от-

<sup>1</sup> На схеме 2 показаны стандартные блоки (элементарные компоненты) блок-схемы; на схеме 3 изображен алгоритм вычисления наибольшего общего делителя для двух чисел в виде блок-схемы (см.: МЭС 1988, 810).

**Алгоритм в виде блок-схемы**

По данному алгоритму с внешнего устройства вводятся два натуральных числа\*\* и  $y$ , и находится их наибольший делитель, значение которого выводится на внешнее устройство

крытию закономерности. Так, Д.И. Менделеев, готовясь к лекциям в Санкт-Петербургском университете, напряженно искал форму наглядного представления открытой им регулярности в изменениях химических свойств нескольких групп элементов. Оказалось, эти аналогии удобней всего показать в таблице. Так в 1869 г. был открыт *Периодический закон* (получивший имя Менделеева). Последующее осмысление и уточнение открытого Менделеевым закона происходило также с опорой на

графические знаки-конструкции. Имеется несколько сот вариантов графического изображения Периодической системы элементов — в виде таблиц, геометрических фигур, аналитических кривых и т.д.<sup>1</sup>

С точки зрения семиотики композиция — это сложный знак, содержанием которого является строение объекта (иногда «внутреннее», т.е. невидимое, иногда «внешнее», но «необозримое», т.е. такое, которое трудно увидеть в целом и осознать без опоры на композицию). Понять строение объекта — это иногда почти то же, что понять его суть или, по меньшей мере, самое важное в его содержании. Так, композиция книги (в особенности учебной и научной), представленная в ее оглавлении (которое иногда называется *содержанием*), для читателя, как правило, более информативна, чем заглавие книги и ее аннотация, вместе взятые.

В семиотике художественных текстов в характере «составленное™» сюжетов и композиций разных произведений есть, с одной стороны, общие закономерности, определяемые родом и жанром произведения, временем и местом его создания, а с другой, — индивидуальные черты в строении именно данного произведения. После «Морфологии сказки» В.Я.Проппа (1928)<sup>2</sup> стало очевидным, что сюжет и композиция литературного произведения — это самостоятельные уровни в организации его содержания; на каждом уровне возникают свои, специфические для данного уровня, значения. Иначе говоря, сюжет и композиция — это знаки-конструкции в языках тех искусств, где используются указанные разновидности сложных знаков.

<sup>1</sup> Химический энциклопедический словарь. — М., 1983. — С. 432.

<sup>2</sup> «Все содержание сказки может быть изложено в коротких фразах, вроде следующих: родители уезжают в лес, запрещают детям выходить на улицу, змей похищает девушку и т.д. Все сказуемые дают композицию сказок, все подлежащие, дополнения и другие части фразы определяют сюжет. Другими словами: та же композиция может лежать в основе разных сюжетов. Похищает ли змей царевну или черт крестьянскую или поповскую дочку, это с точки зрения композиции безразлично. Но данные случаи могут рассматриваться как разные сюжеты» (Пропп [1928] 1969, 103).

# Часть четвертая

## СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ. СЕМИОТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЕСТЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ

### Лекция XI

#### ПЛАН СОДЕРЖАНИЯ ЗНАКА И ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ

65. Признаки, значимые для характеристики содержания семиотики: тип передаваемой информации и надежность в передаче. — 66. Два полюса в универсальном информационном континууме: 'субъективно-чувственное' *versus* 'объективно-рациональное'. — 67. Между био-семиотикой и математической символикой: «пропорции» субъективно-чувственных и объективно-рациональных значений в «срединных» частях семиотического континуума. — 68. Пределы возможностей языка в выражении чувственной и субъективно-эмоциональной информации. — 69. Пределы возможностей языка в выражении рациональной и объективной информации. — 70. Открытые и закрытые знаковые системы. Различия между семиотиками в способности меняться. — 71. Три типа семиотического содержания как градация когнитивных свойств разных знаков: художественный образ — лексическое значение — понятие. — 72. Факторы надежности в передаче сообщений: защищенность от «шумов», точность, удобство в эксплуатации. — 73. Избыточность кодирования и помехоустойчивость кода и канала. — 74. Надежность кода как отсутствие отклонений в воспринятой информации от переданной. — 75. Эксплуатационные свойства кода: чем хороши и чем неудобны специализированные и художественные семиотики? — 76. Аспекты плана содержания знака: денотатика, семантика, синтактика, прагматика. — 77. Лингвистическая конкретизация: аспекты плана содержания грамматического рода в славянских языках. — 78. Литературоведческая конкретизация: аспекты плана содержания образа «фаталиста» (поручика Вулича) в «Герое нашего времени» М.Лермонтова

**СС** Признаки, значимые для характеристики содержания семиотики: тип передаваемой информации и надежность в передаче. Любой знак и знаковая система существуют ради передачи некоторого содержания (информации) и выполнения ряда функций, вытекающих из характера передаваемой информации. Если до сих пор во второй и третьей частях этой книги говорилось об устройстве семиотических «инст-

рументов» и «средств», то в XII и XIII лекциях речь пойдет о содержании и разных знаковых систем и об их функциях или назначении. Представляется, что это наиболее философский аспект семиотики: он прямо связан с вопросами об онтологических видах сознания и видах деятельности.

Для семиотической характеристики плана содержания знаковой системы существенно, во-первых, то, какого рода информацию и в каких объемах она способна передавать (см. п. 66, 70); во-вторых, то, насколько надежна та или иная семиотика в коммуникации (см. п. 72—75).

Надежность семиотики зависит от присущих ей способов кодирования информации и проявляется в адекватном (в достаточной мере) восприятии сообщения адресатом. От того, какая информация передается, зависит состав функций семиотики, т.е. ее место в жизни человека (или особи) и сообщества.

**66.** Два полюса в универсальном информационном континууме: противопоставление 'субъективно-чувственного' 'объективно-рациональному'. Информация — это все, что может быть передано средствами любой семиотики. Чтобы увидеть разные роды (или типы) информации в безбрежном информационном пространстве, полезно представить его в виде континуума значений, который простирается между двумя полярными семантическими зонами. Полюса информационного (семантического) континуума противопоставлены (и одновременно характеризуются) по ряду взаимосвязанных признаков; для значений в «срединных» зонах континуума (отстоящих от его полюсов) характерны смешение и частичная нейтрализация анти-тетичных признаков.

В таблице 9 указанные признаки представлены в виде ряда бинарных оппозиций, левые и правые члены которых распределены соответственно по двум столбцам. Признаки левого столбца характеризуют в максимальной мере информацию, которая передается в биологических системах связи (это «биологический полюс» информационного континуума). Признаки правого столбца характерны в первую очередь для той информации, которая передается средствами математической символики (это «полюс искусственности» в семиотическом континууме).

В иллюстрациях, однако, приведены высказывания на человеческом языке; в этих примерах представлены, разумеется, не максимально контрастные типы информации (как, например, в паре знаков «ржание лошади» и «математическая формула»). Однако в силу сопоставимости языковых примеров они позволяют лучше почувствовать разницу. В комментариях к таблице указаны феномены или закономерности, которые отно-

сятся собственно к биокommunikации и/или искусственным семиотикам.

Таблица 9

**Характеристики полярных типов значений в универсальном информационном континууме (с иллюстрациями на естественном языке)**

| № п/п | Черты семантики «биологического полюса» континуума  | Черты семантики «искусственного полюса» континуума  |
|-------|---|---|
| 1     | Субъективность информации (ее «завязанность» на субъекте сообщения): <i>Мне холодно</i>   | Объективность информации (ее релевантность не зависит от субъекта сообщения): <i>Температура воздуха 2° по Цельсию</i>  |
| 2     | Эмоциональность (экспрессивность) информации в соединении с безразличием к логике: <i>Бредет в тоске необъяснимой</i>   | Рациональность и логичность информации: <i>Рыночная цена зависит от спроса и предложения</i>  |
| 3     | Чувственно-наглядный характер информации (с опорой на данные органов чувств): <i>Вкусно; Пахло свежо и остро</i>  | Понятийный характер информации (вне прямой опоры на сенсорные данные или опыт): <i>Дети обычно любят сладкое; Мьрские водоросли пахнут йодом</i>                          |
| 4     | Индивидуальный и конкретный характер информации: <i>За окном посветлело; Болит голова</i>   | Обобщенность и абстрактность информации: <i>Чем ближе к экватору, тем резче смена дня и ночи; Заболевание начинается с головной боли</i>                                  |
| 5     | Совпадающая с моментом речи «сейчасность» (неологизм В.В.Налимова) информации, т.е. ее «сиюминутный» характер: <i>Хочу мороженого</i> (в отличие от сообщения <i>Люблю мороженое</i> , в котором время предиката выходит за пределы момента речи) | Вневременной характер информации: <i>Сумма углов в треугольнике равна 180°; Тазы при нагревании расширяются; Нева впадает в Финский залив; Любви все возрасты покорны</i> |

Комментарий к таблице:

**1. Субъективность и объективность семантики.** Все, что сообщают животные, — это информация прежде всего о субъекте сообщения; в ряде случаев к ней добавляется адресованное партнеру сообщение регулятивного характера (вроде: 'это моя зона охоты, не ходи здесь, если хочешь быть цел'; 'не трогай меня, я признаю твою силу и покоряюсь тебе'). В объективной информации отсутствует субъективно-оценочный или интерпретирующий аспект: объективно *Температура 2° по Цельсию*

может указывать на возможность феномена 'снег тает\*' (и т.п.), но при этом соответствовать разным субъективным значениям: 'мне холодно' и 'мне тепло', 'похолодало, и надо одеться теплее' и т.д.

**2. Опозиция эмоциональности и рациональности.** Семантика, выражаемая знаками биокоммуникации, не является тем содержанием, которое передается от старших к младшим в качестве «жизненного опыта», иначе говоря, в биокоммуникации не передаются навыки действий или рефлекторно приобретенная информация (в последней можно видеть аналог рационального мышления человека). Обучение молодняка основано не на сообщениях, а на демонстрации образцов и на подражании. Что касается данной опозиции признаков применительно к человеку, то стоит вспомнить в этой связи бесчисленные сентенции, отмечающие алогичность и оценочность эмоциональных состояний и межличностных взаимоотношений людей: *Не по-хорошему мил, а помилу хорош; Чем хуже, тем лучше; Любовь зла — полюбишь и козла; Смирение паче гордости* и др.

**3. Опозиция чувственной наглядности и понятийного характера информации (вне прямой опоры на сенсорные данные или опыт).** Подавляющее большинство знаков в коммуникации животных — это знаки-симптомы (индексы), метонимически связанные с определенной ситуацией как ее часть или результат (см. п. 32, 35). В биокоммуникации животных большей частью не может быть передана «картинка» (образ) той значимой ситуации (например, опасности), о которой сообщается. Животные передают не чувственно-наглядную «картинку», а свою эмоциональную реакцию на ситуацию. В таком сообщении нет информации о причине, вызвавшей данный сигнал. Л.С. Выготский говорил, что испуганный гусак, видящий опасность и криком поднимающий всю стаю, не столько сообщает о том, что он видит, сколько заражает стаю своим испугом (см.: Выготский [1934] 1982, 18).

**4. Опозиция индивидуального и конкретного характера информации и ее обобщенности и абстрактности.** Оличавшая кошка не может внести в сознание котят обобщение 'бойся всех людей и собак'. Однако она формирует эту установку своим поведением: при котятах кошка стремительно убегает от людей и собак, в том числе от «знакомых» людей, однако когда котята далеко, она свободно подходит к тем, от кого при котятах убегала.

**5. Опозиция «сейчасности (сиюминутности)» информации и ее вневременности.** Кошка может передать котятам свое разное эмоциональное отношение к хозяевам (допустим, полное доверие к хозяйке, но настоятельность по отношению к ее взрослому сыну), однако кошка не может «объяснить» или «рассказать», что в прошлом обусловило эти различия. В поведении животных есть «план будущего» (как инстинктивная «цель»: птицы выют гнезда; белки и мыши делают запасы на зиму и т.д.), однако «будущего времени», как и «прошедшего», нет в их сообщениях. Относительно сообщений на языках противоположной зоны семантического континуума (т.е. информации, носящей вневременной характер) не имеют смысла вопросы вроде: *С каких пор? Как долго? До каких пор?*, так как то, что сообщается на языках такого рода, имеет место всегда.



Приведенные характеристики — это не разные или не зависящие друг от друга признаки двух полярных типов семантики, но отдельные проявления одной кардинальной оппозиции семантического континуума, представленной далее терминами: *субъективно-чувственное* и *объективно-рациональное* (значения).

**67.** Между биосемиотикой и математической символикой: «пропорции» субъективно-чувственных и объективно-рациональных значений в «срединных» частях семиотического континуума. Применительно ко всему континууму знаковых систем (от биосемиотик до дорожных знаков) имеет место следующая общая закономерность: при переходе от биологических семиотик к искусственным уменьшается удельный вес субъективно-чувственных значений и возрастает доля объективно-рациональной семантики.

Таким образом, в семиотическом континууме от биосемиотик (прирожденных носителей субъективно-чувственных значений) до искусственных символических языков (передающих объективно-рациональные значения) естественные языки занимают срединное место. Семантика, заключенная в языке, более рациональна, чем содержание семиотик религий и искусств, но менее рациональна, чем семантика специализированных искусственных семиотик. Естественные языки пригодны для выражения как индивидуально-субъективных чувственных и ситуационных смыслов, так и значений обобщенно-объективных и рациональных. По характеру семантики язык — это наиболее универсальное и общедоступное средство общения; поэтому он выступает как связующее, переводческое звено между всеми семиотиками.

Сушественно, что в лексике языка имеется множество элементарных знаков (слов)<sup>1</sup>. Ни одна другая семиотика не обладает таким богатством элементарных знаков, как язык<sup>2</sup>.

**СтО** Пределы возможностей языка в выражении чувственной и субъективно-эмоциональной информации. «Срединное» положение естественного языка между биосемиотиками и искусственными семиотиками проявляет-

<sup>1</sup> В лексиконах языков с длительной письменной традицией регистрируется примерно полмиллиона слов, однако с учетом специальных терминологий и «слов-однодневок» следует признать, что лексические ресурсы языков значительно богаче. Объемы реально циркулирующей лексики превосходят то, что могут включить словари.

<sup>2</sup> В семиотиках литературы, театра и кино этнический язык выступает как «заимствованное богатство», которое включается (на правах «первоэлемента» или одного из «материалов») в более сложные художественные языки соответствующих искусств.

ся не только в широчайших возможностях назвать «все», но и в ограниченности этих возможностей. Отнюдь не «все» могут выразить языки.

Легко убедиться в ограниченности лексических средств для передачи тонких оттенков в восприятии мира и эмоционально-чувственных состояний человека.

Сколько оттенков, допустим, красного цвета можно назвать при помощи даже окказиональных обозначений (*красно-фиолетовый, красно-коричневый, красно-оранжевый, телесно-красный, светло-красный* и т.п.)? Очевидно, что подобных названий значительно меньше, чем требуется продавцам губной помады или лака для ногтей: слов не хватает; вместо слов используются образцы и номера. Аналогичным образом выходят из трудностей цветообозначения художники: у них есть семь номеров *лимонно-желтой* краски, пять номеров *золотисто-желтой* и т.д. Без помощи условных значков (в данном случае номеров) трудностей не избежать. Ср. беспомощность слов в различении оттенков, запечатленную поэтом: *Женщина подбирала запонки: / «Мне нужен камешек / Зеленоватосиний, / Переходящий в лиловый, / А вы мне даете лиловато-зеленый, / Переходящий в синий»* (Евг. Винокуров. Разнообразие).

Чтобы увидеть ограниченность возможностей языка в выражении ощущений и чувств, достаточно сопоставить то разнообразие болей, которое известно каждому по собственному опыту (ушиб болит не так, как порез; зуб — иначе, чем голова; горло — иначе, чем живот, и т.д.), и отнюдь не длинный ряд «эпитетов» к слову *боль*: *слабая, легкая, сильная, жгучая, резкая, тупая, острая, колющая, игольчатая, ноющая, тянущая, сосущая, саднящая, сверлящая, волнообразная, судорожная*. Между тем для диагностики было бы хорошо, если бы существовало больше вербальных характеристик боли. Однако номенклатура «готовых» (однословных) определений *боли* остается весьма бедной в сравнении с тем, что чувствует человек<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Понятно, что в художественной речи искусный автор найдет более тонкие и точные средства для передачи индивидуальной картины конкретной боли. Однако, во-первых, «более точная картина боли» окажется плодом индивидуальной находчивости, не всем доступной; во-вторых, не исключено, что такая картина будет иметь отношение не столько к индивидуальной реализации возможностей языка, сколько к другой семиотике, — к художественной литературе; в-третьих, и в художественной литературе есть свои пределы в возможностях *изобразить словом*. Дело, разумеется, не в риторических жалобах на трудности словесного представления жизни (*Ни в сказке сказать, ни пером описать; Невозможно выразить все те чувства, которые...* и т.п.). Дело в том, что в природе человека есть настолько глубокие и тонкие (но вместе с тем и сильные, а потому и памятные) психофизиологические состояния, что они в принципе не могут быть эксплицированы вербально. М. М. Бахтин говорил, что глубины сознания, которые не могут быть выражены в слове, не содержат смыслов, важных для другого (других). Существенно, однако, что такие глубины существуют.

**69.** **Пределы возможностей языка в выражении рациональной и объективной информации.** О том, что эти пределы весьма близки, говорит сам факт создания людьми сотен искусственных семиотик, в том числе семиотик более древних, чем письмо. Искусственные семиотики — это не что иное, как средства компенсации ограниченности естественного языка при работе с разнообразной «строгой» и специальной информацией. Чтобы убедиться в ограниченности языка и, следовательно, в незаменимости искусственных семиотик, достаточно мысленно попытаться заменить их знаки словами и выражениями естественного языка и представить, что получится.

Например, попробовать умножить не 389 на 647 («столбиком», записывая разряд под «своим» разрядом и т.д.), а числительные, т.е. слова, называющие эти количества<sup>1</sup>.

Или представить шоссе, вдоль которого на щитах вместо дорожных знаков слова и записаны их значения (*‘Обгон грузовым автомобилям запрещен’, ‘Ограничение скорости до 40 километров’, ‘Преимущество в движении встречных транспортных средств’, ‘Скользкая дорога’* и т.д.), и, далее, водителя, который должен мгновенно прочитывать подобные словесные сообщения на скоростном шоссе от Москвы до Ганновера на 3 или 5 (в зависимости от маршрута) разных языках.

Или представить географию, хотя бы школьную, без карт и глобуса.

**70.** **Открытые и закрытые знаковые системы. Различия между семиотиками в способности меняться.** Открытые семиотики могут в процессе функционирования включить в себя новые знаки, иначе говоря, способны «на ходу» измениться. В принципе открытость системы связана с ее способностью взаимодействовать с окружающей средой в том или ином аспекте: информационном, энергетическом, вещественном и т.д. Поэтому открытые системы характеризуются более высокой адаптивностью (жизнеспособностью), чем закрытые, «сверхустойчивые», системы, не способные к изменению.

Языки животных, т.е. биологические (врожденные) семиотики, практически не изменяются; скорость их изменения не выше, чем скорость биологической эволюции данного вида животных. Исключение составляют жертвые языки, которые вырабатываются у стадно живущих высших обезьян. Однако эти языки не

<sup>1</sup> Между тем в ряде математических традиций Центральной Азии и Ближнего Востока запись чисел с помощью слов использовалась еще в X в. Европейцы долгое время не знали арабских цифр: так называемые «римские цифры» (по сути, частичные иероглифы) в силу недостаточной символичности были крайне неудобны при подсчетах, что сдерживало развитие арифметики. В Европе только в X в. узнали об арабских цифрах; их распространение относится ко 2-й половине XVI в. (см.: МЭС 1988, 531, 626-627).

наследуются и в целом они не характерны для мира биокommunikаций.

Способность изменяться присуща всем культурным семиотикам естественного (стихийного) происхождения. По-видимому, у разных семиотик скорость изменений (которую можно определить как «удельный вес» изменений по отношению к неизменной части семиотики) разная. При всей рискованности таких общих сопоставлений есть основания считать, что жесты и мимика меньше подвержены изменениям, чем язык, религии более устойчивы, чем искусства, история естественных языков — более плавный процесс, чем история искусств. Однако скорость, с которой в разное время изменяются отдельные виды семиотик, может быть разной в разные исторические эпохи. Например, с распространением письменности и становлением стандартных (литературных) языков скорость языковой эволюции существенно замедлилась. Однако интенсивность, с какой в искусствах сменяют друг друга художественные направления и стили, за последние столетия все возрастает.

Искусственные семиотики являются закрытыми системами. Это означает, что они не могут незаметно, стихийно измениться в процессе функционирования. Вместе с тем понятно, что такие семиотики, как математическая или химическая символика, нотная запись, географическая карта, знаки движения и многие другие, — это исторические феномены человеческой культуры. Их «придумали» не в одночасье, за каждой семиотикой — своя история, иногда многовековая (с включением новых знаков, утратой каких-то прежних знаков, с переобозначениями, иногда с изменением самих принципов обозначения и т.д.). «Закрытость» таких систем означает, что всякая инновация (введение нового знака) преобразует прежнюю систему (делает ее «вчерашней») и фактически заменяет ее обновленной («сегодняшней»). Инновация прерывает работу «вчерашней» и требует кодификации создаваемой «сегодняшней» системы: необходимо упорядочение возникающих новых взаимоотношений между знаками (вызванных принимаемыми инновациями); нужна общая договоренность (конвенция) о принятии обновленной системы. Такова логика развития закрытых знаковых систем.

Эта логика легко просматривается в развитии тех знаковых средств, на которые опирается метрология (наука и практика измерения физических величин). Исторически в разных культурах складывались свои способы измерения, единицы и, естественно, свои названия: ср. русск. *вершок*, *четверть* (4 вершка), *аршин* (16 вершков), *сажень* (3 аршина), *верста* (500 сажений); *золотник*, *фунт*, *пуд*, *ведро*, *четверть ведра* (для сыпучих тел); англ. *дюйм*, *фут*, *ярд*, *миля*; *гран*, *драхма*, *унция*, *фунт* и т.д. Позже на смену этим традиционным мерам пришли единицы десятичной (метрической) системы мер (прежде всего в науке и технологии).

Что касается быта, в особенности английского и отчасти американского, то здесь *дюймы* и *фунты* до сих пор более употребительны, чем *сантиметры* и *граммы*.

Однако потребность в точных измерениях привела к необходимости систематизации и стандартизации единиц измерения и соответствующей номенклатуры. Десятичная (метрическая) система мер была разработана во Франции в конце XVIII в. во время Великой французской революции. Были установлены эталоны длины (метр; отсюда название всей системы), массы (килограмм), площади, объема и т.д. Удобство десятичного принципа в соотношении кратных единиц и международные (греко-латинские) корни в названиях единиц способствовали широкому распространению метрической системы мер. В 1875 г. 17 стран, в том числе и Россия, подписали Метрическую конвенцию о согласованном пользовании системой мер.

На основе метрической системы были разработаны частные системы единиц, охватывающие отдельные разделы науки и техники (единицы термодинамические, электростатические, электромагнитные и др.). В 1960 г. была принята Международная система единиц (русск. СЯот франц. *Systeme International*, сокращенно *SI*), имеющая 7 основных единиц: *метр, килограмм, секунда, ампер, кельвин, кандела, моль*. Производные от них единицы образуются по уравнениям связи между величинами. Названия единиц (*джоуль, ватт, ньютон, паскаль, фарада, вольт* и т.д.), их дериваты (*паскаль-секунда, джоуль на квадратный метр-кельвин* и т.п.), сокращения разрабатываются международными метрологическими организациями (такими как Международный комитет мер и весов, Международная организация законодательной метрологии, Международная конфедерация по измерительной технике и приборостроению) и принимаются на специальных международных конгрессах. В промежутках между конгрессами системы таких терминов и символов официально закрыты для инноваций.

Открытость языка и других «стихийных» семиотик означает, что они легко, порой незаметно расширяют свои возможности в отображении мира и в коммуникации.

## **71. Три типа семиотического содержания как градация когнитивных свойств разных знаков: художественный образ — лексическое значение — понятие.**

Семантические возможности знаковой системы (кода) определяются тремя характеристиками семиотики: 1) характером плана содержания отдельного знака; 2) составом (количеством и разнообразием) знаков; 3) наличием правил комбинации знаков<sup>1</sup>. Понятно, что чем больше знаков, чем шире возможности создавать

<sup>1</sup> Правила комбинации знаков (т.е. «синтаксис» семиотики) имеются в семиотиках с числом уровней больше одного, т.е. при многоуровневом строении семиотики. Подробно см. в лекции XIII.

сложные знаки (а это позволяет «синтаксис»), тем выше информационно-семантический потенциал семиотики.

Различия в содержании разных семиотик коренным образом зависят от содержания отдельного знака, т.е. от его когнитивной природы. Роль некоторого класса знаков в когнитивном процессе определяется «удельным весом» в содержании отдельного знака **рационального** компонента (а также связанного с ним абстрактного, объективного и общего), с одной стороны, и **чувственно-наглядного** (а также конкретного, эмоционального и индивидуального), с другой. В терминах данной бинарной оппозиции три класса знаков («художественный образ», «лексическое значение слова» и «научное понятие»), соответствующие трем важнейшим классам семиотик (искусствам, естественным языкам и наукам<sup>1</sup>), образуют градацию. Значимость чувственно-наглядного и эмоционального в художественном образе, как и значимость рационально-абстрактного в содержании научного понятия, вполне согласуется с традиционным пониманием этих категорий сознания. Что касается лексического значения, то тезис о его «срединном» положении между образом и понятием требует некоторых комментариев и иллюстраций. В иллюстрациях естественно обратиться к представителям «срединных» лексических классов, т.е. рассматривать и не «строгие» термины, но и не слова с яркой экспрессивно-эмоциональной коннотацией, которая нередко приводит к «ущербности», размытости денотативной семантики слова (ср. неясность денотативной отнесенности таких слов, как *балалут, вояка, донкихотствовать, жлоб, шантрапа* и т.п.).

«Слово» и «художественный образ» в качестве центральных единиц двух классов семиотик прежде всего не вполне сопоставимы по своему «весу»: слово явно «легковеснее», мельче. При всей абстрактности обобщающей категории «художественный образ» (в работах искусствоведов под этим термином могут пониматься и мелодия, и танцевальная фигура, и портрет, и деталь портрета, и метафора, и персонаж басни или романа, и многое другое) в реальности это всегда «картина», или «картинка», или относительно самостоятельный фрагмент «картины»/«картинки». В художественном образе (именно в семиотической категории, а не только в конкретном образе конкретного произведения) обязательно есть чувство и оценка; образ — это значимая, неслучайная часть авторского видения мира. Между тем слово, особенно если думать не только о существительных, отнюдь не кажется «фрагментом картинки» и тем более «репрезентантом» мироощущения говорящего. «Среднее» слово (включая словарные тропы) «скромнее».

<sup>1</sup> Науки понимаются семиотически, т.е. как 'научные концепции в их терминологическо-формульном представлении'.

Что касается несловарных тропов, то они принадлежат другой семиотике — словесному искусству.

Две ментальные<sup>1</sup> категории — «лексическое значение слова» и «содержание научного понятия» — вполне сопоставимы по своему «весу». Это единицы одного порядка, а в сфере научной терминологии лексическое значение термина и содержание понятия и по своему объему, и по информационному наполнению совпадают. Однако тем более четко выступают различия между лексическим значением обычного слова (не-термина) и содержанием научного понятия. Особенно если сравнить два омонима: обычное слово (например, *звезда*) и внешне совпадающий с ним термин *звезда*. Термин принадлежит семиотическим средствам науки и содержательно серьезно отличается от лексического значения слова (почему и правомерно в данном случае говорить об омонимии). Ср. словарное толкование семантики слова *звезда* и определение астрономического термина *звезды*, представленные в таблице 10.

Таблица 10

**Лексическое значение слова *звезда* и содержание астрофизического понятия 'звёзды'**

| Слово <i>звезда</i>  | Термин <i>звёзды</i>  |
|--|---|
| 1. Небесное тело, по своей природе сходное с Солнцем, вследствие огромной отдаленности видимое как светящаяся точка на ночном небе.<br>2. Судьба, участь; счастье, удача.<br>3. О человеке, прославившемся чем-либо; о знаменитости.<br>4. Геометрическая фигура с остrokонечными выступами; фигура с лучами, исходящими из центра; предмет в форме подобной фигуры.<br>5. Воинский значок в виде пятиконечной звезды, носимый на фуражке, шапке и т.п.<br>6. Знак отличия, орден, имеющий форму звезды?<br>7. Светлое пятно на лбу у животного ( <i>Конь был рослый и статный, с белой звездой на лбу</i> ).<br>(Цит. по: ССРЛЯ, IV, 1133-1136) | Гигантские светящиеся (плазменные) шары, подобные Солнцу. Образуются из газовой пылевой среды (главным образом из водорода и гелия) в результате гравитационной неустойчивости. Звёзды классифицируются по светимости, массе, температуре поверхности, химическому составу, особенностям спектра.<br>(Цит. по: Российский энциклопедический словарь: В 2 т. — Т. 1. — М., 2000. — С. 534) |

<sup>1</sup> *Ментальный* (от лат. *mens, mentis* — 'ум, мышление, рассудок; сознание, представление, мнение') — относящийся к области сознания.

### Комментарий к сопоставлению:

1. Слово многозначно, иначе говоря, содержание отдельного слова не является монолитом; оно существует как система отдельных значений<sup>1</sup>. Термины, напротив, «стремятся» к однозначности. Этому «стремлению» (или тенденции к моносемии) мешает тот «остаток» свойств обычного слова, который имеется в термине. Чем специальнее и строже терминология, тем дальше она от общей лексики, от ее стихийного и непрестанного семантического варьирования, безостановочного, как колебания водных масс в океане. «Хороший» термин в принципе не только однозначен<sup>2</sup>, но и незаменим, т. е. не имеет синонимов или дублетов. Для общего языка (за пределами терминологии), напротив, характерна возможность выразить «одно и то же» по-разному<sup>3</sup>.

2. Различия между информацией, содержащейся в понятии «звезда», и информацией, заключенной в наиболее близком к данному понятию лексическом значении слова *звезда* ('небесное тело'), состоят в следующем. В значении слова отображено наглядно-чувственное представление<sup>4</sup> ©звезде ('светящаяся точка на ночном небе'), в то время как понятие включает в себя знание о непосредственно не наблюдаемых чертах объекта (в данном примере — о тех сторонах природы звезд, которые стали известны в результате астрофизических исследований: знание о том, что это плазменные шары, подобные Солнцу; что их размеры и температуры огромны; что они состоят из водорода и гелия и т.д.). Научное понятие возникает не только благодаря специальным инстру-

<sup>1</sup> Отдельные значения слова (в лексикологии их называют *семантические варианты*) иногда довольно далеки друг от друга, как, например, в рассмотренном слове *звезда*, ср. категориальные «расстояния»: 'небесное тело', 'абстрактное представление (о судьбе)', 'человек' (*звезда экрана*), 'мелкий предмет (значок, орден)', 'изображение (геометрическая фигура)'. В других случаях семантические варианты слова более близки между собой, как, например, в метонимической цепочке значений слова *хлеб*: 'зерновые на корню', 'зерно', 'тесто' (ср. *замесить хлебы*), 'выпеченный из муки продукт'; однако семантическое «отстояние» увеличивается при обращении к расширительно-метафорическим значениям слова *хлеб*: 'пища, пропитание', 'средства к существованию' (см.: МАС, IV, 601).

<sup>2</sup> Принципиальную однозначность термина надо отличать от разных трактовок научного понятия. Например, можно по-разному понимать природу звезд, но в любом случае границы понятия «звёзды», его объем понимаются сходным образом (как класс крупных и «центральных» в своих системах небесных тел, в отличие от планет, астероидов, комет, метеоритов).

<sup>3</sup> Это свойство языка называют «гибкость». Степень «гибкости» семиотики — один из показателей ее надежности в передаче информации (подробнее см. ниже в п. 74).

<sup>4</sup> В философии и когнитивной психологии представление понимается как форма чувственного отражения в виде наглядно-образного знания, возникающего на основе ощущений и восприятий; в представлении содержится образ ранее воспринятого предмета или события (это представления памяти, воспоминания) или образ, созданный продуктивным воображением.



ментам, усиливающим органы чувств, но и как плод абстрактного мышления, в ходе которого сознание обязательно «отвлекается» от наблюдаемой пестроты свойств вещей и пытается понять их сущностную глубину.

3. Признаки и свойства явлений мира, отраженные в лексическом значении, — это поверхностные, заметные глазу или слуху, но иногда и случайные и даже «обманчивы!» черты. Для обычного («донаучного») сознания *звезда* — это именно 'светящаяся точка на ночном небе', поэтому словом *звезда* люди легко называют явления, которые астроном никогда не назовет *звездой*: например, планету (ср. у М. Светлова: *И над ними плыл Меркурий, / Иностранная звезда*) или комету (ср., *успеть загадать желание, пока падает звезда*, и т.п.)<sup>1</sup>. Научное понятие фиксирует сущностные (т.е. глубокие и важные) черты объекта, соответствующие научной картине мира (своего времени).

4. Значения слов, будучи коллективными представлениями о разных явлениях мира, не только неполны или «поверхностны» (в сравнении с научными понятиями), но иногда и противоречат им. Л. В. Щерба указывал в этой связи на различия в классификациях и определениях между ботаникой, зоологией, минералогией, геометрией, с одной стороны, и «наивными» или, как их называл Щерба, «обывательскими», или «бытовыми», понятиями, с другой.

«*Прямая* (линия) определяется в геометрии как 'кратчайшее расстояние между двумя точками' Но в литературном языке это, очевидно, не так. Я думаю, что *прямой* мы называем в быту 'линию, которая не уклоняется ни вправо, ни влево (а также ни вверх, ни вниз)' <...> В основе наших обывательских понятий *прямо, направо, налево* лежит, я думаю, линия нашего взгляда, когда мы смотрим перед собой» (Щерба [1940] 1974, 280).

По народным представлениям, вполне актуальным еще в XIX в., *кит* — это 'рыба' (хотя и «*чудо-юдо рыба-кит*», как его называют в «Коньке-горбунке» у П. Ершова). В общем (неспециальном) языке семантика слова *комарики* отличается от *комары* только субъективно-оценочным оттенком (коннотацией, вносимой суффиксом с уменьшительно-ласкательным значением). Однако в энтомологии эти слова-синонимы превращаются в номенклатурные знаки для разных подвидов насекомых: *комары* (*Culicidae*) и *комарики* (*Chironomidae*). В ботанике плоды томатов

<sup>1</sup> Ср. также «обманчивость» обычного словоупотребления: *солнце взошло, солнце встало, зашло, село* и т.п.; в данном случае в языке запечатлена геоцентрическая картина мира («по Птоломею»), в то время как «ум» современного человека давно принял гелиоцентрическую картину мира («по Копернику»): человек знает, что в центре нашей системы не Земля, а Солнце; что не *Солнце встает* или *заходит*, а Земля так поворачивается вокруг своей оси, что Солнце оказывается скрытым для глаза, и т.п.

и бахчевых (арбуза, тыквы) относят к «ягодам», а в быту словом *ягоды* называют плоды только ягодных культур. Для всех людей *слово* — это название отдельного предмета, признака, действия и т.д., а в машинном переводе *слово* — это 'совокупность букв между двумя пробелами'. Примеры таких различий между содержанием лексических значений и научных понятий и, следовательно, между языковой и научной картинами мира можно привести еще.

Однако в целом языковая картина мира, хотя и отличается от научной, все же не противоречит ей (за исключением немногих частных случаев). В языковой картине запечатлен первый опыт в осознании мира. Этот опыт не полон и не глубок, но в основной массе своих единиц — лексических значений — подтверждается наукой.

Особенно содержательна, а нередко и проницательна языковая картина человека, т.е. отображение в языке физических и психических свойств человека и взаимоотношений между людьми. Есть сферы гуманитарного знания, в которых язык (включая фразеологию) способен «подсказать» исследователю то, что до поры незаметно для строго рационалистического взгляда. Как писал С.Я.Маршак: *В подвалы слов не раз сойдет искусство / Держа в руках свой потайной фонарь*. Думается, в подвалы слов стоит идти не только ради «красок» (выразительности языка), но и за знанием о человеке.

В подтверждение процитирую замечательное исследование Ю.Д.Апресьяна «Образ человека по данным языка: попытка системного описания», в частности, характеристики взаимоотношений воли и совести, представленные в наивной картине человека (по данным русского языка).

«Стимулом к активному функционированию человека являются желания. Человек реализует их с помощью силы, которая называется *волей*. <...> *Воля* в русской языковой картине ассоциируется с твердостью, натиском, непреклонностью, может быть, даже агрессивностью; ср. *сила воли, сильная <железная> воля, непреклонная <несгибаемая, непоколебимая> воля, всесокрушающая воля, воля к победе <к жизни, к подвигу>, волевой напор, волевой человек, сильная личность* (человек, воля которого настолько сильна, что он может переломить ход событий). <...> Если желания и воля являются инициаторами деятельности человека, то совесть в русской языковой картине мира мыслится как нравственный тормоз, блокирующий реализацию его аморальных желаний или побуждений. Ср. *Совесть не позволяет <совестно> (делать что-либо), если у него есть хоть капля совести, он этого не сделает, совесть встает (против чего-либо)*. <...> Интересна асимметрия этих двух начал: добра в человеке, в соответствии с русской языковой картиной, в целом больше, чем зла, потому что по другую сторону от нейтральной воли нет антагонистического *совестливого* начала» (Апресьян 1995, 40—41).

Это и глубже, и убедительнее того, что пишут о воле и совести психологи и философы.

5. Лексическое значение может содержать коннотативные (эмоционально-оценочные и/или стилистические) компоненты. Так, хотя у слова *звезда* в значении 'небесное тело' нет коннотаций, но в некоторых его производных (*звездануть*, *звездочка*) такие оттенки значения имеются. Однако для большей части лексических значений коннотация не характерна. Что касается научных понятий, то в них подобного рода субъективно-оценочная и эмоциональная информация отсутствует. Термин, будучи оболочкой специального научного понятия, находится также вне стилистики.

В таблице 11 представлены итоги сопоставления лексического значения и научного понятия.

Таблица 11

**Обобщение различий между лексическим значением и научным понятием**

| Лексическое значение слов  | Содержание научного понятия   |
|--|---|
| 1. В общей (неспециальной) лексике отдельное значение всегда соседствует с другими значениям многозначного слова (практически любого слова, поскольку, строго говоря, все слова многозначны)   | 1. В хорошей терминологии отдельный термин обозначает одно понятие  |
| 2. Отдельное лексическое значение (как единица сознания) принадлежит этапу чувственно-наглядного отображения мира; по характеру заключенной в нем информации лексическое значение соответствует представлению; в силу надындивидуального характера языка, значение слова есть коллективное представление | 2. Понятие (как единица мышления) принадлежит этапу абстрактного мышления   |
| 3. В лексическом значении отображаются видимые, но не обязательно существенные свойства вещей  | 3. В понятии отображаются сущностные свойства вещей   |
| 4. Лексические значения слов в совокупности образуют языковую картину мира, которая отличается от научной картины мира. На основе языковой картины складывается обыденное сознание (как одна из форм общественного сознания)   | 4. Понятия (в своих иерархических и горизонтальных связях) образуют научную картину мира  |
| 5. В лексических значениях бывают коннотации (субъективные эмоционально-оценочные компоненты), однако большинство значений не содержит коннотаций  | 5. Субъекты научного познания (исследователи) стремятся к объективности содержания понятий (т.е. их адекватности и общезначимости). В научных понятиях отсутствуют субъективно-оценочные и эмоциональные значения |

Таким образом, тезис о «срединном» положении языковой семантики в континууме от субъективно-чувственных до объективно-рациональных типов информативности существенно конкретизирован. Язык не только расположен «посредине», но и своими средствами — значениями, лексемами, конструкциями — участвует в формировании значений в соседних семиотиках, превосходящих язык по своей емкости. В искусствах, использующих слово (художественная литература, театр, кинематограф), язык участвует в создании семиотик (художественных языков) более сложной природы, чем он сам. В науках и технологии, где нужны четкие и стандартные знаки для рационального и безличного содержания, язык мутирует в требуемом направлении: его слова превращаются в термины, его суффиксы в химических названиях веществ становятся синонимами по отношению к цифровым показателям количества атомов<sup>1</sup>, его словосочетания сокращаются до символов и формул.

**72. Факторы надежности в передаче сообщений: защищенность от «шумов», точность, удобство в эксплуатации.** В следующих трех параграфах будут рассмотрены те черты плана содержания знаков (разных семиотик), которые обеспечивают надежность семиотики в передаче информации.

Надежность той или иной семиотики в передаче информации складывается из нескольких характеристик кода и канала сообщения.

Во-первых, это защищенность информации от помех («помехоустойчивость» кода и канала, как говорят в теории связи); защищенность от шумов обеспечивается избыточностью кодирования информации (см. п. 73).

Во-вторых, надежность в передаче информации предусматривает отсутствие или минимум отклонений в воспринимаемой информации по отношению к той, которую посылал отправитель; интерпретация сообщения также должна быть адекватна замыслу отправителя (см. п. 74). В-третьих, семиотика должна быть удобной в эксплуатации и доступной для достаточного контингента пользователей, численность которого определяется потребностями социума (см. в п. 75).

<sup>1</sup> В частности, в обозначениях кислот галогенов суффикс прилагательного строго соответствует количеству атомов кислорода в молекуле кислот: если один атом, то используются суффиксы *-оват* + *-ист*, два атома — суффикс *-ист*, три атома — суффикс *-оват*, четыре атома — суффикс *-н*. Ср.:

|                                   |                                 |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| HC10 — хлорн-оват-ист-ая          | HJO — иодн-оват-ист-ая          |
| HCЮ <sub>2</sub> — хлор-ист-ая    | HJO <sub>2</sub> — иод-ист-ая   |
| HC10 <sub>3</sub> — хлорн-оват-ая | HJO <sub>3</sub> — иодн-оват-ая |
| HC10 <sub>4</sub> — хлорн-ая      | HJO <sub>4</sub> — иодн-ая      |

**73.** **Избыточность кодирования и помехоустойчивость кода и канала.** Помехоустойчивость кода и канала, т.е. защищенность информации от имеющихся в канале «шумов», включая погрешности кодирования и декодирования, достигается избыточностью кодирования. Избыточность означает, что в отправленном сообщении имеются «лишние» знаки, т.е. знаки, которые не обладают собственной Полезной информацией, но участвуют в передаче информации, выраженной другими знаками, и тем повышают надежность передачи. Избыточность — это как упаковка мелкого, но ценного товара, как футляр для хрупкой вещи или как брелок для ключей: чтобы отомкнуть дверь, брелок не нужен, но своим весом и бречением он помогает не потерять ключи. Необходимая избыточность кодирования выражается в том, что в сообщении есть знаки, которые дублируют или как-то иначе повторяют, или просто сопровождают (и тем поддерживают) информацию, уже донесенную другими знаками.

Минимальная (нулевая) степень избыточности характерна для кода, в сообщении на котором пропуск знака, или замена одного знака другим, или перемена порядка следования знака приводит к изменению значения. Примером такого кода могут служить 10 арабских цифр. В сообщении *Получено 124,57тонн* перенос запятой на одну цифру левее или на одну цифру правее соответственно уменьшает или увеличивает количество в 10 раз. Ошибка всего в одном знаке (описка — вместо *1* написано *2*) чуть ли не удваивает количество и т.д. Неслучайно в документах о получении денег сумма всегда указывается цифрами и «прописью». Звучание слова, а тем более его буквенная запись значительно более надежны: даже если человек написал «цатьря» или «четыри», или «четырь» и т.п., все равно знающий русский язык поймет, какое это слово. Особенно в контексте.

«Угадать» «задуманное» шестизначное число по его первым трем цифрам невозможно. Но «угадать» слово по его части почти всегда можно. Ср. слова *инфля*, *девальва*, шуточные и не требующие перевода, в речи королевского министра финансов (в пьесе Евг. Шварца); слово *хохороны*, с вкраившейся в телеграмму опиской и тем не менее правильно понятое (в рассказе А.Чехова), или написание слова без гласных: *нрзбр* в значении 'неразборчиво' Все эти факты элементарной предсказуемости значений -\* следствие избыточности в устройстве языкового кода.

Избыточность проявляется также в дублировании наиболее важных языковых значений. Это позволяет уже по началу (или обрывку) высказывания ...*вижу большого...* понять, что речь идет об одушевленном объекте (иначе было бы *вижу большой...*) мужского пола (иначе было бы *вижу большую...*), и именно об одном объекте (иначе было бы *вижу больших...*).

Избыточность в передаче информации присуща всем естественным языкам, причем, как показали статистические исследова-

ния, письменные сообщения на разных языках избыточны в равной степени: примерно на 60—70 %<sup>1</sup> Высокая избыточность естественных языков обусловлена тем, что знаки (слова) и элементы знаков (буквы или фонемы) появляются в сообщениях с разной вероятностью, причем носители языка подспудно, неосознанно «чувствуют» разную встречаемость разных букв, а также разную встречаемость слов. Поэтому предсказуемость (ожидаемость) появления следующей (в некотором сообщении) буквы, тем более следующего слова — достаточно высоки. Это и оборачивается 60—70 % процентами «избыточного веса» в среднестатистическом письменном сообщении на любом языке.

Художественные тексты, особенно поэтические, менее предсказуемы, чем газетные, а также сообщения, написанные в научном и канцелярско-деловом стиле. Впрочем, оценка предсказуемости художественных текстов характеризует не столько естественный язык, сколько другую семиотику — искусство слова.

В теории информации и связи важен вопрос об оценках избыточности конкретных видов сообщений (рисунков разной степени сложности, чертежей, карт, фототелеграмм, телевизионных изображений и др.). В сообщениях на искусственных формульных языках избыточность существенно ниже, чем в обычных письменных текстах. Однако в теории связи часто возникает необходимость не снизить избыточность кода, а повысить его помехоустойчивость, т. е. фактически сделать при передаче информации более заметной ее «упаковку». Для этого создается искусственная избыточность кодирования (по сравнению с количеством символов, необходимых для передачи сообщения): в код к так называемым «информационным знакам» добавляются контрольные разряды; в сообщение включаются дополнительные контрольные цифры и т.д.

**74.** Надежность кода как отсутствие отклонений от переданной информации в воспринятой. Отсутствие отклонений в передаче информации несколько условно можно назвать «точностью» семиотики. Условность характеристики в том, что она трактуется в качестве объективной черты семиотики феномен, который зависит от двух субъектов коммуникации — от того, насколько «точно» («адекватно») адресат воспринял информацию, посланную отправителем. Меж-

<sup>1</sup> Избыточность как понятие теории информации не следует смешивать со стилистическими оценками высказываний, содержащих «лишние» слова (повтор, плеоназм, тавтология). «Лишние» слова представляют собой или речевую погрешность (вроде *местные аборигены, в сентябре месяце*), или фигуру речи (когда говорящий намеренным повтором подчеркивает и усиливает нужное ему значение или пародирует чужое косноязычие).

ду тем людям свойственно ошибаться и при этом с разной частотой и силой. «Помехи», «сбои» возникают уже на этапе отправления информации, причем как по субъективным (слабое владение кодом, плохой почерк, небрежность данной записи, усталость и т.п.), так и по объективным причинам (недостаточная отчетливость знаков из-за «серости» бумаги или «бледности» печати).

При восприятии информации разнообразие «помех» еще шире. Два человека услышат / прочтут одно и то же сообщение с разной точностью; в их интерпретации, т.е. в их понимании замысла отправителя, различий будет еще больше. Поэтому пока в психологии коммуникации трудно отделить оценки «точности» кода, с одной стороны, от надежности канала (оптимальная пропускная способность, хорошая слышимость/видимость) и от точности в работе отправителя и получателя информации, с другой.

Тем не менее известно, что минимальные расхождения между информацией, переданной отправителем, и информацией, полученной адресатом, характерны для математических языков (арабские цифры, буквенная символика алгебр, знаки и формулы геометрий, языки программирования и др.). Точность искусственных языков в других областях знаний и деятельности тем выше, чем шире в них используются символические языки математики и логики. С точки зрения взаимоотношений между знаками и понятиями, точность семиотики тем выше, чем в большей мере для нее характерны **одно-однозначные взаимоотношения** между знаком (термином, символом) и понятием (референтом, денотатом), т.е. отношения, при которых отдельный термин (символ) обозначает только одно понятие, а отдельное понятие имеет только одно обозначение.

Применительно к естественному языку одно-однозначные взаимоотношения между термином (знаком) и понятием означают 'отсутствие многозначности' и 'отсутствие синонимии'. Понятно, что любой естественный язык далек от этих идеалов номенклатур и языков программирования. Более того, было бы близорукостью видеть в лексической многозначности и синонимии «неизбежное зло»: напротив, это огромное благо. В языковом мышлении семантическая деривация (а это и есть многозначность) выступает как когнитивное освоение (познание) не замеченных прежде связей вещей и одновременно как средство экономной номинации новых представлений (экономной, потому что при семантической деривации не образуются новые слова).

Что касается возможности выразить в языке «одно и то же» семью разными способами (благодаря вариантности языковых средств, т.е. наличию синонимов, дублетов, параллельных форм и конструкций), то в вариантности проявляется гибкость естественного языка, его эластичность, способность к тонкой диф-

ференциации обозначаемых явлений. Разумеется, это благо, и не только в искусстве слова, но и в повседневном общении людей.

В целом точности и определенности естественных языков вполне хватает для повседневной коммуникации людей.

Если посмотреть на причины «коммуникативных неудач» (разного рода недоразумений и сбоев, отнюдь не редких в межличностном общении), то легко видеть, что с многозначностью связаны мелкие «запинки», а не действительные неудачи. Ср. фрагмент диалога:

— *Приходите часов в девять.* [*Девять часов* может означать и '9 утра\* и '9 вечера' Если по условиям ситуации сказанное не может быть понято однозначно, то такая реплика — это коммуникативная неудача (чреватая тем, что собеседник придет не вовремя). Однако в подобных ситуациях слушающий обычно тут же уточняет:]

— *В девять утра или вечера?* [И слышит в ответ:]

— *Вечером, конечно* [т.е. говорящий даже не подумал о том, что его первая реплика недостаточно точна].

Хотя О.П.Ермакова и Е.А.Земская начинают свой обзор коммуникативных неудач (КН) с «неудач, порождаемых неоднозначностью коммуникативных единиц», легко видеть, что это не кардинальные сбои и обычно они не ведут к дальнейшему разладу отношений. Неудачи, связанные с лексической неоднозначностью, стоят в самом начале градации КН по возрастанию серьезности конфликта.

В ряде случаев такого рода КН легко, «на ходу» превращаются в игру слов, т.е. в сознательное использование неоднозначности для возражения собеседнику или для поворота разговора в нужную сторону. Ср. приводимый авторами диалог, в котором слово *нечего* выступает в двух значениях: а) отсутствие предмета (рассказа); б) модальное значение 'не надо, не следует, не стоит (рассказывать)': *А. Нечего тебе ему о себе рассказывать // Б. Еще сколько всего есть! Ты даже не догадываешься // А. Не догадываюсь, а знаю / что ты можешь рассказать. // Только не надо* (см.: Ермакова, Земская 1993, 37—38)<sup>1</sup>.

Некоторые из КН, порождаемых неоднозначностью коммуникативных единиц, связаны с неточным знанием одним из собеседников каких-то аспектов семантики слова (например, его денотативной отнесенности или прагматики). Однако очевидно, что такого рода КН возникают не из-за объективной слабости (расплывчатости) кода, а по субъективным причинам (недостаточное владение языком). Что касается крупных КН, то они возникают в ситуациях, когда неверно понимаются коммуникативные намерения и другие прагматические аспекты высказываний. Серьезные КН вообще имеют психологические, а не языковые причины.

В целом в речевом общении отклонения воспринятой информации от переданной, как правило, вызываются не собственно

<sup>1</sup> Характерно также приводимое авторами обыгрывание двузначности *нечего* в художественном тексте: «А кому в Миссури *нечего* жевать / Право *нечего* тому переживать: / Там жевательной резины просто некуда девать» (Н.Матвеева).



языковыми причинами, а или внешними условиями данного коммуникативного акта (ср.: «недослышал из-за громкой музыки и поэтому не так / не все понял»), или незнанием (недостаточным знанием) значения слова (субъективный фактор). Однако внутри этноязыкового коллектива эти трудности в целом преодолеваются благодаря, во-первых, наличию у людей презумпции осмысленности воспринимаемого сообщения, ёо-вторых, способности человека принимать решения в условиях неполноты информации и, в-третьих, из-за избыточности сообщения.

Что касается адекватности **интерпретации** высказывания, т.е. мысленной реконструкции адресатом коммуникативного намерения говорящего<sup>1</sup>, то эти проблемы дают о себе знать в любом виде общения людей (кроме коммуникации с использованием искусственных формализованных языков, где подобные проблемы, по-видимому, просто не стоят). Проблемы интерпретации особенно сложны применительно, во-первых, к произведениям невербальных искусств, прежде всего музыки и архитектуры; во-вторых, по отношению к мифопоэтическим, художественным и философским текстам; в-третьих, по отношению к текстам, отдаленным от интерпретатора временем, местом, а также более или менее высоким языковым барьером.

Это серьезные проблемы, и трудно сказать, насколько семиотика, филология, герменевтика успешно их решают. Не расшифрованы и не до конца поняты текстов много. Но у людей нет серьезных доказательств того, что они не поняли чего-то важного в обращенных к ним текстах и поэтому пошли «не в ту сторону». Кроме того, возможность различных интерпретаций художественных творений только увеличивает их содержательное богатство.

**75. Эксплуатационные свойства кода. Чем хороши и чем неудобны специализированные и художественные семиотики?** Большинство искусственных семиотик превосходят естественные языки по своей информационной эффективности и надежности в передаче информации. Они логичны и рациональны, отличаются высокой семантической емкостью и, что важно для наук и технологий, в высокой степени интернациональны. Можно ли считать, что такие языки удобны в использовании? По-видимому, да. Но это «внутренняя» оценка формализованных языков — с точки зрения специалистов, использующих математические языки. Однако с более широкой точки зрения, учитывающей информационно-семиотические потребности

<sup>1</sup> Что по другой терминологии можно назвать «замыслом» говорящего, или «сверхзадачей» высказывания, или «основной мыслью» монолога и т.д.

всего общества, приходится констатировать, что в социальном функционировании формализованных языков есть проблемы.

С одной стороны, они жизненно необходимы для нормального функционирования общества. В этих условиях, чтобы обеспечить стабильность общества и при этом «прозрачность» механизмов управления, принятия решений и контроля, формализованные языки должны бы быть доступны для значительно большего числа пользователей, чем это имеет место в современном мире. Однако более широкое использование таких языков затруднено, поскольку оно невозможно без специального обучения значительно большего числа людей, чем это пока имеет место. Коллизия между высокой социальной ценностью таких языков и относительной узостью круга пользователей проявляется в ряде негативных тенденций современного мира (ср. практическую неуязвимость хакеров, которым не могут противостоять специалисты военных ведомств и банков; отсутствие общепризнанных моделей экономического развития и связанный с этим хаос в попытках сознательного воздействия на экономическую ситуацию, например, в деятельности МВФ; информационный барьер, стоящий перед непрофессионалами, которые хотели бы выработать собственное мнение по «горячей» экологической проблеме, и др.).

В отличие от формализованных языков этнические (естественные) языки доступны всем членам социума. Овладение ими происходит естественным путем и не требует специального обучения. В этом их кардинальное преимущество перед специализированными языками при решении информационных и организационных задач в масштабе всего социума, а также при столкновении с проблемами выживания социума.

В отличие от художественных семиотик искусств, религий, философий, произведения и проявления которых принципиально допускают не однозначную интерпретацию, речевые произведения (в границах коммуникативной и регулятивной функций естественного языка) интерпретируются носителями языка в значительной мере однозначно<sup>1</sup>. Сравнительно высокая точность и определенность языка в передаче информации, относи-

<sup>1</sup> Разумеется, можно говорить только о высокой мере адекватности в понимании высказывания, но не о полном (на 100%) понимании (100%-ного понимания вообще не бывает). Не бывает также двух одинаковых пониманий (двумя людьми) одного высказывания, однако существенно, что в повседневном общении диапазон различий в интерпретациях высказываний собеседников несоизмеримо уже, чем в их интерпретациях художественных произведений (тех же собеседников). Искусства расцветают от разногласья толкований и оценок, а в обычном общении вопросы вроде *Что ты этим хочешь сказать?* — это, как минимум, «коммуникативная неудача», а скорее всего, более глубокий конфликт.

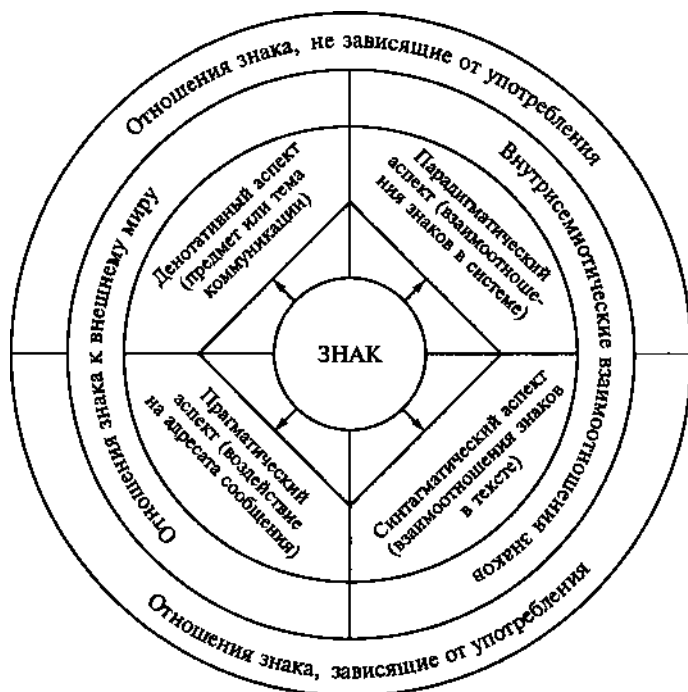
тельная легкость и простота интерпретации речевых высказываний (т. е. легкость понимания слушающим коммуникативного намерения говорящего) являются важными коммуникативными преимуществами языка по сравнению с содержательно более богатыми семиотиками искусств, религий, философий. В отличие от художественных семиотик язык встроен в жизнь социума: он внутри всех видов коммуникации, но он не "цель коммуникации, не самодостаточен (в отличие от произведения искусства), а скромнее, проще, доступнее. Однако язык обязателен в жизни человека и социума, в то время как любая из художественных семиотик до некоторой степени факультативна (во всяком случае, не во всех культурах существует живопись или балет; не все люди хотят слушать оперу, читать стихи или беллетристику и т. д.). Язык проще искусств, потому что нужнее.

**76. Аспекты плана содержания знака: денотатика, семантика, синтактика, прагматика.** Данный параграф нужен, во-первых, для терминологической полноты лекции о содержании знаков: без видения отношений, связывающих знак с другими знаками и с жизнью, понимание семиозиса было бы неполным. Во-вторых, разговор об аспектах содержания знака важен как сегодняшнее дополнение к истории семиотики, в развитии идей Чарлза Морриса, который в свое время (в 1938 г.) указал на три аспекта (из названных четырех) в содержании знака и в соответствии с ними выделил три одноименных раздела в науке о знаках: **семантику, синтактику, прагматику** (об этом шла речь в п. 13; там же даны определения соответствующих понятий). В-третьих, учитывая сказанное об аспектах содержания знака в п. 13, в данном п. 76 представляется важным увидеть их методологическую полезность при анализе феноменов разных семиотик.

А. Денотативный аспект содержания знака. Немецкий логик Георг Клаус (1912—1974) в 1960-х гг. предложил различать в семантической сфере знака два разных вида отношений: 1) отношение знака к обозначаемому им явлению (или классу явлений) объективного мира; эти отношения Клаус назвал *сигматикой* (от названия греч. буквы Z, с которой начинаются греческие слова *сема, семантика, семиозис* и ? д.) и 2) отношение знака к другим знакам в своей системе — *семантику, т. е. парадигматические* отношения знака<sup>1</sup>. Это полезное разграничение в духе понятия о

<sup>1</sup> С учетом многозначности и де-факто широты лингвистического термина *семантика* в указанном семиотическом смысле лучше использовать термин *парадигматика*. Что касается индивидуального термина *сигматика*, то его значение в целом соответствует широко принятым терминам *денотат, денотативный аспект*, которые и будут далее употребляться.

Аспекты плана содержания знака и их внутри- и внешнеязыческие отношения (по Супруну)



*значимости* у Соссюра подчеркивало важность для жизни знака его места в системе и вносило диалектический момент в понимание отношений знака к внешнему миру. Фактически Клаус разделил моррисовское поле «семантики» (которое Моррис определял как отношение между знаками и тем, что они обозначают) на две области: денотативную и парадигматическую.

Б. Знак в его связях с внешним миром и в зависимости от функционирования. Развивая мысли Г. Клауса об аспектах содержания знака, А.Е.Супрун показал разную степень зависимости разных аспектов знака от внешнего мира и от употребления / функционирования знака (см.: Супрун 1996, 120—122). В частности, было увидено, что два аспекта знака (прагматика и синтактика) непосредственно создаются и выявляются в употреблении в отличие от менее зависимых от употребления денотативного и парадигматического аспектов. С другой стороны, разные аспекты знака по-разному связаны с внешним миром: денотативный и прагматический аспекты напрямую зависят от внешнего мира (ото-

бражают его или пытаются на него воздействовать), в то время как парадигматика и синтагматика прямо не связаны с внешним миром, их связи опосредованы внутрисистемными отношениями. Указанные взаимоотношения представлены на схеме 4 (см. с. 219).

Представленные четыре аспекта плана содержания знака в совокупности исчерпывают весь круг (даже «шар») отношений, имеющих у любого знака. Ценность дайного понятийного аппарата состоит в его целостности (учтены все виды отношений знака) и универсальности (он пригоден для анализа любых знаков). При анализе плана содержания знаков (любой семиотики) данный аппарат позволяет методично и последовательно выявлять наиболее существенные черты содержания знака. В порядке иллюстрации в п. 77 и 78 будут даны характеристики содержания двух сложных знаков (языкового и литературного) путем их «проведения» по всем четырем секторам очерченного круга — четырем аспектам плана содержания знака.

## **77 • Лингвистическая конкретизация: аспекты плана содержания грамматического рода в славянских языках.**

А. Денотативный аспект. Анализ отношений грамматической категории рода к внеязыковой реальности предполагает учет следующих моментов: 1) внеязыковой (реальный) характер значения грамматического рода у существительных мужского и женского рода применительно к названиям лиц мужского и женского пола (*отец — мать*), а также к названиям животных, пол которых значим в крестьянском хозяйстве (*козел — коза*); 2) внутриязыковой (не имеющий отношения к реальности) характер рода у неодушевленных существительных (*река, ручей, озеро*); 3) внутриязыковой (не имеющий отношения к реальности) характер значения среднего рода у одушевленных существительных (русск. **дитя***тко, дитя, чудовище, страшилище, а также архаизмы и диалектизмы* вроде *ягня, теля, поросля, жеребья* и т.п.); 4) внутриязыковой (целиком «технический», нужный для связи слов) характер рода у адъективных и глагольных форм (*упрямый козел, упрямая коза, упрямо дитя*).

Б. Парадигматика. Данный аспект предполагает уяснение следующих отношений: 1) место категории рода в системе других грамматических категорий: прежде всего взаимодействие с субстантивными категориями одушевленности, лица (особенно важной в польской грамматике); 2) классификационный характер категории рода и в этой связи удельный вес лексики трех классов (в этом аспекте значимы, например, такие факты, как утрата среднего рода в ряде акающих южно- и среднерусских говоров: *сухая сена, ходили в одну болоту*); меньшая по сравнению с другими

славянскими языкам и лексическая наполненность класса среднего рода в русском языке<sup>3</sup>; 3) степень морфологической отчетливости (выразительности) каждого рода; в этом аспекте существенны, в частности, наличие существительных общего рода (*не-ряха, пьяница*), окончания женского рода у некоторых существительных мужского рода (*юноша, воевода*), наличие существительных без родовых окончаний (*атташе, такси*), колебания в роде (*рельс / рельса, белый / белая лебедь*). Строго говоря, морфологическая отчетливость разделения на грамматические подклассы не является семантической чертой, однако от нее зависят процессы семантического сближения или отталкивания подклассов. Поэтому указанную черту целесообразно учитывать в ходе анализа парадигматики.

В. Синтагматика. Парадигматические коллизии категории рода приводят к широкой синтаксической вариантности в выборе родовых форм прилагательных и глаголов: *этот домишко — это домишко, эта размазня Борис — этот размазня Борис, кофе остыл — кофе остыло, мое кепи — моя кепи, наша ЖЭК — наш ЖЭК, она чемпионка — она чемпион, заведующая Иванова — заведующий Иванова, директор пришла — директор пришел и некоторые другие*<sup>2</sup>.

Г. Прагматика. В силу наличия в сфере категории рода разнообразной вариантности слов, форм и конструкций, а также в силу связи языковой категории рода с тендерным фактором рассматриваемая категория активна в прагматическом отношении. С ней связан ряд регулярных стилистических различий: в наименованиях лиц женского пола по профессии, социальному положению и т. п. выбор существительного мужского или женского рода (*кассир — кассирша*) всегда стилистически маркирован: слова мужского рода имеют официальную или нейтральную окраску, слова женского рода — разговорную или просторечную (исключение: стилистическая нейтральность слова *учительница*, при том что даже слово *преподавательница* не вполне нейтрально).

В употреблении применительно к лицам мужского пола слов общего рода на *-а/-я* (*зануда, пройдоха, пьяница*) при метафорическом использовании слов женского рода (*шляпа, башка, тетеря, сви-*

<sup>1</sup> В них в большей мере, чем в русском, сохранился средний род в названиях незрелых существ, включая человека. Ср.: бел. *немауля* 'маленький ребенок (еще не научившийся говорить)', *дзяучо* 'девушка-подросток', *чарценыя* 'чертенок', *зубрана* 'зубренок', *жабеня* 'лягушонок' и т.п.; словенск. *dekle* 'девочка, девушка', чешек. *díte* 'ребенок', *devcatko* 'девочка', *devce* 'девушка', словацк. *dievcatko* 'девочка' и т.д.

<sup>2</sup> О статистическом распределении конкурирующих вариантов, их истории, а также перспективах см. в книге: Граудина Л. К., Ицкович В. А., Катлинская Л. П. Грамматическая правильность русской речи: Опыт частотно-стилистического словаря вариантов. — М, 1976.

нья, размазня, пила), а также слов дура, дурочка применительно к лицам мужского пола дополнительная экспрессия связана с тем, что существительные женского рода звучат более резко, чем формы мужского рода (ср. две реплики *Хватит дурочку корчить* \ и *Хватит дурня из себя корчить!*). Отрицательные коннотации, как и стилистическая сниженность слов и форм женского рода (в ситуациях выбора), представляют собой языковые следствия древнейшей пралогической бинарной оппозиции \* мужское (маркированное положительно) — женское (маркировано отрицательно)' (о древних двоичных противопоставлениях см. в пп. 17.2).

С вариантами в согласовании по роду связаны авторские комические эффекты, ср. у Гоголя в «Шинели»: *Бедное значительное лицо чуть не умер* или в «Кавказской пленнице» Л. Гайдая — *Чей туфля? — Моё!*.

## 78. Литературоведческая конкретизация: аспекты плана содержания образа «фаталиста» (поручика Вулича) в «Герое нашего времени» М.Ю.Лермонтова.

А. Денотативный аспект. Фигура Вулича имеет отношение, во-первых, к исторической реальности и, во-вторых, к литературному процессу в России, частью которого был роман «Герой нашего времени» (1840). В аспекте реальности важны следующие обстоятельства: военные действия русской армии на Кавказе; походный быт офицеров; русские военные поселения («казачья станица» с ее полувоенным-полукрестьянским бытом, что важно для фабулы «Фаталиста»); поручик-серб на русской службе (обычно это были потомки бежавших от турок дворян); дискуссии о свободе, воле и историческом детерминизме в русской философии 1830-х годов и др. В аспекте литературного процесса существенна зависимость «Фаталиста» от «Выстрела» (1831) Пушкина («нерусскость» с восточным оттенком героев, ср. о Сильвио: *он казался русским, а носил иностранное имя*; романтическая неполнота предыстории; насильственная смерть в финале: Сильвио был убит во время антитурецкого восстания в Бесарабии; пистолеты и дуэль в «Выстреле», пари и пистолеты в «Фаталисте»), а также связи «Фаталиста» с повестью А.А.Бестужева-Марлинского «Вечер на бивуаке» (1822) и с байронической традицией в целом.

Б. Парадигматика. Вулич — еще один «двойник» Печорина (наряду с двойником-соперником Грушницким и двойником-другом — доктором Вернером). Ср. сходство Печорина и Вулича в **изображении Вулича): печальная и холодная улыбка; вид существва**

Последняя шутка стала крылатой (воспроизводимой) и известна в двух типичных значениях: «1) О чем-либо внезапно обнаруженном. 2) Пародирование чьей-либо неграмотной речи» (*Елистратов В. С. Словарь крылатых слов (Русский кинематограф): Около тысячи единиц. — М., 1999. — С. 134.*

особенного, не способного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи; романтическое равнодушие к женщинам и успех у самых заметных из них: за молодыми казанками не волочился. Говорили, однако, что жена полковника была неравнодушна к его выразительным глазам; храбрость; азартность (в игре, погоне, споре). В системе образов романа Вулич — это персонафикация фаталистических размышлений автора «Дневника Печорина» и подтверждение его проницательности: *Я замечал, и многие старые воины подтверждали мое замечание, что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться.* Двойничество объясняется не столько замыслом автора, сколько лирической (эгоцентрической) природой романтизма Лермонтова.

В. Синтагматика. Вулич вначале держится в тени, в уединении, но затем оказывается в центре внимания: *В это время один офицер [Вулич. — Н.М.], сидевший в углу комнаты, встал и, медленно подойдя к столу, окинул всех спокойным и торжественным взглядом <...> все замолчали, ожидая от него какой-нибудь оригинальной выходки <...> в эту минуту он приобрел над нами какую-то таинственную власть.* В развитии фабулы Вулич больше всех связан с Печориным: именно Печорин предлагает (хотя и шутя) Вуличу провоцирующее пари и затем в «материалистическом» стиле доктора Вернера торопит Вулича: *Послушайте, — сказал я, — или застрелитесь, или повесьте пистолет на прежнее место, и пойдёмте спать.* Вулич именно Печорину предлагает определить момент выстрела (*возьмите карту и бросьте вверх*); Печорин оказывается тем единственным смельчаком, который сумел схватить вооруженного казака, зарубившего Вулича, и т.д. Для синтагматики романа важно, что «Фаталист» — это его заключительная часть (хотя события «Фаталиста» происходят не менее чем за пять лет до событий в повести «Максим Максимыч»). Таким образом, история смерти Вулича рассказана тогда, когда читатель уже знает о смерти Печорина, в некотором отношении тоже фатальной: хотя и не насильственной, но не от старости, а случайной, во время путешествия.

Г. Прагматика. В меру влиятельности образа Печорина на состояние умов в России<sup>1</sup> популяризировался и индивидуалистический

<sup>1</sup> О влиятельности, а с другой стороны, — о типичности образа Печорина свидетельствуют слова *печорин, печоринский, печоринство* в русской публицистике и отчасти беллетристике XIX — начала XX в. Ср. иллюстрации, приведенные в ССРЛЯ (IX, 1148): *Павел Петрович — человек очень неглупый, и его фигура чрезвычайно любопытна и поучительна, как отживающая тень печоринского типа* (Д.Писарев); *В провинции печоринство приняло совершенно своеобразные формы* (М.Салтыков-Щедрин); *Полковые дамы находят во мне что-то печоринское* (И.Куприн). Для современного языка эти слова — уже историзмы (характерно их отсутствие в МАС).



волюнтаризм и фатализм Вулича (как философский компонент печоринства). Неслучайно в школьном курсе родной литературы «Фаталисту» уделяется минимум времени (по сравнению с другими частями «Героя нашего времени»).

Таким образом, представленные в п. 76 — 78 четыре аспекта знака — денотатика, семантика, синтактика, прагматика — не только охватывают все разнообразие отношений, составляющих «жизнь» знака, но и группируют их в четыре блока (или класса), что позволяет различать как основные векторы в функционировании знака, так и боковые, или частные, линии, сопутствующие основным. Об универсальной пригодности и познавательной ценности различения названных аспектов знака свидетельствует то, что в современных исследованиях коммуникации это различение возникает совершенно естественно в силу семиотической логики развертывания темы.

Так, в монографии Ренате Ратмайр «Прагматика извинения» (см.: Ратмайр 2003), несмотря на приоритетность прагматического ракурса (что отражено и в названии книги), систематически представлены все семиотические аспекты речевых актов извинения: синтагматика (раздел «Расположение извинений в контексте диалога») и денотативно-семантический ракурс (различение извинений «метакоммуникативных», «конвенциональных» и «извинений по существу»; типология языковой реализации извинений). Характерно в этом плане также пособие для рекламистов И. Г. Морозовой «Рекламный сталкер» (Морозова 2002): ведя речь о прагматике и технологиях рекламы, автор выдвигает в качестве ключевых категорий в организации рекламного пространства парадигматику и синтагматику (как «горизонталь и вертикаль рекламного пространства» в 1-й части книги и как «способы обобщения и систематизации материала» — во 2-й).

## **Лекция XII**

### **РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ СЕМИОТИКАМИ В СОСТАВЕ ФУНКЦИЙ**

**79. Структура коммуникативного акта и возможные функции сообщения. — 80. 0 биологической релевантности некоторых видов коммуникации. — 81. Состав и иерархия функций, присущих разным семиотикам и разным видам коммуникации. — 82. Три предпосылки участия семиотики в познавательных процессах. — 83. В какой мере разные семиотики участвуют в процессах познания? — 84. Регулятивная (побудительная) функция. — 85. Магическая («заклинательная») функция. — 86. Эмоционально-экспрессивная функция. — 87. Фатическая (контактоустанавливающая) функция. — 88. Мета-**

языковая функция в языке: речевой комментарий речи. — 89. Метаязыковая рефлексия в онто- и филогенезе. Роль метаязыка в интеллектуальном развитии сознания. — 90. Метасемиотика в науках и искусствах как свидетельство их семиотической зрелости. — 91. Эстетическая (художественная, или поэтическая) функция. — 92. Феномен неконвенционального отношения к знаку в искусстве. О семиотической близости магии и красоты. — 93. Онтогенез и филогенез эстетического отношения к знаку. — 94. Семиотические средства консолидации сообщества. — 95. Этническая и национально-государственная символика. — 96. Этноконсолидирующий символизм языка

**79.** Структура коммуникативного акта и возможные функции сообщения. Слово *функция* (лат. *functio* 'исполнение, осуществление'), многозначное в общем лексиконе, широко употребляется в текстах практически любой отрасли знания и технологии. При этом и в специальном употреблении (за исключением математического термина *функция* 'зависимая переменная величина') слово сохраняет широту и расплывчатость своей неспециальной семантики.

В лингвистике слово *функция* — одно из самых многозначных (см. Ахматова 1966, 506 — 508) — настолько, что в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» (1990) нет отдельной «родовой» статьи «Функция», но зато есть пять «видовых», но при этом совсем не однородных статей («Функции языка», «Функциональная грамматика», «Функциональная лингвистика», «Функционально-семантическое поле», «Функциональный стиль») и еще несколько десятков статей, к которым — через слово *функция* — отсылает терминологический указатель.

Такая широта значения, переходящая в десемантизованность, связана с тем, что слово *функция* способно заменить термин *семантика* во всех случаях, где собственно «значение» как бы «исчезает»: оно оказывается или чем-то меньшим, нежели «значение» (например, у фонемы имеется не «значение», но «функция»), или, напротив, чем-то более крупным (нежели «значение»), связанным с ролью, местом, назначением, возможностями использования или проявлениями внутренних свойств языковых единиц и образований самого разного ранга. Говорят о *номинативной функции слова*, о *разграничительной функции просодических средств*, о *смыслоразличительной и конституирующей функциях фонемы*, о *функции диалектизма*, *состоящей в придании высказыванию местного колорита*, о *синтаксической функции наречий*, *(ин)конгруэнтной функции словоформы* и т.п., а затем метонимически эти и подобные бесчисленные функции переносят на язык. Все это множит «коммуникативные неудачи» на почве сверхмногозначности слова *функция* (допустим, книга или доклад, в заглавии которых есть слово *функция* или *функциональный*, на проверку оказываются совсем «не о тех функциях», о которых думал читатель / слушатель).

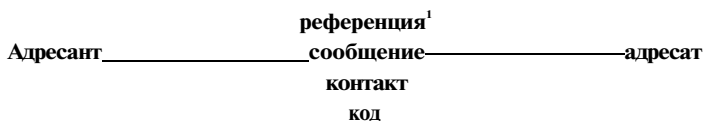
В семиотике характеристика функций той или иной знаковой системы выступает как развитие характеристики ее плана содержания, поскольку функции — это не что иное, как реализация семантических возможностей семиотики в процессах коммуникации. Чтобы оценить функциональные возможности разных семиотик, требуется набор функций, который, во-первых, охватывает основные аспекты функционирования знаковых систем; во-вторых, включает функции, сопоставимые между собой по масштабу; в-третьих, является достаточно общим («кроссемиотическим»), т.е. пригодным для функционального анализа разных семиотик. В основу такой системы может быть положена концепция функций языка / речи, представленная Р.О. Якобсоном в статье «Лингвистика и поэтика» (1960) (русский перевод см.: Якобсон [1960] 1975).

Якобсон систематизирует функции в соответствии со структурой коммуникативного акта как базового понятия теории коммуникации.

Принципиальная схема коммуникативного акта была предложена одним из создателей кибернетики Клодом Шенноном (США) в работе «Математическая теория связи» (1948). Основные компоненты коммуникативного акта, согласно Якобсону, представлены на схеме 5.

Схема 5

Структура коммуникативного акта (по Якобсону)



Компоненты трактуются как необходимые «факторы» речевой коммуникации. «Каждому из шести факторов соответствует функция языка» (там же, 198). Ниже представлена иерархия функций (в несколько адаптированной к данной книге терминологии).

А. Коммуникативная функция (у Якобсона — *референтивная*) обусловлена «установкой на *референт*». Это главная функция всех семиотик и основная функция большинства коммуникативных актов.

<sup>1</sup> В схеме Якобсона в данной позиции стоит термин *контекст*, однако автор поясняет его с помощью термина *референт* и называет соответствующую функцию *референтивной*, впрочем, определяя ее также с помощью терминов *денотативная* и *когнитивная* (функция). *Референция* (от лат. *referere* — 'сообщать, докладывать, называть, соотносить') — это соотношенное с действительностью содержание сообщения.

Б. Познавательная (мыслительная, когнитивная, познаватель-но-логическая) функция. Якобсон не отделяет ее от коммуникативной, поскольку сосредоточен на функциях естественного языка, в котором коммуникация и познание тесно связаны. Однако не во всех семиотиках эта связь имеет место, поэтому познавательную функцию лучше рассматривать отдельно, вне связи с коммуникативной.

В. Эмоционально-экспрессивная функция<sup>1</sup>. Сообщения, в которых на первый план выходит данная функция, сосредоточены на *адресанте*, т.е. на отправителе сообщения. Эта функция в разной мере присутствует во всех видах общения, кроме тех, в которых используются искусственные семиотики.

Г. Регулятивная функция<sup>2</sup>. По Якобсону, сообщения, в которых на первый план выходит данная функция, сосредоточены на *адресате*, т.е. на получателе сообщения. В некоторых влиятельных психолингвистических теориях регулятивная функция рассматривается как первая и основная функция всякого общения, поскольку какую бы информацию ни отправлял адресант, он это делает для того, чтобы в конечном счете повлиять на поведение адресата (с целью регуляции). Например, в системе дорожных знаков «*указательные*» знаки (допустим, 'дорога ведет в тупик') «всего лишь» информируют водителя и не относятся к группам «*запрещающих*» и «*предписывающих*» знаков. Однако понятно, что информация 'дорога ведет в тупик' может изменить поведение водителя (он разворачивается, выбирает другую дорогу, ищет возможность объезда и т. п.), т.е. в этом случае информация осуществляет регулятивную функцию.

Д. Фатическая (контактоустанавливающая) функция<sup>3</sup>. В схеме Якобсона она соответствует «*контакту*», который определяется как «физический канал и психологическая связь между адресантом и адресатом, обуславливающие возможность установить и поддерживать коммуникацию» (там же, 198). Фатическая функция имеет место в основных видах общения, включая биокommunikацию. В некоторых семиотиках есть специальные средства преимущественно фатического назначения (см. ниже, п. 87).

<sup>1</sup> Якобсон предпочитал называть эту функцию *эмотивной* (а не *эмоциональной*), поскольку «она связана со стремлением произвести впечатление наличия определенных эмоций, подлинных или притворных» (там же, 198).

<sup>2</sup> У Якобсона эта функция называется по-разному: *конативная* (англ. *conation* '(в психологии) способность к волевому движению'), или *апеллятивная* (лат. *appellare* 'обращаться, призывать, склонять к действию'); иногда эту же функцию называют *призывно-побудительная*, *волитивная*, *волюнтативная* (от лат. *volentia*, *voluntas* 'воля, желание, хотение').

<sup>3</sup> От лат. *fateri* 'выказывать, показывать, обнаруживать'. Как указывает Якобсон, термин *фатический* встречается у Бронислава Малиновского (в работе 1953 г.).

Е. Метаязыковая (метасемиотическая) функция<sup>1</sup>. По Якобсону, данная функция возникает в тех ситуациях, когда предметом (темой) сообщения является сам «код» — при необходимости проверить, пользуются ли коммуниканты одним и тем же кодом, т. е. достаточно ли единообразно понимают используемые знаки. Метасемиотические явления возникают в результате рефлексии сознания над собственным коммуникативно-познавательным инструментарием.

Ж. Эстетическая (поэтическая) функция. Эта функция соответствует направленности сообщения на само сообщение, причем в этой направленности присутствует эстетический момент, т. е. эмоционально-чувственная оценка сообщения с точки зрения «красоты» (в плане оппозиции «прекрасное — безобразное»).

**80.** **О биологической релевантности некоторых видов коммуникации.** В статье Якобсона «Лингвистика и поэтика» нет речи о биологической функции сообщения, поскольку ее предмет был ограничен языковой/речевой коммуникацией людей. Однако этот вопрос возникает при обращении ко всему семиотическому континууму и прежде всего к его биологическим зонам.

В коммуникации животных некоторые знаки являются биологически релевантными знаками-релизерами: они инстинктивно не столько «передаются», сколько «испускаются» особью и обращены также к инстинктивной стороне жизни других особей. Подробно об этом говорилось в п. 32 («Знаки-индексы в биокоммуникации»); напомним о таких феноменах, как выделение пчелиной маткой «маточного вещества» и распределение его между отдельными особями; запахи в коммуникации всех животных и насекомых, особенно сильные в брачную пору; красное брюшко самца рыбы-колюшки и вздущееся от икры брюшко самки; форма порхания самки бабочки-перламутровки и другие подобные явления. Сейчас важен семиотический вывод из этих наблюдений: рели-

<sup>1</sup> Термин *метаязык* (греч. *meta* 'после, через') построен по модели таких логико-математических терминов, как *металогика*, *метатеория*, *метаматематика*, обозначающих некоторое концептуальное построение «второго порядка». Например, *метатеория* — это теория («второго порядка»), объектом которой является некоторая другая теория («первого порядка»), называемая в этом случае *предметной*, или *объектной*. *Метаязык* — это язык, на котором описывается некоторый другой язык, называемый в этом случае *предметным языком*, или *языком-объектом*. Так, если грамматика немецкого языка написана по-русски, то языком-объектом в данной грамматике является немецкий, а метаязыком — русский. Разумеется, язык-объект и метаязык могут принадлежать одному этническому языку (например, немецкая грамматика на немецком языке), однако в тексте грамматики имеются специальные семиотические средства, направленные на различение языка-объекта и метаязыка (см. ниже, п. 88).

зер, будучи необходимым звеном в биологическом (физиологическом) цикле особи, является вместе с тем и сообщением — информацией, необходимой для продолжения биологического существования особи (особей).

У людей процесс языкового общения не является биологически релевантным. Характерно, что эволюция не создала специального органа речи и в этой функции используются органы, первоначальное назначение которых было иным. Разумеется, речевое общение требует определенного физиологического обеспечения, однако эта материальная (артикуляционно-акустическая) сторона процесса общения не является физиологически необходимой. С биологической нерелевантностью языкового общения у людей связана такая черта большинства языковых знаков, как отсутствие «природной» (первичной) мотивированности плана выражения знака по отношению к его содержанию (см. п. 52 — 53). Преобладание немотивированных знаков — ценное качество семиотики: оно позволяет ей быть открытой и легко пополняться новыми знаками.

В эпилоге «Войны и мира», в рассказе о графине Ростовой, резко и глубоко постаревшей после смерти сына и мужа, Л. Толстой представляет речевое общение как физиологическую потребность организма.

В ее жизни не видно было никакой внешней цели, а очевидна была только потребность упражнять свои различные склонности и способности. Ей надо было покушать, поспать, подумать, поговорить, поплакать, поработать, посердиться и т.д. только потому, что у ней был желудок, был мозг, были мускулы, нервы и печень. <...> Она говорила только потому, что ей физически надо было поработать легкими и языком. <...> Когда нужно было дать упражнение органу голоса, — это бывало большей частью в седьмом часу, после пищеварительного отдыха в темной комнате, — тогда предложением были рассказы все одних и тех же историй и все одним и тем же слушателям.

Это утрированная картина: речь не имеет прямой физиологической релевантности, однако верно, что некоторое количество ежедневного общения является для человека психологической необходимостью. Этот обязательный минимум неодинаков у «общительных» и «замкнутых», однако в принципе продолжительное отсутствие общения чревато для личности психологическими проблемами.

<sup>1</sup> При всей жесткости (для 1860-х гг.) и почти физиологичности описания старости, оно заканчивается гуманными и мудрыми словами: «Это состояние старушки понималось всеми домашними. <...> Только совсем дурные и глупые люди да маленькие дети из всех домашних не понимали этого и чуждались ее».

Хотя в целом процессы коммуникации у людей биологически нерелевантны, следует, однако, указать на две важных связи общения людей с биологической стороной их жизни. Во-первых, это биологически обусловленные явления в сфере паралингвистики, имеющие в той или иной мере симптоматический характер: интонация, дрожь от страха или холода, видимые симптомы волнения или других сильных эмоций (то, б'чем говорят *он покрылся потом, покраснел, побледнел, побагровел и т.п.*), **плач, улыбка, зевота**, а также некоторые произвольные, или «машинальные», жесты и **телодвижения** (*присел от страха, поскреб в затылке, втянул голову в плечи* и т.п.). Во-вторых, биологические аспекты в языковой способности человека: ее связь с анатомией мозга (в частности, с функциональной асимметрией полушарий и онтогенетическим созреванием указанной асимметрии к 12—14 годам); зависимость реализации языковой способности от формирования навыков артикуляции и интонирования и др. Р.О. Якобсон в теледискуссии 1968 г.<sup>1</sup> говорил, что биологичность языка отличает его от всех других культурных феноменов (от искусств, наук, мировоззрений и др.), и видел в этом связующее звено между биологией человечества и его культурой: «В этом-то [в биологичности языковой способности. — *Н.М.*] состоит та особенность, которая отличает язык от всех культурных феноменов и которая, кстати, является предпосылкой культуры» (Якобсон 1996, 213).

## **81** • Состав и иерархия функций, присущих разным семиотикам и разным видам коммуникации.

Применительно к естественному языку иерархия функций намечена Р.О.Якобсоном. Он отмечает традиционность различения эмоционально-экспрессивной, побудительной и коммуникативной функций, указывая в этой связи на «Аксиоматику языкознания» Карла Бюлера (1933) и, добавляя к ним новые три функции, отмечает их более частный и локальный характер. Последующие авторы стали различать «функции языка» (это традиционные коммуникативная, экспрессивная и побудительная функции) и «функции речи» (фатическая, метаязыковая и эстетическая)\*как более частные и факультативные аспекты использования языка.

Вопрос о том, какая функция — побудительная или коммуникативная — первенствует в совокупной языковой коммуникации, по-видимому, представляет главным образом терминологическую трудность. Коммуникативная функция, состоящая в передаче той или иной информации (с любой пропорцией в ней эмо-

<sup>1</sup> О некоторых важных для семиотики идеях, высказанных в ходе дискуссии, говорилось в п. 28.

## Состав и иерархия функций, присущих разным семиотикам

| Функции, выполняемые семиотикой (социума или стада) в жизни сообщества и/или индивида (особи) |  | Основные классы знаковых систем, различающиеся по своему генезису |  |                           |         |           |                                 |                          |                      |                |
|---|--|---|--|---------------------------|---------|-----------|---------------------------------|--------------------------|----------------------|----------------|
|   |  | Биосемиотики  | Культурные семиотики (являются плодом социальной истории человечества) |                           |         |           |                                 |                          |                      |                |
|   |  |   | Естественные (но не врожденные) семиотики                              |                           |         |           | Примеры искусственных семиотик  |                          |                      |                |
|   |  | Языки животных  | Жесты, пантомимика, интонация  | Поведение, одежда, этикет | Религии | Искусства | Естественные (этнические) языки | Математическая символика | Географическая карта | Дорожные знаки |
|   |  | 1   | 2  | 3                         | 4       | 5         | 6                               | 7                        | 8                    | 9              |
| А   | Передача актуальной информации         | +++   | +++  | +++                       | +++     | +++       | +++                             |                          |                      | —              |
| В   | Передача прошлого опыта                |   |  |                           | +++     | +++       | ++                              | ++                       | +                    | +              |
| С   | Участие в продуцировании нового знания |   |  |                           | +++     | +++       | +++                             | +++                      | +                    |                |
| Д   | Регулятивная функция                   | +++   | ++   | +                         | ++      | ++        | ++                              |                          | ++                   | +++            |
| Е   | Эмотивная функция                      | +++   | ++   | +                         | +       | +++       | ++                              |                          |                      | —              |
| Ф   | Метаязыковая функция                   |   |  |                           | +       | +         | +                               | ++                       | +                    | —              |
| Г   | Фатическая функция                     | ++  | +  | +                         | +       | +         | +                               |                          |                      | —              |
| Н   | Эстетическая функция                   |   | +  | +                         | +       | ++++      | +                               |                          |                      | —              |



ционального и рационального содержания), присуща всем семиотикам и присутствует в каждом коммуникативном акте, занимая, таким образом, в иерархии функций применительно ко всему семиотическому континууму вершинные позиции. Вместе с тем любое сообщение не только «информирует», но и выполняет иные функции, связанные с задачами конкретного коммуникативного акта и «разрешенные» возможностями данной семиотики.

В таблице 12 представлены различия между семиотиками в составе тех функций, которые они могут выполнять. Количество знаков «плюс» соответствует степени типичности функции для данной семиотики: 1) три знака — функция обязательна; 2) два знака — функция не обязательна, но обычна (присутствует в большей части сообщений/произведений, создаваемых средствами данной семиотики); 3) один «плюс» — функция возможна, но присутствует в меньшей части сообщений/произведений; 4) знак «минус» — функция нехарактерна. В полученной таким образом градации отражается не только состав, но и иерархия функций применительно к отдельным семиотикам. Комментарии и иллюстративный материал к таблице 12 содержатся в п. 82—93.

**82.** Три предпосылки участия семиотики в познавательных процессах. Степень участия конкретной семиотики в познавательных процессах зависит от трех факторов: 1) значимость (релевантность) для познания мира плана содержания семиотики (см. п. 82); 2) возможность (связанная с наличием уровня комбинирования знаков) строить знаковые последовательности (тексты / произведения) и хранить их в долговременной памяти коллектива (строка В в таблице 12; п. 82); 3) участие знаков и знаковых последовательностей в мозговых процессах продуцирования нового знания (строка С в таблице 12; п. 83).

А. План содержания семиотики как «словарь» (набор) «стартовых» для познания значений. Все семиотики обладают тем или иным «словарем» значений. Его состав определяет своеобразие конкретной семиотики и круг решаемых с ее помощью задач (ср. составы значений в системе дорожных знаков; в жестовом языке обезьян; в семиотике географической карты и др.).

Для участия семиотики в познании необходимо, чтобы ее знаки обладали значением, релевантным для познания мира. Такое значение должно быть в достаточной мере общим, объективным и по своей значимости оно должно выходить за пределы момента коммуникации (т.е. не быть «сиюминутным», если обратиться к терминологии п. 66). Характеристики плана содержания разных семиотик, представленные в лекции XI, позволяют решить, какие из них могут участвовать в познании, а какие — нет. Из-за

бедности, «сиюминутности» или субъективности «стартовой» семантики знаков, в познании не могли бы участвовать следующие семиотики: 1) все языки животных; 2) значения жестов, поз и мимических движений человека; 3) поведенческие знаки; 4) некоторые искусственные семиотики (дорожные знаки, пиктограммы, знаки обслуживания и некоторые другие). Знаки всех прочих классов семиотик обладают значением, достаточным для их участия в познании.

Как было показано в лекции XI, план содержания языка (т.е. система языковых значений, лексических и грамматических) в совокупности составляет языковую картину мира, которая по глубине и степени адекватности отображения мира ближе всего к обыденному сознанию как одной из форм общественного сознания. В отличие от научной картины мира, в языковой семантике запечатлены не понятия, а коллективные представления о явлениях мира; языковая картина мира, в отличие от научной, наглядна и поверхностна, но тем не менее в целом она не противоречит научной картине (о редких случаях противоречия между языковыми представлениями и научными понятиями см. в п. 71). В познавательной деятельности человека в филогенезе и онтогенезе языковая семантика выступает как первая, опорная и стартовая (в процессах познания) система коллективных представлений о мире.

Б. Для участия в познании семиотика должна обладать возможностями строить из элементарных знаков тексты (произведения), которые могут храниться в коллективной памяти социума. Возможность создавать знаковые последовательности (тексты) на основе правил сочетания знаков имеется только в уровневых семиотиках (см. лекцию XIII). Если исходный «словарь» семиотики в процессах познания можно сравнить с «библиотекой значений», то возможность строить и хранить знаковые произведения сопоставима с ценностью для познания «библиотеки текстов»<sup>1</sup>. Уровеньное строение семиотики позволяет ей быть средством хранения и передачи общественно-исторического опыта народа из поколения в поколение.

Естественные языки представляют собой оптимальный по наглядности пример многоуровневой семиотики, в которой информация хранится двояким образом: во-первых, в виде «библиотеки значений» и, во-вторых, в виде «библиотеки текстов» (в которых путем комбинации элементарных значений выражена более сложная и объемная информация). Объем информации, содержащейся

<sup>1</sup> Термин *тексты* следует понимать в лингво-семиотическом плане, т.е. как любые произведения данной порождающей системы (семиотики) — устные или письменные.

в «библиотеке текстов», в тысячи раз превосходит совокупную информацию «библиотеки значений».

Чтобы представить различия между той информацией, которая хранится в самом языке («библиотека значений»), и информацией, хранящейся при помощи языка («библиотека текстов»), надо сравнить, с одной стороны, те сведения о мире, которые можно извлечь из самого полного описания языка (т. е. из его толкового словаря и грамматики), а с другой, — те сведения о мире, которые аккумулированы во всем сказанном и написанном на этом языке.

Начало такого сравнения можно видеть в п. 71, где сопоставлены лексическая семантика слова *звезда* и содержание астрофизического понятия, стоящего за термином *звезда*. Однако следует подчеркнуть, что это именно только начало сопоставления двух информационных объемов, которое все же позволяет «почувствовать разницу». Полная информация о феномене 'звезда' существенно шире, чем содержание соответствующего научного понятия (поскольку понятие — это квинтэссенция научного знания, но далеко не полное знание людей о соответствующем объекте).

Я возвращаюсь к подробно представленному в п. 71 примеру со *звездой* единственно из экономии места. Но для читателя, надеюсь, не составит труда, даже мысленно, т. е. без обращения к лингвистическому словарю и энциклопедии, сравнить, например, те представления о грозе, грома, молнии, тумане, росе, радуге, песке, воде, электричестве и др., которые складываются у человека до обучения, т. е. только на основе контекстуального понимания значения слов *гроза*, *гром*, *молния*, *туман*, *роса*, *радуга*, *песок*, *вода*, *электричество* и т. д., и то понимание соответствующих явлений природы, которое формируется у человека из рассказов родителей, учителей, книг.

**83.** **В какой мере разные семиотики участвуют в процессах познания?** Как показано в таблице 12, в познании не участвуют те семиотики, на которых не созданы «библиотеки текстов» и которые поэтому не используются в сохранении и трансляции опыта из рода в род: это биосемиотики, мимика и жесты, а также знаки дорожного движения и большинство пиктограмм. Однако коренная причина их неучастия в познании связана не с информационной недостаточностью таких знаков, но с недостаточной абстрактностью их значения и с недостаточной условностью их формы.

Фундаментальное отличие сознания человека от познавательной деятельности животных состоит в том, что человек в познании выходит за пределы чувственного опыта. Его сознание способно отразить глубину, сущность вещей и отношений, недоступ-

ную органам чувств. Средством, формирующим отвлеченное и обобщающее сознание человека, является язык.

А. Р.Лурия подчеркивал две важные черты слова (лексемы), необходимые для осуществления мыслительного процесса. Во-первых, слово «анализирует» фрагмент мира: «вводит его в определенную систему отношений, относит его к определенной категории. Так, слово *часы* относит обозначаемый предмет к категории предметов, измеряющих время (*нас*), и обозначает любые предметы, обладающие этой функцией, независимо от их вида, формы, размеров. Слово *чернильница* не только обозначает данную вещь, но и выделяет ее отношение к предметам, имеющим цвет (*черн-*), имеющим функцию орудийности (*-ил-*), служащих вместилищем (*-ниц-*)» (Лурия 1975, 132).

Во-вторых, в силу предметной отнесенности слово «удваивает» окружающий мир: внешний мир воспроизводится в сознании человека, и благодаря опоре на словесные знаки человек может мысленно оперировать с образами предметов в их отсутствии — сопоставлять эти образы, выявлять их взаимоотношения, классифицировать, строить суждения, выводить умозаключения и т.д. «Наличие языка и его сложных логико-грамматических структур позволяет человеку делать выводы на основе логических рассуждений, не обращаясь каждый раз к своему непосредственному чувственному опыту. Наличие языка позволяет человеку осуществить *операцию вывода*, не опираясь на непосредственные впечатления и ограничиваясь лишь теми средствами, которыми располагает сам язык. Это свойство языка создает возможность сложнейших форм дискурсивного (индуктивного и дедуктивного) мышления, которые являются основными формами продуктивной интеллектуальной деятельности человека» (Лурия 1979, 252).

Являясь основным средством общения, язык в филогенезе человечества постепенно становился также и важнейшим инструментом познания. По-видимому, успех человеческого пути эволюции обеспечило именно это обстоятельство: то, что и в коммуникативной, и в познавательной деятельности используется один и тот же инструмент — язык. Это привело к взаимодействию и совместному поступательному развитию трудовой (связанной с добычей средств к существованию) и познавательной деятельности человека.

Значительная часть процессов познания и речи осуществляется на основе общих, одних и тех же структур и механизмов мозга. Уже восприятие, т.е. одна из первых ступеней чувственного познания, у человека опосредовано языком: человек «замечает» и «выделяет» прежде всего те фрагменты мира, для которых в его языке есть названия. Преимущественно на основе языка функционируют память, воображение, внимание. Исключительно велика роль языка в процессах абстрактного мышления. Формирование

мысли представляет собой слитный речемыслительный процесс, в котором участвуют мозговые механизмы и мышления, и речи.

В отличие от людей, у которых познание и общение осуществляются в значительной мере (но не полностью) на основе одной и той же семиотики (естественного языка), у животных ориентировочные (познавательные) процессы опираются на работу органов чувств и отделены от тех механизмов и органов, с помощью которых в биокоммуникации порождаются знаки-сообщения. Элементы обобщения и синтеза в познавательных процессах у животных также не связаны с механизмами коммуникации.

Таким образом, познавательная функция в отличие от коммуникативной не является универсальной функцией семиотик. С другой стороны, в некоторых семиотиках, обладающих возможностью участвовать в процессах познания, познавательная функция превалирует над коммуникативной. Таковы искусственные символические языки математики, логики и других формализованных семиотик, построенных на их основе.

Функция познания мира присуща семиотическим системам всех религий и искусств. В этой области семиотического континуума наблюдаются самые широкие колебания в пропорциях коммуникативного и познавательного — как в отдельных семиотиках, так и в конкретных реализациях их возможностей: в системах религиозных обрядов, институций, текстов; в специфических религиозных жанрах разных искусств (иконопись, храмовая архитектура и скульптура, церковная поэзия и музыка); в произведениях внерелигиозного искусства.

**84.** Регулятивная (побудительная) функция. В п. 79 говорилось о мнении, согласно которому в речи регулятивная функция (воздействие на адресата) является подлинной целью всех видов общения. Такой подход, с одной стороны, учитывает прагматику косвенных речевых актов (ср. побуждение в форме вопроса: *Вы не могли бы закрыть окно?* и т.п. факты), а с другой, — предполагает широкое понимание феномена речевого «воздействия» — не только как 'побуждение к действию' или 'запрет действия' (*прошу/приказываю/советую / запрещаю/заставлю ехать* и т. д.), но и как 'изменение, психологического состояния адресата' (*успокоить, развеселить*), 'изменение его отношения к адресанту и к другим людям' (*оправдываться, оклеветать*), 'изменение осведомленности адресата' (*рассказать, подсказать, напомнить*), 'изменение его ментальных установок' (*перубеждать, обращать в свою веру*) и др.

При широкой трактовке регулятивной функции она сливается с коммуникативной и экспрессивной в биокоммуникации, в жестах и мимике, в поведении. Функция воздействия на адресата,

разумеется, присутствует в религиях и искусствах. Что касается формализованных языков, то здесь она или отсутствует, или же выступает довольно опосредованно (например, разработка новой математической модели побуждает изменить принцип расчета и т.д.), или связана с программированием работы компьютера и компьютерных систем.

**85. Магическая (заклинательная) функция.** Якобсон считал магическую функцию частным случаем призывно-побудительной с той разницей, что в случае словесной магии адресат речи — это не собеседник (грамматическое 2-е лицо), а неодушевленное или неведомое «3-е лицо», возможно, — высшая сила, как в литовском заклинании: *Пусть скорее сойдет этот ячмень, тьфу, тьфу, тьфу!* (Якобсон [1960] 1975, 200). К языковым проявлениям магической функции относятся табу, табуистические замены, а также обеты молчания в некоторых религиозных традициях; заговоры, молитвы, клятвы, в том числе божба и присяга; в религиях Писания — сакральные тексты, т.е. тексты, которым приписывается божественное происхождение: может считаться, например, что они были внушены, продиктованы или написаны высшей силой.

За пределами языка магическое значение может приписываться позам и жестам, причем филогенетически древнейшая магия была не вербальной, а именно жестовой (см. подробно Мечковская 1998, 47 — 53). В этой связи следует указать на такие знаки, как изображение жестом креста в христианстве, ритуальные поклоны, поцелуи, коленопреклонение, поза и жест «адорации» (молитвы): обе руки простерты вверх, по направлению к Богу, небесам, высшим силам<sup>1</sup> и др. Ср. также в тексте заговора сознательное «антиповедение» колдующего (дабы заговор, ощущаемый самим человеком как отход от христианства, возымел силу): *Встану л, раб (имярек), не умоюся, не помолюся, оденуся и обуюся, не переkreщуся...* Магическое действие может связываться с напитками (ср. *приворотное зелье*), едой, запахами, тактильными ощущениями (курение смол, трав и т.п., омовения, помазание особыми маслами, растворами и т.п.), с одеждой, амулетами, ладанками и другими предметами-оберегами, изображениями (на плоскости или скульптурными), идеограммами, пиктограммами и т.п., т.е. практически со знаками любой материальной природы.

Общей чертой магического отношения к семиотическим феноменам является неконвенциональное восприятие зна-

<sup>1</sup> Лат. *adoratio* 'обожание, поклонение' «Показательно, что в древнеегипетских надписях, комментирующих изображение этого жеста, он сопоставлялся с жестом ребенка, тянущегося к своей матери» (Байбурин, Топорков 1990, 44).

ка, т.е. представление о том, что знак в ритуале (словесная формула, жест, положенная по обряду одежда, посуда и т.д.) — это не условность, а часть, слагаемое важного содержания. Поэтому, например, произнесение ритуального имени может вызывать присутствие того, кто им назван, а ошибиться в ритуале (например, обходить храм во время крестного хода не «по солнцу» {*посолонь*}, а «против солнца» (с запада на восток) или изменить ритуал (например, креститься не двумя перстами как у староверов, а тремя), что значит обидеть, прогневать или навредить высшим силам.

Неконвенциональная трактовка знака в магиях близка к эстетическому восприятию материала искусства — музыкального звучания, слова, красок, линий, жеста и мимики актера или танцора. (Об эстетической функции см. ниже, п. 91 — 93.) С другой стороны, магическая функция, суть которой состоит в стремлении «сверхприродным» образом воздействовать на мир и для семиотики которой характерна туманная или неопределенно широкая адресация, семиотически близка к знаковым средствам социальной репрезентации, консолидации коллектива или укрепления индивида; см. об этом в п. 94 («Семиотические средства консолидации сообщества»).

**86** • **Эмоционально-экспрессивная функция.** Эта самая «субъективная» из коммуникативных функций является и самой близкой, интимной, органичной для адресанта. Вместе с тем эмоциональная функция не замкнута на отправителе сообщения: она включает также и субъективные эмоциональные оценки явлений внешнего мира {*вкуснятина; ну и холодина!; вырядился как чучело; воняет пылью; он хороший, т. е. 'мне с ним хорошо'* и т.п.).

Способность выражать эмоциональное состояние человека или особи присуща всем семиотикам естественного и культурного происхождения, за исключением искусственных семиотик. Однако самые сильные средства выражения эмоциональных состояний — интонация, мимика, жесты, взгляд — эфемерны. Они могут быть восприняты только в те секунды, когда имеют место; их нельзя остановить, продлить, сохранить; без видеокамеры паралингвистические знаки невоспроизводимы (их не пошлешь в письме и не опишешь); они воспринимаются далеко не в полном объеме, а иногда и вовсе не воспринимаются: например, говорящий в высказывании *Леха, как всегда, сверхвнимателен* иронически педантирует слово *сверхвнимателен*, а собеседник не чувствует иронии. Наконец, значения, воспринятые по каналам паралингвистики, недостаточно поддаются объективной интерпретации. В целом надежность разных семиотик в передаче эмоциональной ин-

формации значительно ниже, чем в передаче объективно-логической информации. Указанная закономерность находится в противоречии с распространенными представлениями о том, что поступки, взаимоотношения и судьбы людей подспудно определяются эмоциональной стороной их жизни.

Согласно наивной картине мира, *Ум всему голова*. Однако со временем, по мере отхода от наивной картины человека, люди все более замечают ту правду жизни, согласно которой *Ум всегда в дураках у сердца* (Ларошфуко). Внимание к эмоциональной стороне жизни приходит позже, чем внимание к словам, особенно **написанным (которых не вырубешь топором)**.

**Д.С.Лихачев говорил, что Телевидение позволило увидеть глаза, лицо человека, и это не менее важно, чем рассмотреть в телескоп звезду.** Люди больше доверяют устной речи, разговору глаза в глаза, чем напечатанному тексту. Телевидение расширяет возможности восприятия информации об эмоциональном, внутреннем и, следовательно, истинном отношении человека к своей теме и к собеседнику. Поэтому все больше ценится устная публичная речь — как залог большей открытости, вольной или невольной искренности, большей концентрированное™ психологически значимой информации.

Проявления эмоциональной стороны жизни эфемерны, однако люди все более внимательны к ним. Развитие фотографии, кино, средств аудио- и видеозаписи расширяет каналы, по которым распространяется психологически важная информация. В современной культуре растет эмоционально-психологическая насыщенность общения в его наиболее значимых видах — в повседневном межличностном, педагогическом, религиозном общении; в массовой коммуникации; в искусствах. Информационные технологии позволяют «остановить мгновение», а люди с основанием видят в эмоциональном «стоп-кадре» «момент истины» о человеке.

**87. Фатическая (контактоустанавливающая) функция.** Иногда общение как бы бесцельно: говорящим не важна та информация, которую они сообщают друг другу, они не стремятся выразить свои эмоции или воздействовать друг на друга. Пока им важен только контакт, который подготовит дальнейшее, более содержательное, общение. В таких случаях язык выступает в своей **фатической** функции (варианты термина: **ассоциативная** функция, функция **контакта**). Фатическая функция является основной в приветствиях, поздравлениях, в дежурных разговорах о погоде, городском транспорте и других общеизвестных вещах. При этом собеседники чувствуют своего рода нормы допустимой глубины или остроты таких разговоров: например, упоминание о вчерашней телевизионной передаче не перерастает в



разговор по существу ее содержания или художественного решения. Иными словами, общение идет ради общения, оно сознательно, или обычно неосознанно, направлено на установление или поддержание контакта.

Содержание и форма контактоустанавливающего общения варьируются в зависимости от пола, возраста, социального положения, взаимоотношений говорящих, однако в целом такие речи стандартны и минимально информативны. Ср. клишированность поздравлений, начальных и конечных фраз в письмах, избыточность обращений по имени при разговоре двоих и вообще высокую предсказуемость текстов, выполняющих фатическую функцию.

Однако информативная недостаточность таких разговоров отнюдь не означает, что они не нужны или не важны людям и обществу в целом. Сама стандартность, поверхностность и легкость фатических разговоров помогает устанавливать контакты между людьми, преодолевать разобщенность и некоммуникабельность. Характерно, что детская речь в общении с ровесниками выполняет вначале именно фатическую функцию. Трехлетние дети еще не знают, что бы такое им сказать или услышать друг от друга, да и понять они друг друга еще не в состоянии, но тем не менее лопочут каждый о своем, потому что стремятся к контакту<sup>1</sup>.

Зоопсихологи отмечают элементы фатического общения у животных, в особенности у певчих птиц. Однако в биокоммуникации, по-видимому, трудно разделить фатические и более прагматические проявления. Например, «приветственное» ржание лошадей или первые призывные знаки самца, обращенные еще не к конкретной самке, а ко всему стаду (например, демонстрация яркого хвоста павлином), — это не только установление контакта, но и проявления эмоционального или побудительного характера.

Впрочем, и по отношению к речевому общению людей имеется более широкое понимание «фатического дискурса». Так, Н.Д.Арутюнова, включая в фатическое общение эмоциональную, артистическую и интеллектуальную речь, определяет его как «п р а з д н о р е ч е в ы е» жанры (fatic discoursis): «Праздноречевая деятельность <...> не имеет <...> практической цели, но очень важна как регулятор психического состояния людей, их взаимоотношений\* она развивает художественные задатки, тренирует интеллектуальные способности. Именно праздноречевые жан-

<sup>1</sup> Иначе в общении с родителями: онтогенетически оно начинается с информативно-побудительных «сообщений» — плача/крика в качестве проявления голода, боли, страха, дискомфорта. В первых фразах ребенка чаще выражается побуждение, чем информирование. «Мака!» — это 'хочу молока', 'дай молока', а не 'вот молоко' Фразы вроде «*Би-би*» («автомашина»), если это не требование 'дай машину' (игрушку), обычно связаны с «узнаванием» предмета, т.е. с включением его в класс уже известных ребенку предметов (в данном случае автомашин).

ры и могут быть квалифицированы как свободное и непринужденное общение людей» (Арупонова 1998, 652).

Разумеется, это совсем другая система функций (по сравнению с предложенной Якобсоном). Но в ней, как кажется, нет того, в чем Якобсон видел суть фатических высказываний, — «установить, продолжить или прервать коммуникацию, проверить, работает ли канал связи (*"Алло, вы меня слышите?"*), привлечь внимание собеседника или убедиться, что он слушает внимательно» (Якобсон [1960] 1975, 201). Между тем это особые знаки.

Знаки, призванные установить контакт с адресатом, четко выделяются в таких сложных и содержательно богатых семиотиках, как искусства и религии. Для успешной коммуникации в названных областях жизни важно, чтобы их проявления отнюдь не «сливались с жизнью», а напротив, в достаточной мере сохраняли свою отдельность. Это достигается разнообразными семиотическими средствами — начиная от обособленного места расположения («локуса») храма, картинной галереи, театра (отдельность последнего, как известно, *начинается с вешалки*) и до рамки, которая превращает карандашный набросок в законченное произведение.

Ср. некоторые другие знаки фатического назначения: 1) указания на жанр кинофильма в афише или рекламе; 2) дизайн книги, позволяющий по обложке определить круг ее читателей (дети, подростки или взрослые; мужчины или женщины), общий характер содержания (развлекательная или «серьезная»; научно-популярная, учебная или научная и т.д.); 3) имя автора и название картины/скульптуры; 4) концертно-театральная программа с указанием номеров, пьес, действующих лиц и исполнителей; вербальное изложение темы музыкального инструментального произведения; либретто оперы или балета; 5) позывные и звуковые заставки (начальные музыкальные фразы) радиопередачи или радиоролика; 6) логотип и другие элементы фирменного стиля газеты, журнала, телевизионного канала, программы и т.д., отличающие их от конкурентов, и многое другое.

**88.** **Метаязыковая функция в языке: речевой коммуникативной функции**<sup>1</sup>. Подчеркивая обычность метаязыковых явлений в повседневном общении, Р.О.Якобсон писал: «Наподобие мольеровского Журдена, который говорил прозой, не зная этого, мы пользуемся метаязыком, не осознавая метаязыкового характера наших операций» (Якобсон [1960] 1975, 201 — 202).

Метаязыковое использование языка обычно связано с какими-то трудностями речевого общения; например, при разговоре

с ребенком, иностранцем или любым другим человеком, не вполне владеющим данным языком, стилем, профессиональной разновидностью языка или аргю. Слыша незнакомое слово, человек может **спросить, например: *Что такое чартерный рейс!* или *Что за черный откат!*** Эти вопросы и ответы на них — проявление метаязыковой функции языка/речи. Их цель — прояснить высказывание, сделать его более понятным.

Часто, однако, говорящий, не дожидаясь вопроса, стремится предупредить возможное непонимание и включает в свою речь попутные пояснения. В условиях, когда один из собеседников не полностью владеет используемым языком, время от времени оказывается нужным проверять надежность «канала связи» — например, убедиться, что первокласснику известно слово *процент*, иностранцу — выражение *на всякий пожарный*, бабушке, допустим, — слова *фарти* или *аттестация*. В таких случаях говорящие могут включать в свою речь попутные замечания о самой речи: пояснять слова и выражения, которые, по их мнению, не вполне понятны собеседнику.

В метаязыковых комментариях говорящие также могут оценивать слово или его уместность в речи, мотивировать свой выбор речения, подчеркнуть индивидуальные оттенки смысла. Ср. метаязыковое назначение вводных клише вроде *так сказать, как говорится, фигурально выражаясь, выражаясь высоким штилем, широко говоря, что называется, как говорят военные, было бы грубостью назвать это [так-то], извините за выражение, с позволения сказать, если говорить прямо, собственно говоря, по правде сказать, по счастливому выражению [такого-то], если угодно, скорее, дескать, мол, де и т.п.*

Например, говоря *Это, если угодно, настоящая капитуляция, говорящий* подчеркивает рискованность, переносный характер и вместе с тем точность употребления слова *капитуляция*; слушающий же может переспросить, не согласиться, предложить свой выбор слова и тоже его прокомментировать: *Ну, уж, капитуляция. Скорее, равнодушие.*

Помимо «текущих» вставных характеристик речи самим говорящие, возникающих по ходу порождения высказывания (*в сущности говоря, как это модно сейчас называть, по словам моей бабушки, так называемый и т.п.*), к метаязыковым средствам относятся все те языковые средства, с помощью которых люди говорят и пишут о языке, — средства различения «своей» и «чужой» речи (включая кавычки и курсив); обозначения процессов и участников **речевого общения** (*говорить, болтать, ябедничать; пересговорщик, шептун, краснбай*); названия проявлений речи (*слово, поговорка, диктант, совет, подсказка, писулька*); наконец, языковедческая терминология как относительно поздний, наи-

более специальный и в содержательном плане самый весомый (ядерный) компонент метаязыка.

В этнических языках метаязыковые средства, в особенности нетерминологические, складываются естественным, стихийным образом, однако вместе с тем метаязык есть результат рефлексии и контроля языкового сознания над своей работой. При использовании метаязыков для более отчетливой рефлексии рекомендуется разделять, разграничивать факты языка-объекта и факты метаязыка. В специальной литературе это достигается благодаря терминологии (когда, например, в отличие от общепонятного, но многозначного слова *предложение* используется пара противопоставленных **терминов: модель, или структурная схема предложения — высказывание**). В толковых словарях, грамматиках и учебниках язык и метаязык различаются графически: обсуждаемые факты языка-объекта набираются более крупным шрифтом, или курсивом, или отличаются цветом от высказываний на метаязыке.

Метаязыковая функция реализуется во всех устных и письменных высказываниях о языке — в том числе на уроках и лекциях по языку и языкознанию, в грамматиках, словарях, учебной и научной литературе о языке. В сущности, возникновение языкознания как профессионального занятия части говорящих можно рассматривать как результат возрастания социальной значимости метаязыковой функции языка.

**89.** **Метаязыковая рефлексия в онто- и филогенезе. Роль метаязыка в интеллектуальном развитии сознания.** Метаязыковая функция отличается от остальных выделенных Якобсоном функций большей логической сложностью и интеллектуальностью. В онтогенезе она формируется позже остальных функций. У современного человека факты метаязыковой рефлексии возможны на третьем-четвертом году жизни и обычны начиная с пятого-шестого года. Метаязыковые операции осуществляются на базе левого («рационального») полушария. Внимание к языку проявляется в вопросах о словах (их значении и оттенках значения, звучании, различиях), в исправлении чужой и своей речи, в переименовании слов и форм, в языковых играх, в комментировании речи.

Замечательный русский языковед А. Н. Гвоздев во 1920-х гг. вел дневник наблюдений за развитием речи своего сына Жени и его ровесников. Позже на этой основе он написал обширное исследование (опубликованное в 1961 г.). Здесь в разделе «Как дети дошкольного возраста наблюдают явления языка» представлено все разнообразие детской рефлексии над языком, начиная от физиологии звуков (*Где у меня говорит? В щеке? Чем люди говорят?*) и до синонимии, многозначности, экспрессивной

окраски слов. Ср. вопрос 5-летнего Жени, услышавшего о сдохшей кошке: *Сдохла и околела — одно и то же?*, или вопрос, возникший при украшении елки: *Убирают — это значит украшают?*; или обиду до слез 2-летнего Бори, когда его назвали *Бобкой*: *Нельзя Бобкой, надо Бобочка, Бобусенька*.

Наблюдения А.Н.Гвоздева, как и книга «От двух до пяти» К.И.Чуковского (1928), показывают, что у детей языковая игра — это и шутка, и вместе с тем акт освоения слова. Впервые услышав сочетание *дядя Костя*, 3-летний Коля засмеялся и спросил: *Почему кости, а не мясо?* (Гвоздев [1929] 1961).

В онтогенезе формирование способности к метаязыковой рефлексии ведет к резкому и ускоренному развитию интеллектуально-семиотических возможностей человека. Психологически это связано с тем, что в сознании формируются навыки межсемиотического перевода, т.е. преобразования сообщения, представленного знаками одной семиотики (в звуках), в сообщение в знаках другой семиотики (в буквах).

Метаязыковая рефлексия открывает дорогу для анализа и оценки данной семиотики, осознания ее отдельности и целостности, ее возможностей и ограничений.

В филогенезе метаязыковая рефлексия возникает задолго до письма. Ее наиболее ранние результаты закрепляются в древнейшей лексике и фразеологии со значениями 'говорить, спрашивать, отвечать', 'сообщать, знать, понимать, думать', 'сказанное, речь, слово'; в паремиологии; в мифопоэтических и обиходных представлениях народов о языке. Метаязыковая лексика и фразеология образуют основу наивной картины языка. В лингвокультурологических исследованиях обыденного сознания такие донаучные представления о языке зовут «народной лингвистикой» (по аналогии с «народной астрономией», «народной медициной» и т.п.)<sup>1</sup>.

Рефлексивность языка (т.е. возможность мысли и речи о языке с помощью его же средств) — это одна из тех семиотических универсалий, которая отличает язык людей от языка животных. Однако состав метаязыковых средств в разных языках различен. У. Вейнрейх считал типологически значимой характеристикой лексического запаса языка то, насколько эффективен данный язык для своего собственного описания, т.е. степень «циркулярное™», определяемости слов друг через друга (см.: Вейнрейх [1961] 1970, 221). Степень развития метаязыковых средств в целом соответствует уровню интеллектуальной культуры в коммуникации социума.

<sup>1</sup> О наивной картине языка см. подробно в кн.: *Язык о языке / Под общим руководством и редакцией Н.Д.Арутюновой*. — М., 2000.

**90.** Метасемиотика в науках и искусствах как свидетельство их семиотической зрелости. Обобщающий термин *метасемиотика* построен по той же структурно-семантической модели, что и термин *метаязык*. Если метаязык — это 'язык второго порядка Я<sup>11</sup>', предназначенный для описания (прояснения, характеристики) 'языка первого порядка Я<sup>1</sup>', то соответственно метасемиотика — это некоторая 'семиотика второго порядка X<sup>11</sup>', с помощью которой исследуется 'семиотика первого порядка Z<sup>1</sup>'. Например, средства, с помощью которых обсуждают семиотику кинематографа, — это лютшсемиотика кино; средства, с помощью которых объясняют и совершенствуют семиотику картографирования, составляют л#е/плсемиотику картографирования и т.д.

В п. 79 говорилось о том, что понятие метаязыка в лингвистике и семиотике возникло под влиянием логики и математики, в которых соответствующие метатеории со своим терминологическим и символическим аппаратом создавались как средство проверки и объектных теорий. Именно металогика позволила объяснить и тем самым разрешить ряд античных парадоксов и софизмов, показав, что в их основе лежит смешение языка и метаязыка<sup>1</sup>. В той мере, в какой разные науки и искусства дорастают до способности к самоанализу, к рефлексии над своим познавательным-коммуникативным инструментарием, в них формируется своя метасемиотика.

В искусствах функции метасемиотики выполняют три класса семиотических феноменов.

Во-первых, это произведения соответствующего искусства о данном искусстве, например, стихи о поэте и поэзии; автопортрет художника за мольбертом; балет, отображающий балетную школу или постановку балета (как в одном из балетов Дж. Баланина); кинофильм о съемках фильма (как «Всё на продажу» (1969) Анджея Вайды) и т.п.

Во-вторых, это средства записи произведений соответствующих искусств с помощью специальных знаковых систем — таких

<sup>1</sup> Это смешение, например, объясняет тупик, в котором оказался стражник у городских ворот, получивший приказ топить всех, кто на вопрос, зачем он идет в город, скажет правду, и вешать тех, кто скажет неправду. Путник ответил стражнику: *Я иду, чтобы быть повешенным*. Если его действительно повесить, то окажется, что он сказал правду и тогда его надо топить. Но в этом случае оказывается, что он солгал, и тогда его следует повесить и т.д. Смешение языка и метаязыка часто используется для создания комического эффекта. Например, в кинокомедии Григория Александрова «Волга-Волга» (1938) начальник-бюрократ приказывает водовозу «прокричать» через Волгу депешу: *Бы в а л о в. Кричи: Совершенно секретно! В о д о в о з (очень громко). Кричи: Совершенно секретно! Бы в а л о в. Да не кричи кричи, а кричи: Совершенно секретно!* и т.д.

как ноты в музыке; средства записи танца и терминология хореографии; средства презентации и анализа произведений архитектуры и изобразительных искусств. В-третьих, это вербальная рефлексия над соответствующими искусствами — в виде их теории, истории, критики, учебных руководств.

Патрис Пави насчитывает пять разновидностей *метатеатра* (и *метатъес*): 1) «театр в театре» (спектакль, сюжетом которого является представление пьесы; во Франции такие опыты известны с конца XV в.); 2) «картина восприятия пьесы» (у Шекспира, Мариво, Пиранделло); 3) «осознание высказывания» (толкование, комментирование пьесы режиссером и актерами); 4) «операция мета» («внешняя» критика спектакля или театра); 5) «постановка» (представление не только пьесы, но и режиссерско-актерской работы по подготовке спектакля), порожденная «тенденцией не разделять подготовительную работу (над текстом, персонажами, пластикой) и конечный результат» (Пави 1991, 176—177, 349-350).

Подобно тому как формирование метаязыковых навыков в онтогенезе означает рубеж между детством и школой, так в истории познания и коммуникации развитие метасемиотических средств ведет к интеллектуальной зрелости действующего субъекта (исследователя, художника).

**91.** **Эстетическая (художественная, или поэтическая) функция.** Якобсон в работе «Лингвистика и поэтика» писал о поэтической (или эстетической) функции речи/языка, однако эстетическая функция присуща также и другим семиотикам, поэтому обзор функций разных зон семиотического континуума был бы неполным без анализа их эстетических возможностей.

В таблице 12 эстетическая функция отмечена для всех культурных семиотик (кроме искусственных) и отсутствует в биологических системах связи.

В любой семиотике эстетическая функция связана с вниманием к «сообщению ради самого сообщения» (Якобсон [1960] 1975, 201—202), т.е. скорее к форме выражения некоторого содержания, чем к самому содержанию. В отличие от левополушарной метасемиотической рефлексии эстетическое отношение, включающее непосредственное, иногда иррациональное чувство, основано на механизмах правого полушария.

Эстетическое отношение к языку проявляется в том, что говорящие начинают замечать сам текст, его звуковую и словесную фактуру. Отдельное слово, оборот, фраза начинают нравиться или не нравиться, восхищать своей ладностью, точностью, проникновенностью в суть вещей, красотой. Эстетическое отношение

к языку, таким образом, означает, что речь (именно сама речь, а не то, о чем сообщается) может восприниматься как прекрасное или безобразное, т.е. как эстетический объект.

Эстетическая функция языка заметнее всего в художественных текстах, однако область ее проявлений шире. Эстетическое отношение к языку возможно в разговорной речи, дружеских письмах, в публицистической, ораторской, научно-популярной речи в той мере, в какой для говорящих речь перестает быть только формой, оболочкой содержания, но получает самостоятельную эстетическую ценность.

Реалистическая художественная литература, опережая психологию и лингвистику, не раз подмечала, как само звучание или строй слова способны нравиться или не нравиться, возмущать, волновать, радовать. Л.Толстой в «Войне и мире» замечает, как гусарский полковник, докладывая об исходе боя, дважды с видимым удовольствием произносит звучное и очень военное слово *наповал*. Николенька Иртеньев в «Юности», говоря о своей «комильфотной ненависти» к новым университетским товарищам-разночинцам, признается, что эти чувства возбуждала «в особенности их манера говорить, употреблять и интонировать некоторые слова. Например, они употребляли слова: *глупец* вместо *дурак*, *словно* вместо *точно*, *великолепно* вместо *прекрасно*, *двужуци* и т.п., что мне казалось книжно и отвратительно непорядочно». В рассказе Чехова «Мужики» женщина каждый день читает Евангелие и многого не понимает, «но святые слова трогали ее до слез, и такие слова, как "аще" и "дондеже", она произносила со сладким замиранием сердца».

Эстетическая функция языка обычно связана с такой организацией текста, которая в чем-то обновляет, преобразует привычное словоупотребление и тем самым нарушает автоматизм повседневной речи (разговорной, деловой, газетной). Преобразование может затрагивать лексическую и грамматическую семантику (метафора, метонимия и другие виды переносного употребление слов и форм); обновленной может быть синтаксическая структура высказываний и сверхфразовых единств (фигуры экспрессивного синтаксиса); наконец, преобразуется звуковая организация речи (явления ритма, рифмы, аллитерации, звукописи). Речевой автоматизм разрушается также неожиданным и вместе с тем художественно оправданным выбором таких слов, которые не «лежат на поверхности» речевого сознания и поэтому минимально предсказуемы (ср. художественную ценность старинного или диалектного, или просторечного слова, а также экспрессию точно употребленного редкого слова). В силу разнообразных связей между всеми сегментами и уровнями текста преобразование его отдельного компонента отзывается на характере целого.



Феномен эстетического отношения к языковому знаку представляет собой элементарное проявление эстетического чувства в области вербальной коммуникации. Более сложные, богатые и разнообразные эстетические переживания возникают у человека при восприятии сложных знаков и знаковых произведений, например, при восприятии авторских словесных образов или рассказанных с помощью слов историй, или представленных с помощью слов героев (персонажей).

В области невербальных семиотик также следует различать, с одной стороны, элементарное эстетическое восприятие отдельных первоэлементов той или иной семиотики (например, любование оттенками синего цвета; «за мороженность» конкретным ритмическим переходом от одной музыкальной темы к другой; восхищение или, напротив, возмущение пантомимическим решением мизансцены и т.п.), а с другой стороны, более сложные эстетические переживания, возникающие на высоких и содержательных уровнях соответствующих семиотик (переживания от восприятия живописного полотна в целом; сюжетных перипетий фильма; трагической остроты конфликта в пьесе и т.п.).

Элементарное эстетическое отношение к первоэлементам искусств и к их соответствиям «в жизни» (к слову, цвету, линии, мелодии, выразительному жесту, интонации и т.п.) субъективно и, как правило, конкретно. Обычно оно связано с ситуацией, с тем или иным «контекстом» (например, человеку нравится близна и чистота только что выпавшего снега, или бесконечно меняющиеся оттенки цвета морской воды, или абрис голых фиолетовых веток на серо-голубом фоне неба, или смесь детскости и взрослости в мимике подростка и т.д.).

Однако в истории культуры известны и попытки «обобщить» семантику первоэлементов художественного творчества: раскрыть «значения» гласных (см. п. 42, 43), охарактеризовать «семантический ореол» стихотворных размеров или психологический смысл красок и форм. Если А. Рембо в сонете «Гласные» демонстративно субъективен, то В.В.Кандинский пытается найти объективные основания для своих «портретов» разных цветов и форм. См. его рассуждение о зеленом цвете.

Идеальное равновесие при смешении этих двух, во всем диаметрально различных, красок [желтой и синей. — *Н.М.*] дает зеленый цвет. <...> Возникает состояние покоя. Таков логический вывод, к которому легко можно прийти теоретическим путем. <...> Этот факт давно знаком не только врачам (особенно глазным), но знаком и вообще. Абсолютно зеленый цвет является наиболее спокойным цветом из всех, могущих вообще существовать; он никуда не движется и не имеет призывов радости, печали или страсти; он ничего не требует, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения является свойством, осо-

бенно благотворно действующим на души усталых людей, но после некоторого периода отдыха легко может стать скучным. Картины, написанные в гармонии зеленых тонов, подтверждают это утверждение. <...> Пассивность есть наиболее характерное свойство зеленого цвета. Причем это свойство как бы нарушено в некотором роде ожирением и самодовольством. <...> Зеленый цвет похож на толстую, очень здоровую, неподвижно лежащую корову, которая способна только жевать жвачку и смотреть на мир глупыми, тупыми глазами. Зеленый цвет есть основная летняя краска, когда природа преодолела весну — время бури и натиска — и погрузилась в самодовольный покой (Кандинский [1912] 1992, 69-70).

**92. Феномен неконвенционального отношения к знаку в искусстве. О семиотической близости магии и красоты.** Новизна, неожиданность художественной организации текста, обостряя восприятие, повышает осязаемость текста, в результате сама языковая оболочка текста становится частью его содержания.

Однако секрет воздействующей («внушающей» и «заражающей») силы эстетически воспринимаемого текста связан не только с обновленностью его языковой ткани, но и с особой значимостью для восприятия самой его структуры. Благодаря ритму, рифме, особой точности и весомости каждого слова, «складности» произведения в целом художественный текст обладает особой устойчивостью к преобразованиям. У слушателя или читателя возникает ощущение, что воспринимаемый текст — это единственно возможное языковое воплощение *«вот этого»* содержания (ведь именно о художественном тексте сказано: *Из песни слова не выкинешь*), и одновременно — ощущение достоверности и значительности содержания, заключенного в тексте.

Нечто похожее испытывает и поэт. Для него язык — это и есть содержание, та правда, которую он говорит людям. Интересны в этой связи страницы романа Юрия Тынянова «Пушкин», где моделируется ощущение слова поэтом. Для семилетнего Пушкина рифма в стихах *была как бы доказательством истинности происшествия*. И позже, в Лицее: *Кто писал без рифмы — писал, боясь проверки <...> рифмы, подтверждающие верность всего*.

Суть эстетического отношения к слову — и читателя, который произносит *еще* и *дондеже* «со сладким замиранием сердца», и поэта, для которого рифма доказывает истинность, — семиотика связывает неконвенциональным восприятием знака. Неотделимой от содержания может ощущаться не только слово или рифма, но даже буква: когда в начале XX в. готовилась реформа русской орфографии (та, которую приняли в 1918 г.), Александр Блок писал, что у него представление *леса* возникает толь-

ко при написании /гксь, но не лес<sup>1</sup> (при том что в русском языке того времени буквы \*к (ять) и е передавали один и тот же звук).

В п. 85 в связи с обсуждением семиотических механизмов магической функции говорилось, что отношение к знаку как к средству магии (т.е. сверхприродного воздействия на мир) предполагает неконвенциональную трактовку знака и что такое отношение сближает магию и эстетическое восприятие знака. Действительно, эстетически заряженный текст способен оказывать ф а с ц и н и р у ю щ е<sup>2</sup> действие на адресата — убеждать, волновать, внушать, завораживать<sup>3</sup>. Способность фидеистических (связанных с верой в святость или магию) и художественных текстов к фасцинации обусловлена помимо веры их искусным построением — прежде всего ритмом и экспрессией переносно-образного употребления слов.

Таким образом, вырисовывается еще одна черта, сближающая магическую и поэтическую функции: они связаны с искусным, виртуозным мастерством. Такие тексты завораживают ритмом, звуковыми и смысловыми переключками, странным и одновременно точным подбором слов, метафоричностью, способной, ошеломив, вдруг обнажить таинственные связи явлений и бездонную глубину смысла. В заговоре, например, сравнение — это смысловой стержень магии, путь от «действительного» к «желаемому» и средоточие «чар» (см. подробно: Мечковская 1998, 100 — 104); в поэзии метафора — генератор смыслов, инструмент проникновения в тайны вещей и наряду с ритмом — главный фактор поэтической выразительности.

Неслучайно пророк (чародей) и поэт во многих мифопоэтических традициях — это один персонаж. Таков древнегреческий *Орфей*, которому внимали люди, боги, природа (его музыка усмиряла диких зверей и волны; корабль аргонавтов, зачарованный песнями Орфея, сам спустился на воду и поплыл); таковы славянский бог *Боян* (в «Слове о полку Игореве»

<sup>1</sup> См.: Обзор предложений по усовершенствованию русской орфографии (XVIII–XX вв.). - М., 1965. - С. 60.

<sup>2</sup> *Фасцинация* (лат. *fascinatio* 'околдовывание, зачаровывание, завораживание') — термин психологии, обозначающий специально организованное словесное воздействие на человека, обладающее повышенной силой убеждения и/или внушения. В близком, но более широком значении употребляют термин *суггестия* (от лат. *suggestere* — 'добавлять, нагромождать, подкладывать'; 'предлагать, советовать, намекать, внушать').

<sup>3</sup> Применительно к искусству слова эффект фасцинации (или суггестии) иногда называют иначе: одни (метафорически) — *волшебство поэзии*, другие — *воспитательная или агитационная сила художественной литературы*. Станислав Ежи Лец так определил афоризм (жанр, где искусность речевой организации самоочевидна): «Афоризм — это полуправда, сформулированная так, что сторонников ее второй половины хватает кондрашка» (т.е. искусное слово способно усыплять «сторонников полной правды», маскировать неправду, внушать доверие).

упоминается *вещий Боян*, т.е. 'всеведущий'); верховный скандинавский бог *Один* — владетель магических рун, покровитель воинских инициаций и жертвоприношений, «воплощение ума, не отделенного, впрочем, от шаманской интуиции» (Мелетинский 1992). Литературная традиция объединяет поэта и пророка и в новое время. Ср. образ собственного творчества у **Белы Ахмадулиной**: *Мне с небес диктовали задачу....*

Внушающая сила искусного слова связана с древнейшими механизмами воздействия на человеческую психику, общими для искусства, магии, ритуала. С. М. Эйзенштейн писал, что сущность этого воздействия состоит в вовлечении сознания в круг чувственного, дологического мышления, где человек «утратит различие субъективного и объективного, где обострится его способность воспринимать целое через единичную частность, где краски станут петь ему и где звуки покажутся имеющими форму (синэстетика), где внушающее слово заставит его реагировать так, как будто свершился самый факт, обозначенный словом (гипнотическое поведение)» (цит. по: Иванов 1976, 70). Наиболее сильным внушающим фактором структуры художественного текста С. М. Эйзенштейн считал ритм.

**93. Онтогенез и филогенез эстетического отношения к знаку.** Отмечая глубинное родство магической и эстетической функций, следует указать также на момент, который сближает эстетическую функцию с метаязыковой: обе функции возникают в результате рефлексии над языком, они обращены на язык и на сообщение. Различие между ними состоит в том, что при метаязыковой рефлексии «включены» интеллект, логический контроль, а при эстетической рефлексии — чувство, правополушарные центры удовольствия. С учетом правополушарной природы эстетического чувства можно допустить, что оно возникает несколько раньше метаязыковой рефлексии. Впрочем, Р.О.Якобсон указывал на тесную связь обеих функций в онтогенезе: «Типичной особенностью речи детей является тесное переплетение двух функций — металингвистической и поэтической, — которые вполне разделены в языке взрослых» (Якобсон [1992] 1996, 90).

В упоминавшемся исследовании А. Н. Гвоздева есть немало фактов, в которых запечатлено именно эстетическое отношение ребенка к языку: приметой такого отношения является радость по поводу слова (радость — это и есть эстетическое удовольствие). А. Н. Гвоздев не раз пишет именно о радостном восприятии речевых неожиданностей. Например, отец несет Борю (2 года и 9 месяцев) **на спине и говорит: Вот так куль с мукой я несу. Боря подхватывает: Смотри, как мука-то лезет к тебе. Еще пример:** Отец оговорился (открывая дверь вернувшемуся с улицы трехлетнему Жене): *Ну, чисти руки, мой ноги.* Для Жени было открытием,

что такая путаница вообще возможна, что слова могут стоять не на своих местах, и он несколько раз, весело хохоча, повторял эту оговорку — не подсмеиваясь над отцом, а удивляясь и радуясь языку (см.: Гвоздев [1929] 1961, 39).

В онтогенезе эстетическое отношение к знаку возникает из нескольких источников. Во-первых, это удовольствие от мастерства (своего или художнического — в онтогенезе это не очень важно); во-вторых, удовольствие от узнавания, от собственной догадки<sup>1</sup>; в-третьих, удовольствие от игры; в-четвертых, это «выпуск пара», удовольствие от энергетической разрядки. К.И. Чуковский писал о первых детских стихах: «Детское стихотворчество — признак избытка играющих сил. Оно — явление того же порядка, как кувырканье или махание руками. Печальный, хилый или сонный ребенок в возрасте от двух до пяти не создаст ни одного стиха. Для того, чтобы стать поэтом, ребенку нужно испытывать то, что называется "телячьим восторгом" <...> Вообще стихотворения детей в возрасте от двух до пяти всегда возникают во время прыжков и подсакиваний» (Чуковский [1928] 1984, 229).

Для понимания филогенеза эстетического отношения к знакам и знаковой деятельности существен также религиозно-магический компонент; кроме того, важно, что у взрослого в художественном творчестве реализуется не «телячий восторг», но более сложные и противоречивые состояния сознания и подсознания.

«Признак избытка играющих сил», о котором пишет Чуковский, значим и для первых стихов ребенка, и для всех видов художественного творчества. С этим же признаком феномена эстетического связана его неутилитарность (которая оборачивается более важной «пользой») и «праздничность» — как небудничность, знак-память, украшенность, нарядность, свобода от дел, забот, отдых, забава, радость<sup>2</sup>.

**QKa** Семиотические средства консолидации сообщества. У Якобсона в статье «Лингвистика и поэтика» не говорится о консолидирующей функции не только потому, что эта функция непосредственно не связана с языком, но и потому, что

<sup>1</sup> В этом сила и привлекательность образов (тропов): когда ребенок впервые слышит и узнает или отгадывает, что это такое: *сидит в темнице красная девица, а коса на улице*, то получает новое знание о мире — именно о сходстве между темницей и землей, девицей и морковкой. Психологи, пытаясь объяснить природу удовольствия от нового знания, связывают его с древнейшим охотничьим инстинктом человека: узнать — это то же, что добыть.

<sup>2</sup> Праздничная разновидность языковой способности человека — так определил художественную речь филолог-византист А. К. Гаврилов (Гаврилов 1985, 146). Представляется, что это верно для проявлений эстетического в разных областях семиотики — не только в поэзии, но и в других искусствах.

она выходит за пределы самого типичного акта коммуникации — общения двух индивидов. Между тем одна из древних и важных функций разных семиотик человеческих сообществ состояла именно в консолидации, т. е. в объединении с целью укрепления.

Коллективный характер жизни человечество унаследовало генетически — от приматов. Не только в обезьяньих стадах, но и у других общественных животных (волчьих стаях, колониях моржей и др.) сообщество создается благодаря разделению функций между отдельными особями и группами особей. Вершину социальной иерархии занимает вождь, и в сообществах животных вырабатываются демонстрационно-ритуальные (а не симптоматические) знаки, функция которых состоит в закреплении и поддержании сложившейся иерархии. Вождь и его самка с детенышами занимают лучшие места на стоянке, съедают лучшие куски коллективной добычи, им оказывают знаки покорности, а вождь иногда демонстрирует свою власть — не только «делом» (предводительствуя в охоте или защите), но и иконически — устрашая демонстративным рыком или шлепком строптивых (см. п. 35).

**95. Этническая и национально-государственная символика.** В человеческих сообществах древнейшие объединяющие семиотики были связаны с общими ритуалами, в том числе с культами царей-богов (или полубогов) и царей-жрецов. Семиотика, которая укрепляла власть жреца (вождя, царя), была многоканальной, разнообразной и исключительно устойчивой. Знаки монаршего достоинства, верховной власти хорошо известны исторической науке; многие из них до сих пор актуальны.

Семиотика царской власти включала (включает) особую одежду и украшения (мантии, бармы<sup>1</sup>, золотая цепь, перстни, пояса и др.), особый головной убор (венец, корона, в России — *шапка Мономаха* и др.), особое место восседания в знаковых ситуациях — на троне, под сенью герба, флага, штандарта, в тронном зале, где трон нередко располагался на специальном возвышении, и т.д.; особые атрибуты власти (регалии) — держава (*державное яблоко*<sup>2</sup>), скипетр, меч; в Средние века — кроме того, печать, ключ; в некоторых традициях — зеркало, ятаган и др.

Семиотично также окружение монарха (недаром возникло выражение *Король играет свита*). Первоначально это были охрана, слуги, советники, герольды. Со временем их функции становились

<sup>1</sup> *Бармы* (от др.-польск. *brama* 'украшения на руках или ногах женщин') — золотое оплечье с нашитыми христианскими изображениями и драгоценными камнями; византийские императоры и русские цари в XIV—XVII вв. надевали бармы во время коронации, торжественных выходов и приемов.

<sup>2</sup> По сведениям В. В. Похлебкина, под *яблоком* фактически часто имели в виду гранат, который считался символом совершенства и божественного дара (см.: Похлебкин 1995, 535).

все более условными, символическими; эскорты охраны (из всадников, позже — мотоциклистов, кораблей, самолетов-истребителей) превращались в почетные эскорты; жажи и фрейлины становились важны прежде всего как знаки пышности и величия двора. Особо удачные марши или песенные восхваления становились гимнами. Знаки, связанные с властью монарха, со временем в той или иной мере входили в национально-государственную символику.

Однако круг консолидирующих национально-государственных символов существенно шире собственно государственной символики и атрибутики. В него включаются символы, которые исподволь формируются веками общей истории народа — в ее не только общегосударственном, но и личностном, человеческом, семейном преломлении. Именно совместная общая история делает группу людей народом. Коллектив людей образует отдельный народ в той мере, в какой обладает этническим самосознанием. Этническое самосознание как необходимый и достаточный признак этноса (народа) всегда имеет определенное знаковое воплощение.

Этническое самосознание входит в обыденное (повседневное) сознание людей. Оно не наследуется генетически и даже не «впитывается с молоком матери», но начинает формироваться рано, до школы или в первые школьные годы. «Этнические различия не мыслятся, а ощущаются по принципу: это мы, а все прочие — иные» (Л. Н. Гумилев). В исторические времена м и н и м у м этнического самосознания отдельного человека заключается в том, чтобы знать имя, название своего народа (этноним<sup>1</sup>). Самоназвание народа является важнейшим этнообразующим знаком-символом в системе этнонациональной и/или государственной символики.

В феномене этнонационального самосознания народа следует различать два аспекта: 1) содержание сознания, которое присутствует в содержании различных семиотик и текстов (в семиотическом смысле), в общенародном языке (если он имеется), в обыденном сознании, в содержании школьных учебников, произведений литературы и искусства, продуктов СМИ, идеологии и др. и 2) концентрированное выражение наиболее значимой части указанного содержания в определенном наборе знаков-символов.

Содержание этнического самосознания образуют следующие его основные пласты, или компоненты: а) опирающееся на язык,

<sup>1</sup> Этноним-самоназвание иногда не совпадает с внешним этнонимом, т.е. с названием данного народа, принятого у других народов (в других языках). Например, основное население Германии называет себя *Deutsch*, а во всех славянских языках соответствующий современный этноним связан с корнем \**net-* (рус. *немцы*); в английском языке соответствующий этноним — *German*. Во времена Московского государства великорусы называли себя этнонимом *русские*, но к западу от границ государства их называли *moscovitae*, *московиты*, *московцы*.

но не сводимое к нему обыденное сознание и ментальность народа (то, что иногда называют «здравым смыслом», или «народной философией»); б) представления большинства людей (данного народа) об общности своего прошлого, настоящего и будущего; в) общие (или близкие) представления о пантеоне народных героев и выдающихся личностей в истории народа и в его настоящем; г) общеизвестный в основном всему народу корпус вербальных и невербальных текстов (фольклорно-мифологических, произведений национальной классики, общеобразовательной учебной литературы; знаменитые и популярные произведения разных искусств — архитектурные ансамбли, памятники, песни, полотна изобразительного искусства, кинофильмы и т.п.).

Круг знаков-символов, которые в концентрированном виде представляют этническое самосознание и укрепляют сплоченность народа, существенно уже, но зато они глубже укоренены в общенародном сознании; по сути, это опора народного самосознания. К таким знакам-символам относятся: а) самоназвание народа (этноним) и свой лингвоним (имя своего языка); б) национальный орнамент, флаг, герб, традиционный национальный костюм или хотя бы знаковый атрибут традиционного быта или убранства (вроде клетчатой мужской юбки шотландцев или русского самовара); национальные виды спорта; национальные блюда и напитки; образы предметов, животных, получивших, в силу преданий или каких-то памятных событий, известность (*русская пень, галльский петух у французов, слуцкие пояса у белорусов, саксонский конь (и конёк на крыше) в Саксонии, «Колокол Свободы» в Филадельфии и др.*); в) главные национальные святыни: главный город и его главный храм, архитектурные ансамбли, монументы (московский *Кремль*, лондонский *Виг Бен*, вашингтонский *Капитолий*, парижская *Эйфелева башня*, киевский *Крещатик*); г) имена и образы мифологических, фольклорных или исторических героев, образы знаменитых людей, прославивших народ (*Иван-дурак, Илья Муромец, Александр Невский, Жанна д'Арк, «отцы-основатели» США, Мумбаи, Анна Каренина, Остап Бендер, дядя Сэм, Микки-Маус*<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> *Микки-Маус* — мышонок, удачливый герой популярнейших мультфильмов Уолта Диснея. В фельетоне «Лед и пламень (К юбилею народного избранника)» (1998) Татьяна Толстая живописует то негодование, которое охватило всю Америку, когда случайно достоянием гласности стала мимолетная насмешка одной американской спортсменки над Микки-Маусом. На защиту «национальной мыши» встали не только «простые труженики», но и профессора и студенты: «*Не троньте мышь! — звенящим голосом крикнула студентка, сжимая кулачки <...> «Национальная гордость, никому не позволим!» <...> «Дисней — это наше детство!» <...> «Микки-Маус — основа нашей демократии, цементирующий раствор нации» и т. п.* Ирония писательницы не мешает, однако, видеть семиотическую суть дела: Микки-Маус — это действительно один из сильнейших символов-«якорей» американизма, вот уже более 70 лет привязывающий к американскому образу жизни массовое сознание Америки.



Если у народа есть свое государство<sup>1</sup>, то значимые национальные символы сливаются или переплетаются с государственными — такими как официальное название государства, флаг, герб, гимн, символы воинской славы, государственные праздники, ордена и медали, почетные звания и титулы; впечатляющие церемонии, парады и т. п. ритуалы (вроде смены почетного караула под бой курантов у Мавзолея в Москве в недавнем прошлом или национальных гвардейцев в старинных ярких мундирах в Лондоне у ворот королевского дворца и т.п.).

Если государство однонациональное, то в сознании людей национальная и государственная символика в той или иной мере объединяются. Власть заинтересована в поддержке со стороны граждан, поэтому в той или иной мере заботится о престиже государственной символики и, шире говоря, о своем семиотическом облике (имидже) в глазах граждан. Многие действия, организационные мероприятия государственной власти выполняют и утилитарную, и знаковую функции. Таковы, в частности, обмен дипломатическими представительствами (что подчеркивает важность признания мировым сообществом новообразованного государства и ущербность «самопровозглашенного», но не признанного государства); особое внимание (и особый бюджет) к архитектурному облику столицы государства, резиденциям главы государства и парламента; эмиссия собственных денег (обычно с важнейшими национально-государственными символами); военные маневры, в которых сочетаются боевая учеба и демонстрация силы, и т.п.

Национальные и/или государственные символы глубоко входят в сознание отдельного человека и в коллективное сознание народа, причем в сознании человека эти знаки укоренены не только «в голове», но и «в сердце» (т.е. в правом полушарии головного мозга, связанном с прямым чувственно-наглядным восприятием действительности и эмоциональной жизнью индивида). Национальная символика концентрирует в себе коллективное национальное самосознание, т.е. представление народа о себе как об отдельном и едином человеческом сообществе, со своим мироведением, своей историей, своей славой. Информационное богатство национальной символики и психологическую суть внушающей силы «главных знаков» народа раскрыл Пушкин:

Москва... Как много в этом звуке  
Для сердца русского слилось!  
Как много в нем отозвалось!

<sup>1</sup> Ситуация отнюдь не преобладающая: на земном шаре около 2000 народов (этносов), что более чем в 18 раз превышает число отдельных государств (по данным на 1 сентября 1998 г., в состав ООН входило 185 государств).

Индивидуальное усвоение национально-государственной символики происходит в годы психического созревания человека, как правило, «на пороге школы» или на первых школьных уроках. Увоенные с детства и укорененные в эмоциональной сфере сознания, «главные знаки» народа обладают значительной суггестивностью. В семиотически особых ситуациях они вызывают патриотический подъем, прилив гордости, волнение, радость, слезы, мороз по коже и другие подобные реакции.

Социопсихологи и этнологи не без основания говорят об этносах с более или менее развитым этническим самосознанием. Одним из показателей уровня его развития может быть широта общеизвестных в этносе представлений (мифопоэтических, религиозных, исторических) о себе самом. Прочность и действенность этнического самосознания прямо зависят от того, насколько укоренены и вместе с тем актуальны (т.е. известны практически каждому человеку, начиная с младших школьников, и при этом вполне положительно воспринимаются) национальные символы.

**96.** **Этноконсолидирующий символизм языка.** Нередко в числе символов, консолидирующих народ, называют также и язык. Если люди говорят на одном языке, то это создает важнейшую предпосылку для культурно-психологической общности и близости. Язык — это настолько сильный объединяющий фактор, что выступает не как знак консолидации, а как реальная языковая общность и близость людей.

Однако в действительности язык не является условием, необходимым и достаточным; для объединения группы людей в народ. Во-первых, есть языки, на которых говорят разные, иногда многие народы в суверенных и нередко не соседних государствах, например, английский, испанский, арабский, французский, китайский, немецкий. В последнее время к таким полинациональным (или полигосударственным) языкам добавился русский, на котором говорят многие миллионы людей за пределами России — в Беларуси, Украине, Казахстане, Кыргызстане и (в разной мере) в других странах СНГ, в странах Балтии, а также в странах дальнего зарубежья (больше всего в Израиле и США). Во-вторых, есть народы (государства, нации), которые в силу разных ареально-этнических и культурных факторов используют несколько языков: например, четыре государственных языка в Швейцарии (немецкий, французский, итальянский, ретороманский); пять языков, из них два государственных, в Израиле (государственные — иврит и арабский, точнее сиро-палестинский, диалект арабского языка, кроме того, английский, русский и идиш); два государственных (или официальных) языка в Беларуси (белорусский и русский); Кыргызстане (киргизский и рус-

ский); Бельгии (фламандский и французский); Финляндии (финский и шведский). В-третьих, у некоторых наций (народов, государств) отсутствует свой «отдельный» язык — только в Европе это Австрия, Ирландия, Швейцария, Бельгия, Босния, Черногория<sup>1</sup>.

Приведенные факты говорят о том, что не язык создает народ/нацию. Главное для формирования нации — это этническое самосознание людей (самоопределение, самоидентификация), т. е. представление некоторой группы людей о себе как о народе, отдельном от других народов (см. выше п. 95).

Важную роль в укоренении такого рода представлений играет национальная символика (о которой шла речь выше). Язык, безусловно, входит в число высоко чтимых символов народа. В обществе с высокой культурой воспитывается уважение к языку как к духовной святыни народа и объединяющему началу. В этом смысле можно говорить об этнической, или этноконсолидирующей, функции языка.

В условиях борьбы за независимость или национального возрождения этноконсолидирующая семиотика этнического языка может резко возрастать — настолько, что его символическое, подчеркнуто национально ангажированное использование (в публицистике, литературе, образовании) может превышать повседневное употребление.

Такая ситуация наблюдалась в истории чешского национального возрождения в конце XVIII—первой трети XIX в., когда чешская интеллигенция намеренно переходила с привычного немецкого языка на чешский для утверждения этноязыковой суверенности чешского народа.

Похожая картина наблюдается в современной Беларуси: белорусский язык — это в большей степени символ национального возрождения и язык литературы, публицистики и образования, чем язык повседневного общения<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Названные языковые ситуации, конечно, не однородны. Если боснийцы и черногорцы близки к тому, чтобы объявить свои языки отдельными от сербско-боснийским и черногорским языками и культивировать межъязыковые различия (и международное сообщество, по определению, согласится с этим), то австрийцы всегда будут называть свой язык немецким (подробнее см.: Мечковская 2001, 157-171).

<sup>2</sup> Показательны данные переписи населения 1999 г.: почти 73,7 % граждан Беларуси (разных национальностей) считают белорусский своим родным языком, но при этом только 36,7% опрошенных назвали белорусский тем языком, на котором они говорят дома (62,8% таким языком назвали русский). Это и означает, что народ на самом деле поддерживает национальный язык прежде всего символически (см.: Население Республики Беларусь: Итоги переписи населения Республики Беларусь // Статистический сборник. — Минск, 2000. — С. 150-151).

## Лекция XIII

### ТИПЫ СТРОЕНИЯ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ

97. Изолированные знаки и знаковые системы. — 98. Простые (элементарные) и сложные семиотики. — 99. Одноуровневые и многоуровневые семиотики. — 100. О нечленораздельных звуках в мире людей и животных. — 101. Черты строения паралингвистики, поведения и этикета: разнообразие подсистем; линейность, не имеющая синтаксиса; многоканальность. — 102. Сколько уровней в семиотической системе языка? — 103. Семиотики, превышающие язык по количеству уровней. — 104. О способах накопления информации на географических картах и художественных полотнах. Сложные знаки-изображения

Лекция XIII «Типы строения знаковых систем» и характеристика физической природы плана выражения знаков (п. 20 — 24) в совокупности дают представление о форме знаковых систем. Обзор семиотического континуума с точки зрения физической природы знаков и сенсорных каналов их восприятия характеризует субстанцию семиотик; знание о типах их строения относится к организации знаковых систем.

Строение (структура, организация) семиотик характеризуется на основе следующих противопоставлений: 1) изолированных знаков знаковым системам (п. 97); 2) простых семиотик сложным (п. 98); 3) семиотик, в которых отсутствует иерархия подсистем (одноуровневых семиотик), семиотикам многоуровневым, т.е. таким, в которых подсистемы образуют определенную иерархию (п. 99); 4) семиотик, включающих знаки одной физической природы и, следовательно, использующих один сенсорный канал, многоканальным семиотикам (п. 103).

**97** • **Изолированные знаки и знаковые системы.** Подавляющее большинство знаков существует не изолированно, а в той или иной системе знаков. Внесистемные (изолированные) знаки — это обычно *окаzionaliальные* знаки<sup>1</sup>, специально придуманные (созданные) *ad hoc* (лат. 'для этого') — для данного конкретного случая и для ограниченной, обусловленной информации. Такой была, в частности (в романе и фильме «Семнадцать мгновений весны»), договоренность между доктором Плейшнером и группой антифашистов в Берне о том, что

*Окаzionaliальное* (от лат. *occasio* 'случай, повод') как 'индивидуальное, единичное, случайное, ситуативное и временное' обычно противопоставляется *узualmente* (от лат. *usus* 'обычай, обыкновение'; 'пользование, употребление') как '(обще)принятому, обычному'.

цветочный горшок в окне явочной квартиры будет знаком провала явки. Однако и в этой семиотической ситуации можно видеть не изолированный знак, а микросистему из двух знаков: цветочный горшок в окне — знак проваленной явки, а его отсутствие означает 'приход в квартиру безопасен'

**98. Простые (элементарные) и сложные семиотики.** В простых системах отсутствуют подсистемы; сложные включают две или более подсистем (при этом подсистема понимается как часть системы, которая сама обладает системными свойствами, т.е. образует некоторую целостность (единство) взаимосвязанных элементов).

В мире семиотик к классу простых относятся системы знаков, в которых невозможно выделить более элементарные подсистемы. Например, десять знаков арабских цифр (от 0 до 9) образуют элементарную семиотику (оппозиции «четных—нечетных», «простых—составных», «целых—дробных» относятся не к цифрам, а к числам, т.е. к количествам). Арабские цифры являются частью (подсистемой) в сложной системе математических символов, включающей ряд подсистем, противопоставленных друг другу по разным основаниям.

Во-первых, подсистемы математических символов различаются между собой принадлежностью к разным разделам математики (арифметика, геометрия, алгебра, теория графов, графические вычисления, топология, математическая логика и др.).

Во-вторых, с точки зрения математической логики, в зависимости от характера денотата (математического понятия), обозначаемого знаком, различаются три подсистемы знаков:

а) знаки объектов: цифры,  $x$ ,  $y$ ,  $z$  'неизвестные или переменные величины',  $\infty$  'бесконечность',  $\sqrt{\quad}$  'корень квадратный из —  $\Gamma$ ,  $\kappa$  'отношение длины окружности к диаметру' и др.;

б) знаки операций:  $+$  'сложение',  $\log$  'логарифм',  $\sqrt{\quad}$  'корень',  $\sin$  'синус',  $\int$  'интеграл',  $\Sigma$  'сумма',  $\zeta$  'дзета-функция',  $\Gamma$  'гамма-функция',  $B$  'бета-функция',  $\Delta$  'дельта (оператор Лапласа)',  $!$  'факториал',  $fz$  или  $fz$  'функция' и др.;

в) знаки отношений:  $=$  'равенство',  $\approx$  'примерно равно',  $\equiv$  'тождество' или 'сравнимость',  $>$  'больше',  $<$  'меньше',  $\parallel$  'параллельность',  $\perp$  'перпендикулярность',  $\in$  'принадлежность',  $\subset$  'содержится' и др.

В-третьих, знаки каждой из трех групп а), б) и в) бывают двух родов: 1) индивидуальные знаки вполне определенных объектов, операций и отношений и 2) знаки переменных (переменных объектов, операций). См. подробно статью «Математические знаки» (МЭС 1988).

Все культурные семиотики представляют собой сложные системы знаков, при этом подавляющее большинство их подсистем также неэлементарны, т.е. имеют свои подсистемы. Примерами

элементарных подсистем могут служить следующие семиотические феномены: 1) синонимический ряд; минимальная лексико-семантическая группа; антонимическая пара; система второстепенных членов предложения; система артиклей; 2) система двух-сложных размеров (ямб и хорей); система трехсложных размеров (дактиль, амфибрахий, анапест); система жанров драматических произведений (трагедия, драма, комедия, фарс, водевиль); 3) система шрифтовых гарнитур (например, прямой шрифт, курсив, полужирный, жирный, гарнитура школьная, гарнитура «Цюрих» и т.д.) в рамках определенной типографии; набор шрифтов, отличающихся по размеру (кеглю); 4) канонизированная система архитектурных ордеров в классической Греции (V в. до н.э.): дорический, ионический, коринфский.

**99** . **Одноуровневые и многоуровневые семиотики.** В этом противопоставлении учитывается наличие отношений иерархии (субординации, подчинения) между подсистемами, образующими некоторую сложную семиотику. Если в некоторой семиотике между ее подсистемами имеют место отношения иерархии, то это (много)уровневая семиотика, а ее иерархически связанные подсистемы — это отдельные уровни. В уровневых семиотиках знаки подчиненного уровня образуют знаки более высокого уровня. Классическим примером многоуровневой семиотики может быть естественный язык (с той, правда, существенной оговоркой, что единицы двух первых уровней — фонемы и морфемы — это не знаки, а субзнаки, см. пп. 6.3): фонемы образуют морфемы, из морфем образуются слова, из слов — предложения (высказывания), из высказываний — устные и письменные тексты (речи) (подробнее см. ниже, п. 102).

Одно- или многоуровневость строения семиотик не зависит от простоты или сложности системы, поэтому возможны любые комбинации названных признаков. Есть сложные и при этом одноуровневые **семиотики** (*знаки дорожного движения; географическая карта*) и, наоборот, простые и при этом многоуровневые семиотики (*арабские цифры*).

В самом деле, знаки дорожного движения представляют собой сложную семиотику, поскольку данная система включает семь подсистем: собственно знаки (предупреждающие, запрещающие, предписывающие, знаки сервиса и т.д.), знаки дорожной разметки, сигналы светофора и сигналы регулировщика, однако при этом система является одноуровневой, поскольку в ней отсутствуют сложные знаки более высокого уровня, составленные из элементарных знаков. На перекрестках дорог довольно часто можно видеть 2 — 3 дорожных знака, расположенных рядом, например: 1) 'движение на велосипеде запрещено'; 2) 'обязателен пра-



- 1) движение на велосипеде запрещено
-  2) обязателен правый поворот
-  3) ограничение скорости

Рис. 1. Соседство трех дорожных знаков не образует нового сложного знака

вый поворот'; 3) 'ограничение скорости', — однако они не образуют нового знака более высокого уровня (рисунок 1).

Таким образом, одноуровневые семиотики характеризуются следующими чертами: 1) помещенные рядом знаки не образуют нового сложного знака; 2) топология взаимного расположения знаков (какой из них левее, выше, ниже и т.д.) не влияет на их содержание; 3) если место какого-то из названных знаков (допустим 'движение на велосипедах запрещено') займет какой-либо новый элементарный знак (допустим, предупреждение 'выезд на набережную'), то это не повлияет на содержание двух других знаков. Иначе говоря, в одноуровневой семиотике отсутствуют правила комбинирования (синтаксиса) элементарных знаков: в такой системе невозможно образовать новый сложный знак путем комбинирования элементарных знаков или, меняя порядок расположения знаков, изменять семантику всей комбинации знаков.

Роль синтаксиса (т.е. правил комбинирования знаков) можно увидеть, рассмотрев одну простую, но при этом многоуровневую семиотику — систему арабских цифр. Ее синтаксис составляют такие правила: 1) цифры, стоящие слева перед запятой, обозначают целые числа; цифры, стоящие справа после запятой, обозначают десятичные дроби; 2) первая цифра до запятой обозначает единицы, вторая — десятки, третья — сотни, четвертая — тысячи и т.д., поэтому порядок следования цифр значим: например,  $853*835*385*358*538^{\wedge}583$ ; иначе говоря, разные комбинации одних и тех же элементарных знаков образуют новые сложные знаки.

Свой синтаксис есть в таких простых семиотиках, как нумерация помещений в современных многоэтажных зданиях: первая цифра номера (иногда первые две цифры) обозначает этаж, последующие цифры указывают на номер помещения именно на данном этаже: например, № 815 (читается: *восемь — пятнадцать*) означает '15-е помещение на

8-м этаже'. Аналогичным образом обозначаются номера домов в городах США: № 927 означает '27-й дом на 9-й стрит'

Таким образом, можно сформулировать четкий дифференциальный признак многоуровневых семиотик: это семиотики, имеющие свой синтаксис. Отсутствие синтаксиса в одноуровневых семиотиках означает, что в них количество возможных высказываний равно количеству элементарных знаков.

В целом две пары противопоставленных признаков «простота/ сложность» и «одно-/многоуровневость» позволяют различать четыре типа строения семиотик: 1) простые одноуровневые; 2) простые многоуровневые; 3) сложные одноуровневые; 4) сложные многоуровневые. В таблице 13 представлены названные типы и иллюстрирующие их примеры.

Преимущество многоуровневых семиотик (в сравнении с одноуровневыми) состоит в возможности передавать новую информацию путем создания сложных знаков без изменения состава простых знаков. Информационная емкость одноуровневой семиотики равна сумме (набору) значений всех входящих в нее знаков. Например, количество «высказываний», которые можно передать с помощью дорожных знаков, равно количеству самих знаков; все значения этих «высказываний» (в вербальной форме подписи под знаком) пронумерованы и перечислены в «Правилах дорож-

Таблица 13

Типы строения семиотик

| гЧ<br>Количество<br>\ уровней<br><br>Простота/Ч<br>сложность >^ | Одноуровневые семиотики  | Многоуровневые семиотики  |
|---|--|---|
| Простые   | <i>биосемиотики; флаги государств — членов ООН; пиктограммы олимпийских видов спорта; эмблемы родов войск (в вооруженных силах РФ)</i> | <i>арабские цифры; нумерация помещений в современных многоэтажных зданиях (включающая номер этажа); нумерация домов в американских городах (включающая номер улицы)</i> |
| Сложные   | <i>знаки дорожного движения; семиотика географической карты; семиотики технического и архитектурного рисунка и черчения</i>            | <i>естественные языки; музыка; все виды искусств, использующих язык; математическая символика; формулы строения веществ в органической химии</i>                        |



ного движения». В отличие от них многоуровневые семиотики обладают практически неограниченными возможностями в передаче информации, в том числе новой. Так, с помощью арабских цифр, запятой (или точки) можно обозначить с любой необходимой степенью точности любые величины — и бесконечно малые, и бесконечно большие.

### **А (\f) О нечленораздельных звуках в мире людей**

• w w • **и животных.** Для одноуровневых семиотик характерно то, что в них элементарный знак выступает как самостоятельное сообщение (высказывание), а не как «стройматериал» для сложных знаков-сообщений. Поскольку в одноуровневых кодах количество возможных высказываний равно количеству элементарных знаков, то в таких языках высказывание является слитным в смысловом отношении и не распадается на значимые части (члены, элементы), т.е. оно **нечленораздельно**.

Членораздельность издавна мыслилась людьми как то качество человеческой речи, которое отличает ее от звуковых сигналов животных.

Об этом есть замечательное рассуждение одного из отцов церкви, ранневизантийского богослова и философа Григория, епископа Нисского (ок. 335 — после 394)<sup>1</sup> в его основном труде по антропологии «Об устройении человека»<sup>2</sup>.

Св. Григорий писал, что строение человеческого рта приспособлено к произношению членораздельных звуков главным образом благодаря человеческой руке. «Содействие рук помогает потребности слова, и если кто-то услугу рук назовет особенностью словесного существа — человека, если сочтет это главным в его телесной организации, тот нисколько не ошибется. <...> Поэтому, если бы у тела не было рук, то как образовался бы у него членораздельный звук, когда устройство рта не было бы приспособлено к потребности произношения? Без сомнения, необходимо было бы человеку или бляять, или мычать, или лаять, или ржать, или реветь подобно волам и ослам, или издавать какое-либо зверское рыкание. А теперь, когда телу дана рука, уста свободны для служения слову» (там же, 189).

Слова *членораздельный/нечленораздельный* принадлежат общему (неспециальному) языку. В их антонимии отразилось общенародное представление о звуковом общении в мире животных, содержащее мысль о том, что «речь» животных — это какое-то слит-

<sup>1</sup> По оценке С.С.Аверинцева, Григорий Нисский превосходил современников «смелостью и глубиной философского умозрения» (Аверинцев 1977, 300).

<sup>2</sup> Цит. по: Эдельштейн Ю.М. Проблемы языка в памятниках патристики / История лингвистических учений: Средневековая Европа. — Л., 1985. — С. 157 — 207. Цитаты из Григория Нисского приводятся далее по названной работе.

но е целое, что она не состоит из «членов» и не делится на части (отрезки), поэтому ее трудно понять<sup>1</sup>.

В звуковой коммуникации отдельных биологических видов наличествует разное количество знаков. Например, у собаки — около 30 звуковых знаков (лая, рычания, визга, поскуливания), у волка — около 20, у петуха — 15, у гуся — 23 (Акимушкин 1999, 133); относительно обезьян этологи называют разные данные в интервале 15—40 знаков. Но ни один вид животных не обладает способностью из отдельных простых знаков строить более сложные высказывания. Поэтому приведенные цифры называют не только количество знаков, которыми располагает конкретный вид животных, но и количество разных звуковых сообщений, доступных его представителям.

Не выходят за пределы одноуровневых семиотик «языки» также и певчих птиц, хотя в их пении есть явления, внешне похожие на «синтаксис», т.е. на комбинирование элементарных звучаний. Орнитологи констатировали, что в часовом пении соловья 20 — 30 элементарных созвучий-интонаций многократно повторяются в разных сочетаниях, однако эти комбинации исходных элементов не связаны с новым значением. Е. Н. Панов сравнил их со стохастической («случайной») музыкой, которую генерирует компьютер (Панов 1980, 159).

Языки жестов, поз и мимики в коммуникации и обезьян, и людей также являются одноуровневыми семиотиками.

**А Л А Черт**ы строения паралингвистики, поведения I w I • и этикета: разнообразие подсистем; линейность, не имеющая синтаксиса; многоканальность. Паралингвистика и поведение представляют собой чрезвычайно широкие области семиотических явлений. Границы паралингвистики, теоретически говоря, трудно провести<sup>2</sup>; в реальности ее гра-

<sup>1</sup> Ср. некоторые выразительные контексты: «Звуки человеческой речи отличаются от крика животных, от пения птиц и вообще от всякого звука в окружающей природе особенным свойством, известным под именем *членораздельности*\* (Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. — М., 1875. — С. 22); «Утратил [помещик] даже способность произносить *членораздельные* звуки и усвоил себе какой-то особенный победный клик, среднее между свистом, шипеньем и рывканьем» (Салтыков-Щедрин); «Гаврюшка вернулся с Трехсвятского пьяный в лоск, так что получил способность выражаться *членораздельно* только на следующий день» (Мамин-Сибиряк)» (Цит. по: ССРЛЯ, XVII, 1098—1099).

<sup>2</sup> Ср. предельно широкое понимание паралингвистики у Т.М.Николаевой и Б.А.Успенского: «...мы отнесем, очевидно, к паралингвистике такие случаи, когда человек рассказывает по комнате, излагая другому свою мысль, или барабанит пальцами по столу при разговоре. <...> Но у нас нет оснований, вообще говоря, не относить к паралингвистике такие случаи, когда человек разговаривает, занимаясь уборкой комнаты или гуляя и т.д.» (Николаева, Успенский 1966, 68 — 69).

ницы совпадают с границами поведения (но поведение включает не только паралингвистические проявления). В свою очередь поведение — это вся та часть жизни человека, которая проходит «на людях», включая семью, школу, работу и отдых (в той мере, в какой работа и отдых связаны с взаимодействием с другими людьми), магазины, транспорт, развлечения, больницы и проч.

А. С точки зрения семиотики паралингвистические средства общения отличаются замечательной пестротой. Это связано с их переходным — между природой и культурой — характером, их многочисленностью и постоянной высокой значимостью в коммуникации, что обуславливает их присутствие в семиотике поведения и этикета, а затем — и в «отражательных» семиотиках искусств.

Пестрота паралингвистики обуславливает ее сложное строение, т.е. наличие в ней множества субстанциональных (оптических, звуковых и др.), семантических и функциональных подсистем. Назову важнейшие из тех противопоставлений (различий), которым соответствуют группировки (классы) паралингвистических явлений.

Во-первых, различение знаков, передаваемых по разным сенсорным каналам: воспринимаемые глазом мимика, жесты, положение тела, взгляд (движение или выражение глаз) и воспринимаемые ухом индивидуально-ситуативные черты интонации (которые соответствуют полу, возрасту, физиологическому состоянию и психологическому настрою говорящего, его отношению к собеседнику и к предмету речи); к двум названным каналам во многих ситуациях добавляется третий или четвертый (осознательный или вкусовой).

Во-вторых, паралингвистические знаки разнообразны по своей мотивированности. Здесь есть: а) безотчетные и произвольные знаки-симптомы (ситуации, о которых говорят «не смог сдержать улыбки»; или «дрожь в голосе», с которой не в силах совладать говорящий); б) знаки иконического характера, имитирующие или подчеркивающие определенное содержание (ср.: *он шумно вздохнул с деланным сочувствием; президенты задержали (зафиксировали) дружеское рукопожатие перед теле- и фотообъективами*); в) конвенциональные знаки-кинемы (символы), многие из которых сохраняют связь с семантикой «омонимичных» им знаков-симптомов (ритуальный поцелуй, профессиональная улыбка стюардессы в отличие от неритуального поцелуя и улыбки), в то время как другие знаки не только легко «прочитываются», но и метонимически или метафорически «этимологизируются» говорящими (*показал кулак в знак угрозы*); г) целиком условные знаки-символы (без мотивации, осязаемой в современной культуре):

***дотронулся до козырька, приветствуя ожидавших; кивнул соглашаясь; все тянулись чокнуться с юбиляром.***

В-третьих, паралингвистические явления по-разному соотносятся с вербальной стороной коммуникации, разными сторонами жизни людей и видами их деятельности. Большинство паралингвистических явлений связаны с экспрессивно-эмоциональной функцией общения, однако есть и относительно нейтральные в эмоционально-оценочном плане знаки. Таков, например, жест, имитирующий постановку кавычек: два пальца слегка приподнятых обеих рук одновременно сгибаются и разгибаются, как бы ставя кавычки. В устной речи этим жестом иногда сопровождают непривычный оборот; иногда одновременно следует метаязыковая авторемарка (вроде ***конечно, это говорится в кавычках***). Таков, далее, жест, выражающий просьбу к водителю движущейся машины подвезти, его передают словом *голосовать* или оборотом *ловить машину*; таков жест 'готов выпить на троих' и др. Неэмоциональны жесты и телодвижения в некоторых специальных подязыках (например, системы жестов спортивных судей в волейболе, боксе и др.; регулировщиков, аэродромных и палубных сигнальщиков и т.п.).

Паралингвистические знаки могут следовать друг за другом, т.е. образовывать линейную и временную цепочку знаков, однако их комбинации не могут образовать ***сложный знак***. Иначе говоря, в подсистемах паралингвистических средств отсутствует «синтаксис» (понимаемый в семиотическом смысле: как 'правила, по которым из соединения простых знаков образуются сложные').

Б. В поведении все семиотично, однако разные области и виды поведения насыщены знаками в разной мере. Менее семиотично поведение людей в домашнем семейном кругу или в интимной компании близких друзей; в максимальной мере семиотично публичное поведение тех людей, которые представляют не столько самих себя, сколько социальные институты (государство, академию, корпорацию и т.д.).

Поведение — самая многоканальная семиотика. Как и религия, поведение использует все сенсорные модальности коммуникации и знаки любой физической природы, но при этом в отличие от религий оно делает это с большой свободой и легкостью. Однако в отличие от религий и большинства искусств в поведенческом семиозисе не выстраиваются сложные знаки из «правильного» комбинирования простых знаков. Иначе говоря, поведение не обладает своим синтаксисом и поэтому является одноуровневой семиотикой.

Поведенческие «сообщения» (семиотические «тексты») часто создаются одновременно (синхронно) знаками разной физической фактуры, они как бы наслаиваются друг на друга, до-

полняют друг друга, но в итоге возникают не новые сложные знаки с содержанием более высокого уровня, а только «суммы» исходных сообщений.

Ср. в VIII главе «Евгения Онегина» «паралингвистический снимок» того момента «светского раута», когда входит Татьяна с мужем:

## XIV

Но вот толпа заколебалась,  
По зале шепот пробежал...  
К хозяйке дама приближалась,  
За нею важный генерал.  
<...>

## XV

К ней дамы подвигались ближе;  
Старушки улыбались ей;  
Мужчины кланялись ниже,  
Ловили взор ее очей;  
Девицы проходили тише  
Пред ней по зале, и всех выше  
И нос и плечи поднимал  
Вошедший с нею генерал.

Вся поведенческая семиотика образует мозаику отдельных действий; она может быть детализирована (например, если будут «расслышаны» пробежавший по зале шепот, клише приветствий и т.п.), но не возникает сложного поведенческого знака. Иное дело в искусстве: в приведенных и последующих строфах создается художественный образ петербургского светского раута, однако это семиотика более сложная, нежели поведенческая.

В. Правила этикета, несмотря на системность и церемониальную очередность отдельных поведенческих актов, не выстраиваются в сложные знаки. Этикет как система запретов и предписаний регулирует наиболее конвенциональную, самую публичную и формализованную часть поведения. Культура состоит в ограничении природных проявлений жизни, в том числе ее паралингвистических проявлений. Поэтому для этикета характерно преобладание запретов над предписаниями. Ср. поведение Татьяны при первой после замужества встрече с Онегиным:

Как сильно ни была она  
Удивлена, поражена,  
HQ ей ничто не изменило:  
В ней сохранился тот же тон,  
Был так же тих ее поклон.

Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась  
Иль стала вдруг бледна, красна...  
У ней и бровь не шевельнулась;  
Не сжала даже губ она.

## **А ЛО Сколько уровней в семиотической системе**

**I Wfc" языка?** Это дискуссионный вопрос, потому что он зависит от теоретического определения понятия «уровень» в качестве одной из иерархических подсистем, имеющих «свою» (одноименную) единицу. О разбросе возможных решений можно судить по лингвистическим дискуссиям. Максимально подробный

перечень уровней, образующих язык, составляет 9-уровневую иерархию: 1) уровень *дифференциальных признаков* фонем ('твердость'/'мягкость', 'шумность'/'сонорность' и т.д.); 2) уровень *фонем*; 3) уровень *силлабем (слогов)* в качестве реальной произносительной единицы; 4) уровень морфем; 5) уровень *лексем (слов)*; 6) уровень единиц «малого синтаксиса» — *синтагм (словосочетаний)*; 7) уровень единиц «большого синтаксиса» (*предложений* как синтаксических *моделей* и *высказываний* как их конкретных реализаций **в речи**); 8) уровень *сверхфразовых единств (или сложных синтаксических целых)*, под которыми понимаются фрагменты текста, примерно соответствующие абзацу); 9) уровень законченного целого — *текста*. В такой модели уровневого строения языка уровней много, но они мелкие и, главное, находятся в разных отношениях с языковой реальностью (языковым сознанием говорящих).

Критики подобных моделей считают, что в 8—9-уровневых конструкциях происходит смешение понятий разных видов. Одни понятия полезны для анализа и описания устройства языка (таковы «дифференциальный признак», «слог», «морфема», «синтагма»), но они в большей мере принадлежат лингвистике, чем непрофессиональному языковому сознанию. Поэтому можно сомневаться в самостоятельном уровневом ранге соответствующих подсистем.

Вторые понятия, несмотря на сложность их теоретического определения (например, слова), отображают те языковые единицы, которые являются психологической реальностью для говорящих (т.е. говорящие их «чувствуют», выделяют или умеют их строить независимо от того, известна им языковедческая терминология или нет). К таким единицам относятся фонема, слово, предложение, а также некоторое целое — текст. Однако, как писал Н. И. Жинкин, феномен текста не принадлежит языку: «В языке не содержится правил для формирования текста. Поэтому после 5 лет и даже до взрослого состояния человек не умеет оптимально генерировать тексты» (Жинкин 1998, 341). «Уровень текста» принадлежит более сложным или же частным семиотикам, использующим язык, — литературе, драматургии, семиотике канцелярского и делового общения, семиотике СМИ, семиотическим средствам представления научного знания (ср. стандарты, в том числе касающиеся языка, но не прописанные ни в одной грамматике, которым должны отвечать статья в научном журнале, диссертация, заявка на изобретение, монография и т.д.).

Если говорить именно о знаковых уровнях языка, то следует исключить единицы (и соответствующие им уровни), которые не обладают самостоятельным значением, — фонемы, морфемы. Таким образом, при строго семиотическом подходе к уровневой ха-

рактике языка, в нем выделяется два уровня: 1) уровень слов и других воспроизводимых единиц (клише), извлекаемых из сознания в готовом виде (*на всякий пожарный; Мели, Емеля, твоя неделя; Заткни фонтан!*); 2) уровень образуемых знаков (законченных «произведений» языковой семиотики), создаваемых в ходе общения по имеющимся в языке синтаксическим моделям. Слово является основной единицей знаковой системы языка, в то время как высказывание — законченное произведение, результат использования языка в акте коммуникации.

Это семиотически обобщенный принципиальный взгляд на уровневое строение языка. Однако при решении многих внутренних лингвистических и лингводидактических задач важно представлять уровневую структуру языка в более детальном виде — с различением не только морфологии и синтаксиса, но и графики и орфографии, лексики и словообразования и т.д. Самые частые и грубые ошибки в лингвистическом анализе связаны с неверным определением именно уровневой принадлежности того или иного языкового феномена<sup>1</sup>.

Например, неверный выбор буквы (*и* или *е*) иногда связан не с незнанием правил орфографии (в частности, правила, по которому без ударения пишется то же, что и под ударением: *леса*, потому что *лес*) и даже не со слабым запоминанием непроверяемых слов (*инженер, привилегия*), но с неразличением семантики разных слов (усилительной частицы *ни* и отрицательной частицы *не*: *Кто бы ни говорил, выслушай* и *Кто не говорил, пусть выскажется*). Ср. также опрометчивое отнесение к синтаксическому уровню изменений, не выходящих за пределы лексики (инновации в лексической сочетаемости или даже лексические вариации популярных клише: *совковый бизнес, процесс пошел; Язык до рынка доведет* и т.п.).

Лингвистическая картина уровневого устройства языка предполагает, кроме того, рассмотрение таких проблем, как межуровневое взаимодействие, межуровневая корреляция и структурное сходство разных уровней языка (изоморфизм); лингвистические универсалии, связанные с уровневым строением языка (вроде того, что *если возможна постанова субъекта после глагола и субъекта после объекта, то в таком языке есть падеж*; или: *если слогоделение значимо* (т.е. деление текста на слоги совпадает с его морфемным членением), *то в таком языке отсутствует падеж* (закономерность впервые сформулирована Е.Д.Поливановым). Это именно лингвистические, не семиотические, задачи, однако семиотика дает ключ к их решению.

<sup>1</sup> Ср.: «Слишком часто попытки рассмотрения лингвистического аспекта афазии страдают от недостаточного разграничения лингвистических уровней. Можно даже сказать, что сегодня самая главная задача лингвистики — это научиться разграничивать уровни» (Якобсон [1975(6)] 1996, 75).

**103.** Семиотики, превышающие язык по количеству уровней. Таковы, во-первых, семиотики, в составе которых язык выступает как один из уровней в их организации: это религия, литература, искусство театра, искусство кино. Указанные семиотики не только сложнее языка по организации, но и обладают более богатым и разнообразным содержанием. Во-вторых, это музыка — в качестве семиотики, которая по сложности организации, в том числе по количеству уровней, превосходит все другие искусства (см. лекцию XVI). В-третьих, большее (чем в языке) количество уровней имеется в символическом языке математики.

А. Для большинства многоуровневых семиотик характерно то, что их основная содержательная единица и законченное произведение принадлежат разным уровням в иерархической структуре соответствующей семиотики. В п. 102 эта разноуровневость была показана применительно к естественному языку: основной единицей знаковой системы языка является слово, а законченным произведением — высказывание. В художественной прозе основная единица повествования — это *художественный образ* (отображение человека, события, пейзажа, интерьера и т.д.), а законченное произведение — это конкретный рассказ, повесть и т.д.

Художественные образы представляют собой отдельные словесные «картинки» событий, поступков персонажей, их речей, переживаний, портретов, ситуаций, интерьеров и пейзажей, лирических отступлений повествователя (его воспоминаний, размышлений) и т.п. Художественные образы создаются «по правилам» (моделям, образцам) отображения мира в данной художественной школе (направлении, стиле). Художественное целое (рассказ, повесть и др.) komponуется автором по «синтаксическим» правилам, которые принадлежат разным семиотическим уровням: по «правилам» сюжетосложения, композиции, жанра и другим «правилам», определяющим способы художественного письма в данной художественной школе (направлении, стиле)<sup>1</sup>. Таким образом, основная единица искусства повествования (художественный образ) и законченное произведение (рассказ, повесть, роман) принадлежат разным уровням данной семиотики.

<sup>1</sup> Кавычки, в которые было заключено слово *правила*, призваны подчеркнуть его фигуральный и семиотический смысл. Здесь *правила* означает 'представления автора о том, как надо писать: строить сюжет и композицию; передавать психологию героев, их речь, внешность; интриговать читателя или полемизировать с критиками и т.д.' Детали и подробности такого рода представлений индивидуальны у каждого автора, однако главные принципы «правил» в значительной степени схожи у представителей одной школы или направления. В некоторых школах «правила» в какой-то мере формулировались («Искусство поэзии» Никола Буало 1674 г., литературные манифесты творческих объединений и т.п.), однако в истории искусств подобная кодификация художественных норм необязательна и никогда не бывает полной.



Аналогичная «разноуровневость» характерна для семиотики музыки, танца, театра, кинематографа. Их основные смысловые единицы — это соответственно *мотив* (мелодия), танцевальное *па, мизансцена, монтажный кадр*<sup>1</sup>, в то время как законченные произведения (как реализации возможностей данных семиотик) возникают по правилам их «синтаксиса» на существенно более высоких семиотических уровнях.

Отмеченная принадлежность основной смысловой единицы и законченного произведения разным семиотическим уровням отличает знаковые системы языка, художественной литературы, музыки, танца, театра, кинематографа от семиотик географической карты и изобразительного искусства (см. ниже, п. 104).

Б. Математическая символика используется для записи математического содержания трех видов: 1) *математические понятия*, 2) *предложения* и 3) *выкладки* (МЭС 1988, 350). По отношению к естественному языку первый вид содержания соответствует слову, второй — предложению (высказыванию), третий — тексту, с той, однако, принципиальной разницей, что в отличие от языка, в котором отсутствуют правила построения текста, правила построения «выкладок» являются частью математики. Таким образом, математическая символика обладает тремя уровнями, из них два — синтаксические. Ср. некоторые синтаксические средства математического языка: 1) правила приоритета в перекодировании записи (или в вычислении), согласно которым вначале выполняются действия умножения и деления, а затем — сложения и вычитания; 2) знаки, указывающие на последовательность математических операций (например, скобки); ср. различия между предложениями (1) и (2), состоящими из одних и тех же переменных:

$$x = 5a(b + c); \quad (1)$$

$$y = 5ab + c. \quad (2)$$

Следует заметить, что квалификация математической символики в качестве *3-уровневой знаковой системы* принадлежит семиотике. В информатике выражение *уровень языка* понимают иначе, чем в лингвистике и семиотике: у информатиков *уровень языка* — это как бы 'класс языка', т.е. показатель его интеллектуальной мощности, которая зависит от состава его операторов, что определяет круг решаемых задач:

<sup>1</sup> Фильм в физическом смысле (как киноплёнка с изображениями) образуется в результате склейки (монтажа) отдельных монтажных кусков (монтажных кадров); их «отдельность» основана на том, что каждый монтажный кадр снимается «одним движением» камеры и поэтому в одном ракурсе — или неподвижным аппаратом, или, при динамическом панорамировании, — движущейся камерой. Длина монтажного кадра может быть различной: от одного кадрика (отдельного фотографического снимка на киноплёнке) до десятков метров.

**А ∫ А** О способах накопления информации на гео-  
• " Ч | **графических картах и художественных полотнах. Сложные знаки-изображения.** Сообщением (текстом) в семиотике картографии является отдельная карта, подобно тому, как в семиотике изобразительного искусства ее художественно-коммуникативные возможности реализуются в отдельном тексте — произведении (полотне, рисунке, скульптуре, фотоизображении и т.д.). В картографии и изобразительном искусстве их основной семиотической единицей является целостное (законченное) изображение, т.е. основные единицы соответствующих семиотик и отдельные произведения, в которых реализуются возможности данных семиотик, совпадают «по синтаксической иерархии».

Эта черта (принадлежность к одному иерархическому уровню основной единицы и всего произведения) резко отличает семиотики картографии и изобразительного искусства от таких семиотик, как этнический язык, музыка, танец, поэзия, художественная проза, театр, кинематограф. Как было показано в п. 102, 103, в иерархической структуре названных семиотик их основная семиотическая единица и отдельное законченное произведение принадлежат разным уровням.

Кроме отмеченного своеобразия для картографии и изобразительного искусства характерны некоторые другие семиотические черты: 1) в них преобладает прямая и сильная иконичность; 2) произведения картографии и изобразительного искусства нелинейны<sup>1</sup>; 3) их восприятие происходит одномоментно, т.е. оно не разворачивается во времени (в отличие от восприятия речи, кинофильма, песни, чтения повести).

Между собой семиотики картографии и изобразительного искусства различаются тем, что картография — это научно-практическая (и учебная) деятельность, в то время как живопись, графика, скульптура принадлежат сфере художественного индивидуально-субъективного и творческого освоения мира. Для изобразительного искусства принципиальное значение имеет вопрос об оригинале и копиях произведения, о способах репродуцирования и т.п., в то время как для картографии важна не «подлинность» карты, а ее информативность и соответствие объема информации запросам потребителя.

Однако, несмотря на различия, семиотики картографии и изобразительного искусства сходны между собой в способах представления своей информации. Их произведения (конкретная геогра-

<sup>1</sup> На географической карте есть север/юг, запад/восток, но не начало/конец. Применительно к художественному полотну также можно говорить о верхе/ниже, левой/правой частях, но не о его «начале» или «конце»: все это произведения, которые не разворачиваются во времени.

фическая карта, конкретное полотно, рисунок и т.д.) и их основные единицы (знаки-изображения) совпадают. Более того, знак-изображение является исходным и конечным макрознаком, данной семиотики. Информационная разработка исходного знака-изображения идет вглубь.

Это легко увидеть на примере географических карт, в том числе обратившись к собственному школьному опыту превращения «контурной» карты (с минимальной информацией) в нужную карту данного региона — физическую, политическую, экономическую или историческую.

Для современного картографа исходный момент — это наличие более или менее адекватного отображения земной поверхности (суши или воды) на бумаге. На этом этапе на карту наносятся главные информационно-пространственные ориентиры: общегеографические элементы карты, т.е. отображения наиболее значимых границ и объектов (границы моря и суши, очертания крупных озер и рек, крупные города, государственные границы и т. п.). Для большей точности картографы используют географическую сетку меридианов и параллелей, которые первоначально были теоретически рассчитанными «мысленными линиями», но потом их узловые точки действительно были нанесены на земную поверхность в виде геодезических ориентиров (столбов, пирамид, бетонных монолитов и др.).

Тот этап работы, когда картограф решил, какой местности (Сицилии, Италии, Средиземного моря или Юга Европы) и какую карту (физическую, климатическую, диалектологическую или иную) он делает, сопоставим с замыслом художника изобразить определенный фрагмент мира (например, коня или голову коня, или скачущего всадника), причем изобразить именно маслом на холсте или улем на бумаге, или вылепить из глины, или вырезать из дерева, или высечь из камня, или отлить в бронзе.

Далее происходит насыщение исходного жанрово-тематического контура (знака-изображения) нужной автору информацией. На географической карте информация располагается слоями: если карта физическая, то разные участки отображений суши и воды окрашиваются в коричнево-желтые, зеленые и сине-голубые тона, интенсивность которых пропорциональна глубине и высоте соответствующих участков земной поверхности относительно уровня моря; отмечаются экстремальные точки и возле них ставятся цифры; наносятся знаки полезных ископаемых; затем Наступает очередь вербального слоя информации: записываются имена собственные географических объектов; в конце наступает очередь метасемиотического компонента карты: все использованные условные знаки записываются в одном месте и объясняются словами (картографы называют эту часть карты *легендой*)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Подробно о семиотике карт см. в книгах: *Курпин А. М.* Слово о карте. — М., 1987; *Лютый А. А.* Язык карты. — М., 1981. См. также раздел «Лингвистика в картографии» (написанный Р.Ю.Кобриным) в учебнике «Прикладное языкознание» (СПб., 1996. - С. 408-419).

Таблица 14

## Различия между основными генетическими классами семиотик по характеру их строения

| Признаки, значимые для характеристики строения семиотик | Основные классы знаковых систем, различных по генезису |   |   |  |   |                         |                                |                                |                        |
|---|--|---|---|--|---|-------------------------|--------------------------------|--------------------------------|------------------------|
|   | Биологические семиотики (языки животных)               | Культурные семиотики (возникшие в процессе социальной истории человечества) |   |  |   |                         |                                |                                |                        |
|   |  | Естественные (но не врожденные) семиотики                                   |   |  |   |                         | Примеры искусственных семиотик |                                |                        |
|   |  | Жесты, мимика, интонация  | Поведение, одежда, этикет   | Религии  | Искусства   | Естественные языки      | Математическая символика       | Семиотика географической карты | Дорожные знаки         |
| Многоуровневость/ одноуровневость; простота / сложность | Одноуровневая, сложная и многоканальная                | Одноуровневая, сложная  | Одноуровневая, сложная и самая многоканальная (из одноуровневых семиотик) | Многоуровневая, сложная и самая многоканальная | Многоуровневые сложные семиотики (исключая одноуровневую и при этом сложную семиотику изобразительного искусства) | Многоуровневая, сложная | Многоуровневая, сложная        | Одноуровневая, сложная         | Одноуровневая, сложная |

Понятно, что «одна и та же» карта (например, физическая карта Италии) может быть насыщена информацией в разной мере: в атласе для 9-го класса «густота» информации больше, чем в атласе для 4-го класса, но меньше, чем в профессиональном (не учебном) атласе. Эти три версии «одной и той же» карты сопоставимы с тремя стадиями работы художника над произведением. Естественно, стадий может быть больше; они могут быть реализованы на материально разных эскизах и даже в разной технике (карандашом, акварелью и проч.), при этом может серьезно меняться композиция всего произведения.

Однако здесь возникает нередкий в истории изобразительного искусства и непростой вопрос: как отличить вариацию от самостоятельного произведения? Семиотический ответ на него может быть таким: как географическая карта создается не степенью точности и информационной насыщенности произведения-знака (конкретной географической карты), но его функцией, названием карты и «легендой», так и в изобразительном искусстве законченность произведения, его самостоятельность, отдельность создаются «рамкой», т.е. авторской подписью, заглавием, представленной художником датой завершения.

В изобразительном искусстве, как и в картографии, нет того, что можно было бы назвать в семиотическом смысле «синтаксисом». Это одноуровневые семиотики: в них нет правил комбинирования элементарных знаков, ведущих к созданию более сложного знака, принадлежащего более высокому уровню. И карта, и художественное полотно — это, разумеется, сложные знаки-изображения (в них есть композиция, разные планы изображения, организованные прямой, обратной или смешанной перспективой), но их сложность является *исходной* (жанрово-тематической), а работа автора (картографа или художника) состоит в создании или раскрытии разнообразной «уточняющей» информации. «Синтаксис» в изобразительном искусстве возникает не «внутри» отдельного произведения, но из *соприсутствия* в одном обозримом пространстве нескольких произведений — в диптихе, триптихе, в росписи храма, на выставке, в картинной галерее.

В таблице 14 суммированы различия между основными генетическими классами семиотик по характеру их строения.

## Часть пятая

# ЗНАКОВЫЕ СИСТЕМЫ КУЛЬТУРЫ

**4 А С I "WB** **Сложные многоканальные и комплексные семиотики.** В части пятой книги будут рассмотрены «нелингвистические» классы культурных семиотик (которые в таблицах, построенных с учетом генезиса семиотик, находятся слева и справа от естественного языка — срединного и связующего звена во всем континууме знаковых систем). Это следующие три класса культурных семиотик: 1) ритуально-религиозные системы и поведение (лекция XIV); 2) художественные семиотики — искусства (лекции XV—XVIII); 3) искусственные языки (лекция XIX). Объединение в один класс семиотик, репрезентирующих фидеистическое отношение к миру (ритуал, магия, религия), с одной стороны, и поведенческой семиотики, с другой, обусловлено тем, что в своем генезисе поведение формировалось на основе ритуально-религиозных запретов и предписаний. В градуальной оппозиции культурных семиотик, противопоставленных по значимости в них субъективно-чувственных и объективно-рациональных значений, первые два класса семиотик (ритуал-поведение и искусства), с одной стороны, и искусственные семиотики, с другой, занимают полярные позиции.

В предшествующих частях книги в силу таксономических задач обзоров знаковых систем и знаков в качестве иллюстраций приводились примеры знаковых систем преимущественно той или иной одной сенсорной модальности. Однако в жизни общества основной объем коммуникации осуществляется с помощью многоканальных и комплексных семиотик. Два канала (слуховой и оптический) используются в естественных (этнических) языках<sup>1</sup>. Практически любое из искусств использует больше одного канала: в искусстве танца собственно танец соединяется с музыкой; восприятие музыки полнее в концертном зале, нежели «заочно», в аудиозаписи, и т.д. При этом сложные (комплексные)

<sup>1</sup> Если не считать тактильного канала в сурдопедагогике при обращении к алфавиту Брайля (см. п. 23).

искусства, в первую очередь театр и кинематограф, соединяют в себе сенсорные каналы и содержательные возможности разных семиотик (танец, музыка, пантомима, изобразительные статические искусства, искусство слова). Однако в искусствах не используются знаки, воспринимаемые органами осязания, обоняния и вкуса<sup>1</sup>.

По полноте использования разных сенсорных модальностей первенствуют два класса семиотик — ритуально-религиозные системы и поведение. В религиозной жизни используются все доступные человеку сенсорные каналы, все виды простых знаков (индексы, знаки-копии, знаки-символы) и максимально разнообразные сложные знаки. В содержательном плане религии характеризуются максимальным диапазоном передаваемой информации, превосходящим возможности семиотик искусств и гуманитарного знания.

Такой же широтой, но меньшей «выстроенностью» и существенно меньшей содержательностью (концептуальностью, идеологичностью) характеризуется одноуровневая семиотика поведения. Своеобразие поведенческой области семиотического континуума состоит в том, что здесь тесно переплетаются знаковые и незнаковые (утилитарные) функции явлений. По-видимому, соотношение семиотических и утилитарных черт поведения может быть само по себе информативной общей характеристикой человека и/или социума (см. ниже, в п. 109).

## *Лекция XIV*

### **РИТУАЛЬНО-РЕЛИГИОЗНЫЕ СЕМИОТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ. ПОВЕДЕНИЕ**

**106. Ритуал, древнейшая из социальных семиотик. — 107 Религии как сверхсложные семиотические системы. — 108. Логика и антиномии религиозной коммуникации. — 109. Поведение: повседневная реализация социокультурных кодов. — 109.1. Поведение как объект семиотики. — 109.2. Иерархия поведенческих «текстов» и определяющих их «кодов»..— 109.3. План выражения в поведенческих знаках**

<sup>1</sup> Исключая некоторые частности, вроде запаха эссенции цветущей вишни на спектаклях «Вишневого сада» во МХАТе начала XX в.; или легких электроразрядов, пропущенных через подлокотники кресел в некоторых американских кинозалах и в нужные моменты «встряивающих» зрителей фильмов ужасов; или композиторское «предписание» слушателям есть конфеты в «нужных» местах исполнения оперы и т.п.

#### 4 А С Ритуал, древнейшая из социальных семиотик.

• w \#и С достаточно общей точки зрения, до поры приемлемой в обзоре всего семиотического континуума, ритуал и религия рассматриваются в качестве одного широкого класса семиотик — на основе их эволюционной связи. Типологически говоря, религии вырастают из ритуалов и всегда содержат в себе те или иные ритуалы, хотя принципиально не сводятся к ним.

В филогенезе ритуальное действие было первым семиотическим процессом, который формировал мифологические представления первобытных людей и другие их семиотические возможности коммуницирования — ритуальный танец, протомузыка, скульптурные, рельефные и наскальные изображения, а впоследствии также и звуковой язык. Начало семиозиса (в форме ритуалов и слитых с ритуалами формами протоискусства) относится к эпохе раннего палеолита (150 — 40 тыс. лет назад), т.е. времени неандертальцев (непрямых предшественников вида *homo sapiens*), еще не обладавших словесным языком. Современный человек и его словесный язык появляются на рубеже палеолита и мезолита, примерно 40 тыс. лет назад. Таким образом, ритуал выступает в качестве древнейшей из социальных семиотик, из которой развились (отпочковались) такие семиотики, как искусства, религии, звуковой язык слов, а также многие подсистемы в семиотике поведения.

Что касается родословной самого ритуала (в строго фидеистическом смысле термина<sup>1</sup>), то в своих основных проявлениях он представляет собой исходную форму знакового поведения первобытного человека. В мире животных ритуал, в качестве формы фидеистической коммуникации, отсутствует (как, впрочем, отсутствует и сам феномен веры). Однако это утверждение не противоречит тому, что физическая (материальная) форма некоторых древнейших ритуальных знаков связана с биологией и по-

<sup>1</sup> Ритуал в фидеистическом (религиозном) смысле — это форма символического поведения, связанного с верой в высшие силы (сверхприродные и непознаваемые: в сверхъестественные возможности тотемных животных, волшебных или священных предметов, в духи, божества, колдовство, заговоры, сглаз и т.п.; в теистических религиях — с верой в Бога). Словом *ритуал* называют также два класса семиотических явлений, не имеющих отношения к вере (фидеизму): 1) светские церемонии (т.е. упорядоченное, иногда на основе формальных предписаний, символическое поведение в определенных ситуациях, например «последний звонок» при окончании средней школы; нецерковное бракосочетание в мэрии или загсе; визиты вежливости; дипломатический протокол и т.п.); 2) закрепленные в поведенческом узусе формы так называемого «демонстративного» поведения некоторых животных и птиц с использованием дискретных иконических сигналов и усиленной выразительностью движений («ритуальные» бои оленей, условные поединки ядовитых змей, ложные угрозы, демонстративная покорность и т.п. см. п. 26, 35).



ведением животных в гнезде и/или стае. К знакам биологически мотивированным — формам ритуалов можно отнести позу адорации (воздетые кверху руки), поцелуй, поклон и некоторые другие близкие к ним формы выражения покорности и подчинения<sup>1</sup>.

Как было показано в п. 55, план выражения древнейших знаков был основан на движениях тела, конечностей и мышц лица человека. Люди начинали связывать с определенными телодвижениями определенные смыслы (функции, значения); в результате движения приобретали выразительность, что превращало их из «просто» движений в жесты и мимику. Жестикуляция и мимика — эти самые близкие к природе из семиотик человека — лежат в основе таких языков человечества, как ритуал, а затем танец и игра актера. Таким образом, ритуал является древнейшей из семиотик человечества, а самый древний компонент в ритуале — это физическое движение, получившее значимость.

В ритуале есть три обязательных компонента разной семиотической природы: 1) ритуальное (символическое) действие (над определенными предметами или с помощью предметов); 2) мифологическое представление о значении совершаемого действия; 3) сопровождающие действие словесные формулы.

В древности ритуал, будучи главным выражением культа высшей силы, т.е. ее почитания, умилоствления, жертвоприношения ей, выступал как основной семиотический механизм сплочения племени, регулятор и стабилизатор его жизни. Семантический инвариант ритуала состоит в воспроизведении миропорядка; назначение ритуала — в стабилизации жизни, в том, чтобы обеспечить воспроизведение сложившихся норм в будущем.

Основные темы древнейших ритуалов — это сотворение космоса (миропорядка) из хаоса, природный круговорот жизни и смерти, зимы и лета, дня и ночи. Таковы, в частности, мотивы ритуальных тайных действий (мистерий) в честь умирающих и воскресающих божеств: в Древнем Египте они посвящались богу плодородия и царю подземного царства *Осирису*, у древних греков и римлян — богу плодородия, виноградарства и вина *Дионису* (*Бахусу*); у народов Передней Азии (в Месопотамии, Сирии, Палестине<sup>^</sup> у шумеро-аккадских племен) — богу плодородия, стражу небесных врат *Таммузу* (*Думузи*). В мистериях разыгрывалось (однако с верой в священный смысл представления), как бы заново воссоздавалось то, что происходило при сотворении мира, при рождении, драматической жизни, смерти и воскресении божества. Обязательным и кульминационным моментом ритуала было жертвоприношение.

<sup>1</sup> О знаке адорации см. 20; об утилитарном и семиотическом компонентах в содержании поцелуя, а также об аналогах поцелуя в мире животных см. п. 24.

Ритуальные темы главных и древнейших мифов в преобразованном, иногда ослабленном и даже не вполне осознаваемом виде присутствуют во всех ритуалах, связанных с жизненным циклом и хозяйственной деятельностью людей. Психологической основой этого переноса было уподобление, которое в мифологическом сознании сливается с отождествлением. Постройка дома уподоблялась сотворению мира, свадьба — священному браку, болезнь — борьбе добрых и злых духов, похороны — уходу в иной мир для последующего воскрешения.

Все важные и критические события в жизни первобытного коллектива и каждого человека не просто сопровождались некоторыми ритуалами, но переживались (проживались) путем совершения обряда. Обряды сопровождали встречу и проводы времен года (а это значимые вехи аграрного цикла); сев, жатву, молотьбу (дни, которые, по пословице, год кормят); рождение, переход (посвящение) подростка в группу взрослых (обряд инициации), свадьбу, смерть (похороны)... Обряды помогали социуму противостоять засухе или болезни, переживать опасные, трудные дни (такими, например, считались дни солнцестояния, стык старого и нового года, иногда новолуние), облегчали переход из одной фазы жизненного цикла в другую, задавали должную очередность действий при убое скота, отёле или переселении пчел. Многочисленные в древности праздники предназначались отнюдь не для отдыха, а для отправления главных ритуалов своей мифологии.

С внешней стороны ритуал состоял в совершении в установленном порядке, всегда прилюдно и с распределением «ролей», ряда символических действий. Ритуал обычно включал и речевые действия — восхваления божества или духа (гимны, славословия), молитвы, призывы, пожелания, обещания.

Восточнославянский обряд, связанный с переселением в новый дом<sup>1</sup>, восходит ко времени индоевропейского единства (примерно до середины II тысячелетия до н.э.). О древности ритуала свидетельствует такое установление: в новый дом вначале пускали животных — овцу, корову, лошадь, потом — человека. По-видимому, это поздний и «смягченный» след жертвоприношения (Вяч.Вс. Иванов), и эти животные были строительной жертвой.

Исследователи отмечают обычай бросать в дом через раскрытую дверь клубок ниток: держась за нитку, семье входили в дом по старшинству. Сходные процедуры переходов в «неосвоенное пространство» встречаются в родильной и свадебной обрядности. То, что в новый дом входят

<sup>1</sup> В словаре Даля приводятся несколько соответствующих обозначений: *влязины, переходины, переходки, переборка, перебор* (от *перебираться*). Обряд частично сохранился, частично известен в записях этнографов. Далее его сокращенное описание представлено по монографии А. К. Байбурина (см.: Байбурин 1993, 169-172).

«по старшинству», согласуется с представлениями о смерти первого вошедшего. Само пространство дома получает явно мифологическое осмысление: это инсценировка путешествия в иной мир. Для его оживления и освоения надо было перенести в этот мир — т.е. в новый дом — значимую часть (символическую «долю») прежнего жилья, воплощенную, например, в огне прежнего очага, в домашнем соре, в навозе. Это бывало так: «Хозяйка последний раз затапливает печь в старом доме, варит кашу, заворачивает горшок в чистое полотенце и, кланяясь во все стороны, говорит [домовому]: *Хозяин-батюшка, со женой, со мальмиребятами, поди в новый сруб, поди в новый дом, ко старой скотинушке, ко старым людям*. Затем печь гасится, горшок с кашей переносится в новый дом, там зажигают впервые огонь в новой печи, и в ней доваривается принесенная каша». Обращение к домовому бывало и более ритуализовано: «переходя в новый дом, хозяин ночью входит в старый дом, кланяется на все четыре стороны и приглашает домового пожаловать в новый дом: *Домовой, домовой, не оставайся тут, а иди с нашей семьей*. В новом доме в подызбище или же на чердаке ставится и угощение домовому: хлеб с солью и чашка водки». Заполнение внутреннего пространства нового дома — ритуальный аналог наполнения мира вещами после его создания. Первыми вносятся предметы, имеющие высший символический статус: домашний огонь, хлеб, соль, квашня с затворенным тестом, иконы.

Переход в новый дом (как, впрочем, и любой другой обряд) завершается ритуальной трапезой в красном углу. В такой трапезе представлены основные мотивы ритуала: соби́рание (членов семьи, продуктов, утвари); приготовление целого (хлеба или каши) из частей; раздел целого на части между участниками обряда (символическое наделение каждого частью общей доли семьи, перешедшей в новый дом). Горшок из-под каши нередко разбивали и закапывали в переднем углу — еще один образ жертвы высшим силам. Обряд в целом был призван «оживить» и «освоить» (освятить) дом как специфически человеческий «малый мир», мыслимый по образу «большого мира» (мироздания), созданного Творцом (Байбу́рин 1993, 173).

В древности обряды буквально заполняли собой всю жизнь человека, жизнь его семьи и его селения (см. специально статьи «Время», «Календарь народный» С.М.Толстой: СлДр 1995; СлДр 1999). Ритуал был закрепленной в действиях и словах картиной мира у вместе с тем правилами поведения людей в самых разных жизненных обстоятельствах, но в первую очередь — в обстоятельствах ответственных, критических, переходных из одной жизненной фазы к следующей: к взрослой жизни (в ритуале инициации), к семейной жизни (ритуалы смотрин, ухаживания, сватовства, свадьбы), к статусу отца/матери (ритуальные предписания и запреты во время беременности, крестины) и т.д. При этом «действенная» (поведенческая, «исполнительская») сторона ритуала оказалась более устойчивой во времени, чем стоящие за ритуалом мифологические представления.

В Новое время архаические ритуалы (иногда еще языческие, чаще христианско-языческие) не столько утрачивались, сколько превращались в обычаи с «забытой» мотивацией. Характерно, что ритуалы, связанные с отошедшими или сильно изменившимися видами деятельности (прядение и ткачество на дому; кузнечное дело, постройка дома; знахарство и т.д.), утрачены в большей мере, чем ритуалы, связанные с «непреходящими» обстоятельствами жизни (рождение ребенка, свадьба, болезни, смерть и т.п.)<sup>1</sup>. Ритуалы с полузабытой или забытой фидеистической мотивацией, трансформируясь в обычаи и безотчетные поведенческие стереотипы, продолжают жить в поведении современных сообществ (см. п. 109). Максимально устойчивы те из архаических ритуалов, которые так или иначе совпали с христианской обрядностью или были переосмыслены на ее основе (например, обряды, связанные с рождением ребенка, и крестины).

В эволюции ритуала типологически значимы три основных направления: 1) фидеистическое: развитие мифолого-религиозных представлений и новых ритуалов; формирование религий (см. п. 107); 2) светское и поведенческое: по мере ослабления (вплоть до утраты) фидеистической мотивированности обрядов они становились обычаями, стереотипами бытового поведения (см. п. 109); 3) выделение из ритуала художественных семиотик — искусств (см. лекции XV — XVIII).

#### 4 Л 7 Религии как сверхсложные семиотические си-

I v I • стемы. В разных разделах этой книги по ходу таксономических обзоров знаков и знаковых систем не раз было показано, что религии превосходят любые знаковые системы во всех возможных аспектах, существенных для сопоставления семиотик:

<sup>1</sup> См. в этой связи статьи «Беременность. Беременная женщина» (автор С.М.Толстая), «Битье посуды» (А.Л.Топорков), «Болезнь человека» (Т.А.Агапкина, В.В.Усачева), «Борода» (О.А.Терновская), «Брак» (А.В.Гура), «Волось» (Н.И.Толстой, В.В.Усачева), «Еда» (А.Л.Топорков), «Женщина» (Г.И.Кабакова), «Зима» (И.А.Седакова), «Имя» (С.М.Толстая и др.). (СлДр 1995; СлДр 1999), данные которых говорят о том, что архаические (дохристианские) представления и ритуалы продолжают жить в поведенческих и/или ментальных стереотипах современных славян. Например, обычай колотить рюмки об пол после выпитого «особо важного» госта; приметы, связанные с битьем посуды (при гостях — добрый знак, без гостей — плохой); или иронические паремии, обыгрывающие мифологическую связь понятий «ум» и «борода» (укр. *УбороБІ гречка цвме, а в голов'ї не орано*); или обрядовая роль свадебного «дружки», отчасти унаследованная современным «свидетелем» (который нередко до сих пор выступает с распространенным атрибутом дружки — расшитым полотенцем через плечо); или то, что у православных женщин не принято находиться в церкви с непокрытой головой; или традиция отмечать 9-й и 40-й день после кончины близкого человека (в том числе в нерелигиозных семьях) и т.п.

а) по разнообразию используемых знаков (в семиотиках религий имеются все возможные знаки: индексы, иконы, символы; простые и производные знаки; знаки любых сенсорных модальностей, включая осязание, вкус и обоняние); б) по сложности уровня строения; в) по разнообразию и богатству передаваемого содержания и выполняемых функций.

Религия как форма общественного сознания и сверхсложная семиотика объединяет в себе все доступные людям семиотики, образуя как бы параллельный семиотический континуум по отношению ко всему континууму социальной коммуникации (будучи, разумеется, только частью семиотического универсума). Религиозный семиотический континуум образуют следующие семиотики: 1) мифолого-религиозная картина мира, т.е. знания о Боге, человеке, обществе, мире; о принципах нравственной жизни; в религиях, исповедующих спасение, картина мира содержит также знание о путях личного спасения человека для будущей жизни; 2) ритуалы с их семиотическим разнообразием и всепроникающим влиянием на формы повседневной жизни; 3) паралингвистические средства общения (в ритуалах и за пределами собственно ритуала); 4) социальные коды (программы) поведения и общения вне храма; 5) естественный язык (иногда два языка: сакральный и профанный); 6) все художественные языки (искусства), доступные человечеству в конкретное историческое время (например, применительно к современному миру, включая возможности кино, телевидения, рок-музыки и т.д.); 7) теологическое знание (в качестве паранаучного — понятийно-логического, источниковедческого, комментаторского и т. д. — коррелята к мифолого-религиозной доктрине и корпусу основных ритуалов).

В континууме религиозной коммуникации, как и во всем информационно-семиотическом континууме общения людей, центральное место занимают семиотики, использующие естественный язык (языки). Более того, для развитых религий (в отличие от древних ритуалов и по сравнению с обычным, нерелигиозным, речевым общением) характерно повышенное внимание к слову. Это обусловлено самой природой религии.

Религия мыслится верующими как связь между высшей и вечной сущностью (Абсолютом, Богом, богами) и людьми. Эта связь состоит в том, что Абсолют сообщил людям самое главное знание и между Абсолютом и людьми установился своего рода договор: люди стремятся жить, руководствуясь главным знанием, полученным от Бога, и надеясь на его помощь, поддержку, награду свыше, в том числе в некоторых религиях — на иную, вечную жизнь. В самых разных религиях в круг ключевых значений входят слова, связанные с передачей информации: *Откровение, слово Бога, заповедь, завет, пророчество, благая весть, вест-*

**ник, посланник, пророк, Священное Знание (Писание, Предание), Символ веры, истолкование священного Слова, проповедь, молитва...**

История религий состоит в движении и изменении некоторой специальной информации — в ее территориальном распространении или сокращении, той или иной трансляции — передаче, пересказе, переводе, перетолковании, разъяснении. По сути, это вопросы филологические и, с учетом разнообразия информационных каналов, семиотические.

### **A f\Q Логика и антиномии религиозной коммуника-**

• w O i ции<sup>1</sup>. В религиозной практике значимы два основных направления коммуникации: 1) от Бога — через пророка (наставника, священника) — к людям; 2) от людей — через пророка (наставника, священника) — к Богу. Первое направление обуславливает такие жанры религиозной коммуникации, как слышимое пророком Откровение Бога, пророческая проповедь Откровения и Писания (если Откровение записано). Со вторым направлением связаны богослужение и молитва, при этом культ (поклонение, служба Богу) и молитва проникают друг в друга: молитвы включаются в ритуал поклонения, а элементы службы присутствуют в молитве (определенные жесты, телодвижения, культовые словесные формулы и т.п.). Таким образом, Откровение, проповедь и молитва выступают как фундаментальные (исходные) жанры религиозной коммуникации, а разнообразные другие жанры — как вторичные, последующие, производные.

В развитии религиозной коммуникации существует внутренняя логика, обусловленная асимметрией в направлении коммуникации: Откровение ниспосылается от Одного многим, оно рассеивается как доброе семя или живительная влага, и этот процесс чреват опасностью недопонимания, искажения, неполного восприятия, т.е. вообще утраты важных смыслов. Что касается обращения людей к Богу (прямо или через посредство священников, наставников), то здесь основная коммуникативная коллизия связана с неопределенностью обратной связи. Люди не знают, услышал ли Бог молитву, угодно ли Ему то пение, которое отзвучало в храме, «правильны» ли книги, по которым они *спасаются*. Действительную обратную связь заменяют косвенные свидетельства: например, после молебна прошел прощенный у Бога дождь... Однако таких подтверждений не хватает, и люди видят залог успешного обращения к Богу, с одной стороны, в искренности и полноте веры, а с другой, — в строгом следовании определенным

В основу параграфа положена глава «Религиозные книги», и особенно ее заключительный раздел «Конфессиональная литература как коммуникативное пространство» из книги автора «Язык и религия» (см.: Мечковская 1998).

правилам обращения к Богу. Поэтому обращение людей к Богу — это в известном смысле *автoкoммyникaция*.

В развитии содержания, каналов и способов религиозной коммуникации прослеживается внутренняя логика, направленная на решение двух антиномических задач: и сохранить смысловую полноту Откровения, и передавать Откровение все расширяющемуся кругу людей — новым поколениям, в новые земли, в новые времена. Логика саморазвития религиозной коммуникации реализуется в ряде обязательных процессов. В истории разных религиозных традиций, и в первую очередь в религиях Писания<sup>1</sup>, заботы об успешности и действенности учения выработали ряд специальных психолого-семиотических механизмов защиты и позиционирования самой важной информации. Охарактеризуем важнейшие из них.

А. Сакрализация произведения, содержащего главные религиозные истины. Основа информационной защиты Откровения состоит в том, что религиозное сознание наделяет Откровение свойством святости (сакральности): слова, заповеди, главные истины вероучения мыслятся как дарованное Богом священное знание — полное и совершенное. Степень сакрализация Писания в разных религиях различна. Так, в христианстве священно Писание, однако не его язык (языки). Святыми признаются также люди, которым атрибутируется создание отдельных книг Ветхого и Нового Заветов: Писание признается «написанным Духом Божиим чрез освященных от Бога людей, называемых пророками и апостолами»<sup>2</sup>. В исламе священным считается не только вероучение, но и язык Откровения и даже сама книга Коран (как физическое тело), содержащее Откровение. Коран (прототип земных книг, *мать книги*, как сказано в его 13-й суре) не был создан: он, а также арабские буквы, с помощью которых он был записан, каждое слово Аллаха, сама книга Коран существовали всегда, извечно и хранились на седьмом небе в ожидании прихода того, кто в наиболь-

<sup>1</sup> Откровение высших сил могло мыслиться в двух основных формах: 1) в виде устной информации, которая «выпадала» в результате гаданий, прорицаний оракулов и жрецов, шаманских камланий, вещих снов и т.п., и 2) в виде записей (на скиржалях, глиняных табличках, в книгах), внушенных или продиктованных свыше. Религии, в которых Откровение мыслится записанным, религиоведение относит к религиям Писания (в отличие от религий Культа, в которых первенствует почитание божества, а не уразумение его заповедей; ср. культ Диониса в Древней Греции или культ Перуна у древних славян). К религиям Писания относятся индуизм, иудаизм, христианство, ислам, в меньшей мере буддизм, некоторые новые религии Ближнего и Среднего Востока. В исламе черты, присущие религиям Писания, проявляются в значительно большей мере, чем в иудаизме и христианстве.

<sup>2</sup> Библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора. — М., [1891] 1991. — С. 567.

шей мере окажется достойным получить слово Бога. Этим человеком стал Мухаммад, пророк Аллаха.

Б. Опора на авторитеты. Забота об авторитетности источника информации является одним из важных аспектов управления коммуникацией. Вполне очевидна связь этого принципа с мотивами сакрализации произведения или его автора. Круг «авторитетного», однако, шире круга «святого». В христианстве забота об авторитетности источника информации реализуется в принципе *ipse dixit*<sup>1</sup>, в исламе — в категории *иснад*.

В христианстве авторитет сочинения тем выше, чем оно древнее или чем ближе его автор был к Богу, апостолу или евангелисту. Так, в иерархии христианских авторитетов авторы Нового Завета занимают вершинное место (потому что они ближе к Христу, чем создатели Ветхого Завета). Если говорить об апостолах и евангелистах, то апостолы называются первыми — они почитались выше евангелистов, поскольку были прямыми учениками и посланниками Иисуса Христа и знали его лично. Поэтому они точнее всех могли передать то, чему учил Христос. Их передача слов Христа и их толкования воспринимались по принципу *ipse dixit* как сказанное самим Богом.

В исламе арабский термин *иснад* — это цепочка ссылок на очевидцев события, о котором рассказывается в *хадисе* (отдельном рассказе) из *Сунны* (жизнеописания) пророка Мухаммада. В каждом хадисе собственно сам рассказ об эпизоде из жизни Мухаммада или передача его пророчества предваряется иснадом — перечнем людей, которые передавали данный рассказ из поколения в поколение. Иснад вводит сообщения и фразы, возводимые к какому-либо авторитетному лицу, например: *Рассказал мне А со слов Б, что В сказал, что Г слышал, как пророк Мухаммад изрек...* (Ислам 1983, 67). Иснад приобрел особое значение в середине VII в. во время многолетней гражданской войны в халифате после убийства третьего «праведного» халифа, зятя Мухаммада и «собирателя» Корана, когда возникла острая необходимость верификации всего, что вкладывалось в уста Пророка. О том, насколько важен принцип древности и хронология иснада, говорит тот факт, что основные направления в исламе — *суннизм* и *шиизм* — различаются между собой тем, какой древности хадисы они признают священными и, следовательно, каноническими источниками права.

<sup>1</sup> Лат. *ipse dixi* ('сам сказал', дословный перевод с др.-греч. *autds epha*) восходит к античному преданию о том, что последователи Пифагора, подчеркивая аутентичность своего изложения идеям учителя, сопровождали свои слова формулой *autds epha*. Ср. аналогичную функцию рефрена *Так говорил Заратустра* в одноименном сочинении Ницше, стилизованном под передачу откровений пророка зороастризма.



Принцип иснада является важной особенностью мусульманской системы обучения. Иснад предполагает последовательную передачу религиозного знания лично от учителя к ученику на протяжении веков. Иснад в исламской книжности в большей мере, чем пифагорейско-христианское *ipse dixit* в европейской культуре, воспитывал мусульманского богослова или юриста в постоянной оглядке на авторитеты. Мусульманин, бравший в руки перо, становился автором только в том случае, если в своем сочинении воспроизводил традицию и включался в нее на правах младшего и послушного ученика. От страниц хадисов, заполненных перечнями хранителей традиции, дух иснада распространялся на всю исламскую книжность, для которой характерны изобилие ссылок, призванных убедить в правдивости предания и правотности суждения; постоянная озабоченность, достаточно ли авторитетны те хадисы и их иснады, на которые ссылается пишущий; наконец, абсолютная необходимость каждой новой мысли быть в согласии с суждениями авторитетов ислама. В целом проявления и последствия иснада являются мощным фактором традиционализма в исламской культуре. Категория иснада свидетельствует, что черты, характерные для религий Писания, присущи исламу в большей мере, чем иудаизму и христианству.

В мусульманской теологии сложилась особая исследовательская дисциплина — выявление степени достоверности хадисов путем оценки надежности иснадов. Были выработаны специфические критерии оценок, учитывающие биографии передатчиков и историю создания и передачи их рассказа.

Следствием принципа *ipse dixit* (в исламе иснада) стало то, что круг авторов Писания был изначально ограничен, потому что Писание создается при жизни посланника Бога (пророка) или при жизни ближайших учеников и апостолов пророка. Новые сочинения, связанные с распространением вероучения, уже не могли войти в Писание и составили сочинения второго порядка, вторичные не только хронологически, но и содержательно. Эти произведения образуют Священное Предание: в иудаизме это *Талмуд*, в христианстве — патристика (корпус сочинений *отцов церкви* II—VIII вв.), в исламе — *Сунна Пророка*. При этом в Предании постоянно подчеркивается его зависимость и вторичность по отношению к первоисточнику — Писанию<sup>1</sup>.

В. Определение канона произведений, образующих Писание; пирамидальная иерархизация религиозных текстов. Канонизация состоит в отборе из более или менее широкого круга циркулирующих религиозных книг тех произведений, которые составляют Писание. Так, от времени раннего христианства (I—III вв.) сохранилось около 50 евангелий, которые на соборах IV в. не были

<sup>1</sup> Свод главных догматов христианства (*Символ веры*, лат. *Credo*, ц.-слав.-русск. *Верую*) был выработан отцами церкви, но при этом каждый из 12 членов Символа веры патристическая традиция связывала с именем одного из 12 апостолов.

признаны каноническими. За пределами канона остались сотни рассказов о Христе, записей его слов и притч, а также посланий и откровений, которые традиция связывала с апостолами и евангелистами. Канонизация Писания, а затем различение Писания и Предания положили начало **структуриации** и **иерархизации** религиозного учения и циркулирующих произведений. При этом содержательное ядро учения догматизируется, начинает осознаваться как общеобязательное и неизменное, в то время как остальные смыслы и жанры осознаются в их отношении к смысловому центру учения.

Кроме указанной выше оппозиции Писания и Предания исключительно важно противопоставление книг, используемых в храме (это богослужебные книги), и книг конфессиональных, однако небогослужебных (в православной русской традиции это так называемые *четыре книги*). Богослужебные книги занимают самый верхний ярус жанровой пирамиды религиозных книг. В ее средних ярусах находятся, с одной стороны, теология (т. е. теория учения о Боге, Откровении и др.), а с другой, — дидактические тексты (прежде всего катехизисы) и учебные толкования к Писанию (например, в христианстве — так называемые *учительные евангелия* и *псалтыри*). На нижних ярусах пирамиды располагаются жанры менее «строгих» произведений: проповедь, конфессиональная полемика, мистические сочинения, конфессионально-светская литература.

Г, Догматизация главных истин вероучения, выработка системы «аксиом веры». Догматы — это главные положения вероучения, они утверждаются церковью в качестве истин Богооткровения, неизменных и не подлежащих критике. К догматам относятся не все истины Писания, но только те из них, которые составляют область веры (а не опыта или нравственности), — например, догмат монотеистических религий о единственности Бога; в религиях, признающих Спасение, — догматы о конце света, при этом в христианстве — также догматы о бессмертии души, воскрешении мертвых, страшном суде, рае и аде и о загробном воздаянии человеку, а в католичестве — еще и догмат о чистилище; в исламе — догмат о несотворенности и предвечности **Корана** (*Коран перед Творцом не есть сотворенное*); **догматы о Мухаммаде как печати пророков, о Коране как завершенном пророчестве** и т. п.

Содержание догматов дано Писанием, но их четкие формулировки были выработаны богословами и утверждены высшими церковными инстанциями. Догматы как общецерковные вероучительные истины отличаются от частных *богословских мнений* по различным конкретным вопросам веры, не отраженным в догматах (например, вопроса о том, долго ли длятся адские мучения; как

следует понимать бесплотность ангелов и человеческих душ; о двух- или трехсоставности человека и др.). Богословские мнения, в том числе мнения отцов церкви в христианстве или авторов хадисов в Сунне пророка в исламе, не обладают свойством непогрешимости. С точки зрения догматики богословские мнения «не существуют для нашего спасения», в них, по оценке Григория Богослова (IV в.), «ошибаться безопасно». Догматы важнее заповедей. Как сказано в православной энциклопедии XIX в.: «Церковь терпит в своих недрах грешников против заповедей, но отлучает всех противящихся или исключаящих ее догматы».

Христианская церковь всегда осторожна по отношению к свободному обсуждению догматов. Современное православие следует здесь авторитетам Иоанна Лествичника (VI в.) и Варсонофия Великого (VI в.): «Глубина догматов неисследима. <...> Небезопасно касаться богословия тому, кто имеет какую-нибудь страсть»; «Беседовать о догматах не следует, ибо это выше тебя».

Краткий свод основных догматов составляет *Символ веры* — тот главный текст, повторяя который верующие свидетельствуют о своей вере. В иерархии религиозных текстов Символы веры находятся на самой ее вершине.

Д. Отказ (или частичный отказ) от рационалистической аргументации в распространении учения; приоритет веры по отношению к знанию и здравому смыслу. Религия основана на вере и не раз провозглашала ее примат. Один из ранних отцов церкви, пресвитер из Карфагена **Тертуллиан** (160—220) писал, что «вера выше разума. Разум не в состоянии постичь истину, которая открывается **вере**». Его формула *Вероятно, ибо нелепо (Credibile est quia ineptum)* вошла в поговорку в виде парафразы *Верую, потому что абсурд (Credo, quia absurdum)*, иначе говоря, То, что правдоподобно, не нуждается в вере; вера требуется там, где бессилён разум'. В этом же ряду стоит приоритет апофатического богословия над катафатическим; католический догмат о непогрешимости папы *ex cathedra* (1870), а также принцип *ipse dixit* и его аналоги.

Е. Заботы об эстетической ценности религиозно значимого текста. Общеизвестно, что с эстетической точки зрения тексты Писания представляют собой непревзойденные вершины. Красота слова нужна не только для собственно защиты смыслов, но и для их скорейшего внедрения в сознание. Красота околдовывает, это один из инструментов фасцинации. Красота позволяет не прибегать к таким рискованным восстаниям против разума, вроде формулы *Верую, потому что абсурд*. Красота значительно спокойнее, чем абсурд. Она привлекает. По рассказу Нестора-летописца, киевский князь Владимир принял греческую веру после того, как **в Царьграде патриарх показал ему красоту церковную, п\*бня и службы архиер^ски**, потому что и вера, и богослужение были ему *люббы*.

Ж. Охранительно-реставрационная работа, направленная на сохранение близости религиозно значимого текста по отношению к первоисточнику. Принципиальный консерватизм, характерный для конфессионально-филологической практики в религиях Писания, сказался в длительных запретах переводов Писания и литургии на народные (неклассические) языки (позже — в ограничениях и затруднениях переводов; в реставрационной направленности редактирования значимых текстов при их переиздании, комментировании или адаптации к новой аудитории и т.п.). Характерны в этом отношении периодические в православии до XVIII в. (в Болгарии, Сербии, в Литовской и особенно Московской Руси) «книжные справки» — исправление богослужебных книг по авторитетным греческим и церковно-славянским образцам.

3. Ритуализация воспроизведения текста; создание особых способов или форм существования текста. Естественно, что высокая ритуализация обращения со словом и книгой характерна в первую очередь для богослужений, а также для молитв за пределами храма. Звучащее в храме слово вплетено в ритуальное обращение верующих к Богу и взаимодействует со всеми остальными компонентами богослужения — звучащими (голос, музыкальные инструменты), видимыми (интерьер и его изобразительное решение; особое, отличное от «домашнего», освещение; ритуальные позы, жесты, телодвижения; особая одежда или детали одежды), осязаемыми (например, ритуальное прикосновение к свитку «Торы», иногда целование свитка).

«Тора» в синагоге читается до сих пор по тексту, написанному обязательно вручную и обязательно на пергаменном свитке. Каждый раз в конце службы, когда свиток торжественно пронесят по синагоге, иудеи встают и особым образом целуют свиток. Свитки «Торы», молитвенники, «Талмуд» нельзя выбрасывать. Когда ими уже нельзя пользоваться по ветхости, эти книги хоронят в земле. Последняя из 613 заповедей «Торы» велит каждому еврею хоть раз в жизни переписать свиток «Торы». Имеются строгие правила о том, как это делать. Текст должен быть написан на пергаменте из кожи ритуально чистого животного (обычно коровы), пером птицы, черными чернилами, прямыми линиями, с соблюдением строго определенного размера букв. Писцы должны погружаться в ритуальный бассейн перед каждым написанием имени Бога. Обычно опытный писец выполнял такую работу за год<sup>1</sup>.

И. Выработка форм передачи учения подрастающим поколениям и пропаганды веры — в букварях, катехизисах, руководствах по священной истории, в адаптированных для детей пере-

<sup>1</sup> *Телушкин, раби Йосеф. Еврейский мир. Важнейшие знания о еврейском народе, его истории и религии. — Иерусалим; Москва, 1992. — С. 135, 542—543.*

сказах Писания, в толкованиях «трудных мест» и проч., с использованием возможностей всех искусств.

К. Ограничение доступа к тексту для разных групп членов социума; внесение черт эзотеризма в текст и/или в его статус. В иудейской традиции до XVII в. сочинения по каббале разрешалось читать только женатым мужчинам старше сорока лет, хорошо знакомым с «Торой» и «Талмудом», поскольку мистические занятия считались опасными для людей незрелых и недостаточно твердых в вере.

Л. Создание механизмов контроля за тем, как осуществлялась религиозная коммуникация. В разных конфессиях были выработаны правила, регулирующие создание и циркуляцию конфессиональных текстов в социуме. Например, в христианстве издавна составлялись списки рекомендуемых церковью книг (в церковно-славянской традиции одна ранняя рекомендательная библиография читается в Изборнике Святослава 1073 г.), а также списки запрещенных книг (*Отреченные книги* в церковно-славянской книжности, ватиканский *Index librorum prohibitorum* 'индекс запрещенных книг'); церковная цензура регулировала книгоиздание, вводила ограничения в доступе к определенным книгам в зависимости от пола, возраста и т. п.

Понятно, что названные механизмы семиотической защиты важного содержания значимы не только для религиозной коммуникации, однако наиболее ранние из засвидетельствованных фактов такой защиты относятся именно к сфере религии.

### **A fiQ Поведение: повседневная реализация социо- • w %/• культурных кодов**

**A /\ Q A Поведение как объект семиотики.** Слово *поведение* • "57 и I • *ние* многозначно уже в общем (неспециальном) языке. Оно может означать 'образ жизни; образ действий, характер поступков; соблюдение правил внутреннего распорядка' (ср. у **Гоголя: ...поведения самого предосудительного'**, у **Достоевского: поведениа трезвого**; из школьно-гимназического быта: *снизить от-метку по поведению*). **Поведение может относиться и к животным**, в том числе к их бессознательным реакциям (*поведение беспозвоночных, инстинктивное поведение*), а также к проявлениям неживой **природы** (*наблюдать за поведением огня, поведение электрона в веществе* и т. п.). В семиотике и социальной психологии термин *поведение* ближе всего к общепринятому значению этого слова (*поведение* как 'образ жизни, стиль жизни').

Поведение многоаспектно и проявляется во всем, что человек делает, — начиная от того, как он здоровается или покупает хлеб в булочной, и заканчивая тем, какой жизненный путь он выбирает

ет и как по нему идет: какую выбирает или получает профессию, как строит (и строит ли?) карьеру, на ком женится, как воспитывает детей, что и как празднует, как отдыхает и развлекается и т.д. Можно возразить, что это «просто жизнь», а не «поведение как предмет семиотики». Однако это не так: «просто жизнь» шире «поведения».

Во-первых, в поведении в отличие от «просто жизни» все значимо. В «просто жизни» есть действия и состояния, которые хотя бы в данную минуту «ничего не значат» в коммуникативном и межличностном плане: например, человек спит или один бродит в лесу, или плавает, или находится у себя дома. Если он не один (в лесу или в комнате), то он так или иначе себя ведет, в большей или меньшей мере соответствуя поведенческому узусу (обычаю, сложившимся нормам поведения), принятому в его среде. Тем самым (т.е. своим поведением) человек маркирует место в своей среде и свое отношение к ближайшему окружению, а в более общем плане — к среде и социуму в целом. Таким образом, на людях человек всегда так или иначе себя ведет, и это поведение значимо, оно адресуется участникам ситуации и воспринимается ими («прочитывается», понимается, интерпретируется). Если на людях и видя людей человек ведет себя так, как будто рядом никого нет (что бывает; наверное, каждому приходилось наблюдать такие ситуации), то имеет место какой-то сбой в нормальной практике человеческого общежития (ср. жалобы человека, которого другой недостаточно «замечает»: *я для него пустое место*).

Во-вторых, для семиотики в поведении важны именно значения действий и поступков: важно, что поступки адресуются и «прочитываются» адресатом, в то время как для «просто жизни» важна не только (а иногда и не столько) коммуникативно-семиотическая значимость поступка, но и его практические, утилитарные результаты. Например, любой подарок всегда семиотичен, причем, конечно, значима и его стоимость (хотя люди иногда **и говорят что-нибудь вроде *Дорог не подарок, дорого внимание***). Однако при этом люди так или иначе оценивают и чисто потребительские свойства подаренной вещи (которые могут быть не связаны с ее ценой): допустим, подаренные «недорогие» перчатки оказались как раз впору и замечательно удобными. Вот эти потребительские свойства вещи-знака («впору», модные, теплые, мягкие, прочные и т.п.) выходят за пределы внимания семиотики.

Во-третьих, поведение всегда «адресуется» «своим» и «чужим»: оно направлено на усиление, подчеркивание, иногда создание «близости» со «своими» и обособленности, противопоставленности по отношению к «чужим». Следование тем или иным

поведенческим модам (стилям поведения) является, с одной стороны, средством самовыражения человека, а с другой, — создает большие и малые группы людей, противопоставленных другим людям. Это особенно четко видно в случаях, когда мировоззренческое или, шире, содержательное своеобразие группы незначительно. Для таких сообществ семиотика поведения оказывается главным «системообразующим\*» фактором их существования. В качестве примера можно указать на яркое поведенческое своеобразие хиппи, которое для них во многом заменяет идеологию<sup>1</sup>.

Для хиппи как движения, которое провозглашало свой разрыв с «большим» обществом и не было озабочено созданием собственной конструктивной программы, семиотика являлась главным и едва ли не единственным средством конституирования сообщества (в терминологии хиппи и автора — *Системы*). Семиотику хиппи образуют не только такие обычные (этно)объединяющие «носители значений», как самоназвание, особый сленг (автор помещает в книге его толковый словарь), свои граффити (в книге есть и соответствующие термины: *пацифик*, *анархия*, *хипповский крест* и т.п.). Главное, что создает феномен хиппи, — это высокосемиотическое поведение: свой образ жизни и стиль общения (*тусовки*), свои прически и одежда, свои вещи (*ксивник*, *рюкзак*), в том числе слегка эзотерические особые предметы-знаки, лишённые или почти лишённые утилитарной функции (*фенечка*, *хайратник*), и даже «свое» выражение лица (*рассеянные глаза*: «Взгляд, уводящий в свою реальность», — как один из «символов непринадлежности» к «большому» миру). Поэтому в соответствии с предметом книга Щепанской — это не столько материалы к истории инакомыслия в России, сколько семиотический и социально-психологический очерк «инакового» поведения, степень знаковости которого существенно выше обычной.

### **Л П О Иерархия поведенческих «текстов» и определя-**

• "w - f c . ющих их «кодов». Повседневное поведение отдельного человека представляет собой последовательность («цепочку») поведенческих актов (действий, поступков), в разной степени знаковых. При этом обычные действия («кивнул или пожал руку здороваясь») воспринимаются как немаркированный фон с общим значением ('всё как обычно'), зато отступления от обычного поведения («демонстративно не заметил протянутой для при-

<sup>1</sup> В примере использованы данные культурологического очерка Т. Б. Щепанской о петербургских хиппи (см.: *Щепанская Т. Б. Символика молодежной субкультуры: Опыт этнографического исследования системы 1986—1989 гг.* — СПб., 1993). Автора привлекают психолого-семиотические механизмы создания сообщества и его сохранения как определенного коммуникативного узуса. Исследование проводилось на основе включенного наблюдения — автор некоторое время была «своей» в одном из петербургских сообществ хиппи.

ветствия руки») обладают яркой маркированностью: 'не желает здороваться; ищет ссоры; обостряет конфликт' и т.п.

Поведенческие тексты многослойны по своей семантике; в них есть иерархия смыслов, за которой стоит иерархия культурных кодов (программ), организующих поведение<sup>1</sup>.

Рассмотрим следующую ситуацию. Молодой человек пригласил симпатичную ему девушку поужинать в кафе. Девушка согласилась, и вот они вошли в кафе, к ним подходит метрдотель, приветствует, приглашает за свободный столик и т.д. В представленной ситуации имеет место как последовательность (щепочка) семиотических значимых действий / решений, так и их определенная иерархия.

Последовательность действий примерно такая: 1) молодой человек решил пригласить девушку куда-то на вечер: не «так погулять», не на концерт, не к себе домой, не в ресторан, а именно в кафе; может быть, в определенное кафе; разумеется, важно, насколько предсказуемо это приглашение во всей картине их взаимоотношений: одно дело, если они ходят в кафе или ресторан через день, и совсем другая семиотика, если это первое приглашение за полгода знакомства; 2) парень пригласил (позвонил или сказал при встрече) и получил согласие; при этом, конечно, для их взаимоотношений очень важно, как девушка соглашалась (охотно или не очень и т.д.); как договорились встретиться (и здесь тоже есть своя семиотика: одно дело — у входа в кафе, другое — парень заходит или заезжает за девушкой к ней домой; третье — они встречаются и вместе идут в кафе, может быть, выбирают определенное кафе и т.д.); 3) они входят в кафе, здороваются (или не здороваются) с гардеробщиком, парень помогает девушке снять плащ, снимает свою куртку, отдает плащ и куртку гардеробщику, благодарит (или не благодарит) его, получая номерок; 4) входят в зал, здороваются (или не здороваются) с официантом (или метрдотелем), проходят и садятся за выбранный или указанный метрдотелем столик и т.д.

<sup>1</sup> Однако в поведении отсутствует иерархия единиц плана выражения, поэтому в целом оно не является многоуровневой семиотикой. Впрочем, Ю.М.Лотман такую иерархию находил: «Иерархия значимых элементов поведения складывается из последовательности: жест — поступок — поведенческий текст» (Лотман 1992, 307). Представляется, однако, что это слишком абстрактная трактовка принципа уровневой организации семиотик: приходится отвлекаться от того, что «поступок» не «состоит» из «жестов» (если слово *жест* понимать в его строгом паралингвистическом смысле); что «элементарные» единицы в поведении имеют разную «фактуру» и фактически многие из них далеко не элементарны. Например, как решить, что является «элементарными» единицами, а что — «неэлементарными» (т.е. производными) в такой высоко семиотической ситуации, как праздничное застолье с приглашением гостей: состав ли блюд и спиртного, сервировка ли стола, одежда хозяев и гостей, способы рассаживания за столом, речевое и неречевое поведение каждого участника и т.д. Без упрощения знаковой ситуации выстроить все это в триаду «жест — поступок — поведенческий текст» трудно.



Что касается семиотической (смысловой) иерархии действий, то она выглядит так (в направлении от менее значимых смыслов к более важным): 1) действия, предписанные нормами этикета (приветствуют гардеробщика; парень пропускает девушку вперед и т.д.), «сообщают», что молодые люди воспитаны (или, по меньшей мере, цивилизованы), что они из «приличной семьи», умеют держать себя на людях и т.п.; 2) выбор для времяпрепровождения кафе семиотичен в разных отношениях: а) он говорит об определенном материальном достатке, но, возможно, выбор именно данного (а не более дорогого кафе или ресторана) прочитывается как свидетельство более скромного достатка; б) если парень всегда выбирает кафе или ресторан (и никогда театр или концерт, но при этом иногда футбольный матч), то, по-видимому, это связано с его равнодушием к искусству; в) выбор кафе (а не концерта или дискотеки) может говорить о большей близости молодого человека и девушки (например, о том, что ему приятнее говорить с ней, чем слушать концерт или находиться в более рассеянной атмосфере дискотеки); 3) приглашение в кафе говорит о том, что парень хорошо относится к девушке, ему с ней хорошо; он хочет сделать ей приятное и надеется, что и ей будет с ним хорошо в кафе и впоследствии; 4) в конечном счете приглашение в кафе означает, что парень ухаживает за девушкой, т.е. добивается ее склонности и сам готов к любовно-брачным отношениям.

В описанной ситуации поведение молодого человека определяется несколькими поведенческими моделями: а) мужчины, который ухаживает за женщиной; б) молодого человека; в) человека определенного социального статуса и материального достатка; г) клиента (посетителя) кафе. Каждая модель (поведенческий код) содержит те или иные предписания и запреты (разной степени жесткости) и выступает как система норм поведения. Социализация взрослеющего человека заключается главным образом в том, что он усваивает поведенческие нормы как общества в целом, так и «своего круга». В социальной психологии эти нормы иногда называют **социальными ролями**, что позволяет сфокусировать внимание на поведении отдельных индивидов, а поведенческую панораму всего общества представить как соединение и переплетение «поведений» множества людей.

Роли различаются по тому, с какой силой они детерминируют поведение человека; в этом плане различают три ранга ролей: **статусные, позиционные** и **ситуационные** (допуская при этом множество переходных и сложных случаев). Статусные роли определяются принадлежностью человека к своему этноязыковому коллективу (народу), его гражданством, в какой-то мере принадлежностью к конфессии родителей и их социальному страту. Позиционные роли складываются в зависимости от пола, возраста, социального положения, образования, профессии (роль отца, зятя, наставника, подруги детства, хозяина, подчиненного и т.д.), а

также в зависимости от межличностных отношений, сложившихся в конкретной группе (в том числе и временной, например, в группе экскурсантов — «советчик», «обиженный», «нытик», «помощник» и т.д.). Ситуационные роли носят кратковременный характер: это шаблоны (стереотипы) поведения покупателя, пассажира, больного (в поликлинике), клиента в мастерской автосервиса, человека, едущего в своей машине на работу, человека в гостях и т.д.).

Поведенческие нормы (коды) общества складываются исторически и существуют в виде **неписаных** и **писаных** законов. «Неписаные законы» — это обычаи и традиции, в своем большинстве условные, главное обоснование которых состоит в том, что **так издавна повелось (т. е. в опоре на традицию) или так все делают, так принято делать** (в опоре на преобладающие модели поведения). «Неписаные» нормы поведения аксиологичны (оценочны) и поэтому плавно переходят в этику с ее оценками решений и поступков людей по шкале «хорошо—плохо». Поведенческо-этические нормы усваиваются в основном путем естественного научения: в ходе домашнего воспитания, в значительной мере — на основе подражания поведению привлекательных (для данного индивида) людей. В более редких случаях имеет место искусственное обучение «хорошим манерам»: в классе, с учителем, учебником этикета и записанными «правилами хорошего тона». «Писаные» законы поведения составляют область права и в современном мире регламентируются законодательством.

#### **A / \ Q O План выражения в поведенческих знаках. Име-**

• **USJBWB** Ютятся три основных источника знаковых средств поведения: 1) биологическая коммуникация; 2) ритуалы и питающие их фидеистические представления (этот источник — второй по хронологии, но первый по важности); 3) модели светского поведения, обусловленные идеологическими и художественно-эстетическими тенденциями (главным образом в новой и новейшей истории).

1. В силу единства эволюции, у процессов биокоммуникации и коммуникации людей есть общие черты и сходные знаки, восходящие к общим истокам (о чем не раз говорилось на страницах этой книги, см. п. 22 — 24; 27; 35). У людей бо́льшая часть таких знаков принадлежит именно поведенческим кодам (а не другим структурно и информационно более сложным семиотикам). Приведем некоторые примеры. У стадных обезьян вожак, его самка и детеныш во время стоянки или отдыха занимают лучшие места (более сухие, на возвышении, в укрытии и т.д.); высокоранговым самцам их более слабые сородичи уступают дорогу; танцы будущей брачной пары у птиц (а также у ряда более примитивных

животных, например, у тритонов) выступают как прелюдия к брачному контакту, при этом у журавлей (чьи затейливые и продолжительные танцы особенно знамениты) инициатива танца и выбора особи противоположного пола принадлежит самцу и т.д. Легко указать корреляты (по отношению к названным знакам) в поведенческой семиотике людей: вожди и цари долгое время восседали на тронах, при этом в разных культурах в течение многих веков существовали запреты сидеть при монархе; большие (высокие, просторные, крепкие, позже — богатые и поэтому специально украшенные) дома выполняли и выполняют не только утилитарные функции, но и репрезентативные; высока семиотичность танцев в быту: вечера танцев, балы, танцплощадки, дискотеки и т. п. всегда были и остаются местом, где интенсивней всего вспыхивают симпатии и влюбленности.

2. Ритуал и мифолого-религиозные представления оказали самое непосредственное и определяющее воздействие на сложение норм поведения. В течение многих веков ритуалы и церковь были основным регулятором ежедневной жизни людей, определяя не только их миропонимание, но и основные принципы социальной организации семьи и общества — например, формы брака (полигамия, моногамия или полиандрия), а также возможность или невозможность развода; регулирование деторождения; отношение к самоубийству, а теперь и к эвтаназии; отношение к однополую сексу и т.п. Некоторые установления, мотивированные древнейшими верованиями, были унаследованы иудаизмом и христианством и стали органическими и стойкими чертами образа жизни, уже независимыми от секуляризации или даже атеизма государства. В этой связи можно указать на глубочайшую укорененность в быту многих миллионов людей не только идей главных христианских праздников (Рождества и Пасхи), но и самих способов, стилей поведения, проживания этих дней. (При этом «способы и стили» празднования у разных народов в ряде значимых черт различны именно потому, что ритуалы общехристианских праздников сплавлялись с местными культурно-бытовыми традициями.) Ср. также повсеместный и вполне живой у христианских народов обычай отмечать 9-й и 40-й день после кончины близкого человека.

Для объяснения или усиления запретов и предписаний гигиены, морали или этикета народное сознание обращалось к религиозным представлениям, образам и сюжетам священной истории. Например, приниматься за еду с невымытыми руками считалось грехом (Топорков 1999). Запреты брать соль из солонки пальцами или макать кусок хлеба в солонку основывались на легенде о том, что именно так обращался с солью во время тайной вечери Иуда. На Украине существовало поверье, что Иуда предал Христа из-за

карточного долга, и это было важным доказательством порочности карточной игры. Опасность несоблюдения поста в супружеских отношениях подтверждалась ссылкой на участь Иуды, который был зачат в постный день (пятницу) и поэтому должен был стать убийцей или злодеем (Белова 1999). Подобные ритуально-религиозные мотивы в регламентации поведения бесчисленны и бесконечно разнообразны.

3. Зависимость поведения от культурно-идеологических течений и художественно-эстетических стилей своей эпохи была убедительно показана на материале русского дворянского быта XVIII — первой четверти XIX в. Ю. М. Лотманом<sup>1</sup>. Так, Лотман приводит множество документальных свидетельств (из частной переписки, мемуаров, художественных текстов) того, что бытовое поведение декабристов отличалось не только от общего поведенческого узуса петербургского и московского дворянства, но и от поведения «либералистов» и «фрондеров».

Декабрист своим поведением отменял иерархичность и стилевое многообразие поступка. <...> Чисто практическое поведение делалось объектом не только осмысления в терминах и понятиях идейно-философского ряда, но и приобретало знаковый характер, переходя из ряда неопцениваемых действий в группу поступков, осмысляемых как «благородные» и «возвышенные» или «гнусные», «хамские» (по терминологии [декабриста] Н. Тургенева) и «подлые». <...>

Приведем один исключительно выразительный пример. Пушкин записал характерный разговор: «Дельвиг звал однажды Рылеева к девкам. "Я женат", — отвечал Рылеев. "Так что же, — сказал Дельвиг, — разве ты не можешь отобедать в ресторации потому только, что у тебя дома есть кухня?"».

Зафиксированный Пушкиным разговор Дельвига и Рылеева интересен не столько для реконструкции реально-биографических черт их поведения <...>, сколько для понимания их отношения к самому принципу поведения. Перед нами столкновение «игрового» и «серьезного» отношения к жизни. Рылеев — человек серьезного поведения. Не только на уровне высоких идеологических построений, но и в быту такой подход подразумевает для каждой значимой ситуации некоторую единственную норму поведения. Дельвиг, как и арзамасцы или члены «Зеленой лампы», реализует игровое поведение, амбивалентное по сути: в реальную

<sup>1</sup> См. «Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в.» (Лотман 1976); новая авторская редакция этой работы под заглавием «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» включена в первый том «Избранных статей» Лотмана в трех томах (см.: Лотман 1992). В этот же том вошли три другие работы автора по названной проблеме: «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века»; «Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX века»; «Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая категория)».

жизнь переносится ситуация игры, позволяющая считать в определенных позициях допустимой условностью замену «правильного» поведения противоположным. <...>

Декабристы культивировали серьезность как норму поведения <...>. Декабрист не удовлетворяется тем, чтобы про себя, в уме своем, отрицательно оценивать любое проявление «века минувшего». Он гласно и публично называет вещи своими именами, «гремит» на балу и в обществе, поскольку именно в таком назывании видит освобождение человека и начало преобразования общества. Поэтому прямолинейность, известная наивность, способность попадать в смешные, со светской точки зрения, положения так же совместимы с поведением декабриста, как и резкость, гордость, даже высокомерие. Но оно абсолютно исключает уклончивость, игру оценками, способность «попадать в тон» не только в духе Молчалина, но и в стиле Петра Степановича Верховенского<...>.

Может показаться, что эта характеристика применима не к декабризму вообще, а лишь к периоду «Союза благоденствия», когда «витийство на балах» входило в установку общества. ...В ходе дальнейшей тактической эволюции тайных обществ акцент был перенесен на конспирацию. Новая тактика заменила светского пропагандиста заговорщиком<...>.

Однако следует отметить, что изменение в области тактики борьбы не привело к коренному сдвигу в поведении: становясь заговорщиком и конспиратором, декабрист не начинал вести себя «как все». Никакие конспиративные цели не могли его заставить принять поведение Молчалина. Выражая оценку уже не пламенной тирадой, а презрительным словом или гримасой, он оставался в бытовом поведении «карбонарием». Поскольку бытовое поведение не могло быть предметом для прямых политических обвинений, его не прятали, а наоборот — подчеркивали, превращая в некоторый опознавательный знак (Лотман 1992, 301 — 305).

## *Лекция XV*

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СЕМИОТИКИ ДВИЖЕНИЙ ЧЕЛОВЕКА: ТАНЕЦ, ИГРА АКТЕРА, ПАНТОМИМА, ЦИРК**

**110. История искусств как развитие и взаимодействие художественных языков. — 111. Язык танца, самого древнего из искусств. — 111.1. Танцевальные па — лексика танца. — 111.2. Синтаксис в семиотике балета. — 112. Метаязык балета: средства записи танца и терминология хореографии. — 113. Театр: о фактуре и единицах театрального языка. — 113.1.0 повышенной семиотичности театральной паралингвистики. — 113.2. Мизансцена. — 113.3. Семиотическая антитеза театру (изобразительное искусство). — 114. Пантомима как семиотический эксперимент. — 115. Семиотическая парадоксальность цирка**

**1 Л А** История искусств как развитие и взаимодействие в искусстве художественных языков. В лекциях XV — XVIII будут рассмотрены семиотики искусств, систематизированные в зависимости от природы знаков-«первоисточников», т.е. знаков, изначально составлявших определенную семиотику. Так, выразительные движения тела человека составляют семиотическую основу искусств танца, театра, пантомимики, цирка; знаки-изображения были исходными не только для изобразительного искусства и фотографии, но и для кинематографа и т.д.

Разумеется, в наше время все искусства — это системы многоканальных семиотик. Например, в искусстве балета язык танца соединяется с языками музыки и изобразительного искусства (в костюмах, декорациях), а также с мимикой танцовщика и семиотикой его нетанцевальных движений<sup>1</sup>, а затем и с «объяснениями» балета в либретто и с его газетно-журнальными обсуждениями. В изобразительном искусстве знак-изображение соединяется, с одной стороны, с названием произведения, именем автора и семиотикой «потребления» произведения (ср. перерастающие в перформансы вернисажи, авторские презентации, рекламные кампании «промоушена» и т.п.), а с другой, произведение так или иначе «вписывается», иногда конфликтно, в свой контекст (архитектурный, музейный, контекст интерьера). При этом иногда первичная семиотика определенного искусства в восприятии людей может затеняться более «заметными» художественными языками. Например, для многих кинозрителей кино — это прежде всего искусство актеров и режиссера в воспроизведении жизненных историй, драматических или смешных. Между тем в своих истоках кино — это искусство изображений, сменяющих друг друга на экране.

Обращение к семиотическим истокам искусств позволяет увидеть в их истории кардинальные линии и этапы, обусловленные событиями в их «внутренней» истории и логике развития их языков как содержательного каркаса и смысловых рамок искусств. Развитие языков искусств происходит в результате постоянных усилий художника передать открывшееся ему новое знание о человеке и мире, в результате художественных поисков новой выразительности и действенности своих произведений. Художественные языки (т.е. семиотики отдельных искусств) представляют собой отдельные модели мира, концентрированное знание о мире, сформированное художественно-выразительными возможностями того или иного искусства. Для художника (поэта, ком-

<sup>1</sup> Роль искусства драматического перевоплощения танцовщика в танце и балете была в полной мере оценена только в XX в.; характерны в этой связи художественные поиски Айседоры Дункан (1877—1927).

позитора) его художественный язык (т. е. та семиотика, в которой он работает) — это и корпус знаний о человеке, и метод или инструмент создания новых знаний средствами избранной семиотики.

Художественные языки той или иной эпохи напрямую зависят от информационных технологий своего времени, т.е. от наличия письма и книгопечатания, радио, телевидения, компьютера, Интернета; от способов трансляции и тиражирования произведений; от развития средств аудио- и видеозаписи знаковых последовательностей разной природы (звуков, изображений, движений, событий, в том числе в режиме реального времени). Ср. такие семиотические вехи в истории кино (появившегося в 1895 г.): соединение техники кино с игрой актера (1897); открытие монтажа как способа «рассказа» в кино (1910—1916); приход звука (устной речи и музыки) в кино (1925—1930); приход цвета (1935); приход телевидения (с начала 1950-х гг.) с его противоречивой эстетикой, соединяющей несоединимое: репортаж, «домашность» (камерность) восприятия и ритмизированное мелькание видеоклипа. Немое кино, звуковое кино, музыкальный видеосюжет — это не только три разных техники изображения: это три разных взгляда на мир и три типа информации о мире.

**Л А** • **Язык танца, самого древнего из искусств.** Искусства выразительных движений человека (танец, театр, пантомима, цирк) — это исполнительские и зрелищные семиотики. Их объединяет и отличает от других искусств не только то, что их фактура, плоть — это тело человека, но и то, что в танце или театре произведение искусства возникает на глазах зрителей. Это искусства, где феномен творчества, его кульминация явлены публике; где произведение существует только прилюдно, именно в то время, когда оно порождается, и с окончанием представления перестает существовать.

В современном мире из всех искусств танец обладает самым значительным непрофессиональным (несценическим) коррелятом в быту. Танцы (в дискотеках, клубах, на танцплощадках, балах, <math>\langle \& \rangle</math> гостях, на вечерах и т.д.), хотя это и развлекательное и праздничное занятие, принадлежат повседневной жизни непрофессионалов. Широкая распространенность бытового танца связана с тем, что танец — это древнейшее из искусств.

О том, что танец древнее других искусств, свидетельствуют, с одной стороны, разнообразие явлений, напоминающих танцы, в жизни разных видов животных и птиц, а с другой, — данные этнографии о пляске как главном средстве сплочения не только мужчин племени в боевой и охотничий отряд, но и всех сородичей в племя, народ (об этом подробно говорилось в п. 55).

По данным этологов, у животных и птиц движения, похожие на танец, чаще всего связаны с брачными играми и соперничеством особей одного пола. Например, во время любовных игр (токований) тетеревов, фазанов, павлинов самцы необычными («танцевальными») движениями стараются показать наиболее яркие части своего оперения. Воробьи, синицы, трясогузки, пуночки пляшут вокруг самок, распуская веерами хвосты и крылья. «Гималайский монал токует сначала боком к самке, потом быстро вертится на месте, рассыпая вокруг многокрасочные вспышки своего "металлического" оперенья» (Акимушкин 1999, 77-78).

Ритуальные, «токовые», танцы есть не только у птиц, но и у зверей. Давно уже ходят слухи о загадочных танцах индийских диких слонов. <...> Танцуют и козлы серн перед молодыми козлами и козами: скачут, выгнув головы в ложной угрозе, встают на дыбы и вообще многие «па» проделывают на задних ногах. Антилопы топи кружатся каруселью, вереницей друг за другом, вокруг дерева или нескольких деревьев. <...> Антилопы импалы водят хороводы вокруг своих самок. С блеянием, задрав головы и хвосты, бегают вокруг, а самки стоят в середине, опустив головы.

Но самые впечатляющие танцы у шимпанзе. <...> Самцы становились в круг и, ударяя в ладоши, более или менее ритмично топали ногами, словно «утрамбовывали» землю. Одна нога много раз, но легко касалась сверху другой ноги — такое еще «па» было в обезьяньем танце. Самки же только кружились: достаточно неуклюже, но не без кокетства (Акимушкин 1999, 23-24).

«Танцы» птиц и животных — это вид биокommunikации, в ходе которой осуществляется разноадресная регулятивная функция: с одной стороны, привлекаются особи противоположного пола, с другой, — путем состязания выявляется «расстановка сил» между соперниками и их очередность в выборе брачного партнера. Однако не приходится говорить об «эстетической» и «познавательной» функциях «танцев» в мире животных в отличие от танцев/плясок в человеческом обществе.

Древний танец многофункционален. Племя объединялось пляской как идеологией и как общим ритмизованным действием, требующим слаженности. В плясках образно представлялись значимые события в жизни человека и явлениях мира — сватовство и брак, полевые и хозяйственные работы (например, «Варение пива», «Ленок», «Мельница», карельский танец «Так ткнут сукно» и др.)<sup>1</sup>; природные стихии; тотемические животные<sup>2</sup> и те животные, птицы, рыбы, на которых охотилось племя. Пляска, кроме того, была магией, в особенности хороводы вокруг дерева

<sup>1</sup> Нередко образы посева и брака в танцах объединялись (как, например, в танце «Сеяние проса», сохранившемся до сих пор в детских играх).

<sup>2</sup> Например, «танец орла», отображающий кружение орла над добычей, схватку с врагом и т.п.



(связанные с древнейшим и универсальным культом мирового древа<sup>1</sup>); вокруг огня (в ночь на Ивана Купалу; также южнославянское *коло*); вокруг убитого зверя; круговые танцы-обереги (при первом выгоне скота в поле, во время мора, засухи, на крестинах, свадьбах и т.п.).

Слитность танца и магии необязательно связывать с глубокой древностью или архаическими сообществами. Например, П.Г.Богатырев знал свидетельства XIV—XIX вв. о том, что у чешских и словацких крестьян в дни мясопуста пожелания хозяевам обильного урожая выражались в обрядовых танцах с подсакиванием кверху, что должно было содействовать произрастанию полезных растений (их «подсакиванию кверху»). Ср. приводимые Богатыревым записи этнографов: «У нашего народа широко распространено поверье: *"Как высоко девицы на масленицу подсакивают, так высоко у них вырастает лен"*». «Каждая бабушка, даже высохшая, как виноградная лоза, на масленицу подпрыгивает, чтобы выросла высокая конопля <...>. Молодые словацкие парни, как об этом рассказывает Божена Немцова, войдя в комнату, кружились под воткнутым в потолок рожном и пели песню, кончающуюся так: *"Топ, молодцы, до потолка, чтобы у вас выросла высокая конопля"*» (Богатырев [1958] 1971, 428 — 429).

У танца, как и у других искусств, в ранней истории имелись еще и несемiotические функции — медицинские и игровые. Общая пляска была средством коллективной психотерапии, физической тренировки и энергетической разрядки. Пляски наиболее искусных и выносливых танцоров часто принимали характер состязаний («кто кого перепляшет») и были, таким образом, забавой и отдыхом для «не-солистов» и зрителей.

**И А А А Танцевальные па — лексика танца.** Академик · I · I · I · Б.В.Асафьев, (1884—1949), выдающийся музыковед, открывший самые глубокие истоки музыки в интонации, называл жесты «немыми интонациями тела», а танец — «языком тела» (Асафьев 1971, 354). В движениях тела, составляющих танец, как в интонации, явлено из глубины организма идущее чувство, настолько сильное, что оно «рвется наружу»: это чувство вызывает движение и определяет его пластический рисунок, «темп и ритм».

Двигательная первооснова танца связана с ходьбой — с ее индивидуальным устойчивым своеобразием (т. е. с походкой) или с временными, окказиональными особенностями<sup>2</sup>. Известно, как

<sup>1</sup> См.: *Топоров В.Н. Древо мировое* (МНМ 1991, I, 398–406).

<sup>2</sup> Ср. общепонятные (словарные) выражения *танцующая походка, танцующий шаг: Это был высокий, бодрый и очень красивый старик, ходивший танцующим шагом, как ходят щеголи-поляки* (Мамин-Сибиряк); *Ходила она легко и плавно, пружинистым, танцующим шагом* (М. Горький); [*Семен Петрович поплыл навстречу ей танцующей походкой*] (А.Н.Толстой) (цит. по: ССРЛЯ, XV, 107; МАС, IV, 339).

дети 6—12 лет в радостном настроении иногда не столько идут, сколько быстро «перемещаются» подпрыгивая, слегка отталкиваясь при каждом шаге. Человек, в особенности ребенок, при неожиданном радостном известии может подпрыгнуть и не раз, захлопать в ладоши, закружиться на месте. Так энергетически проявляется сильное внутреннее чувство, изменяющее движения человека. Так рождается танец.

В походке есть биологические черты (различия по полу и возрасту), индивидуальные устойчивые и окказиональные особенности (различия в степени влечения, уверенности, брутальности, воинственности, тревожности, робости, нежности, покорности и т.д.). Вместе с тем в том, как люди ходят в разных ситуациях — в храм или к соседу; за водой, на базар или в дальнюю дорогу; как гуляют и как спешат по делам, — имеется и культурно-этническое своеобразие. «На этом основании можно попытаться исследовать "этимологию" танца или парадного воинского шага, принятого в той или иной стране» (Николаева, Успенский 1966, 69).

В танце есть сложные и сверхсложные знаки (не говоря о танцах-сюитах и балетах). Однако основная содержательная единица танцевальной семиотики («слово» танцевального языка) — это *па* (от франц. *pas* — букв. 'шаг'; *танцевальный шаг*; в терминах русского танца — *выступка, проходка*). Па выступает как пластический смысловой мотив танца, сочетание танцевальных шагов (движение ног и тела), в котором сразу и прямо проявляется эмоциональное состояние человека. Танцевальное па соединено с определенным ритмом и задает эмоциональный тон всему танцу. В балете (т.е. в сценическом искусстве танца) различают *шаг кошки, шаг рыбы, шаг ножниц (вид прыжка), шаг марша, шаг баска {pas de basque — вид прыжка}, фуэте, батман* и т.д. Па определяет собой смысловой лейтмотив танца, поэтому термином *па* часто называют и танец в целом. Так, в классическом балете (т.е. в наднациональной и поэтому как бы абстрактной системе сценического танца, в отличие от народного и характерного танца) термин *па* обозначает отдельные танцевальные формы (танцы): *па-сёль, па-де-де, па-де-труа*.

Движения прыгающего от радости ребенка, робкие или страстные объятия влюбленных, спотыкающиеся шаги согнутого горем человека и т. п. — в жизни вся эта неотделимая от физиологии и психологии симптоматика имеет индексальный характер, в то время как отображения жизни средствами танца — это знаки-копии. Вместе с тем в искусстве танца значительное место занимают и неизобразительные знаки или компоненты таких знаков. Условности танцевального языка связаны, с одной стороны, с «преувеличением», или «балетной стилизацией», движений, с

их послушностью музыке, а с другой, — с эстетической ценностью искусных и трудных па, приводящих людей в восхищение именно своей искусностью и трудностью, недоступными для большинства людей.

**1 ЛА \* \** Синтаксис в семиотике балета. Танцевальное  $\begin{matrix} I \\ I \end{matrix} \begin{matrix} I \\ I \end{matrix} \begin{matrix} \wedge \\ - \end{matrix}$  -<sup>на?</sup> составляющее двигательльно-ритмическую основу танца, по сути, является сплетением танцевальных шагов, т.е. синтаксическим феноменом. Танец весь пронизан соединениями и переплетениями движений. Поэтому язык танца представляет собой многоуровневую иерархию с несколькими синтаксическими подуровнями. Так, *па-де-дѐ* (фр. *pas de deux* — букв. 'танец вдвоем'), одна из основных форм классического балета, имеет собственный трехчастный синтаксис: *адажио* (медленный танец), *аллегро* (совместный танец в более быстром темпе, иногда с сольными частями), *кода* (совместная заключительная часть).

Балет, представляя собой высшую форму профессионального искусства танца, одновременно является разновидностью музыкального театра. В балете семиотика танца соединяется с семиотикой сложных литературно-драматических форм (синтаксис сюжета и композиции, парадигматика и синтактика персонажей и т. д.); с семиотическими возможностями сценического искусства, с пластами смысла, которые концентрированы в «памяти жанра» (М.М. Бахтин), в семантике направления, стиля, художественной школы. В макросинтаксисе балета семантика сплетений танцевальных па танца взаимодействует с драматургией балета (с его сценарием, диалоги и монологи которого будут хореографически переведены на язык *па-де-дѐ* и *па-сѐль*) или симфонии.

**1 А О** Метаязык балета: средства записи танца и  $\begin{matrix} I \\ I \end{matrix} \begin{matrix} \wedge \\ - \end{matrix}$  терминология хореографии. История хореографии (средств записи танца) насчитывает много веков, примерно столько же, сколько само письмо. Известно, что в Древнем Египте танцы записывались при помощи иероглифов. В храмах Южной Индии сохранились скульптурные изображения 108 каран — основных положений индийского классического танца. Римляне употребляли систему записи Жестов, применявшихся в римской пантомиме. В Западной Европе рисуночные передачи танцев встречаются в рукописях XV в. Среди инкунабул (книг первых десятилетий от начала книгопечатания) есть трактат 1499 г., в котором каждое па обозначалось той буквой, с которой начиналось название соответствующего движения. Позже такой способ дополнили рисунками. В 1581 г. в Венеции впервые попытались передать схему танца-шестьвия в графической форме.

В XVII в. во Франции в Королевской академии музыки разработали систему записи танца, основанную на условном обозначении движения; позже ее дополнили обозначениями движений рук, а также музыкального размера. В XIX в. стали применять схематическое изображение движущегося человека, включая с отображением движения по вертикали. В 1852 г. во Франции балетмейстер А. Сен-Леон в книге «Сценохореография» стремился показать развитие танца в пространстве: он чертил планы сценической площадки, обозначал кулисы, отображал взаиморасположение актеров; для каждого движения ног указывал координированные с ним движения корпуса, головы и рук. В России система Сен-Леона была развита в руководствах для школ балльных танцев А.Я.Цорна «Грамматика танцевального искусства и хореографии» и «Атлас к грамматике танцевального искусства» (Одесса, 1890).

Над системой записи балетных спектаклей много работал артист балета Мариинского театра и педагог В.И.Степанов (1866—1896), который специально для этого слушал лекции по антропологии и анатомии в Петербургском университете и был послан в Париж для усовершенствования в «графическом изображении балетных танцев и телодвижений». В 1892 г. он опубликовал в Париже на французском языке «Алфавит движений человеческого тела. Опыт регистрации движений человеческого тела при помощи музыкальных знаков». Эту систему включили в число специальных дисциплин Петербургского театрального училища. Интерес Степанова к языку и метаязыку танца отвечал его общему интересу к теории балета и к балетной дидактике. В 1895 г. он составил «Программу занятий балетных училищ с примерным распределением учебного материала на семь отделений, по степени трудности и сложности их» (вскоре утвержденную для классов балета в петербургском и московском театральных училищах).

Степанов разработал систему нотно-линейной записи танца (знаки располагались на нотном стане). Он ввел в хореографию понятие градуса (величина сгибания и разгибания суставов), фиксировал ритм, мизансцены и планы движения. В 1899 г. в Петербурге была издана «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела <...> по системе В.И.Степанова / Составил А.Горский» (СПб., 1899). При помощи системы Степанова в Мариинском театре было записано 27 балетов.

В современных системах записи танца передают направление, длину, ширину и форму шага; особенности постановки и отрыва ног от земли и их положения в воздухе; рисунок движений ног, смену положений рук, торса, головы, а также движение всех частей тела в различных плоскостях; ритм, темп и другие особенности динамики артиста и соотношение танцевальных движений и музыки; строение мизансцен и планы движений действующих лиц по площадке. Стан с записью танцевальных движений помещает-

ся под нотным станом. При записи народного танца используется описательный способ регистрации движений тела<sup>1</sup>.

В XX в. киносъемка и видеозапись кардинально расширили возможности сохранения произведений танцевального искусства как для повторного зрительского восприятия, так и для обучения балетному искусству. Однако доступность записи выступлений только подчеркнула аналитическую, теоретическую ценность метаязыка хореографии. Хореографу мало только «видеть» танец: он должен понимать его элементы, анатомию и геометрию, возможности танцовщиков и психологию зрителей. Средства записи танца и хореографическая терминология — это язык метасемиотической рефлексии хореографа, полезной как для развития семиотики танца, так и для самопознания танцевального искусства.

**1 ЛО Театр: о фактуре и единицах театрального языка.** В засвидетельствованных древнейших источниках пляска неотделима от пения и декламации, а исполнители — от зрителей. Это было синкретическим обрядовым действием — вроде шаманского камлания<sup>2</sup> или древнегреческих дионисийских мистерий. Но уже в IV в. до н. э. в Греции возникает профессиональный театр — с противопоставленной зрителям сценой, хорошо оплачиваемыми актерами и хранимыми в тайне до представления свитками пьес. Как и олимпийские игры, театральные представления в Афинах приурочивались к религиозным празднествам, и им предшествовали культовые церемонии. Представления проходили в форме состязаний, традиционной для всех древнегреческих зрелищ: состязались поэты-драматурги, постановщики, а потом и первые актеры. Судьями были 5—10 рядовых граждан, отобранных по жребию (Каллистов 1970, 81).

Театр всегда был искусством живой, прилюдной игры как перевоплощения (буквально: перемены плоти) актера. «Фактура» театра — это тело и голос актера, позже — также и лицо. В греческом театре, где от актера требовался безукоризненно звучный и сильный голос, совершенство в пении и танце, все же «на первом месте стоит искусство жеста, доведенное в древности до

<sup>1</sup> Подробно см.: *Лисицан С.* Запись движения (кинемография). — М.; Л., 1940. Здесь изложена история записи танца, разработана оригинальная система записи движений и дана обширная библиография; см. также «Словарь балетных терминов и понятий» в издании: *Русский балет: Энциклопедия / Ред. коллегия: Е.П.Белова и др.* — М., 1997. — С. 533 — 554; во второй части «Словаря» даны более специальные термины, преимущественно на французском языке, большей частью в сопровождении рисунков движений.

<sup>2</sup> «Шаман сам, как драматург, творит пьесу-мистирию и сам же исполняет в ней все роли: себя — шамана, своего коня, птицу, Повелителя Семи Небес и другие» (Богатырев [1940], 1971, 93).

высокой степени совершенства. Выступая в громоздком театральном наряде и маске, нужно было уметь выразить движениями рук и, главным образом, верхней части тела душевные волнения героев пьесы» (Каллистов 1970, 79).

Театр персонажей развился в результате индивидуализации хора. Первоначально словом *хорея* (от греч. *choreia* 'пляска') обозначали хор поющих танцоров в масках; это был синтез музыки, танца и пения-декламации. В греческой трагедии до Эсхила и Софокла хору противостоял только один актер, который передавал фабулу пьесы. Эсхил, а затем Софокл вводят второго актера, затем третьего. Складывались функциональные, содержательные различия между пением хора и речитативом запевалы-корифея, который становился актером-декламатором. Вначале диалог шел между хором и корифеем, но когда корифею стал отвечать не хор, а второй или третий актер хора, то значимость хора стала падать. Тем не менее в древнегреческом театре персонаж был еще только маской. Впрочем, по ходу действия один актер мог сменить несколько масок, что отражало резкую смену настроения героя. В отличие от демонстративной смены масок в экспериментах современного авангардистского театра, в Афинах это делали незаметно: актер отворачивался от зрителей, закрывал лицо руками или краем одежды, падал на колени и т. п.

Европейский театр Средних веков остался театром масок и сюжетных потрясений. Театр характеров начинает складываться в XVI в. (на основе театра и драматургии Марло, Шекспира), однако итальянская комедия масок (*commedia dell'arte*) и английские «маски» (англ. *masque* как особый драматический жанр) существовали до конца XVIII в.

Театр выделился из полисемиотических культовых действий, однако в нем рано развивается «новый синкретизм». Искусство театра все более насыщается возможностями разных других семиотик и семиотическими эффектами технических средств. В их ряду инструментальная музыка и вокал; декорации, костюмы, реквизит; вращающаяся сцена, а затем и подвижные декорации, которые заменяются на глазах зрителя; искусственное освещение; использование на сцене средств и спецэффектов радио, кино, телевидения, видеозаписи; нарушение границ между сценой и зрительным залом: вынос действия в зрительный зал; цирковая эквилибристика; цирковые трюки и фокусы, осуществляемые машинистом сцены, а с другой стороны, актеры, на глазах зрителей выполняющие функции рабочих сцены, и т. п.

В театральной критике и теории многие столетия идет спор о сущности искусства театра. Ее усматривают, по-разному выстраивая приоритеты и определяя пропорции, в двух творческих началах театра — в актере и режиссере, т.е. в искусстве игры и ис-

кустве мизансцен. Но может быть, здесь нет конфликта: мизансцена — организующая и формирующая единица спектакля, а плоть, фактура театра — игра актера.

**ЛОА** **О** повышенной семиотичности театральной паралингвистики. Жесты и мимика актера на сцене, как правило, усилены, подчеркнуты и поэтому более выразительны, чем обычная паралингвистика; в этом вполне можно видеть «упрощение ради доходчивости» (П. Пави). Нередко подчеркнутость мимики и жестикуляции оборачивается шаржированностью, карикатурностью (что иногда и требуется режиссеру). В целом в театре семиотика жестов и мимики более содержательна, чем в жизни. Это связано не только с общей большей выразительностью лица и тела актера (в том числе и вне сцены по сравнению с поведением не-актера), но и более сложными взаимоотношениями между вербальным и паравербальным компонентами в партитуре роли: паралингвистика далеко не всегда аккомпанирует слову. Вс. Мейерхольд, например, считал важным выявить или усилить смысловой диссонанс между словом и пластикой роли: «Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. <...> Можно фразе придать пластику, очень соответствующую словам, но это в такой же мере естественно, как совпадение логического ударения со стихотворным в стихе»<sup>1</sup>.

**ЛОQ** **Мизансцена.** В театральном искусстве мизансцена — это расположение и координация игры актеров на сцене, освещения, музыки в тот или иной эпизод спектакля, представляющий собой некоторое смысловое (драматургическое) единство. Мизансцена понимается как то минимальное пространство спектакля, в котором реализуется концепция театрального произведения, при этом каждая новая мизансцена должна обогащать содержание спектакля и по-новому выявлять своеобразие театрального прочтения пьесы конкретным режиссером. Как пишет П. Пави, «мизансцена заключается в преобразовании драматургического текста или сценических указаний в сценическое письмо» (Пави 1991, 179). С точки зрения развития действия спектакля мизансцена — это отдельное звено в синтагматике конфликтов-взаимодействий («сшибок» персонажей), из которых состоит театральное действие. В терминах семиотики мизансцена представляет собой иконический знак-образ, мера конвенциональное™ которого зависит от времени и места театральной постановки, художественного направления, к кото-

<sup>1</sup> Мейерхольд В.Э. К истории техники театра [1908] // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. — Часть первая. 1891-1917. — М., 1968. — С 135-136.

рому близок режиссер, а также от индивидуального своеобразия его театрального языка. В истории мирового театра не прослеживается «единой тенденции», или общей линии в развитии оппозиции «изобразительность/условность». По-видимому, не существует и единого принципа оценки «меры условности» для разных сценических искусств (театр актеров, театр кукол, пантомима) и для разных родов и жанров театрального искусства (театр драмы, театр сатиры, музыкальная комедия и др.).

**1-4 О О ЮиОи** **Семиотическая антитеза театру (изобразительное искусство).** Художественные семиотики (искусства), составляя часть общесемиотического континуума знаковых систем, в своем пространстве по ряду признаков также образуют определенную семиотическую непрерывность. Полярные области континуума искусств занимают театр и изобразительное искусство. Их различия, выразительно сформулированные П. Г. Богатыревым, представлены в таблице 15 (см.: Богатырев 1973, 312).

Таблица 15

**Семиотическое сопоставление театра и изобразительного искусства (по Богатыреву)**

| Театр живых актеров и кукольный театр  | Изобразительное искусство   |
|--|---|
| 1. Искусство во времени и пространстве   | Является искусством в пространстве  |
| 2. Олицетворяет развитие событий и характеров  | Олицетворяет состояние людей и вещей  |
| 3. Существует только в отдельных спектаклях  | Произведение изобразительного искусства продолжает жить независимо от времени |
| 4. Зритель (потребитель) является свидетелем творческого процесса  | Потребитель — свидетель творческого результата                                |
| 5. Является постоянно новой реакцией актеров или кукольников на постоянно новую реакцию публики и поэтому изменяется от одного представления к другому | В принципе результат не изменяется  |
| 6. Является всегда произведением коллектива  | Как правило, произведение одного художника                                    |
| 7. Всегда и непременно синтетическое произведение искусства (составленное из разных видов искусств — литература,                                       | Отдельные виды изобразительного искусства не проникают друг в друга           |



| Театр живых актеров и кукольный театр   | Изобразительное искусство   |
|---|---|
| актерское искусство, режиссура, изобразительное искусство, музыка и пр.), и, если говорить словами Вагнера, — это <i>Gesamtkunst</i> 'соединенное, целостное искусство' |   |
| 8. Основное существо — актер  | Произведение изобразительного искусства, которое проявляется формой, краской и линией |

**1 Л Л** **Пантомима как семиотический эксперимент.**  
 • • • В древности (в Древнем Риме, в Западной Европе в Середине века) представления «без слов», когда возможности актера сводились к пластике его тела, жестам и мимике, вынуждены были проводиться или из-за разноязычия (или иноязычия) публики и бродячих актеров; или из-за недостаточности голоса под открытым небом при большом стечении народа; или даже из-за цензурных запретов речей в ярмарочных спектаклях<sup>1</sup>.

Однако дело не только в затрудненности речей: еще в древности и актеры, и зрители почувствовали выразительность и своеобразие «безъязыковой» коммуникации. В Древнем Риме, на рубеже старой и новой эры, устраивались представления, в которых текст и движение были разделены: актер {пантомим}, меняя маску и костюм, изображал всех персонажей, а хор и музыканты «объясняли», что происходит. В балаганных представлениях до XIX в. речь и пантомима также часто перемежались. В XX в. немое кино и бурное развитие балета (в котором различают как отдельные дисциплины «пантомимический танец» и «пантомиму в балетном спектакле») способствовали тому, что стала культивироваться «чистая» пантомима, притом лишенная трюков и преувеличений средневековых комедиантов. Хормейстеры видят в пантомиме канал, по которому в балет приходит «жизненная» реалистическая выразительность драматического актера. Драматические режиссеры и режиссеры кино ценят в «кларноречивом искусстве пантомимы» (А. А. Румнев) возможность разбудить и усилить пластические возможности актера. Актеру, работающему над ролью, режиссер часто советует найти вначале «бессловесное», пантомимическое, решение сцены. «Занятия пантомимой помогают созданию внеш-

<sup>1</sup> С последним обстоятельством связывают, в частности, расцвет пантомимы в XVIII в. во Франции и Англии после правительственных запретов «на слова» в ярмарочных представлениях (Румнев 1964, 14).

него характера, иначе говоря, образа в его пластическом проявлении» (Румнев 1964, 190).

**Л С** Семиотическая парадоксальность цирка. Своеобразие образе цирка в том, что он, как спорт, ни о чем не «рассказывает» и ничто «не отражает». Является ли он в таком случае семиотикой (как все другие искусства)?

Цирк ближе к спорту, чем к «рассказывающим» искусствам: бесстрашие воздушных гимнастов, ловкость жонглеров, фокусы иллюзиониста, власть над хищниками — все эти чудеса удивляют и восхищают возможностями человека. В каждом искусстве есть этот компонент «чуда»: зритель поражен, он в восторге от необыкновенного дара артиста (так нарисовать, так спеть, так «притвориться» другим человеком!). Искусство цирка как бы целиком состоит из демонстраций разных необыкновенных способностей человека — прежде всего физических, но и молниеносного счета, отгадывания, гипноза тоже. Цирк — это возможность видеть редчайшее, небывалое: Божий дар или, наоборот, уродство (еще в XIX в. в цирках показывали сиамских близнецов, бородатых женщин и т.п.), или просто слона, а люди всегда были жадны до зрелищ и отдавали медяки за вход в ярмарочные балаганы. Главное, что цирковое «чудо» происходит на глазах публики. В цирке сконцентрировано то, что в разной мере присутствует в каждом искусстве: тяга человека к преодолению границ собственного естества. План содержания семиотики цирка можно определить так: это 'возможности человека' Каждый цирковой номер — это гипербола, которая на какой-то миг заставляет зрителя поверить, что *«человек может всё»*.

## Лекция XVI

### СЕМИОТИКА ЗВУКА. МУЗЫКА, САМАЯ ЗАГАДОЧНАЯ И ПАРАДОКСАЛЬНАЯ ИЗ СЕМИОТИК

116. О парадоксальности музыки. — 117. О «предмузыке» у животных. Физическая природа и психологические истоки музыкального искусства. — 118. Семиотическая структура музыки. — 118.1. Дознаковые (несемантические) элементы музыкального языка: звуки и созвучия. Созвучие как аналог фонемы. — 118.2. Музыкальная интонация как аналог слова (лексемы). — 118.3. Б.В.Асафьев о способе бытия музыки в общественном сознании: музыкальное сознание общества как устный музыкально-интонационный словарь. — 118.4. Индексы, знаки-копии и символы в музыкальном языке. — 118.5. Структурно-семантическое разнообразие интонаций. — 118.6. Господство

синтаксиса. — 119. Неисчерпаемость фактуры музыкального произведения. Типы музыкального творчества и богатство музыкальных форм. — 120. Парадоксальность плана содержания музыки: двуполярное соединение самого чувственного и самого абстрактного. — 121. Семиотическая революция в музыке: изобретение нотной записи как начало музыковедения. — 122. Почему так стремительно изменяется музыкальный язык? — 123. Место музыки в семиотическом континууме культуры

**1** *Л* *fi* <sup>^</sup> парадоксальности музыки. *I* "• языки отдельных искусств глубоко своеобразны, что и создает уникальность и незаменимость каждого из искусств в коммуникативно-познавательных возможностях человечества. Однако язык музыки занимает совершенно особое положение.

Во-первых, музыка — самое чувственное из искусств. Она с наибольшей силой (в сравнении с другими искусствами) выражает чувства человека и максимально воздействует на его психику, в том числе на ее глубинные подсознательные пласты. Музыка может восприниматься без участия интеллекта и «отключать» интеллект. Медицина издавна использовала терапевтические возможности музыки.

Во-вторых, в музыке издавна видели самое интеллектуальное и вместе с тем иррациональное искусство: художественный (интуитивно-образный) эквивалент философии и математики, открывающий сокровенную сущность мира.

В-третьих, из всех искусств музыка выделяется самым сложным языком — отражено об этом свидетельствует разветвленность музыковедческой терминологии при ее весьма специальном характере (в отличие от терминологий, более доступных непрофессионалам, например, литературоведения или изобразительного искусства).

В-четвертых, не вполне понятно, что «отражает» или «моделирует» музыка, что «сообщают» музыкальные произведения. Общепризнано, что музыка с максимальной силой выражает глубину чувств. Однако, согласно менее распространенному пониманию музыкального языка, она двуполярна: эмоционально-чувственная глубина соединяется в музыке с предельной глубиной абстрактного мышления. Но о чем это мышление?

Наконец, уникальна сама разноприродность языка музыки, при том что это древнейшее и целостное в своих истоках искусство (в сравнении с, допустим, искусством кино или даже сцены). Однако несмотря на древность и органичность музыки, ее язык имеет двойственную физическую природу: источником музыки может быть, во-первых, человек — именно поющий человек, и, во-вторых, инструмент — когда на нем играет человек.

**Л/ I \* •** О «предмузыке» у животных. Физическая природа звучания. Искусства, и в том числе музыка, — это феномены человеческого бытия. Однако в мире животных есть явления, поразительно близкие к художественной деятельности человека. О явлениях в биокоммуникации, пограничных с искусством танца, шла речь в начале лекции об искусствах, основанных на семиотике движений (см. п. 111). В этологии имеются также свидетельства о явлениях, в которых можно видеть эволюционные «намеки» на «предмузыку» у животных. Однако, во-первых, таких свидетельств значительно меньше, чем рассказов о «танцах» и «хороводах» у антилоп или обезьян; во-вторых, «предмузыку» в мире животных трудно отграничить от звуковых сигналов в их «обычной» коммуникации.

Особенно это касается певчих птиц. Несмотря на несомненные эстетические достоинства соловьиных трелей, это именно «обычная» коммуникация птиц: иногда это звуковой сексуальный релизер, привлекающий самку; иногда знак, посылаемый другим птицам о том, что «вот эта» территория занята. Иначе говоря, в подобных явлениях присутствует не «предмузыка», а «предречь» (см. подробнее о «языке» птиц в п. 21). Видеть в птичьем пении «предмузыку» мешает его утилитарность: здесь нет момента «игры», «праздного удовольствия», «развлечения».

Однако именно о такого рода «праздных» «звуковых искусствах» иногда сообщают этологи (только обычно это рассказы не о птицах, а о млекопитающих). Вот одно из таких свидетельств.

Разбитое бурей дерево, у которого расщеплен ствол, — находка для медведя, а еще больше для медведицы, когда она с детьми. Ухватится лапой за дранощепину режвящийся Топтыгин, отогнет ее вниз и отпустит. Ударит она с маху по расколотому стволу, дребезжит, гудит ствол, вибрируя. А косматый богатырь не унимается: еще и еще отводит и отпускает щепу, музицирует. Прислушивается, как далеко громогласное эхо разносит по ущельям и горам эти звуки (Акимушкин 1997, 26).

Первооснова музыки — это музыкальные звуки. Их нет в природе, они не существуют вне музыки. От немзыкальных звуков их отличает то, что в музыкальном звуке акцентируется, подчеркивается его высота, или, как говорят музыковеды, музыкальный звук *дли*т свою высоту, в то время как звуки речи (в первую очередь гласные, у которых тоже есть высота) только *скользят* по высотным возможностям голоса и почти не используют их для выражения смыслов.

Психофизиологический первоисточник музыкального звука — это взволнованный и потому высотно усиленный, акцентированный голос человека, и именно интонации голоса. Создатель

интонационной концепции музыки Б.В.Асафьев исходил из психологического и конструктивного родства речевой и музыкальной интонаций: «Тон [интонация. — *Н.М.*] — напряжение, усилие, потребное для выказывания аффекта, длительного эмоционального состояния, безразлично в музыкальном тоне или слове... (Асафьев 1971, 354-355).

Уже в древнейшие времена голос дополняется звуком музыкального инструмента. Вот какой предстает телесно-инструментальная природа музыки в изображении современного музыковеда Т.В.Чередниченко: «Как пение, так и игру на инструментах можно понять как звуковую проекцию человеческого тела, его временного и пространственного самоощущения. <...> Пение рождается в сокровенной тесноте тела. Оно исходит. <...> из напрягающейся и расслабляющейся ткани легких. В пении мы слышим, каково дыхание человека: вольное оно или стесненное, плавное или прерывистое. <...> Пение заставляет нас резонировать на состояние поющего. Пение, в отличие от речи, неотрывно от эмоционально-физического состояния того, кто поет. Пение и есть либо стихийная, либо художественно-целенаправленная передача таких состояний» (Чередниченко 1994, I, 23 — 24).

Инструментальная игра появляется позже пения, но, как и пение, игра на инструментах была развитием музыкальных возможностей тела человека. «Первые музыкальные инструменты — ударные <...>, а среди ударных первые музыкальные инструменты принадлежат к типу кастаньет и барабанов. Их прообразы — хлопки ладоней и топот ног. Щелкающий звук кастаньет стилизует хлопки; гулко-глухой удар барабана — топот. Эти звуки знаменуют главные пространственные координаты, которыми тело человека вписано во внешний мир. Хлопки ладоней — сближаемых и разводимых рук — есть не что иное, как озвученная горизонталь, в которой симметричны (обладают одинаковым импульсом) левое и правое. Топот — озвученная вертикаль, в которой верх и низ асимметричны (звук удара ног о землю — это звук столкновения движущегося с неподвижным, активного с пассивным). Кастаньеты и барабаны отвлекают озвученную пространственность тела от него самого. Поверхность ладоней заменяется дощечками; взаимодействие ног и земли преобразуется во взаимодействие рук (или барабанной колотушки) и мембраны барабана. Играя на ударных, человек играет на о вещественных поверхностях своего тела» (Чередниченко 1994, I, 26).

«Первичные музыкальные инструменты, способные лишь к счету времени [кастаньеты и барабан. — *Н.М.*], постепенно научаются "петь": изменять высоту звука и слитно переходить от одного звука к другому. Условно этот процесс можно реконструировать следующим образом.

Кастаньеты "открепляются" от ладоней, получают возможность вибрировать, подобно голосовым связкам, и, выстроившись по убывающей толщине или площади в ряд, аналогичный градациям мышечного напряжения гортани, образуют пластины ксилофона. Мембрана барабана вытягивается в струну, которую можно зажимать в разных местах, меняя высоту звука. Струна — аналог голосовых связок. Рука, зажимающая струну, — аналог мышц гортани. Рука, колеблющая струну (щипком или при помощи смычка), — аналог дыхательного столба. Корпус барабана, с которого снята мембрана, вытягивается в полую трубку — аналог дыхательного пути. <...> Отверстия на трубке, зажимаемые пальцами для изменения высоты звука, — аналог мышц гортани. <...> При игре на инструментах рука берет на себя функции то дыхательного столба, то голосовых связок, то мышц гортани. Рука "поет"» (Черденченко 1994, I, 28).

У каждого поющего свой диапазон высот (в терминологии различают только основные мужские и женские голосовые регистры — бас, баритон, тенор, альт, контральто, сопрано и т.д.) и свой, неповторимый тембр голоса (в силу индивидуальных особенностей строения голосового аппарата). В мире существуют сотни видов музыкальных инструментов, каждый со своими высотными и тембровыми возможностями.

Сказанное позволяет представить разнообразие отдельных классов элементарных музыкальных звуков и практически бесконечные их комбинации в соединении с бесконечным разнообразием ансамблей (дуэтов, трио, квартетов и т.д.) источников звучания.

**Л О** Семiotическая структура музыки. В отечественной традиции предпосылки семиотического подхода к музыке были созданы в трудах Б. В. Асафьева. В 1925—1929 гг., работая над книгой «Музыкальная форма как процесс», он определяет музыку как «искусство интонируемого смысла» и первым **пишет о музыкальной семантике, музыкальном слове (у него это интонация), музыкально-интонационном словаре. По Асафьеву, семан-**тичность музыки состоит в выражении как аффектов (чувств), так и мыслей. «В них, в этих узлах [“утолщениях” интонационного рисунка. — Н.М.], концентрируется смысл, они — область интеллекта, сознания. <...> Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании “прерывистости слов”, а в существе своем оно — “мелосно”, “мелодийно”, текуче и обусловлено своего рода “умственным дыханием” и ритмом, являясь “мыслимым интонированием”» (Асафьев 1971, 355).

К семиотическому взгляду на музыку приходят те, кто видит в ней содержание (семантику, смысл) и стремится понять его природу. С достаточно общей точки зрения (философско-эстетической), семиотическая концепция музыки предстает как развернутая аналогия или метафора: «Музыка есть язык...», говорится в учебнике по музыковедению, написанном профессором Московской консерватории имени Чайковского<sup>1</sup>. Как и в обычном языке, в музыке есть свои семантические единицы (они составляют «словарь») и законы их комбинации (это «синтаксис» музыкального языка); отдельное музыкальное произведение («текст», в семиотическом смысле) есть конкретная реализация возможностей языка музыки.

В современном российском музыковедении уподобление музыки языку (с использованием лингвистической терминологии) наиболее последовательно проводится в книгах М. Г. Арановского «Синтаксическая структура мелодии» (М., 1991), «Музыкальный текст: Структура и свойства» (М., 1998.). Ср. его лингвомузыкальные термины: *музыкальный язык, речь, музыкальный текст* (и *структурные уровни музыкального текста*), *музыкальная семантика, музыкальная лексика, морфологические единицы музыкального языка, стиль, синтаксис* (и *семантический музыкальный синтаксис*), *синтагма, деривация, интертекстуальность* и др. (см. Арановский 1998).

Поскольку познавательная ценность и даже неизбежность метафор общепризнана, дискуссии о семиотической теории музыки касаются не самой возможности семиотического взгляда на музыку, а того, насколько последовательны и, главное, ценны для музыковедения могут быть такие аналогии. Основные трудности в принятии семиотической концепции музыки связаны, во-первых, с дискуссиями о содержании музыки и, во-вторых, с вопросом о том, что считать основной единицей (знаком) музыкального языка и как представить его «словарь», «морфологию», «синтаксис».

Семиотическая теория музыки исходит из того, что у музыки и музыкальных произведений имеется содержание — и это несмотря на трудности в его выявлении и характеристике. О чем «говорит» «чистая музыка» — та, которая остается, если из песни и оперы исключить слова, из балета\* — сюжет и при этом забыть о программах применительно к так называемой «программной музыке»? Содержание музыки настолько своеобразно, что в музыковедении всегда были и есть теории, согласно которым музыка — это «чистая форма, без содержания», способная «сама по себе» (без слов, без либретто или программы) вызывать эстетическое чувство. Согласно асемантическим концепциям музыка не знает проблемы формы и содержания: ее «содержание» трактуется как «форма» или

<sup>1</sup> См.: Холопова 2000, 77 и др.

как «движение формы», или как числовая упорядоченность элементов в структуре музыкального произведения.

Большинство музыковедов (в отличие от композиторов) признают семантическую музыку. Что касается единиц музыкального языка, то этот вопрос остается предметом музыковедческих дискуссий. Согласно распространенной точке зрения, идущей от Асафьева, основной значащей единицей музыкального языка (как бы лексемой, т.е. воспроизводимой структурой с закрепленным значением) является интонация (см.: Холопова 2000, 60 — 76). Однако другие авторы считают, что интонация в качестве основной смысловой единицы музыки «не может быть приравнена к знаку, так как она рождается на пересечении абсолютно всех компонентов, которые так или иначе влияют на характер звучания, — артикуляции, темпа, динамики, ритма, тембра, особенностей исполнительской интерпретации и т.д.» (Денисов 2000, 211)<sup>1</sup>. Подоплека цитированного возражения состоит в том, что автор хотел бы видеть в знаке и основную смысловую единицу музыки, и вместе с тем некоторую элементарную (т.е. далее не делимую) сущность. Между тем опыт языковедов подсказывает, что в информационно емкой семиотике центральная единица может быть далеко не элементарна — этот, по выражению Выготского, «микрокосмос языка».

**1 Л Я Л**     **Дознаковые (несемантические) элементы музыкального языка: звуки и созвучия. Созвучие как**  
**1 О- 1 •** **аналог фонемы.** В структуре музыкального языка имеется два уровня дознаковых единиц: 1) уровень музыкальных звуков (т.е. гармонических колебаний) и 2) уровень созвучий. Аналогичным образом в структуре естественного языка есть два дознаковых уровня: 1) уровень дифференциальных признаков фонем (минимальных нелинейных различительных единиц — таких, как 'глухость'/ 'звонкость', 'твердость'/ 'мягкость', 'огубленность'/ 'неогубленность' и т.д.) и 2) уровень фонем (минимальных линейных различительных единиц — <p>, <b>, <b'> и т.д.).

Элементарный музыкальный звук не рассматривается в музыковедении в качестве музыкальной единицы, поскольку в звуке еще нет явления композиции, т.е. творческого соединения музыкальных звуков. Момент индивидуального выбора и, следовательно, творчества возникает в феномене созвучия — последовательного (мелодического) или одновременного (гармонического) сочетания двух или большего числа звуков различной высоты: так возникают консонансы, диссонансы, аккорды. Музыковедение видит в созвучиях элементарные, но при этом не основные единицы музыкального языка: это «те живые клетки, из

<sup>1</sup> В этой статье А. Денисова см. также библиографию работ по теме «Семиотика музыки», в том числе в зарубежных источниках.



которых построена музыкальная ткань любого произведения» (ЭслМуз 1985, 131).

У созвучий имеется свой синтаксис (законы внутренней комбинаторики), определяемый двумя классами правил: 1) учет количества звуков и временных соотношений между звуками, образующими созвучия; 2) высотные зависимости от принятого лада (звуковысотной системы). Организация созвучий во многом определяется той конкретной звуковысотной системой (ладом), своего рода «звуковой лесенкой», в которой протекает процесс композиции музыкального произведения.

В музыкальной истории народов мира известно несколько звуковысотных систем, различающихся количеством ступеней в звукоряде и разными «расстояниями» между ступенями. В ладе свертывается или обобщается «интонационное чувство» той или иной культуры, т.е. ее «склонность к конкретным звуковысотным оборотам, передающим типовые эмоциональные состояния или символизирующим некоторые ценности» (Чередниченко 1994, I, 61).

Разумеется, созвучия, а также высота, динамика, тембр звука обладают определенной «семантичностью» или экспрессией<sup>1</sup>, однако в масштабе всей сложной (многоуровневой и содержательно богатой) семиотики музыки значимость созвучий, по оценке Б. М. Гаспарова, «сопоставима с "фонэстетической" значимостью звуков естественного языка» (Гаспаров 1977, 121). (О «семантичности» звуков естественного языка см. выше, п. 42—46.)

**14 Q O Музыкальная интонация как аналог слова (лек-  
• O «Л • семы).** Действительно значащая единица музыки — интонация (мельчайший мелодический оборот) — принадлежит следующему, более высокому уровню в структуре музыкального языка — интонационному. Музыкальная интонация и основанная на интонации мелодия (мотив) создаются соединением созвучий в целостную (законченную в ладово-ритмическом отношении) последовательность (комбинацию созвучий). Если понятие «музыкальный звук» отображает материально-физическую природу музыки, то интонация выступает как «энергоноситель» музыкального содержания. Эти два феномена — звук и интонация — настолько фундаментальны для музыки, что к ним сводят суть музыкального искусства, определяя его как «язык звуков и интонаций» (ЭслМуз 1985, 179).

<sup>1</sup> Вот как об этом писали теоретики музыки в XVII в.: «Консонанс изображает радость, дружбу, спокойствие; диссонанс — борьбу. Поэтому каждый хороший, любящий порядок человек получает больше удовольствия от консонанса, чем от диссонанса» (цит. по: Чередниченко 1989, 19).

Внемзыкальные истоки интонации — это, во-первых, речевые интонации устного общения людей и, во-вторых, их жесты и движения — в обряде, танце и в повседневной жизни<sup>1</sup>. Жесты и движения, подобно «немым интонациям тела» (Б.В.Асафьев), вливаются в музыку, формируя ее ритм и мотив. Речевая интонация и движения тела — эти два внешних, телесно-эмоциональных источника музыки организуются далее специфическими «внутренними» средствами музыки — гармонией, ладом, метром и др.

Отмечая генетическую связь музыкальной интонации с интонированием устной речи, важно вместе с тем подчеркнуть разное место интонации в музыке и в обычной речи. Интонация в музыке — основная выразительная единица музыкального языка. Интонация в обычной речи тоже исключительно важна для собеседников — в качестве эмоционально-модальной симптоматики в их взаимоотношениях (см. п. 34), однако рассудок людей, их логическое мышление почти не обращают внимания на интонацию. В строго логической устной речи (научный доклад, выступление судьи, чтение инструкции по радио и т.п.) интонация даже как бы мешает «объективизму» роли говорящего. Об этом интересно писал еще в 1940-х гг. Н. И.Жинкин: «Логическая терминированная речь противоположна музыке. Оба эти вида выражения находятся на разных концах единой цепи. Терминированная речь боится интонации, уходит от нее, несет ее как бремя, как наказание. Музыка только и знает, что интонацию...» (Жинкин 1985, 79-80).

Аналогия между словом и интонацией основана на следующих их общих чертах: 1) смысловая целостность; 2) относительная автономность (отграниченность от других подобных единиц); 3) воспроизводимость (повторяемость); 4) вариативность повторений (воспроизведений); 5) частичная (иногда высокая, иногда неожиданная) предсказуемость их появления в контексте.

Б. М. Гаспаров писал, что «повторение является важнейшим свойством мотива. Любая "правильно" синтаксически организованная группа элементов в принципе может образовать мотив, если будет удовлетворять данному условию. С другой стороны, ни о какой последовательности невозможно судить априори, является ли она мотивом, пока мы не проанализируем характер ее вхождений в текст. Так, звуки настройки скрипки

<sup>1</sup> «Способность музыки точно воспроизводить самые разные движения — бурные, мощные, грандиозные, угловатые, раскованные — поразительна. Вот несколько примеров: вкрадчивые движения кошки, неуклюже переваливающаяся походка утки в симфонической сказке С. С. Прокофьева «Петя и Волк», неслышно плывущий шаг патера Лоренцо, спотыкающиеся движения смертельно раненого Меркуцио — в его же балете «Ромео и Джульетта» (ЭслМуз 1985, 134).

*g-d-a-e* становятся мотивом в скрипичном концерте А. Берга в силу своей постоянной воспроизводимости» (Гаспаров 1977, 123).

**1 ЛО О Б.В.Асафьев о способе бытия музыки в общественном сознании: музыкальное сознание общества как устный музыкально-интонационный словарь.** Согласно Б.В.Асафьеву, музыкальные интонации выступают в качестве основных единиц музыкального сознания общества. «В сознании слушателей, т.е. в массовом, общественном сознании, не размещены целиком музыкальные произведения (разве что у профессионалов и редких любителей), а отлагается сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, в который входят разнообразные "фрагменты" музыки, но который, в сущности, составляет "устный музыкально-интонационный словарь" Подчеркиваю: интонационный, потому что это не абстрактный словарь музыкальных терминов, а каждым человеком интонированный (вслух или про себя, в различной мере, степени, способе, смотря по способностям) "запас" выразительных для него "говорящих ему" музыкальных интонаций, живых, конкретных, всегда "на слуху лежащих" звукообразований, вплоть до характеристики интервалов. При слушании нового музыкального произведения сравнение происходит по этим общеизвестным "дорогам"..."» (Асафьев 1971, 357-358).

**1 ЛЯ А. Индексы, знаки-копии и символы в музыкальном языке.** В семиотической концепции музыки обязательно возникает вопрос о том, что такое интонация (как основная значащая единица музыкального языка) с точки зрения триады Пирса «индекс—копия—символ». Сам Пирс, опираясь на восходящее к античности понимание искусства как подражания (мимесиа) действительности, считал, что в семиотиках разных искусств преобладают знаки, основанные на подобии и означаемого и означающего, т.е. знаки-копии. Веком позже Ю.М.Лотман писал о том, что «музыка резко отличается от естественных языков отсутствием обязательных семантических связей» (что снимало вопрос о типах знаков), и поэтому ключ к семиотическому осмыслению музыкальных текстов видел в изучении их синтагматики (см.: Лотман 1970, 16). Однако музыковеды, стремящиеся к семиотическому осмыслению музыки, находят в ее языке три пирсовские типа знаков — *индексы*, *копии* и *символы*, определяя их следующим образом.

А. Знаки-индексы («предметные знаки») передают в звучании зрительную предметность мира. В музыке знаки-индексы — это косвенные отражения предметов по какому-либо сопутствующему («смежному») признаку: например, изображение птиц путем

передачи одного из их «метонимических» звуковых признаков — «шебетания или движения крыльев, изображение едущей телеги путем имитации тяжелого и вращающегося движения» и т.д. (Холопова, 2000, 65).

Б. Знаки-копии («эмоциональные знаки») выражают в звучании психологические процессы и состояния: волнение, усиление или ослабление диапазона эмоциональных колебаний, коллизии противоречивых чувств, рост напряжения, кульминацию, спад, затишье и т.д. В музыке знаки-копии преобладают. «Таковыми знаками эмоциональной жизни человека до краев наполнена романтическая музыка XIX века: волны лирических нарастаний в операх и симфониях Чайковского, постоянные эмоциональные "качания" от подъемов к спадам в сонатах, квартетах и другой камерной музыке Брамса, мелодические устремления и опадения в музыке лирических томлений позднего Вагнера и т.д. При этом выражение различных эмоциональных состояний происходит с помощью либо голосовых, вокальных интонаций, либо моторных, ритмических. Типичные голосовые знаки эмоционального состояния, которые могут проецироваться и на инструментальные партии, — это интонации восклицательные, повелительные, молящие, вопросительные, саркастические, заклинательные, трепетные, величавые и т.д. Моторно-ритмические интонационные знаки — уверенная, четкая, равномерная поступь, неровный ковьяляющий шаг, стремительно несущийся поток, скачущий ритм, жесткое механическое движение и т.д.» (там же, 65).

В. Знаки-символы (целиком условные «понятийные знаки») — это «элементы музыки с априорными значениями, закрепленными в исторической музыкальной практике» (там же, 65), т.е. узнаваемые, иногда хрестоматийные цитаты и парафразы, призванные вызвать у слушателя определенные жанрово-стилистические и/или эмоционально-тематические ассоциации. «"Программирование" определенных жанровых ассоциаций характерно для стилей Шопена, Брамса (XIX век), а затем и композиторов XX века. <...> Аналогичное "программирование" стилей стало приемом полистилистики и коллажа XX века: баховские, вивальдиевские ассоциации у Стравинского, аллюзия Лунной сонаты Бетховена в Альтовой сонате Шостаковича, аллюзия стилей всей истории немецкой музыки в Третьей симфонии Шнитке» (там же, 66). К знакам-символам относятся также собственно словесные знаки в общей системе музыкальной семиотики: это в первую очередь названия произведений; литературные предисловия к «программным» музыкальным произведениям, написанные или избранные композиторами; поэтические тексты вокальных произведений; словесные авторские ремарки в нотах, определяющие громкостную динамику исполнения, иногда по-итальянски: *forte* (сокр. /) 'силь-

но, громко', *fortissimo* (*ff*) 'очень громко', *forte fortissimo* (*fff*) 'чрезвычайно громко' и т.п., иногда на своем языке, как, например, в балете «Золушка» Прокофьева: *не спеша, нежно; не спеша, звучно; живо, с огнем; выразительно* и т.п.

Семиотика музыки, разработанная лингвистом (см.: Гаспаров 1977), согласуется с семиотикой музыковедов в главном: признании того, что знаки-копии являются основным видом музыкальных знаков и их содержание связано с отображением психических состояний человека. Вместе с тем в концепции Гаспарова есть два существенных отличия от музыковедческой трактовки музыкальных знаков.

Во-первых, Гаспаров иначе — более реалистично — объясняет генезис плана содержания музыкального знака. Если в процессах обычного семиозиса содержание первично, задано и именно как бы «ищет» для себя форму (план выражения), то в музыке (без слов) имеет место инверсия формы и содержания: «исходной является форма знака», в то время как его значение (денотат) формируется на основе ассоциаций формы знака с теми или иными психическими (внемusикальными) реакциями. «Данные реакции составляют мир денотатов как исходный материал музыки, подобно предметам, изображаемым на картине или экране. <...> В музыке денотат формируется только через его ассоциации с формой знака и не существует автономно; именно это обстоятельство является причиной неопределенности семантики музыкального знака и трудности ее репрезентации в терминах других знаковых систем (вербальной, визуальной и т.д.). <...> Денотат формируется на основании некоторого подобия с формой знака. Прежде всего, благодаря универсальному характеру реакций на динамику и темп, оказывается возможной экстраполяция данных реакций из музыки во внемusикальную сферу. Далее, синэстетические реакции, ассоциирующие музыкальное впечатление с экстрамузыкальными представлениями («теплое—холодное», «темное—светлое», «мягкое—жесткое», «блестящее—тусклое», «легкое—тяжелое» и т.д.), также оказываются важными в этом плане» (там же, 131).

Во-вторых, по Гаспарову, в музыке нет знаков-символов, т.е. целиком условных, конвенциональных знаков. Музыкальные цитаты и аллюзии он рассматривает как разновидность индексных (метонимических) знаков, ср.: «Экстрамузыкальной характеристикой вальса является только сам танец как таковой, но и "все связанное со звуками вальса", то есть и определенная динамика, и настроение, и художественные ассоциации, и т.д.» "Музыкальная метонимия" генерирует комплекс впечатлений, который в целом может возникнуть только на базе ассоциаций с музыкальным текстом и имеет поэтому секундарный по отношению к этому тексту характер» (там же, 132). Связь звучания со словами естественного языка (в котором преобладают именно конвенциональные знаки), например, с текстом песни или с названием симфонии, «у музыкального знака всегда сопровождается некоторыми иконическими и индексными ассоциациями, выступающими помимо словесного текста» (там же, 134). Однако в музыкальном

произведении «со словами» вектор семиозиса иной: текст является смысловой данностью, и композитор ищет для данного содержания адекватное звуковое выражение. В песне текст так относится к музыке, как в речевом акте референтная ситуация (тема сообщения) относится к самому сообщению.

**1 А О с Ю • w • наций.** Структурно-семантическое разнообразие интонаций. Термин *музыкальная интонация* многозначен и легко синонимизируется со словами *мелодия* и *мотив*. *Интонация* может обозначать и 'мельчайший мелодический оборот', и 'сочетание мелодических оборотов', и 'воплощение художественного образа в музыкальных звуках' (см.: ЭслМуз 1985, 133). В последнем значении *интонация* по сути означает то же, что и *лейтмотив* (нем. *Leutmotiv* — дословно 'ведущий мотив'), и сближается с термином *музыкальная тема*. В музыковедении есть также термин *генеральная интонация* для обозначения интонационных структур максимального текстуального охвата (см.: Холопова 2000, 61). Понятно, что переход от «мельчайших мелодических оборотов» к более крупным мелодическим единицам — это переход на новые уровни синтаксической организации музыкального языка, однако в музыковедческой терминологии соответствующие единицы пока не разграничены.

Б.М.Гаспаров предлагает три термина для трех первых уровней интонационных единиц: 1) *мотив* ('музыкальный аналог слова'); 2) *комплексный мотив* как 'устойчивое (воспроизводимое) сочетание мотивов, само функционирующее в качестве мотива' (по Гаспарову, это аналог сложного слова); 3) *мотивная фраза* как 'свободное соединение мотивов'; это аналог словосочетания (см.: Гаспаров 1977, 125—126). Более сложные интонационные образования, о которых далее идет речь в его работе (примерно то, что в музыковедении называют *лейтмотив*, или *тема*), Гаспаров не определяет.

В музыковедении встречаются терминологические характеристики мотивов по их связи со значительно более высокими уровнями в организации музыкального языка — такими как стиль, направление, жанр, композиция и др. Так, В. Н. Холопова, систематизируя типы интонационной семантики, различает, с одной стороны, **эмоционально-экспрессивные и предметно-изобразительные** значения (соответствующие элементарным интонационным единицам, в ее терминологии — *музыкальным лексемам*, о них см. в пп. 118.2), а с другой стороны, значительно более сложные **семантические типы интонаций: музыкально-жанровые, музыкально-композиционные, музыкально-стилевые. Вот какие феномены** объединены в последние три типа интонационной семантики.

Музыкально-жанровые интонации — воспроизведение черт марша, баркаролы, джазового ансамбля, массовой песни, фортепианной классической музыки, опереточного канкана, церковного хора и т.д.

Музыкально-стилевые интонации — воссоздание типичных черт музыки Баха, Вивальди, Бетховена, Шопена и др.

Музыкально-композиционные интонации — использование отдельных средств мелодики, ритмики, гармонии, фактуры, оркестровки и т.д.: певучая кантиленная мелодия, отстраненная целотоновая гамма, «пустые квинты», терпкие «секундовые трения», «воздушная семптимма», «*nota sensibile*» (тяготеющий вводный тон), «*marche harmonique*» (гармоническая секвенция), напряженный доминантовый преддыкт, пряные нонаккорды, острый пунктирный ритм, активный ямбический затакт, мерная ровность ритма, грозное *glissando* тромбонov, нежный флажолет скрипки, гнусавый тембр гобоя, резкие выкрики флейты пикколо, военная дробь малого барабана, грудной тембр виолончели, «хаотическая» алеаторика, плотный кластер, разбросанный пуантилизм, мощное оркестровое *tutti*, снижающее *diminuendo* и т.д. (Холопова 2000, 71).

**14 Q £** **Господство синтаксиса.** Поскольку в языке музыки значение основных знаков (мелодических оборотов) производно от их звукового выражения (см. пп. 118.2) и поддается объективированию в меньшей мере, чем, например, денотат слова или неабстрактной скульптурной композиции, то в музыкальных произведениях главенствующую роль играет не семантика, а широко понимаемый синтаксис, т.е. разнообразные синтагматические связи единиц, принадлежащих разным уровням музыкального языка. Однако уровневая концепция музыкального языка (именно «в деталях», а не «в принципе») не общепризнана.

Ср. попытку М.Г.Арановского терминологически выстроить уровневую иерархию музыкального языка «снизу доверху»: 1) мотив; 2) синтагма (соединение двух мотивов); 3) предложение (результат «комбинаторики синтагм», иногда совпадает с традиционной единицей музыкального языка — *периодом*; существенно, что это законченная в смысловом отношении единица; 4) уровень сверхфразовых единств (они «стоят на грани синтаксических и композиционных единиц»; «по способу существования (внутри крупных форм) они принадлежат еще уровню синтаксиса, а по типу строения — уже музыкальной форме»... (Арановский 1998, 329); 5) уровень «синтаксиса композиции»; для него характерны наиболее устойчивые виды априорной семантики; 6) уровень жанровой организации произведения; в качестве носителя социальной функции произведения жанр находится на границе музыкального и немзыкального; «там, где жанр связан с бытом, обрядом, религиозным культом, церемониалом <...>, связь между музыкальной функцией и немзыкальной оказывается особенно прочной и постоянной: жанр предписывает применение определенной группы музыкально-языковых и стилистических

тических средств; при этом внемузыкальное прямо и непосредственно диктует свои требования музыкальному. Поэтому слой априорной знаковой информации здесь весьма плотен» (там же, 326 — 331). Легко видеть, что шесть уровней музыкального языка вполне соответствуют уровневой иерархии искусства слова<sup>1</sup>.

Несмотря на необщепринятость уровневой концепции музыки, на практике у всех, имеющих отношение к музыке, есть чувство, что музыка возникает из разнообразных соединений звуков и созвучий, из закономерных (или «неслучайных») продолжений одного звука другим.

Поэтому неслучайно в разных языках, говоря о создании музыкальных произведений, люди издавна и до сих пор используют глаголы с общим значением 'составлять, соединять части в целое', ср. лат. *compono carmen* 'слагать песнь', англ. *to compose*, нем. *komponieren*, рус. *сочинять (музыку), сложить (песню)*. В музыке господствует синтагматика. По числу уровней музыка превосходит искусство слова.

О том, что «в музыке проблема внутренних отношений преобладает над отношениями иконического порядка», писал Р.О.Якобсон, называя при этом три вида синтагматической рефлексии композитора — антиципацию, ретроспекцию и интеграцию — «тремя фундаментальными операциями музыкального "ремесла"» (Якобсон [1975] 1996, 159—160). Якобсон ссылается также на опыт и суждения композиторов и музыковедов: «Отсылка к следующему знаку в пределах музыкальной формы осмысливается композиторами как сущность музыкального знака.

По мнению Арнольда Шёнберга<sup>2</sup>, «сочинять музыку — это значит обозревать будущее музыкальной темы», ср. также указание на приоритет синтагматики при восприятии музыки (здесь Якобсон цитирует музыковеда Леонарда Мейера): «Внутри контекста отдельного музыкального стиля один тон или группа тонов указывают — или ведут опытного слушателя к тому, чтобы он мог ожидать, — появление другого тона или группы тонов, предсказуемых на более или менее определенной точке музыкального континуума» (цит. по: Якобсон [1975] 1996, 159).

Ср. также мысль Ю. М. Лотмана (приведенную в пп. 118.4) о том, что для понимания музыкального произведения его синтагматика важнее семантики (см.: Лотман 1970, 16).

Ср., впрочем, раздел «Музыкальное содержание как иерархия» в книге В.Н.Холоповой, где уровневое строение музыки представлено как иерархия смысловых пластов в семантике музыкального произведения.

<sup>2</sup> А.Шёнберг (1874—1951) — австрийский композитор-экспрессионист и теоретик музыки, основоположник так называемой "серийной" музыки (додекафонии).



**1** **ЛО** Неисчерпаемость фактуры музыкального произведения. Типы музыкального творчества и богатство музыкальных форм. В музыковедении *фактура* (от лат. *factura* 'обработка, устройство', от *facio* 'делаю') — это конкретный звуковой облик произведения, организация элементов его музыкальной ткани<sup>1</sup> Слово *фактура* известно и в более общем смысле — как 'своеобразие художественной техники в произведениях искусства' Филологическое понятие «фактура» расплывчато, ср.: «Фактура стиха проявляется главным образом в лексике, фонике, ритме стиха» (Квятковский 1966, 320).

В музыковедении категория фактуры точно определена и отличается сложной и глубоко разработанной (многоуровневой) структурой. Фактура музыкального произведения включает голосоведение (соотношение отдельных голосов), ритм, соотношение громкостей, тембров, темповых, акцентных и длительностных порядков. Каждая из названных категорий распадается на подкатегории. Например, в аспекте голосоведения виды фактур классифицируются в зависимости от количества голосов, составляющих ткань произведения, и степени самостоятельности голосов: различают монодию (одноголосную ткань), свойственную большинству фольклорных традиций, и многоголосие, в котором, в свою очередь, различают несколько видов фактур (гетерофония, полифония, гомофония, аккордовая фактура, пуантилизм и сверхмногоголосие); (см.: Чередниченко 1994, I, 85 — 87). Каждой ладовой системе, каждому ритмическому типу присущи свои наборы фактур. Разнообразие фактур практически необозримо.

Мир музыки поражает своим разнообразием — настолько глубоким, что Т.В.Чередниченко даже как бы сомневается в единстве этого мира: фактически понятие «музыка» суммирует совершенно несоединимые реалии или музыкальные феномены, которые никогда не были в соприкосновении. И все же автор строит типологию музыкального творчества, сводя многообразие «музык» к четырем основным типам (или музыкальным культурам):

«А) *музыка фольклорного типа* (архаичный фольклор; крестьянские песенно-инструментальные традиции; современный городской фольклор; ^вырожденный фольклор — адаптации на профессиональный лад народных образцов);

Б) *музыка менестрельного типа* (городская развлекательная музыка от средневековых скоморохов и менестрелей до современной эстрады);

<sup>1</sup> Слово *фактура* известно также в терминологии изобразительного искусства: это характер поверхности произведения, обусловленный особенностями материала и использованием тех или иных приемов художественной обработки поверхности: почерк линии и мазка, ведение кисти, пера или карандаша, удары резца и др.

В) *искусство канонической*<sup>1</sup> *импровизации* (литургический распев, традиционные неевропейские инструментальные и вокально-инструментальные импровизационные циклы, например узбекский маком);

Г) *опус-музыка* (европейская авторская композиция XI — XX веков, одним из основных понятий которой является "opus" — оригинальное сочинение, зафиксированное в нотном тексте» (Чередниченко 1994, I, 109— ПО)<sup>2</sup>.

Каждый тип музыкальной культуры — это отдельный музыкальный мир со своей внутренней и при этом разнопризнаковой организацией. Так, в мире «опус-музыки» есть своя многопризнаковая типология композиционного творчества (ср. весомость только одной из трех оппозиций: противопоставление музыки, зависимой от слов или танца, и музыки независимой, автономной). На следующих ярусах семиотического здания музыки феномены музыкальной культуры группируются на основе оппозиций жанров (песня, романс, кантата, опера, fuga, фантазия, симфония и т.д.), композиционных форм (рондо, вариации, циклы), элементов композиции (увертюра, ария, реприза, кода и др.) и т.д.

Таким образом, многоуровневая семиотическая структура искусства музыки предстает как порождающая система с бесконечно разнообразными выразительными возможностями. Создаваемые на языке музыки тексты (музыкальные произведения) в сравнении с произведениями других искусств (исключая синкретические искусства театра и кино) характеризуются максимальной структурной сложностью и формальным разнообразием. По богатству типов, жанров, родов, видов, художественных стилей и композиционных форм музыка представляет собой семиотику более богатую, нежели искусство слова.

**120.** Парадоксальность плана содержания музыки: **двуполярное соединение самого чувственного и самого абстрактного.** Несмотря на разветвленность музыкальной терминологии и богатство словесной литературы о музыке, вопрос о содержании музыкальных форм остается во многом дискуссионным. Если сложные композиционные жанры и типы музыкального творчества интерпретируют по их связи с литературными феноменами (либретто в балете, про-

<sup>1</sup> Слово *канонический* здесь выступает в специальном значении 'религиозно-конфессиональный', которое связано с термином *канон* в значении 'жанровая форма литургической поэзии; вид церковной поэмы-гимна'.

<sup>2</sup> Лат. *opus* 'работа, занятие, деятельность, профессия, функция, задача'; 'произведение, творение, созидание'; 'стиль образец, замысел'; 'литературное произведение' Термин *опус-музыка* для обозначения европейской профессиональной композиции был введен в 1975 г., чтобы отличить произведение, зафиксированное в нотном тексте и потому всегда идентичное себе, от устной музыкальной импровизации. Понятие «опус-музыка» подчеркивает значение нотного текста в новоевропейском композиторском творчестве (см.: Чередниченко 1993, 225).

граммы в «программной» симфонической музыке, сюжетная основа в опере и т.д.), то семантика чисто музыкальных феноменов (мотивов, мажорного и минорного ладов, аккордов и др.) остается загадкой (если не довольствоваться их «переводами» с помощью закавыченных эпитетов, вроде того что *мажор* — это «светло окрашенное трехзвучие», в противоположность «сумрачному» *минору*).

Содержание мелодии или впечатление от нее трудно передать словами, охарактеризовать: речь сразу делается не прямой, слова выступают не в своих обычных значениях, но в переносно-образных, метафорических. Ср. каскад уподоблений, к которым прибегает музыковед, характеризуя музыкальные звуки: «Одни звуки сверкают, подобно молнии, другие — словно заключают в себе загадочный лунный свет, третьи — являются как бы олицетворением тьмы» (ЭслМуз 1985, 116). Музыкальные рецензии изобилуют подобными «переводами» с языка музыки при посредничестве «языка слов» на «язык для глаза», а то и «для нёба» (ср. эпитеты *терпкий, пряный, острый* в цитате из книги В.Н.Холоповой впп. 118.5).

В музыковедении содержание музыки иногда пытаются раскрыть, обращаясь к языку психологии, философии, математики. Пишут о парадоксальной дупольярности языка музыки: в нем соединяется самое чувственное и самое абстрактное. Эмоционально-чувственная глубина музыки идет из глубин психофизиологических состояний человека, выраженных либо в пении, либо в игре инструментов, которые развивают и усиливают мелодико-ритмическую выразительность тела человека. Но откуда в музыке мысль, абстрактное мышление, обобщение? Почему с древнейших времен музыку сближали с философией и математикой?

В древних религиозно-космологических учениях (Конфуция, Пифагора) музыка понималась как звучащий эквивалент универсальных законов мироздания, знак всеобщего миропорядка. В пифагорейской традиции, в частности, развивались представления о взаимном числовом подобии гармонии космоса и гармонии звуковысотной системы (лада). Средневековое музыковедение выводило правила храмовой музыки из теологических догматов. Мыслители Нового времени видели в музыке «скрытое арифметическое упражнение духа» (Лейбниц), «тайное метафизическое упражнение души» (Шопенгауэр). Немецкий поэт-романтик и философ Новалис писал, что в музыкальных пропорциях заключены основные соотношения природы и формула универсума. Шпенглер считал музыку высшей формой человеческого познания. Новые аналогии или параллели между музыкой и математикой находят и в XX в.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См.: Димень Ю., Лопариц Э. Язык, музыка, математика: Пер. с венг. — М., 1981.

Источником абстрактно-мыслительного содержания музыки являются количественные соотношения ее элементов — в движении тона в мелодии, в организации звуковысотных систем (ладов), во временных и высотно-мелодических соотношениях голосов в многоголосном исполнении, в ритме, темпе, громкостной динамике.

Количественные оппозиции присутствуют уже в пении: «Голос прочерчивает в слышимом пространстве рельеф, который состоит из элементарной линии спада напряжения и ее элементарной же пролонгации, выражающей нарастание и спад напряжения. <...> Возникает предпосылка для установки разнообразно-детализированных связей между звуками. Грубый и однозначный контраст высотных регистров может уступить место тонким и многозначным звукоотношениям. Таким образом, открывается простор для интеллектуальных операций уравнивания и противопоставления, материалом которых являются звуки» (Чередниченко 1994, I, 25 — 26). По мере расширения круга инструментов и развития музыкальных форм шло усложнение и обогащение количественных соотношений в организации музыкальных произведений.

Вот каким предстает этот процесс в концентрированном изложении музыковеда: «Итак, при игре на инструментах рука <...> "поет" Однако поет она в соответствии с собственной природой, связанной с хлопками или игрой на ударных, — счетом времени. Движения руки дифференцированы. Голос ведет линию плавно, а пальцы дробят подручное звуковое пространство на мелкие сегменты. То, что голос длит как нечто единое, рука измельчает. Возникают так называемые игровые фигуры [т. е. вариации одной темы. — *Н. М.*]. «Возникает логическая эквивалентность звука (который украшается игровой фигурой) и составляющих фигуру группы звуков. Музыкальная мысль приравнивает "одно" к "многому", конкретное — к абстрактному. Взаимодействие озвученного пением телесного времени и озвученного инструментальной игрой телесного пространства, таким образом, генерирует и развивает в музыке то, что не поется, не играется, что внетелесно, внепространственно и вневременно: опыт мышления. И это мышление свободно от привязок к предметному содержанию.

Музыка есть модель чистого мышления. При этом ни эмоциональная ее наполненность, неотрывная от певческой интонации, ни ассоциации телесного движения, неотрывные от инструментальной игры, никуда не исчезают. Чистое мышление музыки растет из них, но их не отменяет, как ветви дерева не отменяют корней, а плоды — ветвей, как интеллектуальное творчество не отменяет телесности человека» (Чередниченко 1994, I, 28 — 29).

Музыковедение обнаруживает количественные закономерности в темпоральной и высотной организации созвучий и мелодий, а затем и в синтагматике все более сложных музыкальных форм. Однако встает вопрос: как и в какой мере эти закономерности открываются слушателю?

Общепризнано, что эмоционально-чувственное содержание музыки проникает в самую глубину сознания слушателя, включая физиологические и подкорковые телесно-подсознательные глубины. Это видно по наблюдаемым эмоциональным реакциям слушателей. Однако пока нет свидетельств о восприятии абстрактно-мыслительных, количественных или логических аспектов музыки неискушенным слушателем. Скорее всего, музыка как «формула универсума» или как «модель чистого мышления» открывается не слушателям и не музыкантам в состоянии творчества, а теоретикам музыки. Логико-математические и философские аспекты музыки принадлежат ее глубине, не воспринимаемой непосредственно.

Содержание музыки, предельно абстрактное, обобщенное и «не отделимое» от выражающих его звуков, непереводаемо ни на язык слов, ни в зримые «картинки» окружающей жизни. Содержание музыки не денотативно в той мере, в какой денотативно вербальное высказывание или произведение неабстрактной живописи. Напомню определение денотата музыкального знака, предложенное Б. М. Гаспаровым: денотат мотива вторичен, произведен от звучания, а не первичен, как в знаках языка и других семиотик (см. пп. 118.4).

Согласно другим концепциям, музыкальный знак вообще не денотативен. Именно в отсутствии у музыкальных знаков денотатов Н. И. Жинкин видел объяснение выдающейся чувственно-эмоциональной выразительности музыки. В докладе в Московской консерватории «Музыка и речь» (прочитанном в начале 1960-х гг.), называя музыку способом «транспортировки чувств», Жинкин так говорил о ее неденотативности: «При помощи музыкальных правил, организующих звуковой материал, передаются наиболее дорогие для человека чувства. Для этого из музыки исключаются денотаты, исключаются значения. Остается только смысл. Не так важно, по поводу чего я грущу, на что надеюсь, и эта надежда меня радует. Эту надежду можно перевести в бесконечном множестве вариантов, в тысячах слов. <...> Потому-то музыка так и волнует человека, что в ней запечатлевается самое дорогое, что есть в нем, — это он с а м...» (Цит. по комментариям к другой работе Н. И. Жинкина; см.: Жинкин 1984, 147 [публикация С.И. Гиндина]).

Сбдержание музыки абстрактно, но это не отвлеченность числовых соотношений — это абстрактность обобщения схожих чувств. В интонации нет значений, но есть эмоциональный смысл. Обращаясь к опыту восприятия поэзии, Н. И. Жинкин писал: «Если из поэтического произведения убрать смысловое содержание и оставить только интонационную форму, т. е. просто "промыть" стихотворение, то мы увидим, что интонационная форма не лишена своего смысла. Мы узнаем в ней радость или грусть, вопрос и сомнение, надежду и ожидание. Следовательно, интонационная форма, хотя и фундируется на логическом сообщении, но

может быть оторвана от него и свободно переходить с одного сообщения на другое. Больше того, она сама может стать сообщением. Так, одно и то же логическое сообщение может быть произнесено на разные интонационные лады. <...> Таким образом, музыка действительно выражает мысль, ибо несет в себе интонационную форму, которая имеет смысл, потому что является формой чувства» (Жинкин 1985, 79 — 80).

**121.** Семиотическая революция в музыке: изобретение нотной записи как начало музыковедения. Создание графических средств, позволяющих зафиксировать музыку на бумаге (или, как в древности, на папирусе или глиняных дощечках), по своей значимости — это революционное событие в истории музыки и коммуникации. Однако в историко-хронологическом плане оно отнюдь не было революцией, но длительной эволюцией и, следовательно, не столько изобретением, сколько постепенным развитием и совершенствованием графических средств передачи звучания.

История средств записи музыки обнаруживает их тесную связь с развитием письма в целом: первые системы языкового и музыкального письма появляются в одних культурах и принадлежат одному типу письма. Записи музыки, как и записи речевых сообщений, начинались с рисунков, которые постепенно эволюционировали в направлении к пиктографии и иероглифике. Первые рисуночные и иероглифические жреческие записи музыки были найдены в Древнем Египте. В Древнем Вавилоне музыкальное письмо, как и языковое, было слоговым и клинописным. В Древней Греции, которая явилась европейской родиной буквенно-звукового письма, музыку записывали с помощью букв греческого алфавита, фиксируя различия в высоте звуков. К греческим и латинским буквенным изображениям нот (вначале в прямоугольных начертаниях) и восходят современные ноты.

В VI — VII вв. в европейской церковной музыке появляется *нёвменная* нотация, или *невмы*<sup>1</sup>. Это запись музыки, в которой, как на диаграмме, изображалось восходящее и нисходящее движение мелодии, но при этом общие высоты звуков не определялись. Нёвменная запись выстроена по одной линии, в ней присутствует наглядное движение тона, т.е. имеет место иконическая передача звучания. Позже горизонтальных линий стало две, в XI в. — четыре. Это было изобретением итальянского музыканта и теоретика музыки Гвидо Аретинского, наставника монастырской певческой школы в Арещо; от него также идут слоговые названия шести

<sup>1</sup> Слово *невмы* происходит от средневек. лат. *neuma*, которое связано с греч. *πνεῦμα* 'дыхание'; форма единственного числа *нёвма* — это отдельный значок в нёвменной записи.

ступеней звукоряда — *ут, ре, ми, фа, соль, ля*, в котором позже слог *ут* заменили на *до* и добавили слог *си* (см.: ЭслМуз 1985, 202; Чередниченко 1994, II, 17-18).

В русской музыкальной культуре разновидность невменной нотации известна как *крюковое письмо* (*крюки*, или *знамёна*), древнейшие памятники крюкового письма (руководства по *знаменному распеву* церковному *осмогласному* пению) относятся к XI в.

В XIII—XVII вв. появляется *мензуральная нотация* (от лат. *mensura* 'мера'), в которой наглядно передавались высоты звуков и их длительности, а также длительность пауз. В XVI в. квадратные головки нотных знаков округлились; появились «белые» (незаполненные) и «черные» (заполненные) нотные знаки; нотный стан стал 5-линейным, что позволяло объединить наглядность невм со звуковысотной точностью буквенных записей. По мере развития многоголосия стали записывать в разных строках (одна под другой) партии разных голосов и объединять их общей начальной чертой. В целом линейная нотация позволяет точно и исчерпывающе передавать звуковую фактуру музыкального сочинения с той полнотой, которая обеспечивает его безупречное воспроизведение.

В XVI в. в Венеции появляются *партитуры*<sup>1</sup> — нотные записи всех голосов многоголосного музыкального произведения. В партитурах в определенном порядке, одна под другой, записываются партии всех синхронно звучащих голосов и инструментов. Например, в партитуре для симфонического оркестра партии отдельных групп инструментов записываются в следующем порядке (сверху вниз): деревянные духовые, медные духовые, ударные и струнные смычковые. Оперные, балетные, вокально-хоровые партитуры последовательно включают записи всех синхронно исполняемых инструментальных, вокальных и танцевальных партий.

Создание средств записи музыки имело выдающееся значение в ее истории. По своим революционизирующим последствиям изобретение нотной записи вполне сопоставимо с изобретением письма в истории языковой (речевой) коммуникации.

Во-первых, музыкальная нотация создает автономию музыкального произведения от исполнительской традиции. Графическая (беззвучная) запись позволяет, например, поставить оперу только по партитуре и либретто, вне традиции ее исполнения на других сценах. Независимое от исполнителей существование (сохранение) музыкального произведения в культуре означает более надежную трансляцию достижений музыкального творчества в пространстве и времени; становится возможным «заочное», не непосредственное, не прямое музыкальное общение.

Во-вторых, музыкальная нотация способствует резкому возрастанию объемов музыкального творчества и потребления музыки,

<sup>1</sup> *Партитура* — от лат. *pars, partis* 'часть', а также ряд производных значений, в том числе '(политическая) партия', '(театральная) роль'; позднелат. *partes* 'голоса'; итал. *partitura* 'разделение, распределение'.

т.е. интенсификации музыкальной жизни. С одной стороны, возможность зафиксировать музыкальное сочинение на бумаге освобождала память композитора для создания новых произведений, что создавало условия для профессиональной композиции (в том числе и для развития авторского права). С другой стороны, возможность архивации музыкального произведения в графике позволяла отложить его исполнение до каких-то «лучших времен», или обнаружить произведение, например в библиотеке, или переслать ноты в другую страну и т. д. В результате ширилась экспансия музыкальных произведений в новые музыкально-культурные миры, росла насыщенность культуры музыкальными образцами.

В-третьих, музыкальная нотация стала началом музыковедения. Средства записи музыки, как и другая великая дублирующая семиотика — буквенно-звуковое письмо, — становятся возможны только на определенном продвинутом этапе метамузыкальной (метасемиотической) рефлексии сознания. Якобсон писал, что становление метаязыковой функции у ребенка означает преодоление им самой высокой ступени на пути к интеллектуальной зрелости. Тезис Якобсона вполне релевантен и в филогенетической перспективе, в том числе применительно к разным семиотикам. В истории музыки формирование средств ее записи было самым значительным проявлением метамузыкальной рефлексии. Оно стимулировало дальнейшее развитие осознания музыки, что происходило в разговорах и сочинениях о музыке. С течением времени объемы текстов о музыке возрастали (в XIX—XX вв. они возрастали лавинообразно).

Музыка и музыковедение связаны теснее, чем художественная литература и литературоведение или кино и киноведение. Это объясняется ослабленной денотативностью семантики музыкальных «лексем» (см. пп. 118,2). Поэтому для музыки интерпретация важнее, чем для кино или живописи. В шутовом афоризме *В музыке поймешь то, что о ней прочтешь есть большая доля правды*. Неслучайно так много словесных текстов о музыке создают сами композиторы, и эта тенденция усиливается<sup>1</sup>. В семиотической пер-

<sup>1</sup> Ср.: «"Композиторское музыковедение" составляет один из аспектов композиторского "музыкалодения"» (Чередниченко 1993, 218). И в финале статьи: «Сама эта музыка окружена толкованиями — едва ли не каждый значительный новатор XX века представлен не только нотами и пластинками, но и томами статей о собственном творчестве и творчестве близких по направлению коллег. Однако тенденция композиторских комментариев такова, что, словно темная ниша, делающая более ярким свет свечи, словесное оплетение музыки, вроде бы рационально объясняющее ее замысел и способ делания, только оттеняет принципиальную непонятность задуманного и осуществленного. <...> Комментарий композитора нацелен не столько на объяснение, сколько на эффект горизонта: постоянно отодвигаемого понимания, которое — именно в своем ускользании — как бы включено в музыкальный смысл» (там же, 232).



спективе возрастание объемов музыкальных метатекстов, т. е. усиление саморефлексии музыки, связано с нарастающим ускорением истории музыки начиная с XV в., и особенно в последние два столетия.

**122.** **Почему так стремительно изменяется музыкальный язык?** В истории всех искусств наблюдается тенденция ко все более быстрой смене художественных систем (стилей, «языков», течений, направлений). Д.С.Лихачев связывал эту тенденцию с усилением личностного начала и увеличением «сектора свободы» художественного творчества и при этом отмечал, что указанное «ускорение» оборачивается «мельчанием» художественных систем: «Великие стили, охватывавшие все области человеческого духа<sup>1</sup>, сменяются более узкими направлениями в литературе и искусстве, затем направлениями, организующими только литературу или только какую-то ее часть (например, поэзию). При этом темп смены стилей и направлений все более убыстряется — выразительный знак их приближающегося конца» (Лихачев [1969] 1985, 200).

Однако та стремительность, с которой изменяется музыкальный язык, оставляет далеко позади «ускорение» в развитии всех других искусств.

В музыке XX в. (его музыкальный отсчет начинается с 1910 г.) Т.В.Чередниченко выделяет 10 главных направлений (Чередниченко 1993; 1994, И, 132—171). Хронология их появления выглядит так:

1910— 1920-е гг. — французский дадаизм, итальянский футуризм, русский конструктивизм

1930— 1940-е гг. — «конкретная музыка»

1950— 1970-е гг. — электронная музыка

1960— 1990-е гг. — сонористика

1950— 1960-е гг. — инструментальный театр (хэппенинг)

1970— 1990-е гг. — мультисенсорные процессы, или музыка окружающей среды

1910— 1950-е гг. — серийная (додекафонная) композиция, сериализм

1950— 1970-е гг. — алеаторика, переменная и индетерминированная композиция

1960— 1990-е гг. — минимализм

1970— 1990-е гг. — «новая простота».

У истоков каждого направления стоят яркие личности (иногда группы); в самом замысле, концепции, лозунге — поражающая воображение и потому эпатажирующая, иногда скандальная, возму-

<sup>1</sup> Имеются в виду барокко, классицизм, романтизм, сентиментализм.

щающая небывалость<sup>1</sup>; виртуозные вербальные программы и манифесты; профессиональные поставленные музыкальные, нередко музыкально-сценические и/или музыкально-вернисажные акции-эксперименты, использующие все сенсорные каналы восприятия, включая обоняние, вкус, осязание; необычные сочетания музыкальных инструментов и нетрадиционные приемы игры на них<sup>2</sup>; новые техники звукоизвлечения, нередко крупные технологические открытия<sup>3</sup>.

Почему музыка оказывается самым смелым, самым экспериментальным и самым динамичным из всех искусств? Наиболее глубокое объяснение этого феномена — семиотическое.

1. В музыке форма важнее, чем содержание. Вследствие денотативной неопределенности музыкальных знаков (мотивов) и вторичности их значения по отношению к звучанию (т. е. к форме), в музыке, как ни в каком другом искусстве, форма (материал, фактура, «ткань» произведения) имеет самостоятельное и самоценное, самодовлеющее значение и при этом обладает возможностями самого мощного воздействия на чувства.

Феномен музыки в чем-то сродни калейдоскопу. Музыкальная организация (т.е. мелодии, ритмы, композиция) превращает любые созвучия в эстетический объект. Так в калейдоскопе: вставленные в трубку

<sup>1</sup> В том числе благодаря соединению с музыкой визуальных условий исполнения. В хэппенинге условия концертного исполнения музыки приобретают статус самостоятельного компонента музыкальной композиции. Первым хэппенингом стала знаменитая пьеса Джона Кейджа (1912—1992) «4.33» (1954): пианист 4 минуты 33 секунды сидит за роялем и ничего не играет. «Пародийно-эпатирующий эффект стал тут оболочкой нескольких смыслов. Во-первых, Кейдж превращает аудиторию (недоуменно-ожидающие шумы зала) сразу и в "музыкальный материал", и в "исполнителя музыки". При этом слушатели воспринимают на месте музыки (следовательно, как музыку) собственно время ожидания, самих себя. Во-вторых, зрительный образ музыки отвлекается от звучащего и обретает обобщенное значение» (Чередниченко 1964, II, 144).

<sup>2</sup> Например, у Кейджа есть произведения для инструмента, который он обозначил как «препарированное (подготовленное) фортепиано»; пьеса Ивана Сокколова «О» предполагает «инструментальный театр для флейтиста»: исполнитель описывает на сцене круг, совершает крутовые движения инструментом, восклицает и поет «о» и погружает слушателей в нулевое, т.е. предельно простое, звучание, все вместе есть медитация на тему «ничего—все», заложенную в «нуле-круге» (Чередниченко 1993, 223).

<sup>3</sup> Например, в электронной музыке и в сонористике при помощи синтезатора (электронного генератора звучаний) сочиняется сам новый звук — его форманты (частотные и спектральные характеристики) и их комбинации; сонористы стремятся превратить тембр звука (т.е. его дополнительную окраску, зависящую от строения и фактуры резонатора) в главную субстанцию музыкального произведения (вместо звуковысот и длительностей); при этом достигаются «тембровые эффекты, не имеющие акустического аналога ни в музыке, ни в природе, ни в цивилизации» (Чередниченко 1993, 220).

зеркальные поверхности, отражаясь друг в друге, создают повторы и симметрию и тем самым преобразуют шепотку цветных стеклышек в правильные узоры, которые способны доставлять эстетическое удовольствие.

Сравнение музыки с калейдоскопом подводит к еще одной параллели: музыка и абстрактное изобразительное искусство. Однако в данном случае эвристически более интересны несходства между двумя семиотиками. Восприятие произведений абстрактного искусства в сравнении с восприятием неабстрактных полотен и скульптур происходит с большим участием интеллекта и меньшим участием чувств, т.е. того теплого, эмоционально окрашенного опыта-воспоминания, который актуализируется в сознании иконическими знаками искусств. Между тем восприятие произведений абстрактного искусства весьма опосредованно, не прямо связано с эмоциональной сферой сознания; в сравнении с восприятием музыки оно рассудочно и холодно. Возможно, в кругу всех искусств абстрактная живопись и скульптура выступают как самые «левополушарные» семиотики, т.е. обращенные к интеллекту в наибольшей мере.

2. В музыке, как ни в каком другом искусстве, существенны и глубоки контрасты между массовым и элитарным искусством. Музыка, а не кино и не литературе принадлежат и самое примитивное создание масскульта (песенка-однодневка) и самое изощренное творение элитарного искусства (например, пьеса «Живое — неживое» для синтезатора и магнитофона Софии Губайдулиной). Массовая музыка (в терминологии Т. В. Чередниченко, музыка «менестрельного типа», т.е. средневековая городская (нефольклорная) развлекательная музыка, музыка скоморохов, менестрелей, современная эстрада) и элитарная опус-музыка (т.е. европейская авторская (неканоническая) композиция), чужды друг другу и, соседствуя во времени, почти не влияют друг на друга.

В области опус-музыки успех произведения определяется не его популярностью в массах, но степенью его новизны, непохожести на все известное, степенью альтернативности по отношению к традиции. Однако при этом важно, чтобы произведение было замечено. Последнее объясняет склонность творцов-авангардистов к шумным эпатажирующим акциям (несмотря на адресованное^ авангардной музыки узкому кругу ценителей).

3. Вследствие ускорения в развитии средств музыкальной экспрессии в секуляризованной профессиональной музыке уменьшается семантико-идеологическое основание. «<...> скорость революционных обновлений музыки нарастала. И под ее воздействием относительно прочная в XIX в. внутримызыкальная нормативная аксиоматика "поползла", пока не "расползлась" вовсе. Между

композиторским творчеством и музыкальными его обоснованиями исчез слой внутримызыкальной аксиоматики. Исчез, другими словами, нормативный технологический образ "музыки вообще" (Чередниченко 1994, II, 138).

**123.** Место музыки в семиотическом континууме культуры. Каждая семиотика по-своему уникальна — в той мере, в какой она нужна людям и незаменима аналогами (как цифры незаменимы словами, а пантомима — балетом). Однако семиотическая уникальность музыки особого рода: некоторые ее характеристики превышают аналогичные или сопоставимые черты всех других семиотик. В сравнении с другими искусствами музыка предстает как экстремальная семиотика.

А. Музыка превосходит все другие семиотики по богатству и разнообразию того содержания, которое она способна выразить. В музыке чувственное и интеллектуальное содержание соединяются в своих экстремальных проявлениях. Ни одно из искусств не передает с такой глубиной, силой и одновременно с тонкой детализацией, с бесконечными подробностями чувства человека, как это делает музыка.

Б. Музыка превосходит все другие семиотики по своей проникающей психической силе — по способности воздействовать на человеческое сознание, включая его глубинные (подсознательные) области. Человек слышит музыку не только «ухом», но и телом, самим организмом: восприятие музыки есть скрытое (внутрителесное) рефлекторное воспроизведение слышимого звучания<sup>1</sup>. В этом состоит психофизиологическая причина максимальной проникающей способности и действенности музыки.

В. Музыка превосходит все другие семиотики по своей формальной (структурной) сложности — разнообразию исходных созвучий и способов их организации, числу иерархически взаимосвязанных подсистем музыкального языка (его уровней), богатству стилей, жанров, направлений. У музыки самая сложная для овладения «техника», самая многочисленная (из искусств) специальная терминология, самое напряженное, требующее всей жизни мастерство. Для профессиональной музыкальной работы характерен самый широкий диапазон родов и видов деятельности

<sup>1</sup> Внутрителесное восприятие музыки локализовано прежде всего в органах речи, включая легкие, и в тех биологических метрономах, в которых заложены ритмы мышечной активности организма. Аналогичная закономерность характерна для восприятия речи: ее распознавание есть процесс внутреннего проговаривания (скрытая, хотя и редуцированная, работа органов речи реципиента при восприятии обращенной к нему речи зафиксирована с помощью рентгенокиносъемки).

и состояний. В семиотическом континууме искусств она находится между «писанием книги» и «игрой-состязанием»<sup>1</sup>.

Г. Музыка выступает как авангард в эстетических и нравственных поисках человечества. Ей первой открываются новые аспекты бытия. Поразительна ее чуткость к новым умонастроениям в обществе. Социальные перемены раньше всего появляются в музыке. Музыковеды задолго до горбачевской «перестройки», до экономики и политики, почувствовали грядущие перемены: «в 1970-х годах было уже очевидно, что советская музыка (в узком и точном смысле этого термина) кончилась» (Чередниченко 1994, II, 164). Культурно-идеологическая экспансия начинается с музыки и успешнее всего идет именно в музыке (так американцы «приручали» послевоенную Японию с помощью своей эстрадной музыки).

Именно музыка побуждает человечество задуматься о «непонятном», о смыслах, которые не удастся «перевести» на язык слов или чисел. У непонимания есть высокая познавательная и нравственная ценность: оно предупреждает о границах человеческих возможностей в объективном мире. «Когда музыка отдаляется от нашего понимания, она учит непреложности факта, обходящегося без толкования. <...> Захламленность культуры заведомой непонятностью любых проблем не позволяет вовремя насторожиться, ответственно отнестись к жизни. Новая музыка учит чуткости — к себе и миру. Ускользающее понимание, к которому она идет, — это и есть состояние чуткости чувства и мысли» (Чередниченко 1994, II, 166-167).

## *Лекция XVII*

### **СЕМИОТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ: СКУЛЬПТУРА, ГРАФИКА, ЖИВОПИСЬ, АРХИТЕКТУРА, ФОТОГРАФИЯ, КИНО**

**124. Какие иконические знаки могли в эволюции предшествовать наскальной живописи? — 125. Как изображения, предметы и постройки становились произведениями искусства? — 126. Семиотическое своеобразие произведений изобразительного искусства. — 127. Ико-**

<sup>1</sup> «Соединение в музыке символизированных человеческих ценностей и укрепленного самовыражения придает ей двоякую важность: она есть и "книга" (часто даже "священная книга"), в которой запечатлены представления о последних основаниях человеческого бытия, и "игра" (в смысле театра и спорта), увлекающая своими условными правилами и обнаруживаемой в них непредсказуемостью» (Чередниченко 1994, I, 108—109).

ничность и конвенция в пластических (пространственных) искусствах. — 128. Семиотика парка и сада. — 129. Вклад кинематографа в развитие визуальных семиотик: новая «натуральность», динамика и синтаксис изображений

**А \*}Л Какие иконические знаки могли в эволюции**

• *шшгТт* предшествовать наскальной живописи? В начале лекции XV об искусствах, основанных на семиотике движения, и лекции XVI о музыкальной семиотике рассматривались вопросы о «предтанце» и «предмузыке» в мире животных. Для понимания генезиса искусств существенно, что в мире птиц и зверей «танцы» наблюдаются чаще, чем явления, сопоставимые с музыкой. По-видимому, танец как вид искусства древнее музыки.

Что касается изобразительного искусства, то его аналоги в мире животных отсутствуют. В феномене «украшения» гнезда, известного в брачном поведении у многих птиц<sup>1</sup>, как и в избыточно сложном и, с точки зрения человека, «красивом» пении соловья, нет ничего, что позволило бы видеть намек на будущее искусство, — ни «подражания», ни игры, ни «забавы», ни «освоения» фрагмента мира, ни тем более стремления «сделать красивое». По-видимому, явления изобразительного искусства возникают позже танца и пения — искусств, уходящих корнями в «телесные» (двигательные и звуковые) проявления эмоциональных и модально-волевых намерений и состояний древнего человека.

Древнейшие проявления изобразительного искусства относятся к эпохе раннего палеолита (т.е. 150—40 тыс. лет назад, еще до появления вида *homo sapiens* и языка). Они связаны с так называемыми «медвежьими пещерами», известными по всей зоне расселения неандертальцев в Европе — от Пиренеев до Черноморского побережья Кавказа. В пещерах обнаружены кости (главным образом черепа и конечности) сотен убитых пещерных медведей. Это не захоронения убитых зверей, не целые скелеты и не «вообще кости», но определенные кости, которые зачем-то расположены рядом, иногда в некотором порядке. Особенно примечательны композиции, помещенные в пещерных углублениях, так называемых «каменных ящиках». Одна из таких композиций составлена из черепа медвежонка, который лежит на трех симметрично распо-

<sup>1</sup> У австралийских и новозеландских птиц-шалашников самцы строят специальные «беседки», куда они приглашают самок и где идут брачные игры. «Будучи чуть крупнее нашего скворца, шалашник сооружает беседку высотой до полуметра и до метра в периметре. Ее стенки и пол он украшает цветами, перьями, ракушками, кусочками костей» (Панов 1980, 64). Украшение гнезда коммуникативно (это сексуальный релизер) и при этом продиктовано инстинктом, а не «свободным» намерением особи (в отличие от элементов игрового поведения у млекопитающих).

ложенных костях, взятых от трех других молодых медведей. В этих собраниях медвежьих костей помимо обрядовой стороны археологи видят «древнейшие музейные экспозиции, посвященные теме промыслового зверя» (Столяр 1972, 44).

В пещере Монтеспан (Франция) в 1923 г. была найдена глиняная фигура медведя в натуральную величину с некогда прикрепленным к ней медвежьим черепом. Этому «*натуральному макету*» зверя не меньше 35 тыс. лет. Эволюционно за ним следует «*крупная глиняная скульптура*», уже с глиняной (а не натуральной) головой, и «*малая круглая скульптура*, фиксирующая достигнутую сознанием способность абстрагироваться от размеров живого прототипа»; далее процесс «денатурализации» и «дематериализации» творческих форм продолжался в *рельефе* и затем в лаконичном **плоскостном рисунке** (см. там же, 51, 68).

Однако А. Д. Столяр не спешит в представленной эволюции способов изображения охотничьего зверя видеть *искусство*, предпочитая **говорить не об искусстве, но об изобразительной деятельности** неандертальцев. «Бесперспективность поисков художественного элемента в первых "музеях" типа "медвежьих пещер" очевидна; не входит он сколько бы то ни было зримо и в плоть древнейших глиняных изображений. Бытие искусства заключается не только в создании изобразительных памятников, но и в определенном типе общественного восприятия этих форм как эстетических ценностей. В данном случае налицо лишь один признак из двух необходимых — наличие же второго условия ничем не документируется» (там же, 67). Это важный для семиотики искусства принцип: художественное произведение невозможно без художественной рефлексии, т.е. без метасемиотического сознания. Изображение делается искусством не в силу своей «искусности» (сходства с прототипом или экспрессивности), а в силу того, что люди видят в нем эстетический смысл.

Итак, объемные изображения предшествуют плоскостным; их первоначальным назначением (в эпоху *homo neandertaliensis*) была магия; отношение к изображениям как к эстетически самоценным объектам появляется спустя многие тысячелетия (в эпоху *homo sapiens*).

**125. Как изображения, предметы и постройки становились произведениями искусства?** Компонент «искусства» не был исходным или основным в той синкретической деятельности, которую называют «первобытное искусство». В ней сливались не только разные протоискусства (например, танец и изображение), но и ряд других видов деятельности: 1) магия (т.е. попытка воздействовать на мир сверхъестественным образом); 2) обряд (культовое поклонение тотему или духу);

3) тренировка накануне охоты (в таком случае изображение выступало как тренировочный макет или мишень); 4) познавательная деятельность (изображение было воплощением или воспроизведением «понятого» и «наглядным пособием» для передачи этого знания другим).

Обтянутый шкурой «натуральный макет» медведя, на которого охотится племя неандертальцев (см. п. 124), был прежде всего инструментом магии (т.е. попытки победить зверя, побивая его глиняного «двойника»), но также и снарядом для упражнений в предстоящей охоте (отсюда ямки — «раны» на глиняной болванке как следы физического умерщвления изображения). Раскрашенные деревянные маски африканского племени йорубов, в которых исполнялся обрядовый танец, были в первую очередь атрибутом культа (т.е. поклонения духу или тотему), но также и воплощенным в маске знанием о духе (т.е. его образом), и древнейшим жанром скульптуры йорубов. Таковы истоки изобразительных искусств как основного класса визуальных художественных семиотик.

Что касается неизобразительных визуальных семиотик (архитектуры и декоративно-прикладного искусства), то в артефактах и постройках элемент «искусства» появлялся вследствие некоторого «избытка сил» у их создателей: в результате возникали свойства, избыточные по отношению к утилитарному назначению вещи или жилища (вроде кругового орнамента на кувшине, резного узора на гарпуне или симметрии в переплетениях тростника разных оттенков при устройстве хижины). Однако и здесь превышение утилитарного назначения вещей первоначально было связано не столько с «красотой», сколько с функциями обрядово-магическими (знаки-обереги, культовый наряд жреца, культовые постройки), опознавательными-герольдическими и суггестивными по отношению к соплеменникам и неприятелям. Позже эти направления художественных поисков дадут начало неизобразительным ветвям пластических искусств — декоративно-прикладному искусству и архитектуре.

В отличие от обладающих эстетической функцией знаков-изображений, в которых всегда в той или иной мере присутствует познавательный компонент, «неизобразительный» декор непосредственно не несет такого рода информации. Зато именно здесь раньше всего возникают представления о красоте исходной материи изобразительных языков — цвета, линии, формы.

Таким образом, древнейшие знаки-изображения, впечатляющие архитектурные сооружения и неизобразительный декор были полифункциональны. Их эстетическая ценность возникает как результат рефлексии традиции и связанного с ней стремления воспроизвести и развить то, что стало казаться «красивым».



Эстетическая функция знака-изображения, эстетические свойства декора или сооружения в сравнении с их магической, культовой, познавательной, воспитательно-внушающей или социально-репрезентативной задачами, по-видимому, наименее утилитарны. Поэтому можно думать, что в мире изобразительных семиотик феномен «чистого искусства», т.е. произведения, которое создавалось для красоты, удовольствия и развлечения, возникает довольно поздно (если говорить о средиземноморской культуре, то, по-видимому, в VIII в. до н.э., т.е. в Древней Греции).

### **А ОС Семиотическое своеобразие произведений**

• *£ЛЗт* **изобразительного искусства.** Эти черты были названы и в значительной мере обсуждены в предшествующих разделах книги: в лекции XIII (о типах строения знаковых систем), в п. 104 «О способах накопления информации на географических картах и художественных полотнах», и в лекции XV (об искусствах, основанных на движениях тела человека), в пп. 113.3. «Семиотическая антитеза театру (изобразительное искусство)». В данном пункте кроме сводного представления этих различий содер-жится их генетическая интерпретация.

1. В отличие от речевого высказывания, которое строится из слов, или спектакля, который строится из мизансцен, произведение изобразительного искусства не строится из содержательных единиц «младшего ранга». В изобразительном искусстве нет таких «младших» знаков: его основной единицей является целостное (законченное) изображение, т.е. основная единица языка изобразительного искусства и его отдельное произведение совпадают «по синтаксической иерархии». Эта черта (принадлежность к одному иерархическому уровню основной знаковой единицы и всего произведения) резко отличает изобразительное искусство от таких семиотик, как этнический язык, музыка, танец, литература, театр, кинематограф.

2. В изобразительном искусстве преобладает прямая и сильная иконичность (что особенно очевидно при его сопоставлении с музыкой, балетом, лирической поэзией). Подробное обсуждение вопроса о соотношении изобразительности и неизобразительности визуальных искусств (архитектуры, декоративного искусства, абстрактной живописи и др.) см. в п. 127.

3. Произведения изобразительного искусства не развертываются во времени: их восприятие происходит одновременно (в отличие от восприятия речи, танца, песни, повести, фильма), что, разумеется, не исключает длительности самого «момента» восприятия: зритель может долго стоять перед понравившейся картиной, много раз и подолгу рассматривать репродукцию в альбоме и т.д., но ни в одном случае нельзя сказать, что он «еще» не

видел «конца» художественного полотна (как можно не успеть дочитать повесть или не дослушать песню).

4. Произведения изобразительного искусства, не обладая протяженностью во времени, отображают прежде всего статику мира. Здесь трудно передать движение, тем более развитие ситуации, хотя в XIX—XX вв. художники, скульпторы, а затем и мастера фотоискусства не раз «бросали вызов» природе семиотики своего искусства, пытаясь так запечатлеть экстремальный момент в движении модели, чтобы «остановить мгновение» и «представить» процесс в целом. Эти поиски отчетливо видны уже в позднем классицизме; ср. четыре конные группы П. К. Клодта на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге (1830-е гг., установлены в 1850 г.).

5. Произведения пластических искусств, изобразительных (живопись, графика, скульптура) и неизобразительных (архитектура, декоративное искусство), не обладая протяженностью во времени, чисто физически занимают определенные пространства (поэтому соответствующие семиотики иногда называют пространственными). Пространственность изобразительных искусств и архитектуры отличает их от всех других искусств. Спектакли, симфонии занимают пространство сцены только то время, пока их играют (исполняют). Круглая плоская коробочка с пленкой фильма занимает некоторое место на полке, но фильм как произведение искусства осуществляется на экране, а не на полке. После окончания сеанса фильм не занимает пространства и недоступен для восприятия. Аналогичная ситуация с повестью или стихотворением (если только его строка не стала призывом на растяжке, слоганом на рекламном щите или афоризмом-девизом на фронтоне здания).

Постоянное (или долговременное) воздействие на людей, присущее произведениям пространственных семиотик, всегда понимали власти, а также те, в чьи обязанности входило воспитание общественного сознания или управление им. Особенно значительны возможности воздействия на сознание у произведений не станкового, а монументального искусства (памятники и монументы; садово-парковое искусство; стенные росписи, панно, плафоны и др.).

Сооружения и монументы обычно древнее, чем люди: отдельный человек просто застает их как данность, как часть мира. Люди в какой-то мере «просто» живут в этом пространстве — проходят рядом, гуляют, назначают свидания «под башмаком» (скульптурного изображения человека), привыкают к произведениям искусства как к константам своего мира. Однако «просто жизнь» под сенью монументов отличается от «просто жизни» в отсутствие монументов; жители селения, где есть только хижины (избы),

отличаются по ментальное™ от жителей поселка, в котором есть хотя бы одно небудничное сооружение — святилище, храм.

Пространство, насыщенное семиотически значимыми объектами, — «населенная архитектура» и «обитаемая скульптура» — оказывает постоянное, хотя и разной силы, воздействие на сознание человека. Особая действенность сооружений и монументов в том, что они находятся не в музее и не в доме, а просто занимают часть окружающего пространства.

Кажется, что нечеловеческие громады древнеегипетских пирамид, как и вырастающие из гор гигантские сфинксы фараонов, с такой силой давили на сознание простого смертного, что жить рядом с ними было невозможно. Их мощь простиралась на многие мили, преодолевая пределы, доступные глазу: воздвигнутые в скалистых безлюдных пустынях, пирамиды и сфинксы внушали трепет и благоговение перед нечеловеческой властью бога-царя.

Подробнее об организующей силе пространственных семиотик см. в п. 128.

**А 07 Иконичность и конвенция в пластических \ £mш ш (пространственных) искусствах.** Оппозиция иконичности (изобразительности, фигуративное™) и конвенциональности (неизобразительности, условности, «абстрактности») пронизывает всю историю пространственных (визуальных) искусств. Эта оппозиция определяет разделение искусств на **изобразительные** (живопись, скульптура, графика), возникшие в результате «подражания» миру и его «удвоения» в скульптуре или на полотне, и **неизобразительные** (декоративно-прикладное искусство, архитектура, художественное конструирование, «абстрактное» искусство), чье отношение к миру не является ни «подражанием», ни «удвоением». Однако оппозиция иконичности и конвенциональное™ не только противопоставляет роды визуальных искусств, но и объединяет их, потому что иконичность и конвенциональность переплетаются в истории искусств и присутствуют в любом произведении. У визуальных пространственных искусств, как изобразительных, так и неизобразительных, одна общая сенсорно-материальная основа — цвет, линия, форма. Поэтому, по большому счету, т.е. с точки зрения семиотики, они образуют один большой класс изобразительных семиотик, различающихся между собой мерой изобразительности.

В изобразительных искусствах иконичность была исходным свойством их знаков (знаков-изображений). В отличие от танца и, особенно, музыки, план содержания изобразительных искусств в большей мере доступен для словесного, в том числе «заочного» рассказа или характеристики. Вместе с тем любое произведение изобразительного искусства в той или иной мере конвенциональ-

но. Вся история пластических искусств может быть представлена как история развития конвенций в отображении жизни. Именно конвенции и отступления от них (т. е. появление новых конвенций) создают роды и жанры искусств, а также художественные направления, течения, стили, школы и индивидуальное своеобразие отдельных мастеров.

Природа конвенциональное™ различна. Есть конвенции, общие для целой группы изобразительных семиотик, — например, плоскостной характер живописных и графических произведений, объемный — в круглой скульптуре и объемно-плоскостной — в рельефе. Есть конвенции, характерные для культурно-религиозных традиций. Например, в Древнем Египте в рельефных изображениях человека столетиями выдерживалась одна фантастическая условность: голова и ноги изображались строго в профиль, а торс — развернутым в анфас. Есть конвенции, присущие художественным эпохам, направлениям и школам. Например, европейское искусство в эпоху Возрождения достигло высокого совершенства в изображении пространства с учетом кажущегося уменьшения размеров предметов, а также изменений в восприятии цвета и ясности очертаний по мере удаления предметов от наблюдателя (законы *прямой* и *воздушной перспективы*). Однако позже в некоторых художественных течениях конца XIX—XX в. принципы перспективного изображения намеренно игнорировались (прежде всего в примитивизме, кубизме, экспрессионизме).

В развитии визуальных искусств прослеживается своего рода баланс в соотношении изобразительности/условности (не паритет, но мера, некоторая константа). В истории отдельных традиций можно видеть, как тяга к наглядности сменяется интересом к условным, экспрессивно деформированным и «сгущенным» изображениям, а затем вновь возрастает иконичность.

В старину ценили умение создать на полотне «копию» вещи. По преданию, соревновались два греческих художника: Зевксис пытался отдернуть занавес, написанный Паррасием, а голуби клевали виноград, написанный Зевксисом.

В Европе от Ренессанса и еще в XVIII в. домашние библиотеки и кабинеты часто украшали так называемые «натюрморты-обманки» — изображения, создающие у зрителя иллюзию реальности: только пытаясь прикоснуться рукой (к книге, яблоку или бокалу), зритель видел, что ошибся. Иллюзия возникала благодаря тому, что художник «сокращал» глубину изображаемого пространства, в результате создавалось впечатление, что изображенные предметы как бы «выступали» за рамки картины в пространство зрителя. Аналогичная техника используется в музейных диорамах (обычно для представления батальных сцен), когда изображенные фигуры или вещи неотличимы от реальных или бутафорских предметов.

С изобретением фотографии (1839 г.) в европейском искусстве усиливаются стремления превзойти фотоснимок в «иной» точности, недоступной фотоаппарату, — в передаче настроения, чувства, неповторимых оттенков каждого момента жизни (в импрессионизме и его продолжениях в искусстве XX в.); в художественном анализе внутреннего строения предмета; в поисках новых средств в изображении движения (ср. попытки кубистов передать на одном полотне несколько фаз движения, например, спускающейся по лестнице женщины); в опытах «нефигуративного» и абстрактного искусства (Василий Кандинский, Казимир Малевич, Давид Бурлюк). В сюрреализме фигуративность деталей, пластическая точность в изображении отдельных предметов сочетается с бредовостью содержания произведения в целом (Сальвадор Дали, Рене Магрит, Макс Эрнст)<sup>1</sup>.

В современном мире при существующем репертуаре художественных изобразительных семиотик в массовом потреблении преобладают «правдоподобные» (реалистические), т.е. вполне иконические фото- и телеизображения. В противовес иконичности массовой коммуникации в живописи и графике преобладают произведения, для которых характерна существенно меньшая иконичность, чем в изобразительном искусстве до создания фотографии, кино и телевидения.

Впрочем, в противовес указанной общей тенденции к усилению условности и деформированности изображений в разных традициях время от времени появляются авторы или течения, культивирующие высокую степень иконичности произведений (в России Александр Шилов, Илья Глазунов; в США и некоторых других западных странах в 1970—1980-х гг. — школа «гиперреализма», или «фотореализма», и т.п.)<sup>2</sup>.

Уходят в историю имена, течения, шумят новые манифесты, но извечная дилемма визуальных семиотик — выбор между ико-

<sup>1</sup> «Все, на что я претендую, — писал Дали, — состоит в том, чтобы материализовать со всей яростью империалистской точности образы конкретной иррациональности».

<sup>2</sup> Гиперреализм стал событием в мировом изобразительном искусстве в 1970-х гг. Используя «фотометод», гиперреалисты создавали полотна, неотличимые от цветных фотографий и от реальности. «Неожиданно и парадоксально выглядели на выставках большие холсты с изображением банальной повседневности современной жизни. Витрины и автомобили, станции метро и светофоры, прохожие на улицах воспроизводились в этих работах не просто достоверно, а сверхпохоже, сверхреально, словно речь шла об огромных цветных рекламных фотографиях» (Козлова О. Т. "Символ веры" фотореалиста // Фотореализм. Альбом. — М., 1994. — С. 7). Ср. кредо одного из гиперреалистов: «Цель фотомастера — выхватить из реальности фрагмент, заключив его в строго определенные рамки, но таким образом, чтобы выхваченный кусок действовал, словно взрыв, распахивающий настежь несравненно более обширную реальность» (там же, б).

ничностью (жизнеподобие, «правда жизни») и конвенцией (субъективная экспрессия, «правда художника») — остается<sup>1</sup>.

**128** . Семиотика парка и сада. В художественной организации пространства есть зоны повышенной семиотичности. Прежде всего это центры культурных столиц мира, своего рода музеи под открытым небом — слегка «населенная архитектура» и все менее «обитаемая скульптура». Здесь искусство (памятники архитектуры, монументы и мемориальные комплексы, триумфальные арки, обелиски, памятные колонны, конные и пешие статуи, скульптурные группы и т.п.) и экскурсии вытесняют «просто жизнь». Концентрируя на своем пространстве национальные святыни и художественные шедевры, «музеи под открытым небом» становятся зонами международного туризма, но при этом что-то утрачивают в своем непосредственном организующем влиянии на прямых «населенников» культурных центров.

К пространствам повышенной семиотичности относятся также зоны отдыха и развлечений (само их «устройство», архитектура и дизайн, распорядок и стиль работы кинотеатров и театров, концертных залов, стадионов, музеев, ресторанов и кафе, дискотек, парков, скверов, пляжей, свободных от транспорта мест гуляний и т.п.), а также больницы и кладбища. Их воздействие на человека носит прямой, действенный, но при этом незаметный для самого человека характер: они как бы исподволь организуют поведение, а через поведение — и сознание.

Далее эти общие тезисы будут конкретизированы применительно к садово-парковому искусству. В трактовке парка как семиотического феномена и понимании механизмов его воздействия на поведение и сознание человека автор опирается прежде всего на книги Д.С.Лихачева «Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей» (Л., 1982) и М.Золотоносова «Пджтократос. Исследование немого дискурса: Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени» (СПб., 1999)<sup>2</sup>.

В книге Д. С.Лихачева показана не только связь садово-парковой архитектуры Средневековья, Ренессанса, барокко, романтизма с художественными стилями своих эпох, но и их влияние на людей, роль в организации поведения и быта, насаждении в умах нужных культурно-идеологических ориентиров. Петр I, «пытаясь

<sup>1</sup> Антиномия иконичности и конвенции, присущая визуальным семиотикам, сохраняется (наследуется) и в таком позднем их продолжении, как кино (несмотря на его осложненность сюжетом). В кинематографе этот спор обозначился с первых шагов нового искусства: «реалистической» «линии Люмьера» противостояла экспрессивно-трюковая «линия Мельеса» (Михалкович 1986, 175; см. также п. 129).

<sup>2</sup> Слово Пджтократос означает 'власть скульптуры'.

перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голландскому садовому искусству. <...> Свои петербургские сады он стремился как можно интенсивнее насытить "значимыми" объектами, придать садам учебный характер. <...> С первых лет строительства Летнего сада в Петербурге Петр I озабочен его скульптурным убранством. Нет никакого сомнения в том, что это скульптурное убранство решало не только вопросы формально-зрительного порядка <...>, но выполняло и определенный идеологический замысел: внести в мировоззрение посетителей элемент европейского, светского отношения к миру и природе. <...>

Именно поэтому в 1705 г. в Амстердаме была издана по приказанию Петра I книга "Символы и эмблемы", затем неоднократно переиздававшаяся. Книга эта давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т.д. Это был "букварь" новой знаковой системы, сменившей существовавшую до того церковную.

Петр в своей попытке перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему, что было крайне необходимо для установления более тесных культурных контактов с Европой, совершенно правильно для своего времени стремился сделать привычной для русских образованных людей античную мифологию и воспользовался для этого наиболее сильным воздействующим искусством — садово-парковым. Его Летний сад был своего рода "академией", в которой русские люди проходили начатки европейского образования. И с этой точки зрения представляет огромный интерес планировка второго участка Летнего сада, где Петр устроил лабиринт на темы «из фавол лабиринта Версальского и зрелища жития человеческого из эзоповых притчей». Эти же сюжеты Петр использовал при устройстве Петергофского сада, а также Царскосельского. Сады давали новую азбуку, учили языку "эмблемат"» (Лихачев 1982, 121 — 123).

Однако с середины XIX в., по мысли Д.С. Лихачева, садово-парковое искусство утрачивает свои эмблематические значения и психологические смыслы: «Высокая семиотичность садов Средневековья, Ренессанса и барокко затем падает в садах романтизма, заменяясь их интенсивной эмоциональностью. С середины XIX в. в садах резко уменьшается и то, и другое. Сады начинают восприниматься как архитектурные сооружения, способные возбуждать по преимуществу архитектурные же впечатления» (там же, 7).

Говоря о «потере умения "читать" сады как некие иконологические системы и воспринимать их в свете "эстетического климата" эпохи их

создания», Лихачев иллюстрирует эту потерю такими примерами: «Всем известны радиальные построения аллей, знаменитая трехлучевая композиция садов Версаля. Но очень редкому посетителю Версальского парка известно, что это не просто архитектурный прием, раскрывающий внутренние виды в саду и вид на дворец, а определенная иконологическая система, связанная с тем, что Версальский парк был посвящен прославлению "короля-солнца" — Людовика XIV. Аллеи символизировали собой солнечные лучи, расходящиеся от центра дворца, точнее — от спальни короля, от его ложа, или от площади со статуей Аполлона — некоей ипостаси не только солнца, но и самого "короля-солнца" <...> Редкий посетитель Петергофа придаст большое значение тому, что самый большой и мощный фонтан изображает библейского Самсона, раздирающего пасть льву, и заинтересуется тем, какие отношения имеют к нему остальные скульптуры каскада. Наше художественное мышление разучилось не только понимать, но и интересоваться символическими и аллегорическими значениями цветов, деревьев, кустов, скульптур, фонтанов, смыслом аллей, дорожек, "зеленых кабинетов", аллегорическим значением прудов, их форм и расположения» (там же, 7 — 8).

Верно, что современная культура многое «забывает» из тех знаков и значений, которые еще недавно были общепонятны. В чем-то забывание — естественный процесс, хотя важно его не ускорять, а, наоборот, как можно дольше удерживать в коллективной памяти народа знаки и значения «вчерашнего дня», потому что это то культурное наследие, которое скрепляет поколения, и чем больше это наследие (чем меньше забыто), тем богаче культура. Однако в истории садово-паркового искусства семиотически интересно другое: не то, что какие-то знаки и целые их серии забылись, а то, что идеологические и организующие возможности этого искусства не закончились в середине XIX в.

«Воспитующая» роль парка как семиотически насыщенного пространства в полной мере была использована в советских городских парках в десятилетия сталинизма. М. Золотоносов, исследуя механизмы такого воздействия, отмечает особую значимость скульптуры, и не только в парке: «Скульптура была одним из доминирующих кодов культуры 1930-х годов» (Золотоносов 1999, 12). «*Парк культуры и отдыха*» (по официальной номенклатуре советской поры), или *Парк тоталитарного периода* (как его устойчиво называет Золотоносов, слегка забавляя читателя аллюзией к «Парку юрского периода»), выполнял три основных функции.

«**Первая** — это просветительская визуализация мифа о новой действительности, обучение новой системе символики» (там же, 3). «Парк мыслился не просто как место отдыха, организованного заботливым государством досуга, но нового, правильно (научно) организованного быта. Ведь даже элементарные гигиенические (душ) и физкультурно-оздоровительные мероприятия вне Парка



были недоступны. В Парке же быт оказывался вдвойне правильным с учетом коллективизма и полной коммунальное™» (там же, 4).

«Сталинская тоталитарная культура была культурой образцов. <...> Поэтому, например, в столовой Парка ударники получали "образцовое питание"» (там же, 114). В Парке были организованы однодневные дома отдыха. Вот как об этом писали в 1931 г.:

В городке однодневного отдыха № 1 ЦПКиО рабочий-ударник получал много полезного. Здесь ему представлялась возможность получить хорошее питание, находиться в полезно-культурных условиях, развлекаться, чем только имеется желание. Правда, хотя и очень короткое время, но все это находится в его полном распоряжении. Выходя из городка, рабочий оставался доволен тем, что он получил правильную зарядку, поддержал свое здоровье и с новыми силами, с новыми мыслями возвращается на свою фабрику и принимается за выполнение промфинплана (там же, 114).

«**Вторая** функция Парка тоталитарного периода — создание закрытой и устойчивой массы, "общего тела", внушение чувств "единения с народом" (не как метафоры, но как буквального ощущения чужого тела), радости от карнавального растворения в "мы" Функции сплочения и образования единого тела служили физкультурная работа с акцентом на коллективные виды спорта и образование скученных зрительских масс, наблюдающих соревнования, существенное сужение паркового пространства, уменьшение "горизонта обзора", вездесущность надзора. В отличие от романтического парка с его культом одиночества, тоталитарный Парк самим своим устройством препятствовал уединению: человек должен был "восстанавливать силы и энергию" не путем релаксации и не в состоянии задумчивости и меланхолии, а в процессе коллективных "мероприятий" <...> Одиночный (индивидуальный) отдых не считался отдыхом, тишина была под подозрением» (там же, 6).

«**Третья** функция тоталитарного Парка — сексуально-суггестивная: генерация аффектов и сексуальной энергии, которая затем должна расходоваться ради деторождения, а остатки полового возбуждения превращаться в энергию трудовую, социальную» (там же, 8).

«Энергия генерировалась сразу многими способами, в числе прочих — созерцанием статуй» (там же, 9), а также занятиями физкультурой на площадках Парка. Парковую «глиптотеку» возглавляют знаменитая «Девушка с веслом» И.Д.Шадря и «Копьеносец» Д.П.Шварца, установленные в 1937 г. в московском ЦПКиО им. М. Горького; вслед за ними сотни их копий появились во всех ЦПКиО страны. «Что же касается обучающего характера символики, то таковая содержалась даже в обнаженной "Девушке с веслом" — украшении центрального фонтана ЦПКиО: весло

отсылало в "школу народной гребли" и на станцию проката лодок» (там же, 5).

Раскрывая организующую поведение семиотику Парка, Золотоносов почти персонифицирует его; Парк предстает как генератор смыслов: «Парк произносил слова, его надо было читать как книгу или как идеологическое заклинание» (там же, 5).

**129.** Вклад кинематографа в развитие визуальных семиотик: новая «натуральность», динамика и синтаксис изображений. Кинематограф начинался как балаганно-цирковой технический фокус: изображение двигалось, фотография оживала. Первые фильмы длились полторы-две минуты и конкурировали с рентгеном (изобретенным в том же, 1895 г.), при этом, как пишет историк кино, «в 1897—1898 гг. рентген считался лучшим аттракционом, чем кинематограф, и ярмарочные кинематографы окупались лишь тогда, когда в промежутках между фильмами демонстрировали "X-лучи и зрелище человеческих внутренних» (Цивьян 1992, 138).

Как и большинство искусств, кинематограф начинался не как искусство: ни операторы, ни зрители не видели в нем род «художественно-образного освоения мира». Ранний кинематограф был сродни документальному фоторепортажу и поражал не «вымыслом» и не придуманной остротой сюжета, а небывалой прежде ни в одном искусстве и потому пугающей натуральностью воспроизведения жизни.

Во все эпохи в каждом искусстве существуют свои пороги иконичности («правды жизни») и конвенциональности. Люди не в состоянии (не хотят, отторгают) воспринять всю «правду жизни», которую им может дать какой-то новый способ художественного общения. «И кинематограф, и рентген означали, что нарушен культурно-семиотический баланс между изображением и его объектом. Жизнеподобие кино превышало норму жизнеподобия, принятую для изображения в конце XIX в.». В 1913 г. газета «Театр и искусство» писала: «Есть что-то голое, бесстыдно физиологическое просто в том, что разворачиваются стены и показывается "жизнь как она есть", в ее мельчайших проявлениях, в спальнях, в столовых. <...> Означающая сторона знака не вписывалась в конвенцию, а стало быть, и в этикет восприятия. <...> "Зашевелившись", план содержания, казалось, в нарушение всяких правил, обращался к реципиенту напрямик. У последнего рождалось ощущение, что в таком семиозисе есть что-то неприличное. "Хамство" и "пошлость" усматривали в кинематографе еще до того, как хамство и пошлость сделали атрибутами его тематики. Лейтмотивом ранней рецепции кино была подспудная мысль о самообнажении знака. Лишенная плана выражения "жизнь как она есть" приобрела порнографическую коннотацию» (там же, 137—138; подробно см.: Цивьян 1991).

«Натуралистическая» сила ранних фильмов состояла в том, что в них с фотографической точностью было запечатлено движение — не кульминация события и не его ключевой эпизод (как в «сюжетных» картинах «Боярыня Морозова» или «Иван Грозный убивает своего сына»), а все событие от начала до конца. «Выход рабочих с завода Люмьер», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» и «Поливый поливальщик» Казались самой жизнью<sup>1</sup>. Благодаря движению кинематограф сразу же превзошел изобразительную (иконическую) точность фотографии. В семье изобразительных искусств было преодолено «фамильное» ограничение — статичность образа.

Очень скоро в кино пришла сюжетность, недоступная прежде визуальным искусствам. Первые художественные (игровые) сюжетные фильмы представляли собой театральные сцены, заснятые на пленку неподвижной камерой с объективом, установленным на уровне человеческого глаза (т. е. сцена была как бы увиденна с «хорошего» места из зрительного зала). Ранний кинематограф не мог соперничать с театром в отображении психологии, зато в чудесах и трюках он быстро перегнал и театрально-кукольную буффонаду, и цирк. Успехом пользовались феерии и фантастика, в их числе, например, «Исчезновение дамы», «Сеанс превращений», «Путешествие на Луну» Жоржа Мельеса. В фильмах Мельеса появляются первые кинотрюки: стоп-кадр, двойная и многократная экспозиция, ускоренная и замедленная съемка и др., однако не трюки создали специфику киноязыка.

Нельзя сказать, что зрители легко усваивали язык кино. Немое кино практически всегда зависело от слова. В 1903 г. появились титры. До 1913 г. в разных странах демонстрация фильма сопровождалась устными пояснениями специальных комментаторов (как сейчас в телетрансляциях спортивных состязаний). В 1910-х гг. слово было «сильнее» изображения; зритель верил скорее написанному, чем собственным глазам. Привычка к титрам была настолько сильной, что даже крупные режиссеры и теоретики театра и кино (например, В.Э.Мейерхольд в 1918 г.) доказывали, что титры являются органическим, художественно необходимым компонентом фильма. Фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929<sup>а</sup>), в котором намеренно не было титров, воспринимался как киноэксперимент, авангардистская «художественная акция»; по сути, он и создавался в жанре «учебника\*языка» (Ю.Г.Цивьян), адресованного в первую очередь кинематографистам.

Способность рассказать сюжет поднимала кинематограф до семиотик, которые обладают «синтаксисом», т.е. правилами, по которым из простых знаков создаются сложные, — до театра и словесного повествования. Однако вначале в способности «рас-

**Название первых фильмов братьев Люмьер.**

сказать» сюжет кинематограф только шел вслед театру или повести. Действительная мощь киноязыка еще не была открыта.

Кино стало искусством, когда Дейвид Гриффит изобрел монтаж. Это особый способ показа события: не так, как его может увидеть от начала до конца неподвижный наблюдатель. Монтаж предполагает: 1) выделение в событии наиболее важных моментов; 2) съемку не всего события, а именно этих моментов, причем съемку в таких ракурсах, которые позволяют лучше всего увидеть художественную суть разных моментов; 3) монтаж режиссером отдельно снятых кадров в наиболее выигрышном порядке. Например, драматизм погони, то, как расстояние сокращается или, наоборот, увеличивается между участниками гонки, снимается общим планом, а чтобы передать состояние героя, надо заснять его лицо с совсем другой точки зрения и крупным планом. А затем средним планом показать, как нахлестывает коня догоняющий всадник, а если надо, то дать и его лицо крупным планом и т.д.

Отбор тех фаз, моментов, которые должны представить зрителю действие во всей полноте, и выбор тех ракурсов (точек зрения), в которых камера (а вслед за ней и зритель) видит эти моменты, — таковы главные творческие проблемы монтажа, и, решая их, режиссер добивается сжатости и экспрессии кинематографического рассказа.

Английский историк кино Айвор Монтегю еще застал в Нью-Йорке ветеранов кино, которые работали с Гриффитом и рассказали Монтегю, как все произошло. Гриффит был великий режиссер, но в тот раз «он искал не столько новые художественные средства, сколько возможности сэкономить на постановке картин. <...> Гриффит первым стал приглашать профессиональных актеров, и съемки у него занимали уже не один день. <...> Гриффит сделал простейшие подсчеты. Если разбить действие на отдельные эпизоды, можно подобрать их так, чтобы в первый день снять все сцены, где занят один актер, во второй — сцены с участием другого, а в третий — сцены, в которых заняты они оба. Тогда каждому из актеров надо платить всего за два рабочих дня, хотя съемки продолжались три дня» (Монтегю 1969, 76).

«Переход от кадра к кадру не противоречит обычным навыкам зрительного восприятия. Переход от одной точки зрения на другую, когда камера меняет либо объект съемки, либо занимаемое ею положение, соответствует смене точек, на которых концентрируется внимание нашего глаза» (там же, 77). Однако зрители далеко не сразу восприняли избирательный и разноплановый, «перескакивающий» монтажный синтаксис кинорассказа. Когда они впервые увидели изображение человека крупным планом, они решили, что стали жертвой издевательства. Появление на экране крупного плана нередко вызывало крики: «Покажите ноги!».

### **3.5.6 Часть пятая. ЗНАКОВЫЕ СИСТЕМЫ КУЛЬТУРЫ**

Синтаксис (репертуар монтажных приемов) современного киноязыка необыкновенно богат. Он не вполне сопоставим со способами переключения и соединения повествовательных планов в художественной литературе, однако чисто терминологически предстает более сложным и разнообразным.

Это связано в первую очередь с разнообразием композиционно-сюжетных типов (классов) сцеплений, имеющих место в киноповествовании. В романе нарратив делится на части, части — на главы, главы — на эпизоды; обычно и части, и главы имеют свои заглавия, важные для переключения и «настройки» читательского внимания на новое содержание. В кино эта иерархия повествовательных планов не может быть выражена так типографски четко и «без затей», как это делается в книге. Нужны специальные изобразительные решения, организующие «макросинтаксис» кинорассказа.

К тому же смена повествовательных планов в кино происходит в десятки раз чаще, чем в повести: в этом легко убедиться, сравнив повесть, которая была экранизирована, и литературный сценарий соответствующего фильма-экранизации. Сценарий не всегда «сокращает» первоисточник (ср. рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека» и одноименный фильм Сергея Бондарчука), но экранизации всегда динамичнее, чем их словесный прототип. В экранизации больше действия, больше отдельных эпизодов и, следовательно, сильнее потребность в выверенном синтезе множества кусков в единое целое — так, чтобы было и зрителю понятно, и выразительно. Для того чтобы ряд монтажных кусков для зрителя стал одним эпизодом, надо учесть степень их изобразительной связности-контрастности, соотнести продолжительность этих кусков с длиной эпизода, с его задуманным ритмом, ритмом всего фильма и его монтажной стилистикой (ср. соответствующие термины теории киномонтажа: *последовательный, параллельный, перекрестный монтаж; ассоциативный, метафорический, латентный, тонический монтаж; метрический, ритмический, динамический, рваный монтаж* и др.).

Разумеется, богатство монтажного киноязыка (все эти *стоп-кадры, «обратный кадр», съемки из затемнения и в затемнение, наплыв, вытеснения, панорамирование, съемка с движения, съемка с ускорением, съемка с замедлением* и т.п.) имеет и чисто операторскую и даже кинолабораторную обусловленность. Например, *наплыв* (плавный переход целой сцены в следующую, что у зрителя создает ощущение течения времени) осуществляют уже в лаборатории с помощью машин оптической печати и специальной обработки на уже снятом и проявленном материале тех сцен, которые соединяются в наплыве (снижается яркость изображения уходящей сцены, и сквозь нее проступает и становится все более отчетливой новая сцена).

Л. В. Кулешов, один из первых глубоких теоретиков монтажа и классиков кино, писал, что «экранная выразительность есть выразительность монтажная». Однако монтаж в кино — это только синтаксис киноязыка. Что касается «словаря» этой самой многоуровневой из семиотик, то язык кино вобрал в себя все виды простых и сложных образов, выработанных художественными языками человечества. Однако при этом их звучание изменилось: они ведут свои партии в оркестре, где дирижирует и задает тон младшая из муз.

### Лекция XVIII

## СЕМИОТИКИ ИСКУСНОГО СЛОВА: ПОЭЗИЯ И ПРОЗА; ЭПОС, ЛИРИКА, ДРАМА

130. Какие «речи» и как становились произведениями искусства слова. — 130.1. Эстетическое переживание слова: элементарный, но не исходный феномен в становлении словесных искусств. — 130.2. Какие функции вербальных дискурсов предшествовали их эстетическому восприятию? — 131. Эволюция мифологии в фольклорные жанры. — 131.1. «Первомифы» как доязыковые архетипические феномены сознания. — 131.2. От мифологического эпоса к народным сказаниям о героях. — 131.3. От священного знания к бабушкиным сказкам. — 132. Фольклорные жанры, восходящие к культовым действиям и мистериям. — 132.1. Древнейшие загадки как мифологический катехизис. — 132.2. Состязания умов: загадки вместо палиц и загадки-насмешки. — 133. Заговор, его фольклорные и более поздние потомки (считалки, здравницы, тосты и т.п.). — 134. Семиотическое своеобразие вербальных искусств. — 134.1. Материально-физическая общедоступность. — 134.2. Интеллектуально-образная и синтагматическая доступность. — 134.3. Интеллектуально-информационная содержательность. — 134.4. Сложные знаки литературы (литературные образы) менее иконичны, чем знаки-образы в других искусствах. — 135. Уровневое строение художественной литературы

**А ОЛ** Какие «речи» и как становились произведениями искусства слова? В XIX — начале XX в. филологи склонны были видеть эстетику, образность и поэзию в самом языке. Спорили не о наличии /отсутствии поэзии в языке, а степени его поэтичности. Полемизируя с известным фольклористом А.Н.Афанасьевым, А.А.Потебня писал: «Основное положение Афанасьева, что "зерно, из которого вырастает мифическое сказание, кроется в *первозданном* слове", отчасти верно. Мы видели, что не первозданное только, но всякое слово с жи-

вым представлением, рассматриваемое вместе со своим значением (одним), есть эмбриональная форма поэзии» (Потебня 1976, 429). Эдвард Сепир считал, что эстетические потенции языков индивидуальны: «Каждый язык есть сам по себе некоторое коллективное искусство выражения. В нем таится совокупность специальных эстетических факторов — фонетических, ритмических, символических, морфологических, которые не полностью совпадают с тем, что наличествует в любом другом языке» (Сепир [1921] 1993, 198), однако в самом наличии в языке «совокупности специальных эстетических факторов» сомнений не было.

У веры в «изначальную» образность языка два источника: 1) неразличение обрядово-магической и эстетической функций речи и 2) модернизирующее внесение собственного, отчасти эстетического отношения к памятникам языка в исследовательские реконструкции доисторического сознания.

Однако, как свидетельствуют данные антропологии, ни одна из древних семиотик не возникла из «эстетической потребности»; ни в одной семиотике эстетическая функция не была изначальной. Напомню приведенную в п. 124 реконструкцию археологов: обрядово-тренировочное побивание неандертальцами глиняного, в натуральную величину, макета медведя с приставленным черепом и с натянутой на чучело шкурой. Этап «натуральных макетов», как и ритуальные охотничьи пляски вокруг чучела-тотема и/или «тренировочной мишени», важен для понимания генезиса скульптуры и танца, но феномена искусства здесь еще нет. Не было искусства и в тех словах, которые появились как сопровождение подобных действий спустя тысячелетия — в эпоху уже *homo sapiens*, т.е. человека не только разумного, но и говорящего.

**А О Л А Эстетическое переживание слова: элементарный, но не исходный феномен в становлении словесных искусств.** Эстетическое отношение к единицам языка (т.е. именно к словам, а не к историям, рассказанным с помощью слов) представляет собой элементарное (простейшее) проявление эстетического чувства в области вербальной коммуникации, ^олее сложные, богатые и разнообразные эстетические переживания возникают у человека при восприятии сложных знаков и знаковых произведений, принадлежащих более высоким семиотическим уровням, — например, созданных автором (не словарных) словесных образов, или рассказанных с помощью слов историй, или представленных с помощью слов героев (персонажей). Эстетическое восприятие отдельного слова элементарно, но в вербальных искусствах оно не является исходным. По-видимому, оно выросло, как бы метонимически, из более широкого и сильно-го эстетического чувства — как отсвет конкретного эстетического

переживания и эстетической оценки представленной истории, персонажа, жизненной коллизии и т.п. (об онтогенезе эстетического отношения к знаку, в том числе к слову, см. в п. 93.)

**Л** **П** **О** <sup>Какие</sup> **Функции вербальных дискурсов предшествовали их эстетическому восприятию? Та**  
<sub>^ ^ ^ ТМ</sub>  
древнейшая коммуникативно-семиотическая деятельность, из которой позже развились магия и обрядово-религиозные культы, познавательные и воспитательно-образовательные практики, искусства, науки, была синкретичной и функционально соответствовала названным направлениям в активности социального коллектива. Относительная хронология осознания (и, следовательно, формирования) отдельных функций разных семиотических дискурсов соответствовала намеченной выше последовательности: 1) магия (т.е. попытка знакового воздействия на мир); 2) культ (поклонение высшим силам); 3) сложение общей для социума картины мира и сплочение социума на этой основе; 4) переживание эстетического удовольствия, отдых, развлечение.

Представленная общесемиотическая функциональная эволюция дискурсов разной природы (танца, изображений, музыки) применительно к истории вербальных дискурсов конкретизируется следующим образом: 1) древнейшим жанром был заговор; 2) позже появились тексты, предназначенные для умилоствления и прославления божества, а также обращенные к божеству просьбы (хвалебные гимны, клятвы в верности, обещания и молитвы); 3) мифология как древнейшая картина мира, скорее всего, не «моложе» колдовства и жертвоприношений, но, превосходя их по своему содержательному богатству, она имеет иную природу — не материальную, а идеальную: если магии и обряд по своему генезису восходят к движению и действию, то мифология — это прежде всего знание о мире. В силу содержательного богатства мифологии ее эстетические модификации особенно разнообразны и значительны в истории культуры. Поэтому их целесообразно рассмотреть вначале (п. 131), а затем — те фольклорные жанры, которые восходят к отправлениям культа (п. 132) и заговорам (п. 133). В данных трех пунктах в сжатом виде и с рядом дополнений представлено то, о чем подробно говорится в III разделе книги Н. Б. Мечковской «Язык и религия» (см.: Мечковская 1998).

**131** • **Эволюция мифологии в фольклорные жанры.** Фольклор развивается из мифологии и содержит мифологические элементы. В архаических социумах фольклор, как и мифология, носит коллективный характер, т.е. принадлежит сознанию всех членов определенного социума. Главное различие между мифологией и фольклором состоит в том, что миф —



это священное знание о мире и предмет веры, а фольклор — это искусство, т. е. художественно-эстетическое отображение мира, и верить в его правдивость необязательно.

Развитие знания и рационализма вело к ослаблению мифологических представлений. В переходной мифолого-фольклорной сфере ослабление веры в чудесное, трансцендентное вызывало усиление познавательных, эстетических, "развлекательных функций" таких произведений. Их мифологизм таял: мифы постепенно превращались в народный героический эпос и сказки; ритуал загадывания космогонических загадок — в состязание в находчивости, остроумии, словесной бойкости и в конце концов — в развлечение, детскую забаву; молитвы, гимны, погребальные плачи трансформировались в песенную и лирическую поэзию; аграрные календарные обряды — во фразеологию, народные приметы, детские игры, пейзажную лирику; заговоры — в те же приметы, считалки да в приговорки с забытыми мотивировками вроде *С гуся вода, а с тебя худоба*.

**131 1.** «Первомифы» как доязыковые архетипические феномены сознания. Содержательную основу древнейшего пласта мифов («первомифов» человечества) составляют категории «коллективного бессознательного» — те врожденные и, по-видимому, общечеловеческие первообразы, которые вслед за Карлом Юнгом стали называть архетипами, — такие как «мужчина и женщина», «мать», «младенчество», «мудрый старик», «тень (двойник)» и т. п. Более поздние представления — тотемические, анимистические или политеистические верования, как правило, носили местный, индивидуально-племенной характер (при том что в содержании и структуре таких верований много типологически сходных и близких явлений).

Наиболее ранние мифологические представления составляли мыслительную часть ритуалов; одни из них предшествовали сложению языка, другие формировались вместе с языком. Подлинный миф («предмиф») — это, по словам В.Н.Топорова, некоторая «до-речь», «то состояние души, которое стучится в мир слова» (Топоров 1988, 60). Для мифологического мышления характерна особая логика — ассоциативно-образная, безразличная к противоречиям, стремящаяся\* не к аналитическому пониманию мира, но, напротив, к синкретическим, целостным и всеобъемлющим картинам. «Первомиф» не то чтобы не может, а как бы «не хочет» различать часть и целое, сходное и тождественное, видимость и сущность, имя и вещь, пространство и время, прошлое и настоящее, мгновение и вечность...

Мифологический взгляд на мир — чувственно-конкретный и вместе с тем предельно общий, как бы окутанный дымкой ассо-

циаций, которые могут нам казаться случайными или прихотливыми. Если искать современные аналоги мифологическому мировосприятию, то это, конечно, поэтическое видение мира. Но в том-то и дело, что подлинные мифы — это отнюдь не поэзия. Архаические мифы не были искусством.

Мифы представляли собой серьезное, безальтернативное и практически важное знание древнего человека о мире: оно определяло племенной взгляд на мир и поэтому регулировало поведение отдельного человека, было включено в магию и ритуал.

**131 2.** **От мифологического эпоса к народным сказаниям о героях.** Мифы рассказывают о начале мира. Герои мифа — боги и первопредки племени, часто это полубоги, они же — «культурные герои». Они создают землю, на которой живет племя, с ее «теперешним» ландшафтом, узнаваемым слушателями мифа. Создаются солнце, луна, звезды — начинается время. Первопредки и культурные герои побеждают фантастических чудовищ и делают землю пригодной для жизни. Они учат племя добывать и хранить огонь, охотиться, рыбачить, приручать животных, мастерить орудия труда, выращивать растения. Они изобретают письмо и счет, знают, как колдовать, лечить болезни, предвидеть будущее, ладить с богами... Мифы задают «должный», отныне неизменный, порядок вещей: по логике мифа, «так» произошло впервые и «так» будет происходить всегда. События, о которых говорит миф, не нуждаются в объяснении — напротив, они служат объяснением всему, что вообще происходит с человечеством (т.е. с племенем, которое мыслит себя *«родом человеческим»*). Для первобытного сознания миф достоверен: в нем нет «чудес», различий между «естественным» и «сверхъестественным»; само это противопоставление чуждо мифологическому сознанию. Сакральность таких текстов связана с тем, что повествуется о начале, истоках всего сущего.

Судя по работам исследователей редких уже на Земле архаических социумов, сообщение мифа младшим соплеменникам походило на урок исторической географии, раздвигавший временные границы. Воспроизведение мифа включает рассказчика и того, кто ему внимает, в более широкий временной контекст: «рассказчик показывает своим слушателям, где находятся камни, в которые превратился предок, т.е. объясняет особенности ландшафта путем возведения их к событиям прошлого; общает, какое звено генеалогической цепи занимают слушатели по отношению к тому или иному герою рассказа, т.е. проецирует ныне живущее поколение на мифологическое прошлое» (Новик 1984, 271 — 272).

Для мифологического повествования характерны специальные словесные клише, придающие сюжетному тексту статус

сообщения, отправленного божеством или первопредками своим потомкам. Такими знаками были, например, завершающие рефрены, построенные по модели *Так говорил такой-то* (имеется в виду бог, первопредок, авторитетный шаман и т.п.), а также концовки этиологических<sup>1</sup> мифов, построенные по формуле *Вот почему с тех пор стало так-то* (ср.: *Вот почему вода в морях с тех пор соленая; С тех пор у медведя короткий хвост; Вот почему крик Ворона, даже когда он веселится и радуется, звучит так зловеще* и т.п.).

Иные координаты — в фольклорных сказаниях. Если миф — это священное знание, то эпос — рассказ (песнь) о героическом, важном и достоверном, однако не о священном. Герои народного эпоса — уже не полубоги, хотя нередко они так или иначе связаны с волшебной силой<sup>2</sup>. Время в эпосе — не мифическая эпоха первотворения, но историческое и, как правило, достаточно реальное, соотносимое с важной эпохой в истории народа (в русских былинах — княжение Владимира и сопротивление татаро-монгольскому нашествию; в армянском эпосе «Давид Сосунский» — национально-освободительное восстание; во французской «Песне о Роланде» — война с басками в Пиренеях во времена Карла Великого и т.п.). В настоящих мифах нет топонимов: место действия — еще не названная земля первопредков, а в эпосе география событий достаточно реально (*Стольный Киев-град, Муром, Ростов, Новгород, Ильмень-озеро, море Каспицкое, Ерусалим-град* и т.п.). «Эпическое время, — пишет исследователь мифологии и фольклора Е. М. Мелетинский, — строится по типу мифического, как начальное время и время активных действий предков, предопределивших последующий порядок, но речь идет уже не о творении мира, а о заре национальной истории, об устройении древнейших государственных образований и т.д.» (Мелетинский 1976, 276).

В сравнении с мифом коммуникативные установки народного эпоса значительно скромнее: это рассказ не о священном и вечном, а всего лишь о героическом и минувшем. Однако правдивость эпических сказаний и былин, как и достоверность мифов, не вызывала сомнений. Существенно, впрочем, что это не наблюдаемая реальность: события, о которых повествует эпос, фольк-

<sup>1</sup> Этиологические мифы (от греч. *aitia* 'причина') — мифы о происхождении явлений космоса и повседневной жизни, а также о происхождении различных свойств и особенностей предметов.

<sup>2</sup> Волшебным образом исцеляется и получает богатырскую силу Илья Муромец; Добрыня Никитич может оборачиваться волком, ему ворожит мать, *честна* вдова Акимья Александровна, она дает ему особую *плеточку шелковую*, во время боя он слышит *глас с небес* и т.д.

лорное сознание относило к прошлому. *Былина старину любит*, сказано у Даля (I, 148).

**1313.** **От священного знания к бабушкиным сказкам.** Принципиальное отличие сказок и от мифа, и от героического эпоса связано с тем, что сказкам никто, в том числе малые ребята, не верит. Как писал В.Я. Пропп, «сказка есть нарочитая и поэтическая фикция. Она не выдается за действительность»; сказка — это «мир невозможного и выдуманного» (Пропп 1976, 85, 88). Неслучайна поговорка: *Рассказывай сказки*, т.е. 'ври больше' (Даль IV, 190).

Волшебная сказка (древнейший сказочный жанр) выросла из мифов, входивших в обряды инициации, т.е. в ритуалы, связанные с посвящением подростка в возрастной класс взрослых. Инициация включала те или иные испытания, преодоление которых и должно было привести к резкому повзрослению (например, несколько дней и ночей провести в диком лесу; выдержать схватку с диким зверем, злым духом или «условным противником»; перенести боль, например, посвятительной татуировки или обрезания; пережить ряд пугающих событий и иные потрясения). В мифолого-обрядовом подсознании такие испытания мыслились как смерть человека и его последующее рождение уже в новом качестве.

Легко видеть, что волшебная сказка состоит именно в серии испытаний, которые преодолевает герой. Иногда испытания включают и смерть (путешествие в подземное царство или смерть на поле брани с последующим оживлением живой и мертвой водой, или «купание» в трех кипящих котлах и т.п.), но заканчиваются свадьбой, т.е. герой вступает в мир взрослой жизни. По-видимому, мифы инициационных ритуалов строились на уподоблении тех, кто проходит посвящение, героям-первопредкам, добытчикам всех природных и культурных благ племени. Однако «по мере движения от мифа к сказке сужается "масштаб", интерес переносится на личную судьбу героя. В сказке добываемые объекты и достигаемые цели — не элементы природы и культуры, а пища, женщины, чудесные предметы и т.д., составляющие благополучие героя; вместо первоначального возникновения здесь имеет место перераспределение каких-то благ, добываемых героем или для себя, или для своей ограниченной общины. <...> Мифологический космос отчасти заслоняется "семьей"» (Мелетинский 1976, 265, 269).

Становясь сказкой, мифы утрачивают связь с ритуалом и магией, они теряют эзотеричность (т.е. перестают быть «тайным» знанием посвященных) и поэтому утрачивают волшебную силу. Переходя в сказки, вчерашние мифы перестают ощущаться как оберег, амулет. Их расска-

зывают запросто, а не только в специальных ситуациях. И слушать их может кто угодно. Совсем иначе сообщался рассказ, обладавший магическим значением, т.е. миф, даже в тех случаях, если это не общеплеменная святыня, а миф индивидуальный, нечто вроде словесного личного амулета.

В. Я. Пропп приводит слова исследователя культуры североамериканских индейцев о том, каким образом в начале XX в. индейцы передавали амулет преемнику.

«Каждая такая церемония и каждая пляска сопровождалась не только своим ритуалом, но и рассказом о происхождении его. <...> Такие рассказы были обычно личной собственностью держателя или владельца узелка или пляски и, как правило, рассказывались немедленно после исполнения ритуала или во время передач собственности на узелок или на церемонию его следующему владельцу. <...> Таким образом, каждый из этих рассказов был эзотерическим. Вот отчего с величайшими трудностями что-либо похожее на этиологический рассказ как целое может быть получено. <...> Запрещали и соблюдали запрет не в силу этикета, а в силу присущих рассказу и акту рассказывания магических функций. Рассказывая их, он (рассказчик) отдает от себя некоторую часть своей жизни, приближая ее этим к концу. Так, человек среднего возраста однажды воскликнул: "Я не могу тебе сказать всего, что я знаю, потому что я еще не собираюсь умирать" Или, как это выразил старый жрец: "Я знаю, что мои дни сочтены. Моя жизнь уже бесполезна. Нет причины, почему бы мне не рассказать всего, что я знаю"» (Пропп [1946] 1986, 355-356).

Сказки о животных развились из мифов о животных — путем «циклизации повествовательного материала вокруг зооморфного трикстера<sup>1</sup>, теряющего сакральное значение» (Костюхин 1987, 54). Как и в истории волшебной сказки, трансформация мифов в сказки о животных состояла в утрате ритуально-магического значения таких рассказов, зато в развитии их эстетических, игровых, познавательных функций.

Этиологическая значимость мифа уступала место более простому и реальному знанию повадок зверей, за которыми, однако, со временем все более стали просвечивать типы человеческих характеров (хитрая лиса, жадный и глупый волк, простодушный медведь, болтливая сорока, трусливый заяц и т.д.). Комические мотивы (шутки, насмешки, передразнивание) всегда свидетельствуют о позднем характере мифа или сказки. «Классическая» мифология целиком серьезна, комическое возникает лишь на последних этапах перехода мифа в фольклор.

<sup>1</sup> *Трикстер* (от англ. *trickster* 'обманщик, ловкач') — термин фольклористики; в поздних мифах это первобытный плут, он противопоставит, неудачно подражает и мешает культурному герою. К таким персонажам восходят Лиса в русских сказках, Ворон и Койот в мифологии американских индейцев.

Былинам верили, сказкам — нет, но их любили и прислушивались к их мудрости, более ценной, чем достоверность: *Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок.*

В сказочной традиции складывались специальные показатели неправдоподобия (шутливо-абсурдистского, алогичного характера). Чаще всего они встречаются в присказках-зачинах или в концовках сказок. Ср. зачин русской сказки, записанной в 1930-х гг.: *В некотором царстве, в некотором государстве, в том, в котором мы живем, под номером сядьмым, иде мы сядим, снег горел, соломой тушили, много народу покрутили, тем дела неряшили.*

### А ОО Фольклорные жанры, восходящие к культо-

• W ^ L В ВЫМ действиям и мистериям. В разных религиях инвариантное содержание главных или праздничных ритуалов во славу Бога состоит в воспроизведении (рецитации жрецами/священниками или разыгрывании участниками мистерии) основного мифа традиции. Например, в Древней Индии накануне зимнего солнцеворота жрецы рецитировали космогонический миф. В Древнем Египте и Древней Греции разыгрывали мистерии об умирающем и воскресающем божестве (Осирисе в Египте и Дионисе в Греции).

В средневековой Европе в предрождественских кукольных представлениях, а потом и в школьных театрах ставили сцены из жизни Христа: *вертеп* (пещера) в *Виффлееме*, чудесное рождение младенца в воловьих *яслях*<sup>1</sup>, поклонение волхвов, посрамление царя Ирода.

Культовые действия (мистерии и рецитации), их диалогичность и событийность дали начало нескольким диалогическим фольклорным жанрам — драме (что засвидетельствовал еще Аристотель<sup>2</sup>), загадкам (см. пп. 132.1), некоторым духовным стихам и сказкам (пп. 132.2).

<sup>1</sup> Отсюда восточнославянские народные названия кукольного театра — *батлейка, вертеп, ясельки*.

<sup>2</sup> В IV главе «Поэтики» говорится, что трагедия и комедия «возникли с самого начала путем импровизации», «первая — от зачинателей дифирамба, вторая — от зачинателей фаллических песен, употребительных еще и ныне во многих городах» (Аристотель 1957, 51). В дионисийских мистериях дифирамбы распевались ватагой, изображавшей козлоподобных сатиров (входивших в свиту Диониса), поэтому их куплеты назывались *трагедиями* (греч. *tragjodia* дословно 'козлиная песнь'). Словом *комедия* называли песни, которые пел хор деревенских жителей, чествующих бога виноделия и всего растущего Диониса (от греч. *kome* 'деревня, село; поселение'; *kotos* 'веселая процессия поселян во время дионисийских празднеств с музыкой, пением и плясками'; *komodia* дословно 'песня веселых поселян (в дионисийской процессии)'). Усиление элементов драмы в дионисийских мистериях связано с выделением из хора отдельных актеров и ростом диалогичности в песнопениях обоих ватаг.

**А ОQ Л Древнейшие загадки как мифологический кате-  
I wfc« I • хизис<sup>1</sup>.** В отличие от современных загадок самые древние загадки не были отдыхом, игрой, забавой, развлечением, необязательным балагурством, шуткой или насмешкой. Как показали культурологические разыскания В.Н.Топорова, Вяч.Вс. Иванова, Т.Я.Елизаренковой (всвою очередь связанные с идеями А.Н.Веселовского, О.М.Фрейденберг), древнейшие загадки *brahmodya* (дословно 'произнесение священных истин') составляли словесную партитуру особой магии и ритуала. В ведической традиции (XV—XI вв. до н.э.) этот ритуал, включавший диалог в виде обмена загадками, совершали жрецы в предновогоднюю ночь. Неделя самых длинных ночей в году переживалась как критическая точка годового цикла, когда жизненные силы мироздания как бы истончаются, «срабатываются», Хаос побеждает Космос, и неизвестно, возродится ли свет, «и только особый ритуал перехода может заново воссоздать Космос со всеми этапами его становления» (Елизаренкова, Топоров 1984, 30).

В ведийском ритуале встречи нового года, в жреческих загадках и отгадках воспроизводились космогонические представления древних индийцев. Согласно мифологии, творение мира происходило по воле (слову) бога Брахмы: отделяются земля и небо, первоначально слитые в мировом яйце; мир создается из огромного тела первочеловека и первожертвы *Пуруши*, с множеством глаз, голов, рук, ног. Части тела Пуруши становятся элементами мироздания: его дух стал луной, глаз — солнцем, дыхание — ветром, пуп — воздушным пространством, голова — небом, ноги — землей, уста — священной рекой Индрой и огнем и т.д. Из частей тела Пуруши был сформирован также социальный организм: его рот стал брахманами (жрецами), руки — воинами, бедра — земледельцами, ноги — самым низшим сословием (о Пуруше см.: Топоров 1992[a]).

Вот эти мифопоэтические отождествления элементов мира и элементов тела первочеловека и были содержанием древнейших индоевропейских загадок и отгадок. Так в сознании участников обряда и, шире, народа устанавливалась и воспроизводилась сакральная иерархия главных сущностей ведического Космоса. При этом отгадки отнюдь не были «рациональным» или интуитивным решением задачи, т.е. действительным «ртгадыванием». Отгадки существовали как данность, в качестве компонента сакрального знания о мире. Цепь загадок — другая половина этого знания; и все вместе в урочный час звучит у алтаря, дабы продлился миропорядок, отображенный в ритуальных формулах.

Ниже приводится фрагмент ведийских ритуальных загадок и отгадок в переводе авторов исследования (см.: Елизаренкова, Топоров 1984, 19-20).

**Катехизис** (греч. *katechesis* 'устное наставление') — 1) книга, содержащая краткое изложение христианского вероучения в форме вопросов и ответов; 2) изложение основ какого-либо учения по вопросам и ответам.

«Что есть великий посев?» — спрашивает брахман [‘жрец справа от алтаря’].

«Этот мир — вот, поистине, великий посев». И приносящий жертву утверждается в этом мире. <...>

«Я спрашиваю тебя, что есть высшее небо Слова?» — говорит брахман.

«Брахман — вот, поистине, высшее небо Слова», — отвечает хотар [‘жрец слева от алтаря’].

И приносящий жертву овладевает благочестием.

Кто это движется одиноким? И кто снова рождается?

Что лекарство от холода? и что великий посев?

Солнце движется одиноким. Луна снова рождается.

Огонь — лекарство от холода. Земля — великий посев.

Какое светило подобно солнцу? Какое озеро подобно океану?

Что шире земли? Чему не найти меры?

Брахман — светило, подобное солнцу. Небо — озеро, подобное океану.

И н д р а шире земли. Корове не найти меры.

В кого вошел Пуруша? Кто обосновался в Пуруше?

Это, о брахман, мы тебе загадываем. Что ты нам тут ответишь?

В пятерых вошел Пуруша. Они обосновались в Пуруше.

Вот что я тебе возражу. Ты не превосходишь меня изобретательностью.

Что было первой мыслью? Что было великой птицей?

Кто был тучным? Кто был темным?

Небо было первой мыслью. Конь был великой птицей.

Овца была тучной. Ночь была темной<sup>1</sup>.

Вопросно-ответное развертывание мифологической космогонии засвидетельствовано в ряде других культурных традиций: иранской, исландской («Старшая Эдда»), африканских (западносуданской, малийской), удмуртской (см.: Иванов 1976, 50—51; Елизаренкова, Топоров 1984, 44—45). В ряде культур (как и в древнеиндийской) обмен загадками и отгадками встречается не только в космогонической мифологии, но и в мифах на исторические темы — о возникновении народов и царств. По-видимому, диалогическое вопросно-ответное построение характерно для текстов о первоисточках (мира или племени). Именно такими текстами обычно открываются мифологические традиции народов.

Образность, закрепленная в загадках космогонических мифов, обусловила почти универсальную по языкам мира серию метафор: названия частей тела человека могут обозначать части рельефа (ср. некоторые примеры из русского языка: *горный хребет*,

<sup>1</sup> Йохан Хёйзинга, подчеркивая состязательность ведийского ритуала обмена загадками и сакральную функцию именно состязания, так писал о самих текстах *brahmodya*: «Нам не дано определить в этих продуктах древнейшей экзальтации и восторга перед тайнами бытия разделительную грань между священной поэзией, мудростью, граничащей с безумием, глубочайшей мистикой и рядящимися в покров тайны словесами» (Хёйзинга [1938] 1992, 127).



*устье и рукав реки, подошва горы, перешеек, бровка 'край канавы, кювета или обочины дороги', жерло вулкана, обочина (от бок) и др.*) С течением веков загадки утрачивали сакральную ценность, но еще долго сохраняли познавательное значение — в качестве части вполне серьезного, «взрослого» знания о мире. Свод (корпус) загадок и отгадок был компонентом картины мира фольклорного коллектива.

Загадки становились уроками образного мышления, они учили распознавать аналогии, связи, «вторые планы» вещей и явлений. Загадки упражняли в понимании переносных смыслов, индизнаказательных выражений, перифраз, намеков, непрямых описаний. Они помогали видеть разные стороны, грани, аспекты явлений. В итоге росла зоркость человека при взгляде на мир. Важен не только конкретный свод загадок, циркулирующих в данном коллективе, но и «грамматика» загадок, т.е. своеобразные неписанные «правила», по которым строятся новые загадки, а также сама установка на загадывание, на порождение новых загадок.

В загадках по мере ослабления в них утилитарно-магического значения укреплялись познавательные, игровые, эстетические, развлекательные функции. Росло количество загадок, расширялся круг явлений, отраженных в них. Изменялся эмоциональный контекст, в котором они загадывались: появлялись загадки-шутки, загадки-розыгрыши, неприличные загадки. Не менее важно и то, что шире стал использоваться сам семантический принцип загадки — тот присущий загадке двойной взгляд на вещь, невозможный без умения распознать, с одной стороны, «лицо под личиной»<sup>1</sup>, а с другой стороны, предполагающий и встречное умение подобрать замысловатую, вызывающую удивление «личину» для известного «лица» и тем открыть в знакомом облике новые черты.

**А О Q O Состязания умов: загадки вместо палиц и загадки-насмешки.** Из космогонических мифов загадки попадали в духовные стихи и в христианские апокрифы, а через эти жанры, но значительно позже, — в сказки. Здесь сакральный смысл загадок забывается. У загадок в сказках есть своя эволюция: это движение от «загадок всерьез» — загадок испытаний и состязаний — до загадок-шутков. Параллельно снижению загадок шло их проникновение в более поздние и простые виды сказок: из древнейших волшебных сказок они перешли в бытовые сказки и народные анекдоты.

<sup>1</sup> Загадка про загадку у Даля (I, 566): *Без лица в личине* (т.е. 'не человек, раз без лица, а в маске').

В волшебных сказках обмен загадками иногда предваряет или заменяет поединок героев, часто загадки — это свадебное испытание. Иногда от умения разгадать загадку зависит жизнь. Если в волшебных и вообще «серьезных» сказках загадки — лишь один из элементов сюжета, то поздние и шуточные сказки нередко полностью сводимы к сюжетному развертыванию серии из трех загадок.

В сказках, переходных между волшебными и бытовыми, происходит некоторое снижение загадок, что обычно связано с элементами шуток и розыгрыша. Ср., например, загадки из сказки «Мудрые ответы» о том, как отставной солдат отгадал царские загадки, а потом научил этим загадкам купцов, взяв с каждого по тысяче рублей (№ 326 в собрании А. Н.Афанасьева).

— Высоко ль небо от земли? — Столь высоко, что там стукнет, а здесь не слышно.

— А широка ли земля? — Вон там солнце всходит, а там заходит — столь широка.

— А глубока ли земля? — Да был у меня дед, умер тому назад с девяносто лет, зарыли в землю, с тех пор домой не бывал.

В глобальности царских вопросов слышны отзвуки космогонического масштаба. Однако в солдатских отгадках всеобщее и вечное измеряется земными и человеческими мерками. Ответы мнимо безыскусны и подчеркнута личны, это ответы народного балагура и насмешника, в них больше остроумия и игры словом, чем «серьезного» знания. Контраст загадок и отгадок привносит в состязание снижающую и шуточную интонацию. Несомненно, такие вопросы и ответы — это предвестники не только будущих диалогов ученого умника и здравомыслящего хитроватого мужичка в батлейках и вертепах, но и будущих загадок-шуток, народного балагурства в форме загадок. О дальнейшем снижении загадок в сказках говорит то, что отгадчиками выступают дети.

Последующее снижение загадки происходит в бытовых сказках, сказках о животных, народных анекдотах. Глумливые загадки-шутки при надувательстве то ли Лисы, то ли солдата на коротком постое составляют сюжет и само содержание таких сказок.

В сказке «Лиса-повитуха» (Афанасьев, № 9) Лиса тайком съедает мед приютившего ее Волка и при этом свои отлучки на чердак (где припасен мед) объясняет тем, что ее *на повой зовут* (принимать роды). Каждый раз, когда Лиса возвращается в избу, Волк спрашивает: *Что Бог дал?* Лиса в первый раз отвечает: *Початочек*, во второй — *Середышек*, в последний — *Поскребышек*.

В сказках «Солдатская загадка» (Афанасьев, № 392 — 394) хозяйка, думая, что солдат не знает про ее гуся в горшке, загадывает ему загадку:

*А что, служивой, не бывал ли ты в городе Горшанске, не знал ли там Гагатея Гагатеевича? Солдат, уже успевший тайком подменить гуся лаптем, отвечает: Как не знать! только теперь его там нету: Гагатей Гагатеевич вышел оттудова в город Кошелянск, в село Запличанское, а на его место в город Горшанск приехал Плетухан Плетуханович, сын Ковырялкин.*

Обычно один из персонажей таких сказок не чувствует второго (переносного) плана вопросов и ответов, т.е. не видит самой ситуации загадки. В его диалогах с лукавым персонажем, который не только видит, но и создает оба плана, обычно заключено основное эстетическое и игровое удовольствие таких сказок.

В предельном случае в качестве полного отрицания былых са-  
кральных функций загадок появляются непристойные загадки.

Таким образом, основной процесс в истории загадки — это ее десакрализация и затем дальнейшее жанрово-стилистическое «снижение», сопровождавшееся распространением загадок в быту. Росло тематическое разнообразие загадок, менялась их эмоционально-стилистическая окраска: торжественный ритуальный диалог о первоначалах мира превращался в забаву и балагурство, состязание в складности и лихости языка, в красном словце. В конце концов то, что некогда было диалогом жрецов, стало жанром детского фольклора. Однако характерно, что, например, в культуре индоевропейских народов еще долго сохранялась приуроченность загадывания загадок к дням зимнего солнцеворота — как подспудная память о ритуальном диалоге, призванном возвратить уходящее солнце.

## **А 00 Заговор, его фольклорные и более поздние • W W В ПОТОМКИ (считалки, здравницы, тосты и т.п.).**

В ряду фольклорно-мифологических жанров заговор представляет собой наиболее прямое воплощение веры в словесную магию. В отличие от остальных фольклорных жанров заговор не может лишиться фидеистического начала, и в нем это начало всегда первенствует. Если в достоверность сказки (в отличие от мифа) принципиально не верят, если в свадебных или календарных обрядах эстетическое и игровое начала могут перевешивать начало магико-ритуальное, то в живом заговоре утилитарно-магическое назначение всегда сильнее и важнее художественно-эстетической ценности. Заговор жив до тех пор, пока в него верят, иначе он превращается в музейный экспонат, в страницу из блокнота фольклориста.

Заговор можно охарактеризовать как жанр с уклончивым волеизъявлением: это и не приказ, и не просьба, а (в инварианте) нечто вроде *Пусть будет так, чтобы...* Размытая модальность сочетается в заговоре с более общей коммуникативной неопределенностью: заговор — это не вполне умопостигаемое пожелание, неизвестно к кому и непонятно на каком основании обращенное.

Однако за этой уклончивостью и невразумительностью стоит более глубокий коммуникативный смысл: представить колдующего как часть потустороннего и, следовательно, неуемостижимого мира. Все это и создает атмосферу фасцинации (чародейства, колдовства). Коммуникативная стратегия заговора СОСТОИТ В ТОМ, ЧТОБЫ ТВОРЯЩИЙ ЗАГОВОР ОЩУТИЛ СЕБЯ ПРИЧАСТНЫМ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОМУ МИРУ, ВНУШИЛ ЭТО ДРУГИМ, ВКЛЮЧАЯ НЕЗЕМНЫЕ СИЛЫ, И КАКИМ-ТО ЧУДЕСНЫМ ОБРАЗОМ ПОМОГ ЧЕЛОВЕКУ.

Таким образом, для заговора характерна принципиальная неопределенность (неясность, туманность, загадочность) основных компонентов заговорного речевого акта — его участников (адресанта и адресата), самой ситуации заговора, его языка и, наконец, собственно содержания заговорного текста.

На основе заговорных формул сложились некоторые другие жанры фидеистического слова: проклятие, оберег, благословение, благопожелание, клятва, анафема, экзорцизм (изгнание бесов). К заговору восходит такой своеобразный жанр детского фольклора, как считалка.

Вообще говоря, детские игры и детский фольклор — это последнее пристанище исчезающих обрядовых и фольклорных форм. **Детские стишки, вроде *Дождик, дождик, перестань... или Божья коровка, улети на небо...*** несомненно восходят к «взрослым» заговорам, однако их магическая предназначенность уже никем не осознается. С некоторыми особыми видами заговоров связаны по происхождению и считалки. Это подтверждается тем, что у восточных славян считалки иногда называют *ворожба, жеребьевые заговоры*, белорусск. *варажбШт, варажба*. Магическая подоплека считалок давно утратилась, и детали превращения заговорного текста в шуточный стишок «преддверия» к детским играм иногда с какими-нибудь маловразумительными словами (вроде *аты-баты* или *эники-бэники*) остаются неясными.

Вероятнее всего, считалки восходят к одному из многочисленных видов охотничьей жеребьевки, иногда связанной с гаданием (*чёт — нечет*, «повезет — не повезет»), а также с магией, которая должна принести удачу в охоте. Такие жеребьевки включали в себя пересчет участников, иногда с распределением ролей или функций в совместной охоте. Счетные слова (названия чисел) у многих народов табулировались, что могло быть связано с верой в счастливые и несчастливые числа, а также вообще с загадкой числа. Табуированные счетные слова нарочно искажались или заменялись бессмысленными созвучиями, иногда заимствованными числительными либо и вовсе заумной абракадаброй. Нередко происходила контаминация разных слов и частей слов, поэтому счетную основу таких текстов помогает увидеть только этимологический анализ. Например, начало считал-

ки *Эники, бэники, рэсь* (известной у всех восточных славян) содержит видоизмененные латинские числительные *unus, bini, tres* (обозначающие соответственно 'один', 'два', 'три'); начальные слова считалок *Анцы, шванцы* восходят к немецким числительным *ein, zwei* ('один', 'два') и т.д.

Помимо считалок с заговорными текстами связан и фольклорный жанр **благопожеланий** (белорусск. *зычэнне*, укр. *побажання, зичення*). Благопожеланиями обычно сопровождалась свадьба, крестины, коляды, волочebные обходы дворов на Пасху и другие подобные обряды и праздники. В Великом княжестве Литовском в эпоху барокко, когда в культурном обиходе риторика стала главной законодательницей норм и вкусов речевого общения, фольклорные благопожелания испытали воздействие «ученой риторики» — школьных упражнений в составлении и декламации речей, приветствий, панегириков и т.п. Сложился полуфольклорный жанр *раций (ораций)*<sup>1</sup> — поздравительных и праздничных речей, обычно рифмованных, например таких: *Дай Бог вам жыць у раскошы, / Мець торбу грошай... / Каб багатыя быш / 1 сто год жыш.*

Знаменитая белорусская песня «*Бывайце здаровы, жывице багата...*» — также прямой потомок благопожеланий, а через них — заговорных формул. С жанром благопожеланий связаны и такие речевые произведения, как *здравичи* и *тосты*, а также *этикетные клише вроде русск. Будьте здоровы!; Спасибо! (из Спаси Бог!); белорусок. Добры дзень у хату!; укр. Здоровеньки були! (из Щоб здоровей ьки були!)*.

К заговорам восходят ласковые утешения детей: *У кошки боли, а у Пети зажили, шуточные приговорки вроде С гуся вода, а с тебя (или с Пети) худоба!* и т. п.

## **А О Л Семиотическое своеобразие вербальных ис-**

• **W\* T В куств.** Никто не сомневается в том, что художественная литература — это искусство слова. Но вместе с тем почему-то живо противопоставление: литература и искусство. Каждое из искусств уникально (поэтому оно и не сливается с родственными), но искусство слова по ряду семиотических признаков противостоит всем искусствам. Своеобразие литературы по отношению к другим искусствам связано с тем, что материальный носитель семантики произведения — это речь, т.е. проявление языка (конкретного этнического языка). Этот факт имеет несколько семиотических следствий, определяющих своеобразие искусства слова.

<sup>1</sup> От лат. *oratio* 'речь, выступление'; 'красноречие, дар слова'.

**А О Л Л Материально-физическая общедоступность.** Из

• w\*К I • всех семиотик, которые используют люди, этнический язык — самая массовая, обычная, доступная и при этом самая широкая по своим содержательным возможностям семиотика. Поэтому литература, будучи искусством, в котором этнический язык составляет его материальную основу, наследует родовые черты своего «материального субстрата» (языка). Отсюда литература — это самое повседневное, массовое, в некоторых отношениях самое доступное и самое дешевое из искусств.

В отличие от живописи литературное произведение не утрачивает подлинности при тиражировании. В отличие от исполнительских искусств литературное произведение вполне «отчуждаемо» от своего создателя: полноценное восприятие текста художественного произведения не предполагает ни авторского, ни актерского прочтения текста (хотя такое исполнение может иметь место и обычно идет на пользу восприятию, оно факультативно). В дописьменную эпоху искусство слова существовало в устной форме; с развитием письма и, особенно, книгопечатания для литературы все более обычным способом бытия становятся письменные (печатные) тексты, однако и устность также не исчезает. Ср. обычность использования обоих каналов: ребенок слушает (а не читает) сказку, которую ему читает мать.

**А О А О Интеллектуально-образная и синтагматическая 'О^Ги^и доступность.** В уровне строения литературы этнический язык, на котором пишет автор, является всего лишь первым или даже «вспомогательным» уровнем семиотического здания литературы. Используя слова как «кирпичи» (даже не «блоки»), автор выстраивает произведение, которого нет в языке. Однако редуцированные аналоги этой «постройки» имеются в языке, говорящие понимают их, а на этой основе понимают и более сложные аналоги.

Так, в частности, в любом этническом языке имеются вторичные (переносные) значения слов; есть модели таких переносов (разные виды метонимий, метафоры, переносы по функции, сужение или расширение семантики и т.п.). Эта узуальная образность живет в повседневном сознании: она питает сознание и легко распространяется вширь при наименовании новых явлений или представлений, возникающих в жизни. Те общеязыковые семантические модели, которые позволяют человеку легко понимать разные узуальные значения слов (например, *чистая рубашка* и *чистые помыслы, поднять руку и поднять портфель, дети Ванюшина* и *дети Арбата* и т. п.), подготавливают его к восприятию и индивидуально-авторских тропов в поэзии.

Аналогичным образом словообразовательная система языка (которая в процессе онтогенеза постепенно входит в языковое сознание человека и благодаря которой он «чувствует» смысловые связи однокоренных слов и легко усваивает новые для себя слова) позволяет так же без особых трудностей понимать индивидуально-авторские неологизмы.

Навыки простого владения языком, его синтаксическими моделями и моделями соединения высказываний являются синтаксической основой наррации (рассказа о событии). Говорящие умеют рассказать о событии в одном или нескольких высказываниях и понять такой рассказ. Разумеется, «бытовому» рассказу (*о том, что было сегодня в школе*) еще далеко до художественного произведения, однако понимание художественного рассказа происходит легко, потому что оно подготовлено языковой компетенцией человека и его опытом «бытового» рассказывания.

Литература близка к бытовой «рассказывательной» практике. Ни в одном другом искусстве, в отличие от литературы, нет такой естественной «материальной» близости между искусством и жизнью (т.е. деятельностью, которая не является искусством). Чтобы это увидеть, достаточно представить себе, с одной стороны, профессиональную деятельность танцора, певца, скульптора, кинооператора, а с другой, — то, каким образом обычный человек мог бы использовать в общении со своими близкими и знакомыми (для самовыражения и воздействия) танец, пение, лепку, кино съемку. Представили?

Таким образом, навыки речевого общения подготавливают адекватное восприятие литературы — ее более сложных знаков и их комбинаций, построенных из языкового материала, однако выходящих за пределы языковой семантики. Язык (первичная вербальная семиотика) выступает как естественная пропедевтика овладения более сложными семиотиками словесных искусств. Вот почему литература — это самое натуральное, самое «безыскусное» из искусств.

А О А О Интеллектуально-информационная содержание.  
•' О ^ Т в О. Если сравнить корпус текстов классической литературы в какой-то стране (допустим, изучаемый в общеобразовательной школе) и корпус таких же знаменитых (в данной культуре) произведений изобразительного искусства, музыкальных сочинений и балетных постановок, то литература больше других искусств расскажет о том времени, в которое она была написана, а отчасти (в своей исторической прозе) она расскажет также о том, каким данная эпоха видела свое прошлое.

Существенно, что в совокупном литературном «портрете» эпохи больше объективности, рациональности и вместе с тем реф-

лексии над отображаемым миром, чем в корпусе произведений изобразительного искусства или музыки. Однако литературное произведение уступит живописному полотну в чувственной наглядности, в зримых подробностях жизни, а музыке — в запечатленной тонкости, иногда силе и глубине субъективного чувства. При этом степень информативности и объективности в эпической прозе выше, чем в лирической поэзии, однако ниже, чем за пределами художественной прозы (в мемуарной, исторической, документальной литературе).

Относительно высокая информативность и интеллектуализм литературы обусловлены характером семантики языковых знаков (см. п. 65, 71) и многоуровневым строением литературы как знаковой системы.

**А О А А** Сложные знаки литературы (литературные образы). Они менее иконичны, чем знаки-образы в других искусствах. Как и знаки всех искусств, литературные образы (индивидуально-авторские тропы; персонажи; пейзажи; сцены взаимодействия героев; размышления; лирические отступления и др.) иконичны. Однако литературные образы создаются при помощи слов, т.е. единиц того класса знаков, в котором подавляющее большинство составляют знаки-символы — неизобразительные, конвенциональные, абстрактные и левополушарные (см. п. 49, 53). Поэтому литературные образы в целом менее иконичны и в большей степени обращены к интеллекту, чем знаки-образы других искусств.

**4 0С** Уровневое строение художественной литературы. **I W W В** туры. Гамлет на вопрос о том, что за книгу он читает, ответил: *Слова, слова, слова*. Иосиф Бродский в насмешке над словесностью, в том числе собственной, идет дальше: у него литература — это буквы и запятые: *Ты написал много букв; еще одна будет лишней {«Не выходи из комнаты!»}*<sup>1</sup>. И все же в строках менее горьких буквы Бродского составляют некое целое: *Я /знаю, что говорю, сбивая из букв когорту, / чтобы в каре веков вклинилась их свинья!* («Корнеллию Долабелле»).

<sup>1</sup> О том, насколько регулярен этот мотив, говорят контексты: *Там была бы Библиотека, и в залах ее пустых / я листал бы тома с таким же количеством запятых* («Развивая Платона»); *Наша письменность, Томас! <...> / помесь литеры римской с кириллицей* («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»); *Вот откуда вся жизнь, как нетвердая честная фраза / на пути к запятой (там же); так знаками препинания / заменяется голос; хуже мыши / глодал петит родного словаря* («Разговор с небожителем») и др. Причем подобная редукция у Бродского отнюдь не всегда пессимистична: *и без костей язык, до внятных звуков лаком, / судьбу благодарит кириллицыным знаком* («Пятая годовщина»).



Вопрос о том, как «буквы сбиваются в когорту», — это вопрос об уровнях в строении семиотик (художественных языков словесности), о том, из чего и каким образом складываются «когорты» произведений. С чего начинается произведение: с «неясного гула» в сознании поэта — размера и ритма зарождающегося стихотворения (как писал об этом Маяковский)? Или с замысла «когорты», которая куда-то «вклинится»? Или с «картинок», которые вдруг видит перед собой герой «Театрального романа» Михаила Булгакова? Цитирую:

Вьюга разбудила меня однажды. Вьюжный был март и бушевал, хотя и шел уже к концу. И опять, как тогда, я проснулся в слезах!<sup>1</sup> Какая слабость, ах, какая слабость! И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу.

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними?

Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра. <...>

Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу... А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже больше никуда?

И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать?

А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картина первая. Я вижу вечер. Горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста». Вдруг «Фауст» смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вот он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу — напевает. Пишу — напевает.

Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить на вечеринки, в театр.

Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи понял, что сочиняю пьесу.

Это вопросы об этапах создания произведения. Они зеркально противоположны и отчасти симметричны по отношению

<sup>1</sup> Это воспоминание героя о том, как он начал писать роман (теперь уже опубликованный и лежащий в его письменном столе). «Роман» и «пьеса» автобиографически соответствуют «Белой гвардии» (1925—1927) и «Дням Турбиных» (1926) Булгакова.

к анализу восприятия произведения, т.е. к анализу того кругового маршрута, по которому следует читатель: от первых букв, слов, фраз, сцен не только до финальных сцен, фраз, слов, конечной точки или многоточия, но и до понимания замысла автора, его заветных мыслей, оценок представленных картин, склада его души. Все это вопросы об уровне в строении семиотик словесности. Картина уровневое строение семиотик художественного слова важна для понимания не только процессов порождения и восприятия художественного текста, но и механизмов создания разнопорядковых смыслов, образующих его содержание. Разный порядок (ранг) смыслов обусловлен тем, что они принадлежат разным уровням организации произведения.

По определению, каждая семиотика представляет собой некоторую модель (картину) мира со своими возможностями порождения и сообщения новой информации о нем (см. п. 1). В области литературы есть три основные семиотические системы — лирика, эпос и драма, которые различаются как своими семантическими возможностями, так и по структуре. Кроме того, для словесных искусств, как для содержания, так и для структуры произведений, исключительно важна оппозиция двух типов художественной речи: стихов и прозы. Лирические, эпические и драматические произведения бывают и в стихах, и в прозе.

Названные оппозиции определяют основные классы семиотик художественного слова. Вместе с тем границы родов художественного слова, как и границы между стихами и прозой, проницаемы и исторически подвижны. Своя динамика и взаимодействие имеют место также в системах жанров внутри родов и между ними. В итоге виды организации произведений художественной литературы исключительно разнообразны (уступая в разнообразии форм только музыке, см. п. 119). «Список» видов (или классов способов) организации художественного текста может быть получен на базе имеющихся классификаций произведений в зависимости от их жанра, стиля, построения и др.

Основные направления в этих классификациях таковы: 1) роды (эпос, лирика, драма), жанры (например, в драме — трагедия, комедия, водевиль, фарс, буффонада и т.д.), виды литературных произведений (например, виды рассказа: новелла, короткий рассказ (*short story*), юмористический рассказ, святочный рассказ и др.); 2) стихотворная речь и проза с рядом переходных форм (ритмическая проза, верлибр, вольный стих и др.); в стихотворной речи — размер, строфика, наличие или отсутствие рифмы; способы рифмовки и т.д.; 3) способы развертывания повествования, что зависит от характера конфликта, интриги, фабулы, сюжета, а также наличия вставных новелл, лирических и иных отступлений, наконец, от типа композиции, что в свою очередь, зависит от

жанра (например, психологический роман или детектив), а также от художественной школы или направления, на которые ориентируется автор; выстраивание композиции и ее преобразующее («монтажное») влияние на все уровни художественного произведения; 4) художественные направления и стили наррации (классицизм, барокко, сентиментализм, символизм и др.); 5) тип повествования: лирическая проза, несобственно прямая речь, рассказ с точки зрения внешнего «объективного» наблюдателя и др. повествование от 1-го или от 3-го лица, или с разных точек зрения и т. п. С точки зрения семиотики все названные аспекты, по которым классифицируются художественные тексты, представляют собой отдельные этапы, или уровни организации произведений.

Создавая произведение, автор стоит перед рядом крупных художественных решений. Он должен выбрать род (будет ли писать пьесу или роман), жанр и вид (роман исторический, авантюрный или семейный, прозаический или в стихах, в письмах или дневник, роман-путешествие, а если не роман, то что: повесть, рассказ, новеллу, притчу и т.д.); автор продумывает суть и форму конфликта (конфликт отцов и детей, или государства и человека, или еще что-то), типы персонажей, сюжетные линии, — связанные с каждым из них, и т.д. Те шаги автора, которые обусловлены обращением к иному классу художественных средств, означают переход от одного семиотического уровня к другому. Это крупные шаги, и каждый из них значим. Выбор типа художественной формы есть вместе с тем выбор определенного типа содержания и наоборот: стремясь выразить некоторое содержание, автор обращается к тем или иным художественным формам, при этом нередко трансформирует их, в результате чего возникают новые формы, потенциально чреватые новым содержанием.

Составы уровней в разных художественных семиотиках (эпосе, лирике, драме; стихах и прозе), а также в разных жанрах разные. Однако в любом случае авторы стоят также и перед альтернативами, которые возникают на материальном уровне «первоэлементов» художественного произведения — на уровне языка. Здесь происходит выбор этнического языка, той или иной формы существования данного языка (общенациональный литературный язык — региональный литературный язык — диалект — некодифицированная разговорная речь — сленг — арго — просторечие — газетно-публицистический стиль и т.п.). Выбор языка (например, русский или украинский в разных произведениях Тараса Шевченко; русский или английский у Владимира Набокова или Иосифа Бродского и т.д.) и выбор варианта языка — это не только формальные, но художественно информативные и семантические ре-

шения, последствия которых будут ощутимы на других, более содержательных уровнях организации художественного текста.

В отличие от однонаправленности уровневой иерархии этнического (естественного) языка уровневое строение семиотик художественного слова имеет более сложное строение. Во всяком случае не ясно, какова иерархия во взаимоотношениях между такими макросинтаксическими уровнями в организации художественного текста, как «законы» («художественная логика») построения лирического произведения и «законы», допустим, символизма (в отличие от акмеизма).

## *Лекция XIX*

### **СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ ИСКУССТВЕННЫЕ СЕМИОТИКИ**

136. Мир искусственных семиотик и его древнейшие первоэлементы: число и буква. — 137. Системы международного смыслового письма (пазиграфии). — 138. Информационные языки. — 138.1. Информационно-поисковые языки. — 138.2. Информационно-логические языки. — 139. Языки программирования. — 140. Почему возрастает значимость символических семиотик?

**А О С Л Мир искусственных семиотик и его древней-  
I W W B шие первоэлементы: число и буква.** В классе культурных (небиологических) семиотик два подкласса: **естественные**, стихийно возникшие в социальной истории человечества, и **искусственные**, сознательно и целенаправленно созданные людьми. Своеобразие искусственных семиотик (их генезис, соотношение разных видов мотивированности в устройстве их знаков, черты плана содержания искусственных языков, их закрытость, типы их строения и др.) было рассмотрено в предшествующих разделах книги, всегда в со- или противопоставлении с «одноименными» явлениями в естественных семиотиках, а также в биокоммуникации. Однако в завершение обзора культурных семиотик (предпринятого в пятой части книги) имеет смысл подытожить сказанное об искусственных семиотиках, указать их основные классы и причины возрастания значимости в жизни людей.

Как было показано в п. 27, резкой границы между естественными и искусственными семиотиками не существует. Различия между естественными и искусственными семиотиками носят градуальный (ступенчатный) характер. Так, этнические языки определяются именно как важнейшие естественные семиотики, одна-

ко в их состав входят такие искусственные подсистемы, как письмо (алфавит и графико-орфографические правила записи речи) или терминология. Существуют также искусственно созданные аналоги естественных языков: это так называемые «плановые» международные языки (*эсперанто, идо, окциденталь* и др.; о них см.: Мечковская 2003, 185—191; там же приведена библиография).

С другой стороны, при историческом взгляде на мир «изобретенных» знаков в нем открывается стихия реальной жизни — как проявление трудности, медленности процессов познания, которое вырабатывало для себя помощь и опору в виде знаков. Как видно из истории семиотики, многое из того, что сейчас представляется стройной и четкой системой (например, 10 арабских цифр или 24 буквы греческого алфавита), возникало отнюдь не «в один присест» ни по составу знаков, ни по их форме.

Более того, названные две системы знаков (цифры и алфавит) в своем генезисе отнюдь не так отделены друг от друга, как это может представляться современному сознанию. Как пишет Ю.С. Степанов, «основания алфавитов, а значит, и систем письма, и основания арифметики в значительной части одни и те же», приводя в доказательство «алфавитные отражения особенностей счета и чисел» в ряде письменностей (Степанов 1997, 364 и далее).

Хорошо известны факты также и с «обратным вектором» зависимости: в некоторых культурах (например, в славянской под греческим влиянием) для нумерации и обозначения количеств первоначально использовались не цифры, а буквы. В Древней Греции и Риме для обозначения количеств первоначально использовали иероглифы (восходящие к египетской иероглифике), по своей иконичности близкие к сохранившимся так называемым «римским цифрам». Однако в вычислениях иероглифы были громоздки и недостаточно абстрактны, поэтому в первые века нашей эры в ряде традиций (греческой, еврейской, арабской, грузинской, армянской) цифры-иероглифы были вытеснены алфавитными (буквенными) знаками. Позже буквенное обозначение количеств уступило место так называемым «арабским цифрам» (иероглифические корни которых, уходящие в древнеиндийскую культуру, давно стерлись). Однако буквенное обозначение абстрактных величин вновь возродилось в алгебре (см. подробнее в п. 137).

Стихия в мире искусственных семиотик проявляется не только в далекой истории древнейших символов, но и в сегодняшней наблюдаемой жизни искусственных знаковых систем. Функционирование в современном мире тысяч (!) искусственных семиотик отнюдь не до конца поддается целенаправленному регулированию и упорядочению. Чем шире применяются искусственные языки, в том числе такие сугубо специальные, как языки программирования, тем больше в их жизни обнаруживается незапла-

нированных стихийных (самопроизвольных) процессов, связанных с «человеческим фактором». Например, в языках программирования возникают «диалекты», развивается вариантность записей, синонимия и омонимия и даже свои средства экспрессии (не говоря об эмоциональных «разрядках» в текстах программ и сообщений). Сама многочисленность искусственных языков напоминает скорее последствия стихии, чем плановой работы: «размножение информационных языков, привязанных к узким предметным областям, перестает быть регулируемым» (Мартынов 1974, 182).

### **А О "7 Системы международного смыслового письма**

**I w # • (пазиграфии).** Термин *пазиграфия* (буквально 'письмо для всех')<sup>1</sup> известен с конца XVIII в. Однако знаки, определенные для записи некоторого специального содержания и ставшие понятными многим народам, создавались очень давно. К древнейшим системам пазиграфии относятся математические знаки, семиотика картографии, в том числе карт звездного неба (зарожденная еще в античной географии и астрономии), знаки средневековой алхимии, шахматная нотация, знаки для записи музыки и др.

Цифры (т.е. изображения чисел), по-видимому, древнее письменности. В принятии именно такой относительной хронологии, возможно, сказывается убеждение в том, что число (как категория мышления) глубже и абстрактнее, чем нечисловые понятия, обозначавшиеся древними иероглифами. В пифагорейском предании сохранился такой диалог: «— Что самое мудрое? — число; а на втором месте тот, кто установил имена вещам» (Античные теории 1936, 32). Наиболее древние системы нумерации — вавилонская и египетская — возникли 5,5 тысяч лет назад (в середине III тысячелетия до н.э.), и их перенимали соседние народы.

Евклид в своих «Началах» (III в. до н.э.) стал в геометрии обозначать отрезки буквами. В III в. н.э. (в эпоху эллинизма) алгебраические вычисления стали записывать буквами, однако современные знаки для неизвестных или переменных величин ( $x$ ,  $y$ ,  $z$ ), для обозначения степени ( $a^2$ ,  $a^3$ ,  $a^n$ ) появляются только в XVII в. (у Декарта). Современные цифры появились в Индии не позднее V в. н.э. (в X—XIII вв. они стали известны европейцам от арабов и потому называются у нас *арабскими*). Современную систему знаков для дифференциального и интегрального исчисления разработал Лейбниц (1646—1716). В XVI — начале XVII в. входит в употребление знак равенства (до этого писали латинское слово *aequantur* 'равно', или сокращение *aequ*, или соответствующее слово на национальном языке); в это же время стали дифференцированно употреблять три вида скобок (круглые, квадратные, фигурные). В середине XVII в. появляется знак для обозначения бесконечности —  $\infty$ , это повернутый

<sup>1</sup> От греч. *pas* 'весь, всякий', *grapho* 'пишу'.

под прямым углом римский знак для 1000 (в системе римских цифр обозначение 1000 восходило к феческой букве «фи», ср. облик ее строчного варианта — ф). В XIX в. создаются знаки математической (символической) логики ( $z$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $=$ , « и др.). В этом же веке математики ставят вопрос о международной унификации математической символики (подробно см. МЭС 1988, 350-352, 576-577, 628-629; Кондаков 1975, 534-541).

В истории математической символики, как и в истории любой терминологии или номенклатуры, в период формирования ее подсистем наблюдалась широкая вариативность знаков (многозначность одних и дублетность других). Так, современные знаки сложения и вычитания вытеснили своих конкурентов только к XVI в. Еще в XVII в. в книгах по математике использовалось около десятка разных знаков умножения, несколько знаков деления (из них старейший в Европе — горизонтальная черта — известен с XII в.).

По своей знаковой сути пазиграфия близка к идеографической письменности (пиктографии и иероглифике), т.е. к письму, в котором отдельные письменные знаки передают не звучание элементов речи, а их значение. Подобно иероглифам и пиктограммам, знаки пазиграфии по происхождению представляли собой иконические (изобразительные) письменные знаки (хотя со временем люди могли забывать их «этимологическую» наглядность).

В современном мире, перенасыщенном информацией (в результате чего какие-то бездресные сообщения становятся помехами, «зашумливающими» нужную информацию), роль пазиграфии, т.е. знаков международных, не требующих перевода, возрастает. Растет и количество таких знаков и знаковых систем. Огромное их большинство относится к областям специальных знаний и занятий, хотя есть и широко известные символы: знаки химических элементов ( $Au$  — от лат. *augurum* 'золото',  $S$  — от лат. *sulphur* 'сера'), формулы веществ ( $H_2O$  — 'вода'), международные обозначения физических величин ( $t$  'время',  $v$  'скорость',  $s$  'расстояние') и т.п. Важнейшие из общезначимых систем пазиграфии — **знаки дорожного движения**; международные **знаки опасности**:  $\wedge$  — 'высокое напряжение';  $\odot$  — 'радиация';  $\S$  — 'непитьевая вода' (например, в туалетах вагонов поездов); пиктограммы Лшмпийских видов спорта, услуг и товаров в международных аэропортах, отелях, туристическом сервисе; знаки юридической охраны прав<sup>1</sup>; знаки интернета {WWW}, электронной по-

<sup>1</sup> © (от первой буквы англ. *copyright* 'право копирования; авторское право' — 'копирайт (охрана прав автора)'; *P* (от англ. *production* 'продукция') — 'охрана смежных прав (исполнителя произведения, производителя фонограммы, организации вещания)'; ® (от англ. *registered* 'зарегистрировано') — 'охрана товарного знака', ставится справа от охраняемого знака (наименования): **adidas®**; ™ (англ. *trademark* 'фабричная марка') — 'охрана знака производителя'.

чты (*e-mail*), символы национальных валют, товарные знаки и логотипы компаний; пиктофаммы-инструкции по обращению с изделием: (O) — 'не подлежит стирке'; (S) — 'ручная стирка'; (§) — 'нельзя гладить' и многое другое<sup>1</sup>.

**А ОО Информационные языки.** Информационные • v U i языки — это специализированные системы обозначений, создаваемые для оптимизации представления информации в целях ее дальнейшего накопления, передачи и переработки.

Повышение коммуникативных возможностей информационных языков достигается благодаря отсутствию многозначности, омонимии и синонимии знаков, что связано с их совершенно четкой функциональной направленностью (в то время как обычный язык почти в каждом коммуникативном акте многофункционален). Однако, как заметил В.А.Москович, «принципиальных различий между естественными и информационными языками нет. Естественные языки могут рассматриваться как информационные языки прямой документации, с помощью которых осуществляется первичная концептуализация мира» (Москович 1971, 135).

Различают несколько классов таких систем; общепринято различение информационно-поисковых и информационно-логических языков.

**А ОО А Информационно-поисковые языки** создаются • ОО - I - для записи информации, ее накопления, упорядочения, анализа и однозначной выдачи по запросу пользователя. Это различные алфавитно-предметные указатели и каталоги, патентные классификации, системы индексирования (того или иного корпуса документов), хронологические таблицы, системы хранения фактов (относящихся к какой-либо предметной области), базы данных (т.е. организованные совокупности фактов, понятий и суждений, допускающие применение и пополнение новыми данными) и другие подобные информационные системы. Современное человечество использует многие тысячи информационно-поисковых языков.

<sup>1</sup> Еще примеры: & — 'и' (от лат. *et* 'и') (в скорописи две буквы слились в один знак, № — 'номер') (знак возник в результате частого слитного написания первой и последней букв в лат. форме 'номер' *NumerO* 'числом'); V — знак вычисления корня (от лат. *radix* 'корень'); \$ — 'доллар' (знак возник в результате частого слитного написания первой и последней букв в испанском слове *PesoS* 'пиастры'); £ — 'фунт стерлингов' (от лат. *Libra* 'фунт'); DM — 'немецкая марка' (от нем. *Deutschemark*) и др.



Одним из самых распространенных, совершенных и простых информационно-поисковых языков является **Универсальная десятичная классификация (УДК)**, используемая в библиотечном деле. Она создана в 1905 г. бельгийскими библиографами Полем Отле и Анри Лафонтеном в Международном библиографическом институте в Брюсселе. УДК является классификационным цифровым языком: информация распределяется по классам, а каждый класс получает цифровое обозначение. Универсальность УДК в том, что она позволяет классифицировать все мыслимое содержание, которое только может быть записано в книгах. УДК использует десятичный принцип деления (рубрикации) содержания с использованием цифр от 0 до 9, а также несколько дополнительных знаков (двоеточие, знак равенства, апостроф, кавычки).

Все мыслимое содержание УДК вначале разделяет на 10 главных классов (первого, верхнего, яруса); каждому классу приписан свой индекс (на верхнем ярусе — однозначный):

- 0 — Общий отдел. Библиография. Библиотечное дело
- 1 — Философия. Психология
- 2 — Религия. Теология
- 3 — Общественные науки. Право. Управление
- 4 — Свободный раздел
- 5 — Математика. Естественные науки
- 6 — Прикладные науки. Медицина. Техника
- 7 — Искусство. Прикладное (декоративно-прикладное) искусство
- 8 — Художественная литература. Филология. Языкознание
- 9 — География. История

Каждый из разделов верхнего яруса делится на 10 новых разделов (образующих 2-й ярус); затем каждый раздел 2-го яруса делится на 10 новых разделов (образующих 3-й ярус), которые в свою очередь делятся на 10 новых разделов и т.д. Глубина деления может быть безграничной — это зависит от структурированности той или иной области знаний. На каждом этапе деления предусмотрен свой «свободный раздел», что позволяет помещать «неожиданное» новое содержание в самостоятельную рубрику.

Индекс той рубрики, куда отнесена конкретная книга, включает ряд цифр, при этом на первом месте слева стоит индекс 1-го (верхнего) яруса, на 2-м — 2-го яруса и т.д. Ср. индекс книги по сопоставительному синтаксису русского и белорусского языков: УДК 808.2.-56 808.26.

Интерпретация индексов УДК производится на основе классификаторов (специальных «словарей») ^вух типов (их называют «таблицы УДК»); эти классификаторы издаются на национальных языках в соответствующих странах. В классификаторах первого типа индексы УДК объясняются с помощью терминов. В классификаторах второго типа помещены алфавитные списки терминов с приписанной каждому термину рубрикой УДК (подробно см.: Москович 1971, 42—47).

Информационно-поисковые языки содержат средства для записи, поиска и представления знаний (данных) с использованием тех формально-логических моделей или сетей, с помощью ко-

торых удастся представить определенный фрагмент действительности (планирование и организация производства, модели принятия решений, управление персоналом, распределение ресурсов, технологический цикл, организация внешних экономических и информационных связей и др.).

Информационно-поисковый язык состоит из идеографического словаря (тезауруса) и формальной грамматики (включающей список внеконтекстных и контекстных отношений между элементами тезауруса и правила комбинирования элементов). **Тезаурус** представляет собой тематически организованный свод всех терминов и других знаков, отражающих систему понятий соответствующей сферы деятельности. В компьютеризированных системах управления информационно-поисковые языки строятся как человеко-машинные системы, т.е. доступные для специалиста и машины<sup>1</sup>.

С помощью информационно-поискового языка на предприятии или в объединении создается информационно-справочный фонд (массив перфокарт и/или файлов, архив и библиотека данных), который включает **базы данных**, организованных по задачам или другим потребностям пользователей, рабочие программы, а также каталоги и описания состава и организации наличной информации. Совокупность всех массивов информации длительного хранения (обычно организованных в библиотеки данных) образует **банк данных**. Помимо базы данных (одна или несколько баз) банк данных включает систему управления базами данных и набор программ, описывающих решаемые задачи<sup>2</sup>.

**А О О О Информационно-логические языки** разрабатываются для строго логического, сжатого и универсального (наднационального) представления научно-технической информации. Мысль о том, что множество частных понятий можно представить как результат «правильных» комбинаций ограниченного набора общих понятий, была высказана и отчасти реализована (в «*Ars magna*») Раймундом Луллием (1236—1315), знаменитым испанским грамматиком, алхимиком и первым в Европе арабистом.

<sup>1</sup> Для филолога хорошим, профессионально близким и практическим введением в проблематику тезауруса могут быть лингвистический тезаурус и монография о тезаурусном представлении языка лингвистики С.Е. Никитиной (см.: Никитина 1978; Никитина 1987).

<sup>2</sup> Об информационно-поисковых языках см.: Панков И.П., Захаров В.П. Прикладная лингвистика. — М. 1996 (раздел «Информационно-поисковые системы»); Баранов 2001 (разделы «Оптимизация общения с ЭВМ: системы обработки естественного языка» и «Теория и практика информационно-поисковых систем»).

Эта идея всю жизнь увлекала Готфрида Лейбница. В 20 лет он написал об этом диссертацию с характерным названием «О комбинаторном искусстве», позже — работу «Элементы универсальной характеристики» (1679). Лейбниц так раскрывает свой замысел: «Мною найдено средство достичь того же, что сделали Декарт и другие для арифметики и геометрии с помощью алгебры и анализа, но уже для всех наук посредством Искусства формул. <...> Тем самым указан путь, на котором все существующие на свете составные понятия могут быть разложены на небольшое количество простых понятий, являющихся как бы их алфавитом, и посредством правильного метода из комбинаций букв такого алфавита могут быть со временем вновь получены все вещи вместе с их теоретическими доказательствами» (цит. по: Кондаков 1975, 279).

Информационно-логические языки строились как логические исчисления умозаключений и использовали логико-математическую (международную) символику, однако скоро выяснилось, что их универсальность проблематична. На практике, при разработке автоматизированных (человеко-машинных) систем управления, оказались полезны конкретные системы, пригодные для символьного представления ограниченного фрагмента реальности (например, планирования затрат отдельного предприятия или нескольких фаз технологического процесса).

Примером информационно-логического языка может служить **Универсальный семантический код (УСК)**, разработанный В. В. Мартыновым в ряде версий (см.: Мартынов 1977; 1984). Ниже приведены описания семантики нескольких русских синтагм с помощью семантических компонентов УСК (без символики) (см.: Мартынов 1977, 148-153).

**Фрагмент словаря Универсального семантического кода  
(по Мартынову)**

|                           |  |
|---------------------------|--|
| X спрашивает Y-а<br>о Z-e | Агент делает так, что другой агент посредством неотчуждаемого эфффектора снабжает информацией первого агента |
| X говорит Y-у о Z-e       | Агент посредством неотчуждаемого эфффектора снабжает информацией объект                                      |
| X думает<br>*             | Агент посредством информационного эфффектора действует   |
| X хочет действовать       | Агент посредством фасцинационного эфффектора делает так, что сам призван действовать                         |
| X приходит в Y            | Агент посредством нижнего неотчуждаемого эфффектора снабжает собой объект (приходит в объект)                |

Как видим, семантическое кодирование представляет собой вариант компонентного семантического анализа с ограниченным набором исходных компонентов. В работе В. В. Мартынова «Основы семантического кодирования» к символьным средствам пред-

ставления семантики добавлены графические — схемы семантических преобразований физических и информационных глаголов; геометрическое (векторное и в виде графов) представление семантических инвариантов названий ряда действий и др. Усилиям **Луллия и Лейбница выявить «простые понятия, являющиеся как бы алфавитом», из «букв» которого состоят «все существующие на свете составные понятия»,** созвучны поиски некоторых школ в современной лингвистической семантике (ср. «**семантические примитивы**» А. Вежбицкой).

К проблематике информационно-логических языков близки задачи по разработке процедур (в том числе автоматических) **свертывания** и **развертывания** научной информации в сферах документографического, фактографического и концептографического информационного обслуживания (информативное и метainформативное свертывание, аннотирование, реферирование и др.) (см.: Блюменау 1982).

Об информационных языках подробно см.: Котов, Якушин 1979; Котов, Новиков, Скокан 1987; Проблемы 1997.

#### **А О Q Языки программирования.** Это класс **формали-**

• **W W B зованных** (т.е. логико-математических) систем записи<sup>1</sup>, предназначенных для автоматической (компьютерной) переработки информации. Они применяются как в общении человека и компьютера, так и в передаче от человека к человеку специальной информации (относящейся к программированию).

Языки программирования имеют уровневое (иерархическое) строение. Как и в естественном языке, уровни языков программирования различаются по характеру той информации, которая передается единицами соответствующего уровня. Это: 1) алфавитный уровень, представляющий собой набор (в каждом языке свой) элементарных, но несамостоятельных единиц, для записи информации: цифр, букв, разделительных знаков («»; , / [] и др.), обозначений констант ( $n, g, e$ , и др.), символов отношений ( $= * = > <$  и др.), математических действий и функций ( $T + - J \sin(x), \log(x)$  и др.), логических функций («не», «и», «или»), служебных слов (**ввод, выполнить, вычислить, график, если, иначе, интегрировать, пробел, пусть, стоп, таблица, формат, шаги др.**); 2) уровень имен, представляющих собой символные (алфавитно-цифровые) цепочки, т.е. уровень компьютерных аналогов слов; 3) уровень выражений (непредикативных комбинаций имен);

<sup>1</sup> **Формализованность языка** означает, что его использование происходит по точным (единообразным) правилам построения выражений и их понимания. В формализованных языках следствия выводятся не на основе рассуждений, а посредством заданных операций, преобразующих символные конструкции.

4) уровень операторов (синтаксических конструкций, содержащих предписания для совершения определенной последовательности действий); 5) уровень текста или программы (содержащий семантически и синтаксически завершенную последовательность предписаний)<sup>1</sup>.

В современных языках программирования возрастает их **естественно-языковая компонента**. Она базируется на лексике естественного языка (образующей в алфавите языка программы класс «служебных слов») и является нерезервированной (открытой).

В зависимости от назначения и характера информации, передаваемой на языке программирования, различают два класса таких языков. Первый класс — это **информационно-управляющие** (или **алгоритмические, процедурные, императивные**) языки, создаваемые для записи команд, идущих от человека к компьютеру. Алгоритмический язык содержит систему правил и символов для записи команд (с различием в каждой команде фиксированного кода операции и переменной адресной части). Число «живых» алгоритмических языков программирования, т.е. используемых в настоящее время для создания программ, измеряется сотнями. **В их числе — бейсик, фортран, алгол, паскаль, кобол и др.**

Второй класс языков программирования составляют **проблемно ориентированные** (или **непроцедурные, декларативные**) языки, создаваемые не столько для построения (вычисления) результата, сколько для описания (декларации) его желаемых свойств. Это более мощное средство программирования: на нем формулируются задачи для автоматического программирования, синтеза алгоритмов и искусственного интеллекта<sup>2</sup>.

Языки программирования различаются между собой также в зависимости от категории пользователей, на которых ориентирован конкретный язык, — компьютер, профессиональный программист или непрофессионал. Одно из магистральных направлений в совершенствовании языков программирования состоит в создании все более «дружественных» (friendly software) по отношению к человеку программ (интерактивные, диалоговые режимы работы, развитые средства подсказки, защиты от ошибок и

<sup>1</sup> Следует заметить, что при составлении программ разработчик использует не только язык программирования, но и некоторые другие специальные семиотические средства (языки) — например, язык спецификаций, включающий в себя язык логической программы, графический язык блок-схемы со стандартным представлением отдельных компонентов алгоритма: «ввод/вывод», «начало/конец», «команда», «проверка условий», средств связи между ними и др. (Котов, Скокан 1987, 123—124).

<sup>2</sup> См.: ЛЭС 1990 (статьи «Искусственные языки», «Языки программирования»); МЭС 1988 (статьи «Язык программирования», «Алгоритмический язык», «Язык представления данных», «Формализованный язык», «База данных» и др.).

др.). Языки человеко-машинной коммуникации развиваются в направлении от чисто математических и даже чуждых человеку кодов<sup>1</sup> ко все более «мягким» семиотикам, которые по сути представляют собой естественно-искусственные языки.

**А АјТ\** Почему возрастает значимость символических семиотик? Из истории знаков известно, что все знаки в тот момент, когда их создавали или когда они сами «возникали» (как в естественных семиотиках), были так или иначе мотивированы: если не иконически (как знак II ('параллельно'), J. ('перпендикуляр') и некоторые другие, включая, может быть, и знак - 'минус', см. п. 47), то благодаря вторичной (системно-структурной) мотивированности по отношению к другим знакам своего поля (например, знак тождества =, знак неточного равенства  $\approx$ , знак неравенства  $\neq$ , знаки  $>$  'больше или равно',  $<$  'меньше или равно' производны от знака равенства =). Некоторые знаки мотивированы «намеком» на их написание (обычно на первую или две первые буквы в их названии, иногда латинском, см. п. 51). Однако впоследствии иконическая мотивация нередко утрачивалась, и связано это было отнюдь не только с забыванием. Иногда от иконичности сознательно отказывались.

Так произошло, в частности, с римскими цифрами, обладавшими значительной наглядностью благодаря правилам комбинации исходных символов. Например, числа // и III вполне иконичны по отношению к 'один', а IXи XI — по отношению к Л"десять" и /'один" и т.д.<sup>2</sup> Однако оказалось, что абсолютно немотивированные арабские цифры более удобны для записи и вычислений в силу своей абстрактности и чистой символичности.

Аналогичный отказ от наглядности знаков известен в истории химии. Один из создателей атомной теории строения веществ, английский естествоиспытатель Джон Дальтон в 1808—1810 гг. стал обозначать химические элементы небольшими кружками с различным рисунком или штриховкой внутри кружка; сложные вещества (соединения элементов) Дальтон передавал сочетанием соответствующих кружков в нужном количестве (до семи атомов). Переняв этот способ изображения веществ, один из современников восторженно писал: «Какая счастливая идея изображать атомы и строение соединений символами — идея, которая придавала столько ясности взглядам Дальтона! Я был озарен новым светом,

<sup>1</sup> Таков **двоичный код** («да-нет»-язык), с его двумя знаками — 0 и /, единственный язык, на котором способно «понимать» собственно «железо» компьютера и на котором на заре ЭВМ должны были писать программы программисты.

<sup>2</sup> Для римлян иконичным был также знак V'5', поскольку они еще помнили его происхождение: V — это верхняя часть цифры X 40'.

сразу поразившим мой ум, и чутьем понял огромное значение этой теории»<sup>1</sup>.

Однако уже через десять лет шведский химик Якоб Берцелиус использует систему знаков без всякой иконичности: вместо кружочков атомов и пирамидок из кружков он предлагает буквенные символы (первая или две первых буквы латинских или греческих названий) и цифровые показатели (индексы), указывающие на количество атомов того или иного элемента. Иначе говоря, химическая символика приобретает современный вид. Символическая запись соединений казалась чисто техническим усовершенствованием специального языка, однако это сразу же позволило Берцелиусу записывать химические реакции и решать уравнения, что было важно как для химической теории, так и для развития вычислительной химии.

Иконичность тормозила абстрактное и потому чисто теоретическое понимание некоторых явлений. Р. Л. Грегори, размышляя об изменении роли наглядности в познании, показывает, как в учебниках физики рубежа XIX и XX вв. стремительно менялся способ представления электрической цепи.

Вначале это были вполне «реалистические» зарисовки (в терминах семиотики — *иконические знаки*) конкретных установок — конденсатора (источника тока), сопротивления, проводов, клемм, лампочек и т.д. Однако для понимания сути конденсатора не только не нужна, но и вредна наглядность, потому что форма конденсатора бывает разной. «Изобразительное» представление конденсатора или сопротивления мешало понять, что важен не их вид, не строение, а функция. Всего за два десятилетия физики перешли от рисунков к схемам, в которых рисунки уступили место условным обозначениям компонентов установки, напоминавшим прежние «картинки» не более чем иероглиф — свой рисуночный прототип. Некоторые компоненты вообще заменились буквами, например, сопротивление стали обозначать кружком с буквой *R* внутри (*R* 'сопротивление', от лат *resistentia* 'сопротивление').

Оказывается, символы помогают понимать **недоступное** глазу. На рубеже XIX—XX вв. познание впервые встретилось с реальностью, недоступной глазу (в том числе микроскопу). Такковы, с одной стороны, процессы и явления микромира, изучаемые в электронике, квантовой механике, физиологии мозга, молекулярной биологии и некоторых других областях естествознания, а с другой стороны, не поддающиеся прямому наблюдению некоторые макропроцессы — как в естественных науках (например, эволюция звезд, происхождение планетных систем и т.п.), так и в социальных (например, промышленная или информационная революция, изменения в общественном сознании и т.п.).

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Джуга М. История химии. — М, 1975. — С. 171.

Исследователь подобных процессов видит, наблюдает лишь знаки изучаемых явлений (например, кривую на осциллографе, электроэнцефалограмму, статистические данные, материалы социологического анкетирования и т. п.). Здесь бессильны чувственный опыт или воображение<sup>1</sup>. Здесь принципиально нужно абстрактное понимание, т.е. познание, которое не только приходит к абстрактным формулам, но и исходит из абстракций и не может быть подтверждено показаниями чувств. Знаки-символы, основной класс знаков естественного языка и наук, играли выдающуюся роль в развитии мышления. Как писал Р. Л. Грегори, «для развития мышления необходимы символы, так как именно они освободили мозг от тирании сенсорного восприятия» (Грегори 1972, 171). По мере расширения научного знания за пределы того, что доступно органам чувств человека, роль знаков-символов будет возрастать.

«Нам придется научиться жить среди несенсорной информации и возникающих из нее мыслимых, но не воспринимаемых концепций физики. Перед нами стоит вопрос: в какой мере мозг человека способен справиться с концепциями, чуждыми нашему опыту, полученному с помощью органов чувств? Наше будущее зависит от того, каким будет ответ на этот вопрос» (Грегори 1972, 179; см. также: Бодров 2000).

<sup>1</sup> Ср. студенческую насмешку радиоэлектронщиков над новичками: *А почему провода прямые, если ток идет по синусоиде?*



# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

## Лекция XX

### ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ И ПЕРСПЕКТИВЫ НАУКИ О ЗНАКАХ

141. Единство семиотического континуума. — 142. Срединное положение и посредническая роль естественного языка в пространстве природных и культурных семиотик. — 143. Тенденции в развитии знаковых систем. — 144. Эвристические возможности семиотики как одной из методологий гуманитарного знания

**141** • **Единство семиотического континуума.** Знаки и знаковые системы в природе и обществе образуют континуум, который по своей цельности сопоставим с эволюционным континуумом жизни. Подобно тому, как пространство живого — от амёбы до человека — объединяется единством биологических законов, так и в семиотическом континууме — от релизеров и феромонов в биокommunikации до естественного языка, искусств и компьютерных языков — на всем пространстве биологических и социальных семиотик действуют единые взаимозависимости между разными свойствами знаковых систем. Коренная предпосылка единства семиотического континуума состоит в том, что в своей основе это эволюционный континуум, развернутый по генеалогической оси. Его развитие направлялось коммуникативными потребностями животных и человека, а позже — также и познавательными потребностями человека.

В строении, семантике и функциональных возможностях природных и культурных (естественных и искусственных) семиотик прослеживаются зависимости между следующими характеристиками знаковых систем: 1) происхождение семиотики, ее место в эволюционном ряду знаковых систем (что коррелирует также с типом усвоения семиотики в онтогенезе); 2) пропорции («удельный вес») основных типов элементарных знаков — индексальных, иконических и символических; достаточно общая, абстрактная, объективная и рациональная информация может быть передана посредством только знаков-символов; 3) пропорции понятной и наглядно-образной информации в содержании отдельного знака; 4) одно- или многоуровневое строение конкретной

семиотики; 5) наличие сложных знаков (знаков-конструкций), возможных только в составе уровневых семиотик; сложные знаки образуются преимущественно на основе знаков-символов; 6) состав функций, доступных семиотикам разных классов; при этом только уровневые семиотики обладают способностью аккумулировать информацию и быть средством передачи опыта новым поколениям; 7) высокая надежность кода (как помехоустойчивость и незначительность отклонений воспринятой информации от переданной) в биокоммуникации и сообщениях на специализированных искусственных языках; надежность в передаче социально важной информации повышается ее дублированием, включая ретрансляцию средствами разных семиотик (ср. плакат, песня, проповедь), а также созданием новых информационных технологий (видеозапись, ТВ); 8) степень обязательности того или иного класса семиотик в био- или социальной коммуникации и познании; врожденные биосемиотики и их информация обязательны в силу своего генетического характера; в культурной части семиотического континуума в наибольшей степени обязательны его срединные зоны, прежде всего язык.

Единство семиотического континуума проявляется также в генетических связях семиотик разных классов и, как следствие, в наличии промежуточных, гибридных семиотических образований. Примеры: 1) вербальные и невербальные компоненты (мика, жесты, проксемика) в речевой коммуникации человека; 2) языковое и паралингвистическое (телесно-физиологическое) в речевой интонации; 3) субстрат естественного языка в терминологиях, номенклатурах, системах формул и формализованных языках; 4) коммуникативные и игровые явления в поведении животных как корреляты-прототипы ряда семиотических феноменов культуры: семиотика брачного поведения; знаки, манифестирующие социальную иерархию особей у стадных животных; «прототанец» и «парамузыкальные» явления (хлопки, притоптывание и т.п.).

### **А А О Срединное положение и посредническая роль**

• " • • • **естественного языка в пространстве природных и культурных семиотик.** По отношению к средствам связи в биокоммуникации естественный язык выступает как тот эволюционный предел, в направлении которого развивались языки животных. Однако у животных не были выработаны знаки, независимые от телесно-физиологического состояния особи (т. е. знаки-символы), способные передавать абстрактное содержание и создавать путем комбинирования сложные знаки, что привело бы к формированию уровневой семиотики и членораздельности сообщений. Символические знаки, в большей мере, чем знаки-ко-

пии (не говоря о индексах), пригодны для формирования обобщений и удержания абстрактной семантики; с этим связано участие знаков-символов в продуцировании знания (что также осталось недоступным для знаков биокommunikации). Вот почему естественный язык выступает как эволюционный рубеж между биосемиотиками и семиотиками культуры.

В эволюционном пространстве культурных семиотик естественный язык составляет его срединную зону — между знаковыми системами искусств (передающими наглядно-образное содержание) и семиотиками наук (носителями абстрактно-логического знания). В эпоху раннего палеолита (150 — 40 тыс. лет назад) у неандертальцев (непрямых предшественников вида *homo sapiens*) еще не было звукового языка, но в передаче информации они уже использовали семиотические средства, более близкие к искусству, чем к языку, — ритуальные телодвижения, танец, протомузыку, скульптурные, рельефные и наскальные изображения. Согласно ряду датировок, современный человек и его язык появляются на рубеже палеолита и мезолита, примерно 40 тыс. лет назад.

После появления звукового языка и на его основе складывались, с одной стороны, формы словесных искусств, а с другой, — знаковые средства фиксации абстрактно-логического дискретного знания (науки). Искусство слова и семиотики дискретного знания (раньше всего математическая символика, а затем и другие искусственные языки) унаследовали от естественного языка его главный конструктивный принцип — уровневое строение, благодаря которому из небольшого числа исходных значащих единиц можно путем комбинирования строить любое нужное количество сложных знаков.

Естественный язык не только хронологически, но и по своим семантическим характеристикам занимает срединное положение между семиотиками искусств и наук. Слово находится между художественным образом (единица в языках искусств) и понятием (единица в системах научного знания) в той мере, в которой в содержании образа, лексическом значении и понятии соединяются с одной стороны, конкретное, чувственно-наглядное и субъективно-эмоциональное содержание, а с другой, — абстрактно-обобщенное и объективно-рациональное знание.

Естественный язык обладает самыми широкими возможностями выразить или обозначить любое содержание — и эмоциональное и рациональное. Конечно, возможности языка не безграничны (и эти ограничения были показаны в п. 68 — 69), но у людей нет семиотики более универсальной, более всеобъемлющей, чем язык. При этом язык превосходит все семиотики по количеству элементарных знаков — слов; впрочем лексиче-

ские ресурсы языков и их экспрессивно-изобразительные возможности в полной мере заимствуются теми искусствами, которые используют язык в качестве своего «первоэлемента» или «материала».

Семиотики искусств и наук и их произведения принципиально более трудны для понимания, чем язык. Искусства (художественные семиотики) — это порождающие системы наглядно-чувственной, субъективно-углубленной и эфемерной, «ненадежной» информации. Искусства противостоят всякой «документалистике»; в этом смысле они «недостоверны», «безадресны» и «безответственны». Произведения искусств индивидуалистичны, менее дискретны и утрированы, более причудливы, иногда загадочны, чем язык и «обычные» речи (разговоры за пределами литературы). В свою очередь, языки наук и научные тексты трудны своей абстрактностью, частым отсутствием наглядности, более строгой логикой, чем привычный здравый смысл обыденного сознания. Однако люди с помощью естественного языка, как переводчика, разбираются в фантазиях поэтов и построениях ученых, надстраивая в своем сознании над языком новые семиотики. Естественный язык помогает интерпретации сложных для восприятия или понимания художественных и научных текстов, а также усвоению и созданию новых семиотик.

В сравнении с художественными семиотиками, язык — более надежный передатчик информации, он лучше обеспечивает взаимопонимание участников коммуникации. Однако в сравнении с искусственными семиотиками (символика математики, логики, естественных наук и технологий), язык менее надежен (в силу нестрогости своих значений, многозначности и синонимии), зато усваивается естественным путем и поэтому общедоступен. Нестрогость языка отчасти компенсируется его общедоступностью и гибкостью: к сообщениям на естественном языке люди относятся более критически, т.е. менее догматически, чем к сообщениям, сформулированным в терминах или иных знаках специальных семиотик.

При содержательном богатстве естественных языков, в условиях разнообразия их функций общедоступность языковой семантики в масштабах общества делает их максимально удобным, массовым и самым простым средством общения. Поэтому жизненно важная для социума информация (основы биологической, химической и ядерной защиты, основы выживания и первой медицинской помощи, основные юридические законы) должна быть изложена также и на естественном языке.

Таким образом, естественный язык по генезису и своим свойствам является «срединной зоной» семиотического континуума, в разных отношениях близкой ко всем другим, в том числе диамет-

рально различным между собой семиотикам. Поэтому в пространстве природных и культурных семиотик язык выполняет посреднические функции (связующие, переводческие, образовательные, метасемиотические).

### **А Д\* \ Тенденции в развитии знаковых систем. Об об-**

• • w • щих закономерностях в развитии семиотического континуума говорилось в разных разделах этой книги; в заключении имеет смысл представить эти линии в одном месте и тезисно.

1. Семиотическое пространство расширяется и уплотняется, особенно интенсивно растет число искусственных левополушарных знаковых систем и знаков<sup>1</sup>. Возрастают объемы рационально-логической неличностной коммуникации, в том числе письменной информации на естественных языках.

2. Возрастает роль визуальной информации, в первую очередь абстрактно-символической, в то время как удельный вес наглядно-образных знаков и семиотик уменьшается.

3. В коммуникации людей уменьшается роль знаков с первичной мотивированностью. Постепенно уменьшается значимость интонации, жестов, мимики; в повседневном общении устная речь становится более экспрессивной, концентрированной и эгоцентрической, но менее образной (менее «картинной», или «изобразительной»).

4. В искусствах, рекламе, массовой коммуникации в искусственно созданных сложных знаках их абстрактно-символьные компоненты теснят наглядные. Вместо «картинок» вполне успешно используются имена и символы (названия, торговые знаки, фирменные марки, логотипы, бренды и т.п.)<sup>2</sup>.

5. В истории большинства культурных семиотик наблюдается расширение состава метасемиотических средств; в сфере искус-

<sup>1</sup> Становятся все более обычными отнюдь не игровые ситуации, в которых «кусочек» реальности заменяется исключительно символической информацией о релевантных параметрах реальности: например, при так называемом «приборном» пилотировании самолета. По данным инженерной психологии, быстрые переходы от визуального полета к приборному и обратно создают предпосылки для информационного стресса у летчика (Бодров 2000, 154).

<sup>2</sup> Одно из проявлений нарастающей левополушарности зрения: в поэтике И. Бродского нередки образы, в которых эталонная (рематическая, «правая») часть не конкретизирует предмет мысли (тематическую, «левую» часть образа), а, напротив, абстрагирует его, подводя не к «картинке», а к мысли. Ср.: *Дом был прыжком геометрии в глухонемую зелень / парка* («Воспоминания»); *Архитектура, мать развалин, / завидующая облакам* («Архитектура»). В архитектуре нельзя увидеть *мать развалин* — это можно только з н а т ь. В этом же ряду стоят уподобления явлений природы явлениям письменного, культурного мира: *Ястреб над головой, как квадратный корень / из бездонного, как до молитвы, неба* («Римские элегии»).

венных семиотик это связано с важностью контроля и обеспечения надежности в передаче сообщений.

6. На фоне расширения объема и функций левополушарной информации, отчасти вопреки этим процессам, наиболее доступные семиотики, прежде всего язык и речевое общение, а также средства массовой коммуникации и образования субъективно (в глазах людей) утрачивают свою ценность<sup>1</sup>.

7. Художественные семиотики (искусства) выступают как основной «противовес» расширяющимся пространствам искусственных рациональных семиотик. Искусства все резче противопоставляют себя наукам и технологиям. Искусства все менее информативны, зато все более субъективны, свободны в самовыражении художников, отображении любых объектов и разработке любых тем; в искусствах все более значительную роль играет авторское начало. Искусства быстрее обновляют свои художественные языки и стили, а их произведения становятся менее предсказуемы.

8. На протяжении последнего тысячелетия наблюдается ускоренная эволюция культурных семиотик (прежде всего в развитии стилей, направлений и жанров в истории искусств).

9. Появляются все новые семиотики, в которых объединяются возможности разных других знаковых систем (объединение кукольного и актерского театра; игрового и документального кино; театра и кинематографа; разные варианты анимационного кино, которые становятся особенно разнообразными благодаря компьютерным технологиям).

10. В современном мире наблюдается тенденция к интернационализации большинства семиотик, в том числе искусств и естественных языков.

### **А ЛЛ Эвристические возможности семиотики как I \*тНГи одной из методологий гуманитарного знания.**

Преимущества семиотики как системы познавательных принципов в гуманитарных исследованиях состоят в следующем.

В о п е р в ы х, семиотический анализ всегда связан с выходом за пределы одной знаковой системы, т.е., по сути, он предполагает межсемиотический взгляд на феномены общения и познания. Семиотика требует от исследователя кругозора, но именно это и приводит к заслуживающим внимания результатам.

<sup>1</sup> Ср.: «С поступательным движением культуры неудержимо девальвируется слово, эта разменная монета мысли, распространяясь все легче и во все возрастающих масштабах. Прямо пропорционально обесценению печатного или устного слова растет безразличие к истине. <...> Над всем миром висит облако словесного мусора, как пары асфальта и бензина над нашими городами» (Хёйзинга [1939] 1992, 349).

Во-вторых, у семиотики есть понятийный аппарат, который связывает ее с когнитивной психологией и теорией познания. В содружестве наук о познании семиотика ценна своим опытом теоретического анализа означивания и онтологии значений; этот опыт не позволяет забывать о носителях значений и о зависимостях между «телом» и «душой» знака. Св<sup>^</sup>зь с когнитивными науками делает семиотику не только широким, но и глубоким знанием.

В-третьих, в семиотику органически вошла методология структурной лингвистики — одна из наиболее систематических и строгих гуманитарных методологий. Семиотика продолжает развивать наиболее глубокие идеи современного языкознания — о языке (и любой семиотике) как о порождающей системе, которая в процессах общения и познания производит (порождает) знаковые последовательности (тексты) и новые знаки; о поучительных закономерностях уровневого строения языка; о родовом, общечеловеческом сходстве тысяч языков Земли...

Семиотика, распространяя лингвистическое видение коммуникации на все классы информационных процессов в природе и культуре, позволяет понять движение смыслов в общении и познании: то, как возникают и как распространяются новые значения, как усиливаются одни и гаснут другие; как пересекаются разные значения наперекор раздельности сенсорных и информационных каналов; как взаимодействуют между собой разные уровни одной семиотики и как могут влиять друг на друга семиотически отдаленные знаковые системы. Семиотика позволяет увидеть общие линии в развитии знаковых систем. Это семиотическая проблема, но она важна для понимания коммуникативно-познавательной эволюции культуры.

## СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ВЭФ 2001 — Всемирная энциклопедия: Философия / Под ред. А.А.Грицанова. — М.; Минск, 2001.

ЛЭС 1990 — Лингвистический энциклопедический словарь / Отв.ред. В.Н.Ярцева.-М., 1990.

МАС — Словарь русского языка: В 4 т. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1981 — 1984 [Малый академический словарь].

МНМ — Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — М., 1991-1992.

МузЭС 1990 — Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш. — М., 1990.

МЭС 1988 — Математический энциклопедический словарь / Гл. ред. Ю.В.Прохоров. — М., 1988.

СлДр 1995, СлДр 1999 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н. И. Толстого. — Т. 1: А— Г. — М., 1995; Т. 2: Д - К (Крошки). - М. 1999.

СЛЯ — Серия литературы и языка.

ССРЛЯ — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. - М.; Л., 1950-1965.

ФЭС 1983 — Философский энциклопедический словарь. — М., 1983.

ЭслМуз 1985 — Энциклопедический словарь юного музыканта. - М., 1985.



## ЛИТЕРАТУРА<sup>1</sup>

- Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977.
- Аверинцев С. С.* Символ // ФЭС 1983. — С. 607-608.
- Аймермахер К.* Знак. Текст. Культура: Пер. с нем. — М., 1998.
- Акимушкин И. И.* Проблемы этологии. — Смоленск, 1999.
- Античные теории языка и стиля. — М.; Л., 1936 (Антология переиздана в 1996 г.).
- Апресян Ю. Д.* Лексическая семантика (синонимические средства языка). — М., 1974 (2-е изд., доп., см. в: *Апресян Ю. Д.* Избранные труды. — М., 1995. - Т. 1).
- Апресян Ю. Д.* Образ человека по данным языка: Попытка системного описания // Вопросы языкознания. — 1995. — № 1. — С. 37 — 67.
- Арановский М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. — М., 1998.
- Аристотель.* Об искусстве поэзии. — М., 1957.
- Арутюнова И. Д.* Язык и мир человека. — М., 1998.
- Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. — 2-е изд. — Л., 1971.
- Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. — М., 1966. (Имеются стереотипные переиздания).
- Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб., 1993.
- Байбурин А. К., Топорков А. Л.* У истоков этикета: Этнографические очерки. — Л., 1990.
- Баранов А. Н.* Введение в прикладную лингвистику: Учеб. пособие. — М., 2001.
- Баранов А. #., Добровольский Д. О., Михайлов М. И., Паршин П. Б., Романова О. И.* Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике / Под ред. А. Н. Баранова, Д. О. Добровольского. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 2001.
- Барт Р.* Основы семиологии [1964] // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. - М., 1975. - С. 114-163.
- Барт Р.* Лингвистика текста [1970] // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 8. Лингвистика текста. — М., 1978. — С. 442—449.

<sup>1</sup> Библиографический список ограничен литературой по семиотике и лингвистике, поэтому ссылки на другие, в особенности редкие или труднодоступные работы, раскрыты в основном тексте книги, по ходу изложения. Для некоторых работ, важных для истории семиотики, после их названия указан в квадратных скобках год их первой публикации. Работы одного автора приводятся в хронологическом порядке; в ссылках публикации одного года (одного автора) различаются с помощью букв (*ау б, в*), которые повторены и в описаниях соответствующих источников.

*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступит. статья Г. К. Косикова. — М., 1989.

*Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры: Пер. с фр. / Вступит. статья и сост. С. Н.Зенкина. — М., 2003.

*Белова О, А. Иуда* // СлДр 1999. - С. 429—431.

*Бидерманн Г.* Энциклопедия символов: Пер. с нем / Общ. ред. и предисл. И.С.Свенщицкой. — М., 1996.

*Блюменану Д.И.* Проблемы свертывания научной информации. — Л., 1982.

*Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков [1940] // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971. — С. 11—166.

*Богатырев П. Г.* К вопросу о сравнительном изучении народного словесного, изобразительного и хореографического искусства у славян [1958] // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971. — С. 422-431.

*Богатырев П. Г.* О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актеров) // Уч. зап. ТГУ, № 308. Труды по знаковым системам. Вып. 6. — Тарту, 1973. — С. 306—329.

*Бодров В. А.* Информационный стресс: Учебное пособие для вузов. — М., 2000.

*Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. — М., 1999.

*Вейнрейх У.* О семантической структуре языка [1961] // Новое в лингвистике. — Вып. 5: Языковые универсалии. — М., 1970. — С. 163 — 249.

*Виноградов В. В.* Русский язык: Грамматическое учение о слове. — М.; Л., 1947.

*Виноградов В. В.* История слов: Около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных. — М., 1994.

*Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. — М., 1990.

*Выготский Л. С.* Мышление и речь [1934] // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. — Т. 2: Проблемы общей психологии. — М., 1982. — С. 5—361.

*Выготский Л. С.* Орудие и знак в развитии ребенка // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. — Т. 6: Научное наследство. — М., 1984. — С. 5 — 90.

*Выготский Л. С, Лурия А. Р.* Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок. [1930] — М., 1993.

*Гаврилов А. К.* Языкознание византийцев // История лингвистических учений: Средневековая Европа. — Л., 1985. — С. 109—156.

*Газов-Гинзберг А. М.* Был ли язык изобразителен в своих истоках? (Свидетельство прасемитского запаса корней). — М., 1965.

*Гамкрелидзе Т.В.* Р.О.Якобсон и проблема изоморфизма между генетическим кодом и семиотическими системами // Материалы Международного конгресса «100 лет Р.О.Якобсону» (Москва, 18 — 23 декабря 1996 г.). - М., 1996. - С. 171 -175.

*Гаспаров Б. М.* Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики // Уч. зап. ТУ, № 411. Труды по знаковым системам. Вып. 8. — Тарту, 1977. - С. 120-137.

*Гаспаров М.Л.* Русский стих — 1890— 1925 гг. с комментариями. — М., 1993.

*Гвоздев А. Н.* Как дети дошкольного возраста наблюдают явления языка [1929] // Гвоздев А. Н. Вопросы изучения детской речи. — М., 1961. — С. 31-46.

*Гиндин С.И.* «2? следующий раз обязательно встретимся» (Автограф последнего письма Р.О.Якобсона Н.И.Жинкину с рассказом об обстоятельствах его возникновения) // Материалы Международного конгресса «100 лет Р.О.Якобсону» (Москва, 18 — 23 декабря 1996 г.). — М., 1996. - С. 34-36.

*Горелов И.Н.* Невербальные компоненты коммуникации. — М., 1980.

*Грегори Р.Л.* Разумный глаз. — М., 1972.

*Греймас А.Ж., Курте Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь теории языка [1979] // Семиотика 1983. - С. 483-550.

*Григорьева С. А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е.* Словарь языка русских жестов. — М.; Вена, 2001.

*Гура А. В.* Вошь // СлДр 1995. - С. 447-448.

*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М., 1978-1980 (репринтное издание 1880-1882 гг.).

*Дарвин Ч.* Происхождение человека и половой отбор [1871] // Дарвин Ч. Соч. М., 1953. - Т. 5. - С. 119-656.

*Дарвин Ч.* Выражение эмоций у человека и животных [1872] // Дарвин Ч. Соч. М., 1953. - Т.5. - С. 681-920.

*Денисов А.* К проблеме семиотики музыки // Музыкальная академия. — 2000. — № 1. — С. 211 — 217.

*Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* О ведийской загадке типа *brahmodya* // Паремииологические исследования: Сб. статей. — М., 1984. — С. 14—46.

*Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка [1942] // Зарубежная лингвистика. — Вып. I. — М., 1999. — С. 131 — 256.

*Ермакова О. П., Земская Е.А.* К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского диалога) // Русский язык в его функционировании: Коммуникативно-прагматический аспект. - М., 1993. - С. 36-64.

*Жан Ж.* Знаки и символы / Пер. с фр. И. Алчеева. — М., 2002.

*Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблема переводимости. - М., 1987. - С. 47-153.

*Жинкин И. И.* Психологические основы развития речи [1966] // Жинкин 1998. - С. 320-340.

*Жинкин И. И.* Взаимоотношение компонентов интонации в речи и музыке (публикация, предисловие и примечания С.И. Гиндина) // Проблемы структурной лингвистики 1982. — М., 1984. — С. 137—149.

*Жинкин И. И.* Проблема художественного образа в искусствах (Тезисы к докладу) // Изв. АН СССР, СЛЯ. - 1985. - № 1. - С. 76-82.

*Жинкин Н.И.* Речь как проводник информации. — М., 1982.

*Жинкин Н. И.* Язык — речь — творчество: Избр. труды // Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. — М., 1998.

- Журавлев Л. П.* Фонетическое значение. — Л., 1974.
- Задоевко Т. П., Хуан Шуин.* Основы китайского языка: Вводный курс. — М., 1983.
- Зайцева Г. Л.* Жестовая речь. Дактилология: Учебник для вузов. — М., 2000.
- Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сб. статей. — М., 1985.
- Звегинцев В. А.* История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях: В 2 ч. — М., 1964—1965.
- Зиндер Л. Р.* Общая фонетика. — М., 1979.
- Иванов Вяч. Вс.* Язык в соответствии с другими средствами передачи и хранения информации // Прикладная лингвистика и машинный перевод. — Киев, 1962. — С. 79-116.
- Иванов Вяч. Вс.* Лингвистика и исследование афазии // Структурно-типологические исследования. — М., 1962 [а]. — С. 70—95.
- Иванов Вяч. Вс.* Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллель в греческой традиции // Индия в древности: Сб. статей. — М., 1964. — С. 85-94.
- Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. — М., 1976.
- Иванов Вяч. Вс.* Чёт и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. — М., 1978. (Новая редакция книги опубликована в издании: Иванов 1998).
- Иванов Вяч. Вс.* Лингвистический путь Романа Якобсона // Якобсон 1985. — С. 5-29.
- Иванов Вяч. Вс.* Примечания // Леви-Строс К. Структурная антропология. — М., 1985 [а]. — С. 340-364.
- Иванов Вяч. Вс.* О возможности реконструкции литературы как совокупности текстов // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 58-77.
- Иванов Вяч. Вс.* Предисловие // Материалы Международного конгресса «100 лет Р.О.Якобсону» (Москва, 18 — 23 декабря 1996 г.). — М., 1996. — С. 9-13.
- Иванов Вяч. Вс.* Очерки по предыстории и истории семиотики // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры: Т. I. — М., 1998. — С. 605-811.
- Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. — М., 1965.
- Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы // Структурная типология языков. — М., 1966. — С. 3-25.
- Из работ Московского семиотического круга / Сост. и вступит, статья Т.М.Николаевой. — М., 1997.
- Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М., 1996.
- Ислам: Краткий справочник. — М., 1983.
- Кабакова Г.* И Запах // СлДр 1999. — С. 266-269.
- Каллистов Д. Л.* Античный театр. — Л., 1970.
- Кандинский В. В.* О духовном в искусстве [1912]. — М., 1992.

#### 404 ЛИТЕРАТУРА

- Квятковский А. П.* Поэтический словарь. — М., 1966.
- Кобозева И. М.* Лингвистическая семантика. — М., 2000.
- Колшанский Г. В.* Паралингвистика. — М., 1974.
- Кондаков Н. И.* Логический словарь-справочник. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1975.
- Косиков Г. К.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт 1989. — С. 3-45.
- Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса. — М., 1987.
- Котов Р. Г., Новиков А. И., Скокан Ю. П.* Прикладная лингвистика и информационная технология. — М., 1987.
- Котов Р. Г., Якушин Б. В.* Языки информационных систем. — М., 1979.
- Крейдлин Г. Е.* Движение рук: касание и тактильное взаимодействие в коммуникации людей // Логический анализ естественного языка: Языки динамического мира. — Дубна, 1999. — С. 330—348.
- Крейдлин Г. Е.* Невербальные акты и глаголы касания // Слово в тексте и словаре: Сб. статей к семидесятилетию академика Ю. Д. Апресяна. — М., 2000. — С. 109-121.
- Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. — М., 2002.
- Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г.* Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. — М., 1996.
- Леви-Строс К.* Структурная антропология. — М., 1985.
- Левицкий В. В.* Фонетическая мотивированность слова // Вопросы языкознания. — 1994. — № 1. — С. 26—37.
- Левицкий В. В., Стернин И. А.* Экспериментальные методы в семасиологии. — Воронеж, 1989.
- Лихачев Д. С.* Будущее литературы как предмет изучения [1969] // Лихачев Д. С. Прошлое — будущему. Статьи и очерки. — Л., 1985. — С. 168—202.
- Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. — Л., 1982.
- Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Уч. зап. ТГУ, № 236. — Труды по знаковым системам. Вып. 4. — Тарту, 1969. — С. 460-477.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М., 1970.
- Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории\* литературы. — Тарту, 1973. — Вып. 2.
- Лотман Ю. М.* Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. // Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции). — Л., 1976. — С. 292-297.
- Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. — Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн, 1992. — 479 с.
- Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. — М., 1992 [а].
- Лотман Ю. М.* Между эмблемой и символом // Лотмановский сб. 2. — М., 1997. — С. 416-423.
- Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* — М., 1994.

- Лурия А. Р.* Основные проблемы нейролингвистики. — М., 1975.
- Лурия А. Р.* Язык и сознание. — М., 1979.
- Мамардашвили М.К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание. Мегафизические рассуждения о сознании, символике и языке. — М., 1999.
- Мартынов В. В.* Семиологические основы информатики. — Минск, 1974.
- Мартынов В. В.* Универсальный семантический код: Грамматика. Словарь. Тексты. — Минск, 1977.
- Мартынов В. В.* Универсальный семантический код: УСК-3. — Минск, 1984.
- Мартынов В. В.* Основы семантического кодирования: Опыт представления и преобразования знаний. — Минск, 2001.
- Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. — М., 1976.
- Мелетинский Е. М.* Один // МНМ, 1992. - Т. II. - С. 241-243.
- Мечковская И.Б.* Язык и религия: Лекции по филологии и истории религий. — М., 1998.
- Мечковская Н.Б.* На семиотическом перекрестке: мотивы движения тела в невербальной коммуникации, в языке и метаязыке // Логический анализ языка: Языки динамического мира. — Дубна, 1999. — С. 376—393.
- Мечковская И. Б.* Социальная лингвистика. — М., 2000.
- Мечковская Н. Б.* Метаязыковые глаголы в исторической перспективе: Образы речи в наивной картине языка // Язык о языке: Сб. статей. — М., 2000[а]. - С. 363-380.
- Мечковская Н.Б.* Общее языкознание: Структурная и социальная типология языков: Учеб. пособие для студентов филол. и лингвистич. специальностей. — 3-е изд. — М., 2003.
- Мещеряков А. И.* Слепоглухонемые дети (Психическое развитие в процессе обучения). Автореф. дисс. д-ра психол. наук. — М., 1971.
- Михалкович В. Я.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. — М., 1986.
- Монтегю А.* Мир фильма: Путеводитель по кино. — Л., 1969.
- Моррис Ч.У.* Основания теории знаков [1938] // Семиотика 1983. — С. 37-89.
- Морозова И. Г.* Рекламный сталкер: Теория и практика структурного анализа рекламного пространства. — М., 2002.
- Москович В. А.* Информационные языки. — М., 1971.
- Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления / Сост. и ред. С. Ю. Неклюдова. — М., 1998.
- Никитин М. В.* Предел семиотики // Вопросы языкознания. — 1997. — № 1. - С. 3-14.
- Никитина С. Е.* Тезаурус по теоретической и прикладной лингвистике (Автоматическая обработка текста). — М., 1978.
- Никитина С.Е.* Семантический анализ языка науки: На материале лингвистики. — М., 1987.
- Николаева Т.М., Успенский Б. А.* Языкознание и паралингвистика // Лингвистические исследования по общей и славянской типологии. — М., 1966.-С. 63-74.
- Новик Е. С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме (Опыт сопоставления структур). — М., 1984.

Общая риторика / Ж.Дюбуа, Ф.Эделин, Ж. М. Клинкаберг, Ф. Мэнге, Ф.Пир, А.Тринон: Пер. с фр. — М. 1986.

*Пави 77.* Словарь театра: Пер. с фр. — М., 1991.

*Панов Е.Н.* Знаки, символы, языки. — М., 1980.

*Пастернак Е.В.* Г.Г.Шпет// Шпет Г.Г. Сочинения. — М., 1989. — С. 3-8.

*Пиаже Ж.* Речь и мышление ребенка [1929]. — СПб., 1997.

*Пиаже Ж.* Схемы действия и усвоение языка [1979] // Семиотика 1983.-С. 133-136.

*Пиз А.* Как читать мысли других людей по их жестам. — Новгород, 1992.

*Пирс Ч. С.* Логические основания теории знаков. — СПб., 2000.

*Пирс Ч. С.* Начала прагматизма. — СПб., 2000 [а].

*Потапова Р. К.* Коннотативная паралингвистика. — М., 1998.

*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. — М., 1976.

*Похлебкин В. В.* Словарь международной символики и эмблематики. — М., 1995.

*Почепцов Г. Г.* История русской семиотики до и после 1917 года: Учебно-справочное издание. — М., 1998.

*Почепцов Г. Г.* Русская семиотика: Идеи и методы, персоналии, история. — М.; Киев, 2001.

Поэт и слово: Опыт словаря / Под ред. В.П.Григорьева. — М., 1973.

*Прибрам К.* Языки мозга: Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии: Пер. с англ. — М., 1975.

Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С.М.Толстая. — М., 2002.

Прикладное языкознание: Учебник / Отв. ред. А. С. Герд. — СПб., 1996.

Проблемы компьютерной лингвистики: Сб. науч. статей / Отв. ред. Р.Г.Пиотровский. — Минск, 1997.

*Пропп В.Я.* Морфология сказки [1928]. — М., 1969.

*Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки [1946]. —Л., 1986.

*Пропп В.Я.* Фольклор и действительность: Избр. статьи. — М., 1976.

*Ратмайр Р.* Прагматика извинения. Сравнительное исследование на материале русского языка и русской культуры / Пер. с нем. Е. Араловой. — М., 2003.

*Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М., 1997.

*РумневА.А.* О пантомиме. Театр. Кино. — М., 1964.

Семиотика/ Сост., вступит, статья и общ. ред. Ю.С.Степанова; Коммент. Ю.С.Степанова и Т.В.Бульгиной. — М., 1983. (в 2001 г. вышло расширенное переиздание антологии).

Семиотика и искусствометрия. — М., 1972.

*Сепир Э.* Язык: Введение в изучение речи [1921] // Сепир Э. Избр. труды по языкознанию и культурологии. — М., 1993. — С. 26 — 203.

*Сигал К. Я.* Проблема иконичности в языке (обзор литературы) // Вопросы языкознания. — 1997. — № 6. — С. 100—120.

*Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие для студентов филол. факультетов вузов. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 2001.

- Славянская мифология: Энциклопедический словарь. — М., 1995.
- Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. — М., 1977.
- Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М., 1996.
- Соколов А. В.* Общая теория социальной коммуникации: Учеб. пособие. - СПб., 2002.
- Соколова Т. В.* Еще один опыт интерпретации сонета Артюра Рембо «Гласные» // Изв. РАН, СЛЯ. - Т. 57. - 1998. - № 2. - С. 38-45.
- Соломоник А.* Семиотика и лингвистика. — М., 1995.
- Солсо Р. Л.* Когнитивная психология: Пер. с англ. — М., 1996.
- Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики [1916] // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М., 1977. — С. 31—269.
- Софронов М. В.* Китайский язык и китайское общество. — М., 1979.
- Степанов Ю. С.* Семиотика. — М., 1971.
- Степанов Ю. С.* Семантика «цветного сонета» Артюра Рембо // Изв. АН СССР СЛЯ. - Т. 44. - 1984. - № 4. - С. 341-347.
- Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка (Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства). — М., 1985.
- Степанов Ю. С.* Семиотика // ЛЭС 1990. — С. 440—442.
- Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М., 1997.
- Столяр А. Д.* О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания (К постановке проблемы) // Ранние формы искусства: Сб. статей. — М., 1972. — С. 31 — 75.
- Субботин Н. И.* Материалы для истории раскола за первое время его существования. - Т. IV. - М., 1878; Т. VI. - М., 1881; Т. VII. - М., 1885.
- Супрун А. Е.* Лекции по теории речевой деятельности. — Минск, 1996.
- Толстой Н. И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. — М. 1995.
- Толстой Н. И.* Избр. труды. — М., 1997—1999. — Т. I: Славянская лексикология и семасиология; Т. II: Славянская литературно-языковая ситуация Т. III: Очерки по славянскому языкознанию.
- Толстые НИ. и СМ.* О словаре «Славянские древности» // СлДр 1995.-С. 5-14.
- Топорков А. Л.* Еда // СлДр 1999. — С. 176—178.
- Топоров В. Н.* О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М., 1988. — С. 7-60.
- Топоров В. Н.* Имена // МНМ, I, 1991. - С. 508-510.
- Топоров В. Н.* Крест // МНМ, II, 1992. - С. 12-14.
- Топоров В. Н.* Пуруша // МНМ, II, 1992[а]. - С. 351.
- Топоров В. Н.* Предыстория литературы у славян. Опыт реконструкции (Введение в курс истории славянских литератур). — М., 1998.
- Труды по знаковым системам // Уч. зап. ПГУ. Сер. Етѣшткѣ. — Вып. 1 — 25.-Тарту, 1964-1992.



*Успенский Б. А.* Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы). — М., 1970 (см. переиздание с испр. и доп. в кн.: Успенский 1995. — С. 7 — 218).

*Успенский Б. А.* К исследованию языка древней живописи // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). — М., 1970 [а]. С. 4 — 34.

*Успенский Б. А.* О семиотике иконы // Уч. зап. ТГУ, № 284. Труды по знаковым системам. Вып. 5. — Тарту, 1971. — С. 178 — 222 (см. переиздание с испр. и доп. под заглавием «Семиотика иконы» в кн.: Успенский 1995. — С. 219-294).

*Успенский Б. А.* *Historia sub specie semioticae* // Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции). — Л., 1976. — С. 286—292.

*Успенский Б. А.* Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. — М., 1985. — С. 326—336.

*Успенский Б. А.* К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Уч. зап. ТГУ, № 746. — Труды по знаковым системам. — Вып. 20. — Тарту, 1987. — С. 18-29.

*Успенский Б. А.* Избранные труды: В 2 т. — М., 1994. — Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры; Т. 2: Язык и культура.

*Успенский Б. А.* Семиотика искусства. — М., 1995.

*Успенский Б. А.* Избранные труды: В 3 т. — М., 1996—1997. — Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры; Т. 2: Язык и культура; Т. 3: Общее и славянское языкознание.

*Успенский Б. А.* Царь и Патриарх: Харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). — М., 1998.

*Фреге Г.* Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Opera selecta: Сб. науч. статей. — Вып. 35. — М., 1997. — С. 352 — 379.

*Фрумкина Р.М.* Психоллингвистика. — М., 2001.

*Хэйзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерландского и примеч. В. В. Ошиса / Общ. ред. и предисл. Г.М. Тавризян. — М., 1992.

*Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: Учеб. пособие. — СПб., 2000.

*Хомский Н.* Язык и проблемы знания [1988] // Вестник Московского университета. — Сер. 9: Филология. — 1995. — № 4. — С. 131 — 157.

*Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России в 1896-1930 гг. — Рига, 1991.

*Цивьян Ю.Г.* Рентген, хирургия и микроскоп в семиотике раннего кино (К постановке вопроса) // Уч. зап. ТГУ, № 936. — Труды по знаковым Системам. — Вып. 25. — Тарту, 1992. — С. 137—143.

*Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики: К анализу методологических парадоксов науки о музыке. — М., 1989.

*Чередниченко Т. В.* Новая музыка № 6 // Новый мир. — 1993. — № 1. — С. 218-232.

*Чередниченко Т. В.* Музыка в истории культуры: В 2 вып. — Долгопрудный, 1994.

*Чуковский К. И.* От двух до пяти [1928] / Минск, 1984.

*Шейнина Е.Я.* Энциклопедия символов. — М., 2002.

*Шкловский В. Б.* О поэзии и заумном языке [1916] // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). — М., 1990. — С. 45-58.

*Шкловский В. Б.* О заумном языке. 70 лет спустя [1986] // Русская речь. — 1997. — № 3. — С. 33-37.

*Шпет Г. Г.* Театр как искусство [1922] // Вопросы философии. — 1988. — № 11. — С. 77-91.

*Шпет Г. Г.* Сочинения. — М., 1989.

*Щерба Л. В.* Опыт общей теории лексикографии [1940] // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. — Л., 1974. — С. 265 — 304.

*Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. — М., 1989. — С. 428-467.

*Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию [1968]. — СПб., 1998.

*Эко У.* От Интернета к Гуттенбергу // Новое литературное обозрение. — 1998 [а]. — № 4(32). — С. 5-14.

*Якобсон Р. О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений [1956] // Теория метафоры. — М., 1990. — С. 110-132.

*Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол [1957] // Принципы типологического анализа языков различного строя. — М., 1972. — С. 95-113.

*Якобсон Р. (О.)* Лингвистика и поэтика [1960] // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. — М., 1975. — С. 193—230.

*Якобсон Р. О.* Лингвистика и теория связи [1961] // Звегинцев 1965, II. — С. 435-444.

*Якобсон Р. О.* Выступление на I Международном симпозиуме «Знак и система языка» (Эрфурт, 1959) [1962] // Звегинцев 1965, II. — С. 395 — 402.

*Якобсон Р. О.* Вклад Энтони в лингвистику [1962(а)] // Якобсон Р. (О.) 1996. — С. 89-93.

*Якобсон Р. (О.)* В поисках сущности языка [1965] // Семиотика 1983. — С. 102-117.

*Якобсон Р. (О.)* Избранные работы: Пер. с англ., нем., франц. — М, 1985.

*Якобсон Р. (О.)* Язык в отношении к другим системам коммуникации [1970] // Якобсон 1985. — С. 319-330.

*Якобсон Р. (О.)* Взгляд на развитие семиотики [1975] // Якобсон Р. (О.) 1996. — С. 139-161.

*Якобсон Р. (О.)* Об афатических расстройствах с точки зрения лингвистики [1975(6)] // Якобсон Р. (О.) 1996. — С. 73-88.

*Якобсон Р. (О.)* Несколько слов о Пирсе, первопроходеце науки о языке [1977] // Якобсон Р. (О.) 1996. — С. 162-169.

*Якобсон Р. (О.)* Язык и бессознательное. — М., 1996.

*Якобсон Р. О.* Петр Богатырев (29.1.1983 — 18. VIII. 1971): мастер перевоплощений [1976] // Якобсон 1999. — С. 65 — 74.

*Якобсон Р. О.* Мои любимые темы [1980] // Якобсон 1999. — С. 75 — 80.

*(Якобсон Р. О.)* Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С. И. Гиндин. — М., 1999.

*Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. — Иерусалим, 1982.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Августин, блаженный (354 — 430) 30  
Аверинцев С. С. (1937 — 2004) 66, 189, 264, 400  
Агапкина Т. А. 283  
Аймермахер (Eimermacher) Карл 83, 85, 400  
Акимушкин И. И. 10, 101, 105, 111, 119, 145, 265, 303, 315, 400  
Аксаков С.Т. (1791-1859) 191  
Аксенов В. П. (р. 1932) 153  
Александров Г. В. (1903 — 1983) 245  
Алягров (псевдоним Р.О.Якобсона) 154  
Амелин Г. Г. 76  
Апресян Ю.Д. (р. 1930) 187, 209, 400  
Арановский М.Г. 318, 326, 400  
Аристотель (384 — 322 до н.э.) 25, 30, 33, 161, 184, 185, 365, 400  
Арутюнова Н.Д. 88, 183, 184, 189, 190, 240, 241, 244, 400  
Асафьев Б.[В.] (Игорь Глебов) (1884-1949) 142, 304, 316, 317, 319, 321, 322, 400  
Афанасьев А.Н. (1826-1871) 91, 357, 369  
Ахмадулина Б.А. 153, 251  
Ахманова О.С. (1908-1991) 25, 225, 400  
  
Байбурин А. К. 121, 163, 237, 282, 400  
Байрон (Byron) Джордж Гордон (1788-1824) 38  
Баланчин (Balanchine) Джордж (1904-1983) 245  
Баранов А.Н. 20, 385, 400  
Барт (Barthes) Ролан (1915-1980) 52, 53, 68-70, 74, 400, 401  
Батай Ж. 74  
Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685-1750) 326  
Бахтин М.М. (1895-1975) 17, 36-37, 56, 58, 76, 85, 201, 306  
Белова Е. П. 308  
Белова О. А. 299, 401  
Белый Андрей (1880—1934) 89  
Берг (Berg) Альбан (1885-1935) 322  
Бернштейн Н.А. (1896-1966) 58  
Берцелиус (Berzelius) Якоб Йонс (1779-1848) 390  
Бестужев-Марлинский А. А. (1797 — 1837) 222  
Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770-1827) 323, 326  
Бидерманн (Biederann) Ганс 14, 401  
Блок А. А. (1880-1921) 249  
Блюменау Д. И. 387, 401  
Богатырев П.Г. (1893-1971) 39, 130, 304, 308, 311, 401  
Бодров В.А. 391, 396, 401  
Бондарчук С.Ф. (1920-1994) 356  
Борев Ю.Б. 21, 89  
Борхес (Borges) Хорхе Луис (1899 — 1986) 17, 66  
Брайль (Braille) Луи (1809-1852) 112, 113, 277  
Брамс (Brahms) Иоганнес (1833 — 1897) 323  
Бродский И.А. (1940-1996) 375, 378, 396  
Брюкнер (Bruckner) Александр (1856-1939) 179  
Брюсов В.Я. (1873-1924) 182  
Буало (Voileau) Никола (1636 — 1711) 271  
Булгаков М.А. (1891-1940) 376  
Булыгина Т.В. (1929-1999) 33, 88  
Бурлюк Д.Д. (1882-1967) 46, 348

- Бурлюк Н.Д. (1890 - 1920) 46  
 Буслав Ф. И. (1818-1897) 91, 265  
 Бутинов Н.А. 67  
 Бюлер (Bühler) Карл (1879-1963) 230  
 Бютор М. 74
- Вагнер (Wagner) Рихард (1813 — 1883) 323  
 Вайда (Wajda) Анджей (р. 1926) 245  
 Варсонофий Великий (VI в.) 290  
 Васильев Г.Н. (1899-1946) 69  
 Вашкевич А. В. 68  
 Вежбицкая (Wierzbicka) Анна 88, 139, 140, 387, 401.  
 Вейнрейх (Weinreich) Уриель (1926—1967) 244, 401  
 Вернадский В. И. (1863-1945) 14, 81  
 Вертов Дзига (1896-1954) 354  
 Веселовский А.Н. (1838—1906) 91, 366  
 Вивальди (Vivaldi) Антонио (ок. 1678-1741) 326  
 Виноградов В.В. (1894/95-1969) 25, 160, 401  
 Винокур Г.О. (1896-1947) 39, 46, 153, 401  
 Винокуров Е.М. (1925-1993) 201  
 Витгенштейн (Wittgenstein) Людвиг (1889-1951) 50  
 Владимир, святой, киевский князь (ум. 1015) 290, 362  
 Вознесенский А. А. (р. 1933) 153, 154  
 Волошинов В. Н. см. Бахтин М. М.  
 Выготский Л.С. (1896-1934) 17, 37, 56, 58-60, 85, 139, 165, 199, 319, 401
- Гаврилов А.К. 252, 401  
 Газов-Гинзберг А.М. 148, 401  
 Гайдай Л.И. (1923-1999) 222  
 Гак В. Г. (1924-2004) 167  
 Гамкрелидзе Т. В. (р. 1929) 54, 401  
 Гарднеры 146  
 Гаспаров Б.М. 77, 320, 324-325, 332, 401  
 Гаспаров М.Л. (1935-2005) 76, 402
- Гвидо Аретинский (XI в.) 333  
 Гвоздев А.Н. (1892-1959) 243-244, 251-252  
 Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770-1831) 38  
 Геккель (Haeckel) Эрнст (1834 — 1919) 51  
 Гельдерлин (Holderlin) Фридрих (1770-1843) 143  
 Гераклит (ок. 520 — ок. 460 до н. э.) 30  
 Герцен А.И. (1812-1870) 105  
 Гесс (Hess) Э. 102  
 Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749-1832) 182  
 Гиндин С.И. 5, 61, 332, 402  
 Глазунов И. С. (р. 1930) 348  
 Гоголь Н.В. (1809-1852) 177, 222, 292.  
 Горбатов Б.Л. (1908-1954) 101  
 Горелов И.Н. (1928-1999) 102, 402  
 Горский А. А. (1871-1924) 307  
 Горький А.М. (1868-1936) 304, 352  
 Граудина Л.К. 221  
 Грегори (Gregory) Ричард 99—100, 111, 162, 390-391, 402  
 Греймас (Greimas) Альгирдас Ж. (1917-1992) 53, 402  
 Григорий Богослов, епископ Нанзианзинский (328 — ок. 390) 290  
 Григорий, епископ Нисский (ок. 335-после 394) 264  
 Григорьев Н.В. 102, 120, 402  
 Григорьева С.А. 102, 120, 402  
 Гриффит (Griffith) Дейвид (1875—1948) 52, 355  
 Губайдулина С.А. (р. 1931) 338  
 Гуковский Г.А. (1902-1950) 76  
 Гумбольдт (Humboldt) Вильгельм фон (1767-1835) 22, 40  
 Гумилев Л. Н. (1912-1992) 254  
 Гура А.В. 111, 283, 402  
 Гуссерль (Gusserl) Эдмунд (1859 — 1938) 38
- Дали (Dali) Сальвадор (1904—1989) 348

## 4 1 2 ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Даль В.И. (1801-1872) 101, 105, 109, 111, 119, 177, 180, 281, 363, 368, 402  
Дальтон (Dalton) Джон (1766 — 1844) 389  
Дарвин (Darwin) Чарльз (1809 — 1882) 51-52, 55-56, 119-122  
Дворецкий И.Х. 177  
Дейч (Deutsch) Г. 105  
Декарт (Descartes) Рене (1596 — 1650) 58, 381, 386  
Дельвиг А. А. (1798-1831) 299  
Демокрит (460 — 370 до н.э.) 30  
Демьянков В. З. 404  
Денисов А. 319, 402  
Деррида (Derrida) Жак (1930 — 2004) 66, 71-72  
Джигарханян А. Б. 109  
Джуа М. 390  
Диккенс (Dickens) Чарльз (1812 — 1870) 38  
Димень Ю. 330  
Дисней (Disney) Уолт (1901 - 1966) 255  
Добровольский Д. О. 400  
Достоевский Ф. М. (1821 — 1881) 292  
Дункан (Duncan) Айседора (1877 — 1927) 301
- Евклид (III в. до н.э.) 381  
Егоров Б. Ф. 76  
Елизаренкова Т. Я. 366 — 367, 402  
Елистратов В. С. 222  
Ельсмлев (Hjemslev) Луи (1899 — 1965) 20, 402  
Ермакова О. П. 215, 402  
Ершов П.П. (1815-1869) 208  
Есперсен (Jespersen) Отто (1860 — 1943) 142
- Жан (Jean) Жорж 107, 402  
Жванецкий М.М. (р. 1934) 137  
Жегин Л.Ф. (1892-1969) 21  
Женетт (Genette) Ж. 74  
Живов В.М. 402  
Жинкин Н.И. (1893-1979) 12, 17, 56, 60-65, 106, 127, 164, 269, 321, 332, 402
- Жирмунский В.М. (1891-1971) 46, 76  
Журавлев А.П. 158, 159, 161, 402  
Журковский Б. В. 149
- Заботкина В. И. 167  
Задоевко Т.П. 167,403  
Зайцева Г.Л. 103—104, 403  
Заратуштра (Заратустра) (между X и VI в. до н.э.) 287  
Захаров В. П. 385  
Звезинцев В. А. (1910-1988) 47, 403  
Зевксис (кон. V—нач. IV вв. до н.э.) 347  
Зеленин Д.К. (1878-1954) 91  
Земская Е.А. 215, 402  
Зенкин С. Н. 68  
Зеньковский В. В. (1881 — 1962) 39  
Зиндер Л.Р. (1904-1995) 141, 403  
Золотоносов М. 351, 353  
Зюскинд Патрик 109
- Иванов Вяч. Вс. (р. 1929) 14, 17, 31, 37, 40, 46, 50-51, 53, 56, 60, 66-67, 73, 75, 79, 83-85, 108, 113-114, 179, 366, 367, 403  
Иисус Христос 177, 287, 298-299, 365  
Ильин И. П. 70, 72, 403  
Иоанн Лествичник (VI в.) 290  
Ицкович В.А. (1918-1986) 221
- Кабакова Г. И. 108, 283,403  
Казакевич О. А. 149  
Каллистов Д. П. 308 — 309, 403  
Кандинский В. В. (1866-1944) 155, 248-249, 348, 403  
Караулов А. 109  
Карл Великий (742 — 814) 362  
Карнап (Карнап) Рудольф (1891 — 1970) 25  
Кассирер (Cassirer) Эрнст (1874— 1945) 40  
Катлинская Л. П. 221  
Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) 185  
Квятковский А.П. (1888-1968) 328, 404

- Кейдж (Sage) Джон (1912-1992) 112, 337  
 Кирай (Király) Дьюла 78  
 Кирилл (Константин) Философ, святой (827-869) 124  
 Клаус (Klaus) Георг (1912-1974) 44, 218-219  
 Клодт П. К. (1805-1867) 345  
 Кобозева И. М. 25, 404  
 Кобрин Р. Ю. 274  
 Ковач (Kovacs) Арпад 78  
 Козлова О. Т. 348  
 Колшанский Г.В. (1922—1985) 102, 404  
 Кондаков Н.И. (ум. 1984) 382, 386, 404  
 Конфуций (551—479 гг. до н.э.) 330  
 Коперник (Kopernik) Николай (1473 — 1543) 208  
 Корнилов Г.Е. 149  
 Косиков Г. К. 68, 404  
 Костюхин Е.А. 364, 404  
 Котов Р. Г. 387-388, 404  
 Красильникова Е. В. 140  
 Крейдлин Г.Е. 102, 112, 120, 402, 404  
 Кручёных А. Е. (1886-1968) 46, 155  
 Крылов И. А. (1769-1844) 136  
 Кубрякова Е.С. 23, 25, 404  
 Кузнецов П.С. (1899-1968) 39, 76  
 Кулешов Л.В. (1899-1970) 357  
 Куприн А. И. (1870-1938) 223  
 Куприн А. М. 274  
 Курте (Courtes) Жозеф 53, 402  
 Кушнер А.С. (р. 1936) 115
- Лакан (Lacan) Жак (1901-1981) 71  
 Ламберт (Lambert) Иоганн Генрих (1728-1777) 33  
 Ларошфуко (La Rochefoucauld) Франсуа де (1613-1680) 239  
 Лафонтен Анри 384  
 Левин Ю. И. 76-77  
 Леви-Строс (Levi-Strauss) Клод (р. 1908) 12-13, 16-17, 40, 68, 89, 404  
 Левицкий В. В. 157-158, 404
- Лейбниц (Leibniz) Готфрид В. (1646—1716) 148, 330, 381, 386-387  
 Леонов Л. М. (1899-1994) 101, 191  
 Леонтьев А. А. (1936-2004) 56  
 Лермонтов М.Ю. (1814-1841) 182, 222-223  
 Леруа (Le Roy) Эдуард (1870 — 1954) 14  
 Лескис Г. А. 76  
 Лец (Lee) Станислав Ежи (1909 — 1966) 250  
 Лисициан С. 308  
 Лихачев Д.С. (1906-1999) 239, 336, 349-350, 404  
 Локк (Locke) Джон (1632—1704) 32  
 Лосев А.Ф. (1893-1988) 17  
 Лопариц Э. 330  
 Лотман Ю.М. (1922-1993) 16-17, 53, 73, 75-83, 191-192, 295, 299-300, 322, 327, 404  
 Лоусон Дж. Г. 21  
 Лузина Л. Г. 404  
 Луллий (Lullius) Раймонд (ок. 1235 — ок. 1315) 32, 385, 387  
 Лурия А.Р. (1902-1977) 49, 51, 52, 54, 56, 59, 127, 139, 235, 401, 405  
 Льюис (Lewis) Кларес Ирвинг (1883-1964) 25  
 Любимов Ю. П. (р. 1917) 75  
 Любищев А. А. (1890-1972) 14  
 Людовик XIV (1638-1715) 351  
 Люмьер (Lumiere) Луи Жан (1864—1948) 349, 354  
 Люмьер (Lumiere) Огюст (1862 — 1954) 349, 354  
 Лютый А. А. 274
- Магрит (Magritte) Рене (1898 — 1967) 348  
 Малевич К.С. (1878-1935) 46, 348  
 Малиновский (Malinowski) Бронислав (1884-1942) 17, 227  
 Мамардашвили М.К. (1930—1990) 79, 405  
 Мамин-Сибиряк Д. Н. (1852-1912) 265, 304

#### 4 1 4 ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Мариво (Marivaux) Пьер Карле (1688-1763) 246  
Марло (Marlowe) Кристофер (1564-1593) 309  
Мартен М. 21  
Мартынов В. В. (1924) 381, 386, 405  
Мартынов Л. Н. (1905-1980) 154  
Маршак С.Я. (1887-1964) 209  
Матвеева Н.Н. 215  
Маяковский В. В. (1893—1930) 156, 162, 376  
Мейерхольд В.Э. (1874-1940) 17, 42, 310, 354  
Мелетинский Е.М. (р. 1918) 17, 67, 251, 362-363, 405  
Мельес (Melies) Жорж (1861 — 1938) 349, 354  
Менделеев Д. И. (1834-1907) 194  
MetzChr.21  
Мефодий, святой (ок. 815 — 885) 124  
Мечковская Н.Б. 30, 123, 139, 237, 380, 405  
Мешеряков А. И. 114, 405  
Михайлов М. Н. 400  
Михалкович В. И. 349, 405  
Мой Торил 74  
Монтегю (Montagu) Айвор (1904—1984) 355, 405  
Морозова И. Г. 134-135, 224, 405  
Моррис (Morris) Чарльз (1901 — 1979) 17, 36, 42-46, 48, 70, 218-219, 405  
Москович В. А. 383 — 384, 405  
Мухаммад, пророк Аллаха (ок. 567-632) 287  
Мюллер (Muller) Фриц (1821 - 1897) 51
- Набоков В.В. (1899-1977) 140  
Нестор, летописец (XI — начало XII вв.) 290  
Нет (Noth) Вольфганг 103  
Никитин Афанасий (ум. 1474 или 1475) 89  
Никитин М.В. 132,405  
Никитина С.Е. 385,405  
Николаева Т.М. 83, 102, 265, 305, 405
- Никон, патриарх (1605 — 1681) 85  
НихаусК. 112  
Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844-1900) 287  
Новалис (Novalis) (1772-1801) 330  
Новик Е. С. 361,405  
Новиков А. И. 387-388  
Новиков Л. А. 156
- Огден (Ogden) Чарльз (1889 — 1957) 24  
Окуджава Б.Ш. (1924-1997) 112  
Островский А. Н. (1823-1886) 180  
Отле Поль 384
- Пави (Pavis) Патрис 181, 246, 310, 406  
Павлов И.П. (1849-1936) 55  
Пазолини (Pasolini) Пьер Паоло (1922-1975) 17  
Панков И. П. 385  
Панкрац Ю. Г. 404  
Панов Е.Н. 100-101, 124, 265, 341, 406  
Панов М.В. (1920-2001) 39, 76  
Паррасий из Эфеса (V в. до н.э.) 347  
Паршин П. Б. 400  
Пастернак Б.Л. (1890—1960) 147  
Пастернак Е. В. 406  
Пермяков Г.Л. (1919-1983) 17  
Петр I (1672-1725) 349-350  
Петерсон М.Н. (1885-1962) 46  
Пиаже (Piaget) Жан (1896-1980) 17, 56, 165, 406  
Пиз (Pease) Алан 102, 406  
Пиранделло (Pirandello) Луиджи (1867-1936) 246  
Пирс (Piers) Чарльз Сандерс (1839-1914) 17, 32-34, 36, 47, 52, 88, 96, 130-131, 133-134, 322, 406  
Писарев Д. И. (1840-1868) 223  
Пифагор (ок. 540 — 500 до н.э.) 31, 287, 330  
Платон (428 — 348 до н.э.) 25, 29, 30-32, 152, 161

- Плотникова А. А. 163  
 Поливанов Е.Д. (1891 — 1938) 46, 270  
 Поморска (Pomorska) Кристина 143, 409  
 Потапова Р. К. 102,406  
 Потехина А.А. (1835-1891) 40, 42, 357-358, 406  
 Похлебкин В.В. (1923-2000) 14, 167, 191-192, 253, 406  
 Почепцов Г. Г. 17, 39, 75, 406  
 Прибрам (Pribram) Карл 12, 66, 146, 406  
 Прокофьев С. С. (1891-1953)321, 324  
 Пропп В.Я. (1895-1970) 16-17, 68, 76, 89, 92, 195, 364, 406  
 Псевдо-Дионисий Ареопagit (V или начало VI в.) 32  
 Птолемей Клавдий (90—160) 208  
 Пумпянский Л. В. (1894-1940) 76  
 Пушкин А. С. (1799-1837) 66, 222, 268, 249, 299  
 Пятигорский А. М. (р. 1929) 17, 76 — 77, 405-406
- Рассел (Russell) Бертран (1872 — 1970) 50  
 Ратмайр (Rathmayr) Ренате 224, 406  
 Рембо (Rimbaud) Артю (1854 — 1891) 154, 248  
 Реформатский А.А. (1900—1978) 16, 39, 76, 89, 142, 150-151  
 Ричарде (Richards) Айвор (1893 — 1979) 24  
 Романова О. И. 400  
 Руднев В. П. 72, 406  
 РумневА.А. 312-313, 406  
 Рылеев К.Ф. (1795-1826) 299
- Салтыков-Щедрин М.Е. (1826— 1889) 223, 265  
 СарджентУ. 21  
 Светлов М.А. (1903-1964) 208  
 Себеок (Sebeok) Томас (р. 1920) 107  
 Сегал Дм. 76
- Седакова И. А. 283  
 Сен-Леон А. 307  
 Сепир (Sapir) Эдвард (1884—1939) 52, 56, 358, 406  
 Серебренников Б.А. (1915—1989) 87  
 Серебряный С. Д. 76  
 Сигал К. Я. 150,406  
 Сидоров В. Н. (1902/1903-1968) 76  
 Сироткин С. А. 114  
 СкоканЮ.П. 387-388, 404  
 Скоропанова И. С. 72, 406  
 Скрябин А. Н. (1871/72-1915) 154  
 Словацкий (Slowacki) Юлиуш (1809-1849) 155  
 Смирнов И. П. 53,407  
 Смотрицкий Мелегий (ок. 1578 — 1633) 152  
 Соколов А. В. 13,407  
 Соколов Иван 337  
 Соколова Т. В. 154,407  
 Соколянский И.А. (1889—1960) 113-114  
 Сократ (470 — 399 до н.э.) 30, 152  
 Солнцев В.М. (1928-2000) 167  
 Соломоник А. 20, 407  
 Солсо (Solso) Роберт 108, 127, 141, 407  
 Соссюр (Saussure) Фердинанд де (1857-1913) 17, 22-23, 25 - 26, 34-36, 52, 55, 219, 407  
 Софокл (496—406 до н.э.) 309  
 Софронов М.В. (р. 1929) 171, 407  
 Спиноза (Spinoza) Бенедикт (1632 — 1677) 58  
 Спрингер (Springer) Салли 105  
 Станиславский К.С. (1863—1938) 38, 110  
 Степанов В. И. (1866-1896) 38  
 Степанов Ю.С. (р. 1930) 36, 42, 45, 88-89, 154, 380, 407  
 Стернин И.А. 158, 404  
 Столович Л. Н. 76  
 Столяр А. Д. 342,407  
 Стравинский И.Ф. (1882—1971) 323  
 Субботин Н. И. 86,407  
 Сумароков А.П. (1717-1777) 153



- Супрун А.Е. (1928-1999) 44, 219, 407
- Твен (Twain) Марк (1835-1910) 69
- Тейяр де Шарден (Teilhard de Chardin) Пьер (1881-1955) 14
- Телушкин Йосеф 291
- Теофраст (372—287 до н.э.) 185
- Терновская О. А. 283
- Тертуллиан (Tertullianus), пресвитер Карфагена (160—220) 290
- Тодоров (Todorov) Цветан (р. 1931) 16-17
- Толстая С.М. 5, 91, 94, 281-283, 407
- Толстая Т.Н. 255
- Толстой А.Н. (1882/83-1945) 304
- Толстой Л.Н. (1828-1910) 150, 229, 247
- Толстой Н.И. (1923-1996) 79, 89-94, 179, 283, 407
- Томашевский Б.В. (1890—1957) 46, 76
- Топорков А.Л. 116, 121, 163, 237, 298, 400, 407
- Топоров В.Н. (1928-2005) 31, 73, 75-77, 177, 186, 304, 360, 366-367, 402-403, 407
- Трубачев О.Н. (1930-2002) 179
- Трубецкой Н.С. (1890-1938) 89
- Тургенев И.С. (1818-1883) 101
- Тынянов Ю.Н. (1894-1943) 46, 54, 69, 76, 249
- Тэрнер (Turner) Виктор (1920—1983) 17
- Уайт (White) Лесли (1900-1975) 40\*
- Усачева В. В. 283
- Успенский Б. А. (р. 1937) 17, 76, 79, 85-87, 102, 124, 265, 305, 402, 405, 408
- Успенский В. А. 78
- Уфимцева А. А. 22, 48, 88
- Филон Александрийский (ок. 25 г. до н.э. — ок. 50 г. н.э.) 32
- Флоренский, священник Павел Н. (1882-1937) 37, 85
- Фортунатов Ф.Ф. (1848—1914) 76
- Фреге (Frege) Готлоб (1848—1925) 25, 26, 408
- Фрейд (Freud) Зигмунд (1856—1939) 66
- Фрейденберг О.М. (1890—1955) 76, 366
- Фрумкина Р.М. 104, 165, 408
- Фуко (Foucault) Мишель (1926 — 1984) 17, 66, 71
- Халифман И. А. 115
- Хейзинга (Huizinga) Йохан (1872 — 1945) 367, 397, 408
- Хлебников Велемир (В. В.) (1885—1922) 46, 155
- Холенштейн (Holenstein) Эльмар 39
- Холопова В.Н. 318-319, 323, 325-326, 330, 408
- Хомский (Chomsky) Ноэм (р. 1928) 57, 127, 408
- Хоофф Я. ван 101
- Хуан Шуин 167, 403
- Цветаева М.И. (1892-1941) 153
- Цивьян Т. В. 76
- Цивьян Ю.Г. 353-354, 408
- Цорн А.Я. 307
- Чайковский П. И. (1840-1893) 318
- Чаплин (Charlin) Чарльз (1899 — 1977) 52
- Чередниченко Т. В. (1955 — 2003) 112, 328-329, 331, 334-340, 408
- Чехов А. П. (1860-1904) 102, 212, 247
- Чижевский Д. И. (1894-1977) 51
- Чуковский К.И. (1882-1969) 30, 137, 147, 169, 244, 252, 408
- Шадр И.Д. (1887-1941) 352
- Шаляпин Ф.И. (1873-1938) 180
- Шаумян С. К. 76
- Шварц Д. П. 352

- Шварц Е.Л. (1896-1958) 212**  
**Шейнина Е.Я. 14, 408**  
**Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564-1616) 38, 246, 309**  
**Шёнберг (Schonberg) Арнольд (1874-1951) 327**  
**Шеннон (Shannon) Клод (1916—2001) 49, 226**  
**Шилов А. М. (р. 1943) 348**  
**Шкловский В.Б. (1893-1984) 46, 69-70, 155-156, 409**  
**Шнитке А.Г. (1934-1998) 323**  
**Шпенглер (Spengler) Освальд (1880—1936) 330**  
**Шпет Г. Г. (1879-1940) 38-42, 60, 409**  
**Шолохов М.А. (1905-1984) 356**  
**Шопен (Chopin) Фридерик (1810—1849) 323, 326**  
**Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788-1860) 330**  
**Шостакович Д. Д. (1906-1975) 323**  
**Шухардт (Schuchardt) Гуго (1842 — 1927) 71**  
**Щепанская Т. В. 294**  
**Щерба Л.В. (1880-1944) 208, 409**  
**Эдельштейн Ю. М. 264**  
**Эйзенштейн С.М. (1898—1948) 17, 37, 85, 251**  
**Эйхенбаум Б. М. (1886-1959) 46, 76**  
**Эко (Есо) Умберто (р. 1932) 17, 47-48, 72-73, 409**  
**Эсхил (ок. 525—426 до н.э.) 309**  
**Эрнст (Ernst) Макс (1891 - 1976) 348**  
**Юдин А. В. 90**  
**Юнг (Jung) Карл Густав (1875 — 1961) 66-67, 360**  
**Яacobсон Р.О. (1896-1982) 3, 11-13, 16-17, 28, 33-34, 52-56, 85, 124-125, 134, 143, 226-228, 230, 241, 246, 251, 270, 327, 335, 409**  
**Яковлев Н.Ф. (1892-1974) 46**  
**Якубинский Л.П. (1892-1945) 46**  
**Якушин Б. В. (1930-1982) 387, 404**

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |          |
|--|----------|
| Предисловие  | 3        |
| <b>Часть первая. Основные понятия и история семиотики</b>  | <b>6</b> |
| Лекция I. Терминологическое введение.....  | —        |
| 1. Предмет семиотики. Знаковая природа информации.....   | —        |
| 2. Многообразие коммуникативных (информационно-семиотических) процессов в природе и обществе.<br>Границы предметной области семиотики    | 8        |
| 2.1. Передача информации от человека к человеку. Слова, жесты и парасемиотические явления  | —        |
| 2.2. Коммуникация в мире животных  | 9        |
| 2.3. Биокommunikация на уровне ДНК и генов.....  | 11       |
| 2.4. Коммуникация внутри организма или машины  | —        |
| 2.5. Мышление как цепочка межкодowych переводов информации.....  | 12       |
| 2.6. «Надсознательная» коммуникация групп и сообществ (макрокоммуникация).....   | —        |
| 2.7. Предмет семиотики: знаки, но не содержание сознания.....  | 14       |
| 3. Назначение и возможности семиотики  | —        |
| 4. Междисциплинарный характер семиотики и ее место в кругу гуманитарных наук.....  | 16       |
| 5. Лингвоцентризм семиотики. В чем ценность семиотики для языкознания?.....  | 20       |
| 6. Дефиниция и строение знака.....   | 23       |
| 6.1. Формула знака: бином или триада?.....   | 24       |
| 6.2. Варианты терминов, представляющих семиотический треугольник.....  | 25       |
| 6.3. Субзнаки: частичные знаки, полужнаки, фигуры, экспоненты.....   | 27       |
| 7. Явления, сочетающие в себе знаковые и незнаковые * (утилитарные) функции.....   | 28       |
| Лекция II. Главные события в истории семиотики.....  | 29       |
| 8. Спор о природе имен в Древней Греции (теории «фюсей» и «тесей»). Диалог Платона «Кратил» (IV в. до н. э.)                             | —        |
| 9. Чарльз Сандерс Пирс, признанный основатель семиотики Нового времени.....  | 32       |
| 10. Фердинанд де Соссюр как семиотик.....  | 34       |
| И. Методологический экскурс: о необходимости различать «ценные для семиотики идеи» и работы, составляющие предмет истории семиотики..... | 36       |

|  |           |
|--|-----------|
| 12. Герменевтическая семиотика Г. Г. Шпета.....  | 38        |
| 13. Первая в XX в. книга по семиотике: «Основания теории знаков» Чарльза Морриса (Чикаго, 1938).....                     | 42        |
| 14. Семиотические идеи Романа Якобсона.....  | 46        |
| 15. Проблемы семиотики в психологии.....   | 54        |
| 15.1. Жан Пиаже (1896-1980).....   | 57        |
| 15.2. Лев Семенович Выготский (1896—1934).....   | 58        |
| 15.3. Николай Иванович Жинкин (1893—1979) и его семиотические идеи.....  | 60        |
| 16. Семиотика в западноевропейском структурализме.....   | 66        |
| 16.1. «Структурная антропология» Клода Леви-Строса (1958).....   | -         |
| 16.2. Ролан Барт (1915-1980).....  | 68        |
| 16.3. Мишель Фуко (1926—1984) и его «археология знания»  | 71        |
| 16.4. Жак Деррида (1930-2004)  | -         |
| 16.5. Умберто Эко (р. 1932).....   | 72        |
| 17. Московско-тартуская семиотическая школа.....   | 75        |
| 17.1. Генезис Школы  | —         |
| 17.2. Был ли у московско-тартуской семиотики свой метод?.....  | 77        |
| 17.3. Основные постулаты московско-тартуской семиотики.....  | —         |
| 17.4. Юрий Михайлович Лотман (1922—1993).....  | 81        |
| 17.5. Вячеслав Всеволодович Иванов (р. 1929) и Владимир Николаевич Топоров (1928 — 2005).....                            | 83        |
| 17.6. Борис Андреевич Успенский (р. 1937).....   | 85        |
| 17.7. Важнейшие публикации по семиотике в 1970 — 1980-х годах.....   | 87        |
| 17.8. Никита Ильич Толстой (1923 — 1996) и культурологическая семиотика в российской этнолингвистике.....                | 89        |
| <b>Часть вторая. Классы знаковых систем.....</b>   | <b>95</b> |
| Лекция III. Семиотический континуум и способы его обзора.  |           |
| Две главные оси в систематизации знаков и знаковых систем.....   | —         |
| 18. Цели семиотических таксономии. Принципы классификаций знаковых систем и знаков.....                                  | —         |
| 19. Две главные оси систематизации знаков и знаковых систем: физическая природа плана выражения и генезис семиотики..... | 97        |
| 20. Оптические знаки.....  | 99        |
| 21. Слуховые (звуковые) знаки.....   | 104       |
| 22. Знаки, связанные с восприятием запахов   | 108       |
| 23. Тактильные знаки   | 110       |
| 24. Знаки, связанные с вкусовыми ощущениями.....   | 114       |
| 25. Две физические оболочки языкового знака: самодостаточность и автономность звуков и букв.....                         | 116       |

## 420 СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Лекция IV. Генезис и онтогенез знаковых систем: природные и культурные (естественные и искусственные) семиотики | 117 |
| 26. Градуальный характер противопоставления природных и культурных семиотик                                     | 118 |
| 27. Градуальный характер противопоставления естественных и искусственных семиотик                               | 122 |
| 28. Место языка в континууме природных и культурных семиотик  | 124 |
| 29. Онтогенез усвоения важнейших семиотик особью (или индивидом)  | 125 |

### Часть третья. Классы элементарных знаков, различных по типу мотивированности и степени конвенциональности 129

|  |     |
|--|-----|
| Лекция V. Принципы классификации знаков. Типы мотивированности и три класса элементарных знаков        | —   |
| 30. Оппозиция элементарных и неэлементарных знаков   | —   |
| 31. Три ступени семиозиса и три типа знаков в зависимости от характера связи означающего и означаемого | 130 |
| Лекция VI. Знаки-индексы   | 135 |
| 32. Знаки-индексы в биокоммуникации  | —   |
| 33. Жесты и мимика человека: на семиотическом перекрестке биологического и социального                 | 136 |
| 34. Знаки-индексы в естественном языке   | 140 |
| 34.1. Интонация  | —   |
| 34.2. Междометия   | 142 |
| 34.3. Шифтеры  | —   |
| Лекция VII. Иконические знаки. Звукосимволизм  | 144 |
| 35. Иконические знаки в коммуникации животных  | —   |
| 36. Иконические знаки в жестах и мимике человека и в естественном языке. Звукоподражания и их дериваты | 146 |
| 36.1. Иконичность в паралингвистике: между искренностью и игрой  | —   |
| 36.2. Классы языковых иконических знаков   | 147 |
| 37. Идеофоны и иконичность в морфологии  | 148 |
| 38. Диаграмматические знаки и иконичность в синтаксисе   | 149 |
| 39. Звуковая изобразительность в индивидуальной речи   | 150 |
| 40. Звуковые жесты   | —   |
| 41. Иконичность в графике  | 151 |
| 42. Древнейшая теория звукосимволизма: диалог Платона «Кратил» (IV в. до н.э.)                         | 152 |
| 43. О семантичности звука в поэзии   | 153 |
| 44. «Заумь» и «самовитое слово» русских футуристов   | 154 |
| 45. Эмпирические проверки гипотез о звуковом символизме ...  | 156 |

|   |            |
|---|------------|
| 46. Вопрос о природе звукового символизма, степени его универсальности и роли в семантике.....                            | 159        |
| 47. Иконические знаки в искусствах и искусственных семиотиках.....  | 161        |
| Лекция VIII. Знаки-символы.....   | 162        |
| 48. Знаки-символы в культурных (естественных и искусственных) семиотиках.....   | —          |
| 49. Конвенциональная природа языковых знаков. Феномен неконвенционального отношения к знаку.....                          | 164        |
| 50. Вторичная (внутрисистемная) мотивированность языковых знаков-символов.....  | 165        |
| 51. Вторичная (внутрисистемная и межсистемная) мотивированность неязыковых знаков.....                                    | 167        |
| Лекция IX. Границы мотивированности и преимущества конвенциональных знаков.....   | 168        |
| 52. О том, насколько «удобны» и «легки» для пользователей мотивированные знаки, и о преимуществах конвенциональности..... | 169        |
| 53. Различия между семиотиками в характере и степени мотивированности плана выражения знаков.....                         | 173        |
| Лекция X. Сложные знаки и новые ступени семиозиса.....  | 175        |
| 54. Производные и сложные знаки.....  | 176        |
| 55. Телесные движения-образы в ритуале, танце, игре актера.....   | 178        |
| 55.1. Выразительное телодвижение как первоисточник ритуала.....   | —          |
| 55.2. Многофункциональность движения в танце.....   | 180        |
| 55.3. Телесные движения актера.....   | —          |
| 56. Знаки-артефакты: предметы культа, регалии, архитектурные и скульптурные сооружения.....                               | 181        |
| 57. Интонационные знаки-образы: ритм, мелодия, метр.....  | —          |
| 58. Образы.....   | 183        |
| 59. Вербальные образы (тропы): метафора, олицетворение (прозолея), метонимия, синекдоха.....                              | 184        |
| 60. Символы.....  | 188        |
| 61. Н.Д.Арутюнова о различиях между символом и знаком в наивной семиотике.....  | 189        |
| 62. Эмблемы.....  | 191        |
| 63. Аллегии и иносказания.....  | 192        |
| 64. Знаки-конструкции: формула, сюжет, композиция.....  | 193        |
| <b>Часть четвертая. Содержание и структура знаковых систем. Семиотические возможности естественных языков.....</b>        | <b>196</b> |
| Лекция XI. План содержания знака и знаковых систем.....   | —          |

## 4 2 2 СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| 65. Признаки, значимые для характеристики содержания семиотики: тип передаваемой информации и надежность в передаче  | 196 |
| 66. Два полюса в универсальном информационном континууме: противопоставление 'субъективно-чувственного' 'объективно-рациональному'   | 197 |
| 67. Между биосемиотикой и математической символикой: «пропорции» субъективно-чувственных и объективно-рациональных значений в «срединных» частях семиотического континуума | 200 |
| 68. Пределы возможностей языка в выражении чувственной и субъективно-эмоциональной информации  | —   |
| 69. Пределы возможностей языка в выражении рациональной и объективной информации   | 202 |
| 70. Открытые и закрытые знаковые системы. Различия между семиотиками в способности меняться  | —   |
| 71. Три типа семиотического содержания как градация когнитивных свойств разных знаков: художественный образ — лексическое значение — понятие                               | 204 |
| 72. Факторы надежности в передаче сообщений: защищенность от «шумов», точность, удобство в эксплуатации  | 211 |
| 73. Избыточность кодирования и помехоустойчивость кода и канала  | 212 |
| 74. Надежность кода как отсутствие отклонений от переданной информации в воспринятой   | 213 |
| 75. Эксплуатационные свойства кода. Чем хороши и чем неудобны специализированные и художественные семиотики?   | 216 |
| 76. Аспекты плана содержания знака: денотатика, семантика, синтактика, прагматика  | 218 |
| 77. Лингвистическая конкретизация: аспекты плана содержания грамматического рода в славянских языках   | 220 |
| 78. Литературоведческая конкретизация: аспекты плана содержания образа «фаталиста» (поручика Вулича) в «Герое нашего времени» М.Ю.Лермонтова                               | 222 |
| Лекция XII. Различия между семиотиками в составе функций   | 224 |
| 79. Структура коммуникативного акта и возможные функции сообщения  | 225 |
| 80. О биологической релевантности некоторых видов коммуникации   | 228 |
| 81. Состав и иерархия функций, присущих разным семиотикам и разным видам коммуникации  | 230 |
| 82. Три предпосылки участия семиотики в познавательных процессах   | 232 |
| 83. В какой мере разные семиотики участвуют в процессах познания?  | 234 |

|  |            |
|--|------------|
| 84. Регулятивная (побудительная) функция.....  | 236        |
| 85. Магическая (заклинательная) функция.....   | 237        |
| 86. Эмоционально-экспрессивная функция.....  | 238        |
| 87. Фатическая (контактоустанавливающая) функция.....  | 239        |
| 88. Метаязыковая функция в языке: речевой комментарий речи ...   | 241        |
| 89. Метаязыковая рефлексия в онто- и филогенезе. Роль<br>метоязыка в интеллектуальном развитии сознания.....                                     | 243        |
| 90. Метасемиотика в науках и искусствах как свидетельство<br>их семиотической зрелости.....  | 245        |
| 91. Эстетическая (художественная, или поэтическая)<br>функция.....   | 246        |
| 92. Феномен неконвенционального отношения к знаку<br>в искусстве. О семиотической близости магии<br>и красоты.....                               | 249        |
| 93. Онтогенез и филогенез эстетического отношения<br>к знаку.....  | 251        |
| 94. Семиотические средства консолидации сообщества.....  | 252        |
| 95. Этническая и национально-государственная символика ...   | 253        |
| 96. Этноконсолидирующий символизм языка.....   | 257        |
| <b>Лекция XIII. Типы строения знаковых систем.....</b>   | <b>259</b> |
| 97. Изолированные знаки и знаковые системы.....  | —          |
| 98. Простые (элементарные) и сложные семиотики.....  | 260        |
| 99. Одноуровневые и многоуровневые семиотики.....  | 261        |
| 100. О нечленораздельных звуках в мире людей и животных ....   | 264        |
| 101. Черты строения паралингвистики, поведения и этикета:<br>разнообразие подсистем; линейность, не имеющая<br>синтаксиса; многоканальность..... | 265        |
| 102. Сколько уровней в семиотической системе языка?.....   | 268        |
| 103. Семиотики, превышающие язык по количеству<br>уровней.....   | 271        |
| 104. О способах накопления информации на географических<br>картах и художественных полотнах. Сложные знаки-<br>изображения.....                  | 273        |
| <b>Часть пятая. Знаковые системы культуры.....</b>   | <b>277</b> |
| 105. Сложные многоканальные и комплексные семиотики.....   | —          |
| <b>Лекция XIV. Ритуально-религиозные семиотические<br/>системы. Поведение.....</b>   | <b>278</b> |
| 106. Ритуал, древнейшая из социальных семиотик.....  | 279        |
| 107. Религии как сверхсложные семиотические системы.....   | 283        |
| 108. Логика и антиномии религиозной коммуникации.....  | 285        |
| 109. Поведение: повседневная реализация социокультурных<br>кодов.....  | 292        |
| 109.1. Поведение как объект семиотики.....   | —          |
| 109.2. Иерархия поведенческих «текстов» и определяющих<br>их «кодов».....  | 294        |



|  |     |
|--|-----|
| 109.3. План выражения в поведенческих знаках.....          | 297 |
| Лекция XV. Художественные семиотики движений человека:     |     |
| танец, игра актера, пантомима, цирк.....                   | 300 |
| 110. История искусств как развитие и взаимодействие        |     |
| художественных языков.....                                 | 301 |
| 111. Язык танца, самого древнего из искусств.....          | 302 |
| 111.1. Танцевальные па — лексика танца.....                | 304 |
| 111.2. Синтаксис в семиотике балета.....                   | 306 |
| 112. Метаязык балета: средства записи танца и терминология |     |
| хореографии.....   | —   |
| 113. Театр: о фактуре и единицах театрального языка.....   | 308 |
| 113.1. О повышенной семиотичности театральной              |     |
| паралингвистики.....                                       | 310 |
| 113.2. Мизансцена.....                                     | —   |
| 113.3. Семиотическая антитеза театру (изобразительное      |     |
| искусство).....  | 311 |
| 114. Пантомима как семиотический эксперимент.....          | 312 |
| 115. Семиотическая парадоксальность цирка.....             | 313 |
| Лекция XVI. Семиотика звука. Музыка, самая загадочная и    |     |
| парадоксальная из семиотик.....                            | 313 |
| 116. О парадоксальности музыки.....                        | 314 |
| 117. О «предмузыке» у животных. Физическая природа         |     |
| и психологические истоки музыкального звучания.....        | 315 |
| 118. Семиотическая структура музыки.....                   | 317 |
| 118.1. Дознаковые (несемантические) элементы               |     |
| музыкального языка: звуки и созвучия. Созвучие             |     |
| как аналог фонымы.....                                     | 319 |
| 118.2. Музыкальная интонация как аналог слова (лексемы)... | 320 |
| 118.3. Б.В.Асафьев о способе бытия музыки в общественном   |     |
| сознании: музыкальное сознание общества как                |     |
| устный музыкально-интонационный словарь.....               | 322 |
| 118.4. Индексы, знаки-копии и символы в музыкальном        |     |
| языке.....   | —   |
| 118.5. Структурно-семантическое разнообразие               |     |
| интонаций.....   | 325 |
| 118.6. Господство синтаксиса.....                          | 326 |
| Л19. Неисчерпаемость фактуры музыкального произведения.    |     |
| Типы музыкального творчества и богатство музыкаль-         |     |
| ных форм.....  | 328 |
| 120. Парадоксальность плана содержания музыки:             |     |
| двуполярное соединение самого чувственного                 |     |
| и самого абстрактного.....                                 | 329 |
| 121. Семиотическая революция в музыке: изобретение нотной  |     |
| записи как начало музыковедения.....                       | 333 |
| 122. Почему так стремительно изменяется музыкальный        |     |
| язык?.....   | 336 |

|  |     |
|--|-----|
| 123. Место музыки в семиотическом континууме культуры . . . . .  | 339 |
| <b>Лекция XVII. Семиотики художественного изображения:</b>   |     |
| скульптура, графика, живопись, архитектура, фотография,<br>кино . . . . .  | 340 |
| 124. Какие иконические знаки могли в эволюции<br>предшествовать наскальной живописи? . . . . .                                   | 341 |
| 125. Как изображения, предметы и постройки становились<br>произведениями искусства? . . . . .                                    | 342 |
| 126. Семиотическое своеобразие произведений<br>изобразительного искусства . . . . .  | 344 |
| 127. Иконичность и конвенция в пластических<br>(пространственных) искусствах . . . . .   | 346 |
| 128. Семиотика парка и сада . . . . .  | 349 |
| 129. Вклад кинематографа в развитие визуальных семиотик:<br>новая «натуральность», динамика и синтаксис<br>изображений . . . . . | 353 |
| <b>Лекция XVIII. Семиотики искусного слова: поэзия и проза;</b>  |     |
| эпос, лирика, драма . . . . .  | 357 |
| 130. Какие «речи» и как становились произведениями<br>искусства слова? . . . . .   | —   |
| 130.1. Эстетическое переживание слова: элементарный,<br>но не исходный феномен в становлении словесных<br>искусств . . . . .     | 358 |
| 130.2. Какие функции вербальных дискурсов<br>предшествовали их эстетическому восприятию? . . . . .                               | 359 |
| 131. Эволюция мифологии в фольклорные жанры . . . . .  | 359 |
| 131.1. «Первомифы» как доязыковые архетипические<br>феномены сознания . . . . .  | 360 |
| 131.2. От мифологического эпоса к народным сказаниям<br>о героях . . . . .   | 361 |
| 131.3. От священного знания к бабушкиным сказкам . . . . .   | 363 |
| 132. Фольклорные жанры, восходящие к культовым действиям<br>и мистериям . . . . .  | 365 |
| 132.1. Древнейшие загадки как мифологический<br>катехизис . . . . .  | 366 |
| 132.2. Состязания умов: загадки вместо палиц и загадки-<br>насмешки . . . . .  | 368 |
| 133. Заговор, его фольклорные и более поздние потомки<br>(считалки, здравицы, тосты и т.п.) . . . . .                            | 370 |
| 134. Семиотическое своеобразие вербальных искусств . . . . .   | 372 |
| 134.1. Материально-физическая общедоступность . . . . .  | 373 |
| 134.2. Интеллектуально-образная и синтагматическая<br>доступность . . . . .  | —   |
| 134.3. Интеллектуально-информационная содержательность . . . . .   | 374 |
| 134.4. Сложные знаки литературы (литературные образы) . . . . .  | 375 |
| 135. Уровневое строение художественной литературы . . . . .  | —   |

## 426 СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Лекция XIX. Специализированные искусственные семиотики . . . . .  | 379 |
| 136. Мир искусственных семиотик и его древнейшие<br>первоэлементы: число и буква . . . . .  | —   |
| 137. Системы международного смыслового письма<br>(пазиграфии) . . . . .   | 381 |
| 138. Информационные языки . . . . .   | 383 |
| 138.1. Информационно-поисковые языки . . . . .  | 383 |
| 138.2. Информационно-логические языки . . . . .   | 385 |
| 139. Языки программирования . . . . .   | 387 |
| 140. Почему возрастает значимость символических<br>семиотик? . . . . .  | 389 |
| <b>Заключение</b> . . . . .   | 392 |
| Лекция XX. Тенденции в развитии знаковых систем и<br>перспективы науки о знаках . . . . .   | —   |
| 141. Единство семиотического континуума . . . . .   | —   |
| 142. Срединное положение и посредническая роль<br>естественного языка в пространстве природных<br>и культурных семиотик . . . . . | 393 |
| 143. Тенденции в развитии знаковых систем . . . . .   | 396 |
| 144. Эвристические возможности семиотики как одной<br>из методологий гуманитарного знания . . . . .                               | 397 |
| <b>Список условных сокращений</b> . . . . .   | 399 |
| <b>Литература</b> . . . . .   | 400 |
| Именной указатель . . . . .   | 410 |

*Учебное издание*

**Мечковская Нина Борисовна**

**СЕМИОТИКА**

**Язык. Природа. Культура**

**Курс лекций**

**Учебное пособие**

Редактор *Г. Е. Конопля*

Технический редактор *Е. Ф. Коржуева*

Компьютерная верстка: *Р.Ю. Волкова*

Корректоры *Э.Г. Юрга, Е.Н. Зоткина*

Изд. № 102105178. Подписано в печать 03.08.2007. Формат 60х90/16.  
Гарнитура «Тайме». Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,0.  
Тираж 1000 экз. Заказ № 19679.

Издательский центр «Академия», [www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)  
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.007496.07.04 от 20.07.2004  
117342, Москва, ул. Буглерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (495)334-8337, 330-1092.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат».  
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. [www.sarpk.ru](http://www.sarpk.ru)

# СЕМИОТИКА

ЯЗЫК

ПРИРОДА

КУЛЬТУРА

**Мечковская Нина Борисовна** -

доктор филологических наук, профессор  
Белорусского государственного университета.

Автор книг: «Ранние восточнославянские  
грамматики», «Словенский язык», «Социальная  
лингвистика», «Язык и религия», «Общее  
языкознание: Структурная и социальная  
типология языков», «Белорусский язык:  
Социолингвистические очерки» и др.



**Издательский центр «Академия»**  
**[www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)**