



Л. Ф. ЧЕРТОВ

ЗНАКОВАЯ ПРИЗМА

СТАТЬИ
ПО ОБЩЕЙ И ПРОСТРАНСТВЕННОЙ
СЕМИОТИКЕ

ЗНАКОВАЯ СВЯЗЬ

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ СЕМИОЗИС

СЕМИОТИКА ЦВЕТА

СЕМИОТИКА И ЭСТЕТИКА

ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ
КОДЫ В ИСКУССТВЕ



ЯЗЫК. СЕМИОТИКА. КУЛЬТУРА

Л. Ф. ЧЕРТОВ

ЗНАКОВАЯ ПРИЗМА

СТАТЬИ
ПО ОБЩЕЙ И ПРОСТРАНСТВЕННОЙ
СЕМИОТИКЕ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА
2014

УДК 18
ББК 87.8
Ч 50

Чертов Л. Ф.

Ч 50 Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 320 с. — (Язык. Семиотика. Культура).

ISBN 978-5-94457-202-8

В сборник входят избранные статьи Л. Ф. Чертова, автора книги «Знаковость» (1993). В центре внимания находится комплекс мало изученных семиотических систем — визуально-пространственных кодов и особенности образуемых с их помощью пространственных текстов. Рассматриваются соотношения этих систем друг с другом и с вербальным языком, их роли в семиосфере культуры, а также участие в организации разных форм видения и пространственного мышления. Специально рассмотрено значение этого комплекса семиотических средств для пространственных видов искусства.

Книга может представлять интерес для всех, кто интересуется семиотикой и возможностью описания с ее помощью различных сфер культуры, в частности — выразительных и изобразительных средств искусства.

**УДК 18
ББК 87.8**

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-94457-202-8



© Чертов Л. Ф., 2014
© Языки славянской культуры, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

О сборнике	8
I. «Метасемиотика»	
Семиология как проект.....	10
Семиотика и семиология.....	10
Семиологические проекты.....	12
Проблема границ семиосферы	15
Общее и особенное в семиологических проектах.....	16
Семиология знаковых средств.....	18
Общая семиология.....	22
Семиотика и гуманитарные науки.....	26
Семиотика пространства: от «круглого стола» к общей теории.....	29
Об истоках семиотики пространства	29
О перспективах семиотики пространства	35
Об отношениях между семиологией пространства и лингвистикой	40
О семиотике пространства в России.....	45
II. Семиология знаковых средств	
«Знаковая призма»: пространственная модель семиозиса.....	57
К теории знака.....	69
III. Пространственный семиозис	
Пространственный семиозис и время.....	72
Различия пространственного и временного семиозиса.....	72
Пространственный семиозис во времени	73
Время в пространственном семиозисе	75
К семиотике пространственных кодов.....	79
Пространственные коды.....	79
Архитектонический код.....	80
Предметно-функциональный код.....	83
Социально-символический код.....	85
Семиотизация пространства и визуальные коды.....	87
Пространственные тексты и их специфика.....	91
Три подхода к понятию текста.....	91
Структурное разнообразие пространственных текстов.....	92
Особенности синтактики пространственных текстов.....	95
Особенности семантики пространственных текстов.....	98
Особенности прагматики пространственных текстов.....	100
IV. Семиотика предметно-пространственной среды	
Семиотика предметной среды и персональное пространство.....	103

От герменевтики телесности к семиотике визуально-пространственных кодов.....	105
Антропоморфное осмысление телесного мира.....	105
Семиотизация пространства и две ее стороны.....	109
Особенности видения и осмысления телесных объектов.....	115
Визуально-пространственные коды как нормы оформления и осмысления пространственных текстов.....	121
О семиотических аспектах техники.....	132
Часы как пространственная модель времени.....	138
О семиотике храмового пространства.....	149
Смысловое многообразие.....	149
Специфика семиотического подхода.....	149
Об отношениях между словами и пространственными формами.....	150
Семиотические средства пространственных кодов.....	153
Совместное участие кодов в образовании символов.....	154
К семиотике игрового пространства: шахматы.....	159
V. Семиотика пространственного мышления	
Пространственное мышление и его семиотические средства.....	163
Пространственное мышление.....	163
Семиотические средства пространственного мышления.....	168
О границах в пространстве и в мышлении.....	176
VI. Семиотика цвета	
«Алфавит» и «палитра»: два принципа смысловоразличения.....	180
О цветовой семиологии.....	187
О предмете цветовой семиологии.....	187
О различиях цветовых кодов и их «психической субстанции».....	188
О семантических функциях цветов в разных кодах.....	190
О синтактике цветовых текстов.....	191
О цветовых текстах в живописи.....	194
VII. Семиотика и эстетика	
Айстезис и семиозис.....	196
Айстезис в эстетике.....	196
Айстезис в семиотике.....	197
Синестетические связи как предмет семиотики.....	198
Айстезис и семиотические средства построения изображений.....	200
Эстетика и семиотика визуально-пространственных кодов.....	202
Пространственные ритмы и их семантика.....	204
Как возможна семиотика искусства?	
(О перспективах союза эстетики и семиотики).....	208
Эстетика как почва для семиотики пространства.....	212

VIII. Семиотика изобразительных средств

О семиотике изобразительных средств.....	215
Об индексах пространства в плоскостных изображениях.....	219
О типах смещенного осмысления.....	223

IX. Визуально-пространственные коды в искусстве

Пространство изображения и визуальные коды.....	225
Визуально-пространственные коды в изобразительном искусстве.....	229
«Естественные» коды в искусстве.....	239
Синестетические коды в пространственных искусствах.....	243
О визуальных синестетических кодах в живописи.....	248
О визуально-пространственных кодах в архитектуре	252
<i>Семиотизация пространства и различия ее способов.....</i>	<i>252</i>
<i>Связи между пространственными кодами</i>	<i>255</i>
<i>Пространственные коды в архитектуре.....</i>	<i>258</i>
<i>Архитектурные сооружения как сложные пространственные тексты.....</i>	<i>261</i>
Конструктивизм и пространственная семиотика.....	263

X. Изобразительные пространства в культуре

Время в пространстве музея.....	273
Виртуальные пространства изображений.....	276
Художник, зритель и стратегии видения.....	279
Продуктивное и репродуктивное в изобразительном искусстве	283
Путешествия в пространстве картины.....	293
Золото и краски палитры.....	297
Кому улыбается Мона Лиза? (О взаимном проникновении элитарного и массового в искусстве).....	300

Литература.....	305
Summary.....	319

О СБОРНИКЕ

В книге собраны тексты статей и выступлений, так или иначе затрагивающих семиотический предмет. Большинство из них опубликовано в разрозненных изданиях; часть работ публикуется впервые. Собранные вместе, они позволяют представить авторскую позицию по вопросам общей и пространственной семиотики.

Понятия «семиотика» и «семиология» в текстах используются совместно и трактуются не как синонимы, а как названия несовпадающих сфер. К семиологии отнесены семиотические исследования, производимые только на определенном уровне обобщений, на котором выявляются принципы организации семиотических средств из разных семиосистем. Понятая таким образом семиология отличается, с одной стороны, от семиографии как конкретного описания этих средств, а с другой — от семиософии как философских рассуждений о них («Семиология как проект»).

Большинство работ в сборнике относится к сфере семиологии в указанном смысле и направлено на выяснение не того, что означают те или иные семиотические средства, а того, как они это делают. В сборник включены и работы семиографического характера, в которых описываются отдельные пространственные коды: архитектурно-художественный, предметно-функциональный, социально-символический и ряд других («К семиотике пространственных кодов» и др.); как особая семиотическая система рассматриваются шахматы («К семиотике игрового пространства...»). В некоторых текстах большое место занимают семиософские рассуждения («От герменевтики...», «О семиотических аспектах техники», «Пространственное мышление...» и др.). Строгого разграничения этих уровней не проводится, и они нередко совмещаются в одной и той же работе.

Несколько текстов относится к общей семиотике, в частности, к такому ключевому для нее понятию, как «знак». Однако большая часть работ направлена на прояснение основных понятий такой сравнительно молодой отрасли, как семиотика пространства. В центре внимания находятся мало изученные семиотические системы — ряд визуально-пространственных кодов, которые вместе с вербальным языком включены в семиосферу культуры и имеют отчасти еще природные корни. Проводится мысль о том, что эти коды входят в арсенал выразительных и изобразительных средств искусства, которое рассматривается при этом не как особый язык, а как особый способ использования и разработки самых разных семиотических систем, применяемых не только в художественной сфере.

Статьи разделены (несколько условно) по предметам, в последовательности которых прослеживается движение от общего к частному. В первом разделе собраны работы, которые можно отнести к «метасемиотике», трактуемой здесь как сфера исследования самого предмета семиотики: его строения, истории и перспектив развития. Часть работ из этого раздела посвящена истории семиотики пространства, особенностям ее предмета и ее отношениям с другими дисциплинами.

Во второй раздел входят работы, относящиеся к семиологии знака. Здесь представлены переработанные в виде отдельной статьи фрагменты глав 6 и 7 из книги

«Знаковость» (Чертов 1993), где строится интегративная пространственная модель знаковой связи («Знаковая призма...»). В том же разделе дается чисто дискурсивное описание механизма этой связи, которое публикуется впервые.

Следующие далее разделы посвящены средствам пространственного семиозиса. Его специфика, отношения со временем, особенности визуально-пространственных кодов и создаваемых с их помощью пространственных текстов составляют предмет статей из раздела III. Участие пространственных семиотических средств в осмыслении предметной среды и в организации пространственного мышления рассматриваются в разделах IV и V, соответственно. В раздел VI помещены статьи о семиотике цвета, хотя «принцип палитры», о котором здесь говорится, распространяется не только на цветовые коды.

Статьи из раздела VII о связях семиотики и эстетики носят, преимущественно, «метасемиотический» характер, но присоединены к следующим за ними разделам, в которых предмет традиционных эстетики и искусствознания трактуется с позиций пространственной семиологии. Здесь рассматриваются семиотические средства изображений (раздел VIII) и участие визуально-пространственных кодов в создании и интерпретации произведений искусства (раздел IX). В статьях раздела X семиотические понятия так или иначе привлекаются для описания и объяснения некоторых феноменов художественной культуры, связанных с разными способами демонстрации, видения и интерпретации изображений.

Язык представленных работ меняется в зависимости от их характера. В текстах, нацеленных на точную формулировку семиологических категорий (например, «К теории знака»), слова становятся терминами (обычно выделенными курсивом), необходимыми в излагаемой системе понятий. Чтение таких текстов, возможно, требует некоторых усилий. Легче воспринимаются тексты, перед которыми такая задача не стоит (например, «Кому улыбается Мона Лиза?»).

Написанные как самостоятельные работы, статьи содержат неизбежные повторения ключевых понятий и тезисов, которые воспроизводятся и разрабатываются в разных контекстах. Некоторые, но далеко не все, повторы удалены — там, где это не нарушает логику рассуждений. Кроме этих удалений, отмеченных многоточием в угловых скобках, изменения опубликованных ранее статей ограничиваются в основном сведением упоминаемой литературы в единый список, а также корректорской и стилистической правкой.

Санкт-Петербург, 2014.

I. «МЕТАСЕМИОТИКА»

СЕМИОЛОГИЯ КАК ПРОЕКТ*

СЕМИОТИКА И СЕМИОЛОГИЯ

«Семиотикой» сегодня называют всю область знаний о знаках, включая в нее как конкретные их описания, так и теории, которые на разных уровнях обобщения объясняют природу знаковой связи. Неоднородность поля семиотических исследований позволяет различать в рамках так широко понимаемой семиотики, по крайней мере, три уровня общности: «семиографический», «семиологический» и «семиософский».

При таком различении к области *семиографии* должны быть отнесены все описания конкретных семиотических единиц, построенных из них конструкций, а также правил их образования и интерпретации. Эти описания могут принимать нормативную форму и служить предписаниями для создания и использования знаков или быть дескриптивными исследованиями того, какие нормы и в каких пределах используются в той или иной сфере семиотической практики. Многие семиографические исследования традиционно проводятся в рамках других сфер знания: грамматики того или иного языка, геральдики, эмблематики, нумизматики, фалеристики и др. — и часто не связываются с семиотикой.

На более высоком уровне обобщения предлагаются уже не описания конкретных знаков и знаковых систем, а объяснения того, что такое знаковая связь, как она устроена, при каких условиях нечто способно выполнять функции знака, какова структура «знаковой ситуации» и т. п. На этом уровне находят свое обобщение конкретные семиографические исследования; знаки сопоставляются с сигналами, индексами, символами или моделями, выясняются их сходства и различия как средств коммуникации и репрезентации. Здесь выявляются универсалии, присущие семиотическим средствам разных типов, конструируются схемы описания этих средств и строятся теоретические модели того, как они функционируют. На том же уровне обобщения производится сравнительный анализ организации семиотических систем разного типа, и рассматриваются возможные формы их взаимодействия.

Для этого уровня семиотики уместно название «*семиология*», которая в таком случае понимается как ее теоретическая часть. При этом названия, исторически сложившиеся в разных традициях, перестают быть синонимами, как они обычно трактуются, а совместно используются в разных смыслах: к семиотике относятся как семиографический, так и семиологический уровни исследований, а к семиологии — только

* Публикуется впервые. Статья написана на основе доклада «Семиологические проекты и проблема границ семиосферы», представленного 17 апреля 2003 г. на конференции: «Новый этап становления общей семиотики: вклад техно- и биосемиотики», ВРФШ, Санкт-Петербург.

последний из них. В сходном смысле Ч. Моррис предлагал различать «дескриптивную» и «чистую» семиотику (см.: Моррис 1983: 44).

Всякая семиологическая теория имеет явные или неявные предпосылки, связанные с определенными философскими воззрениями на ее предмет и на методы исследования. Эти философские аспекты предмета и метода семиотики образуют область, которую обобщенно можно назвать сферой *семиософии*. В нее войдут, прежде всего, различные версии философии языка, знака, имени и т. д. «Семиософский» характер приобретают, кроме того, и те аспекты других разделов философии — онтологии, гносеологии, логики, философии культуры и др. — которые привлекаются в качестве оснований семиологии. В отличие от семиографии и семиологии, семиософия не ограничивается сферой научного знания и может содержать элементы той или иной системы ценностных ориентаций.

И семиография, и семиософия далеко не всегда позиционируют себя как области знаний, прямо связанных с семиотикой. Эта связь открывается только для взгляда, направленного из некоторого центра, с точки зрения семиологии, откуда семиография, с одной стороны, и семиософия — с другой, предстают в семиотической перспективе. При таком толковании семиология вычленяется из семиотики как ее «ядро», вокруг которого концентрируются другие исследования, так или иначе с ним соотносимые.

Расслоение семиотических исследований на три уровня не исключает того, что при более подробном анализе между ними обнаруживаются промежуточные ступени. Не исключает оно и того, что все эти уровни обобщения могут совмещаться, если анализ конкретных семиотических средств сопрягается с теоретическими обобщениями.

Семиотические исследования всех уровней объединяет направленность на выявление более или менее общих принципов и норм образования знаков и выражения смыслов. В духе рассматривавшегося В. Виндельбандом и Г. Риккертом различения «номотетического» и «идиографического» методов можно говорить о «номотетической» ориентации семиотических исследований, которые даже в описаниях отдельных знаков и текстов стремятся выявить некие общие правила их образования и интерпретации. В этом отношении генерализирующую установку семиотики можно было бы противопоставить индивидуализирующей установке герменевтики. В многообразии ее версий присутствует общая «идиографическая» направленность на понимание смыслов отдельных текстов, взятых в определенных контекстах, на выявление особенностей их интерпретаторов и конкретных актов истолкования — даже если для такой индивидуализации герменевтике приходится иметь дело с общими нормами построения и осмысления знаков и выходить на философский уровень.

В самостоятельную сферу выделяется *метасемиотика*, предметом которой становится сама наука о знаках: ее развитие, ее внутренние подразделения и ее внешние отношения с другими сферами знания. В частности, ведению этой метанауки подлежит

двусторонний характер связей семиотики с другими конкретно-научными и философскими дисциплинами. С одной стороны, это корни, которые семиотика находит в истории других наук (логики, лингвистики, психологии и др.), воспринимая и по-своему трансформируя складывающиеся в них идеи, а с другой стороны, это возможности, которые она способна предоставить иным наукам в качестве метода описания и осмысления их материала. И в том и в другом случаях семиотика сохраняет свою идентичность в той мере, в которой остается несводимым к другим дисциплинам ее семиологическое «ядро».

Характер связи этого «ядра» с несемиотическими дисциплинами зависит от степени их общности. Для философских наук (онтологии, гносеологии, логики, философии культуры и др.) семиология оказывается конкретизацией и встает в ряд таких нефилософских наук, как социология, культурология, этнология и др. В то же время сами эти науки становятся «-логиями» в силу того, что строят теоретические обобщения и объяснительные модели своих предметов. Подобно им семиология выступает как результат обобщения различных «-графий» — описаний конкретных знаков в таких дисциплинах, как языкознание, фольклористика, этнография, искусствоведение и т. п. (ср. различение этнографии и этнологии в кн.: Леви-Строс 2001: 369 или иконографии и иконологии в кн.: Панофский 1999а: 48—49). Именно для обобщения лингвистических исследований Ф. де Соссюр с 1894 года начал использовать и сам термин «семиология» (см.: Соссюр 1990: 103, 196, 200; см. также: Соссюр 1977: 54—55, 101).

СЕМИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

Предложение Соссюра сопоставимо с рядом других возникавших в истории семиологических проектов, каждый из которых дает свою трактовку общей науки о знаках и знаковых системах. Популярное ныне слово «проект» позволяет рассматривать в этом ряду разные концепции такой науки независимо от того, насколько они были развиты их создателями или последователями. Однако, даже с этой поправкой, о семиологии и ее проектах приходится говорить как о явлении намного более позднем, чем семиография, без которой еще в древнейшие времена было бы невозможно даже обучение грамоте, или чем семиософия, которая присутствует уже в диалогах Платона. Но ни в античности, ни в Средние века еще не выделилась общая теория знаков, отличимая от их конкретного описания, с одной стороны, и от философских рассуждений о них — с другой. При том что стоики и затем Августин разработали предпосылки такой теории, а схоласты выдвинули востребованную позднее идею обобщенной «спекулятивной грамматики», только в Новое время появляются проекты семиотики как самостоятельной науки, которые постепенно вычлениают ее из других областей знания.

В проекте Дж. Локка [1690] «семиотика» как учение о знаках еще тесно привязана к логике и соотнесена с «физикой» и «практикой» таким же образом, которым в античности «логика» сопоставлялась с «физикой» и «этикой» (см.: Локк 1985: 200;

ср.: Секст Эмпирик 1975: 61 и след.). С логикой связаны и более поздние проекты науки о знаках у И. Ламберта [1764] и Б. Больцано [1837] (см.: Больцано 2003: 446 и след.; Lambert 1965). Эту же связь сохраняют «Логика знаков (Семиотика)» Э. Гуссерля [1890] и развитая им в «Логических исследованиях» идея «чистой грамматики», отделенной от лингвистических, психологических и прочих эмпирических исследований и выявляющей всеобщие априорные формы значений (Husserl 1970, 1968).

Логические корни имеет и проект Ч. Пирса, которому, как и Локку, представлялось, что логика «в своем общем понятии есть не что иное, как другое название *семиотики*» (Пирс 2000: 46). Однако у Пирса предмет семиотики расширяется по образцу средневекового тривия. Помимо собственно логики как формальной науки «об условиях истинности репрезентации» семиотика Пирса включает также и «чистую грамматику» («*Grammatica speculativa*») как учение о знаках и способах репрезентации ими значений, и «чистую риторику», устанавливающую законы, по которым «один знак порождает другой и одна мысль влечет за собой следующую» (Там же: 48—49). Подобное объединение грамматики, логики и риторики в единую науку о знаках производил еще в 1831 г. Б. Смарт, указывая на Локка как предшественника, но называя эту науку «сематологией» (Smart 1978: 38).

Название «сематология» служило для обозначения общей науки о знаках и их значениях также у Р. Гетченбергера [1920] и К. Бюлера [1933, 1934] (Gätschenberger 1920: 226; Bühler 1969: 37—39; Бюлер 1993: 6—7). Некоторые проекты такой науки принимали название «семасиологии». Г. Гомперц использовал его применительно к «науке о содержании мышления» в рамках «ноологии» — общей науки о разуме (Gomperz 1908: 43). Г. Шпет во «Введении в этническую психологию» [1927] придал этому названию еще более широкое толкование, выдвигая идею «чистой и всеобщей семасиологии» как основания для изучения значений, представленных в культуре посредством разнообразных носителей, включая рисунки, постройки, действия и т. п. (Шпет 1996: 365). Во всех этих проектах общая наука о знаках и их связях со значениями уже выходит за рамки логических исследований и рассматривается в соотношении с гносеологией, психологией, языкознанием и др.

Как часть «социальной психологии, а следовательно, и общей психологии» трактуется и «семиология» в уже упомянутом проекте обобщающей науки о знаках, связанном с именем Ф. де Соссюра (Соссюр 1977: 54). Однако сам этот проект сложился в поисках обоснования для нового видения лингвистики как науки о таких свойствах языка, которые не раскрываются в рамках психологического, социологического или исторического подходов к его изучению. При этом лингвистика как наука о «наиболее характерной» из систем выражения принималась за образец, на который должна ориентироваться еще формирующаяся семиология (см.: Там же: 101).

Такой лингвоцентрический строй мысли еще более отчетливо проявляется в глоссематике Л. Ельмслева, где тоже можно найти свой семиологический проект — идею «создать лингвистику в широком смысле, “семиологию” на имманентной основе»

(см.: Ельмслев 1999: 230). Семиология в этом проекте должна охватывать все системы, которые имеют сходную с языком структуру. Она должна «установить общую точку зрения для большого числа дисциплин, от изучения литературы, музыки, истории вплоть до логики и математики с тем, чтобы с этой общей точки зрения данные науки концентрировались бы вокруг ряда лингвистически определенных проблем» (Там же).

В глоссематике Л. Ельмслева проводилось различие «семиотики» и «семиологии», но в ином смысле, чем предложенный выше. В этой теории «семиотикой» называется сама знаковая система, а «семиологией» — наука, которая изучает язык и подобные ему системы знаков. Наука о знаках может быть названа в той же системе терминов и «метасемиотикой», поскольку такая наука сама представляет собой знаковую систему, имеющую в своем плане содержания другую знаковую систему, то есть «семиотику» в глоссематическом смысле (Там же: 236). Очевидно, что используемые в данной работе понятия семиологии и метасемиотики имеют генетическую связь с соответствующими понятиями глоссематики, но не тождественны им.

В последующих исследованиях структуралистов, нацеленных на поиск в различных сферах культуры семиотических систем, сходных по тем или иным признакам с вербальным языком, лингвоцентризм семиотики способствовал ее трактовке как проекции методов структурной лингвистики за рамки языкознания. Предмет семиотики при этом мыслился как «любой объект, поддающийся средствам лингвистического описания» (И. И. Ревзин, цит. по: Лотман 1984: 5). Вполне логично при таком подходе было и «перевернуть формулу Соссюра», как предложил Ролан Барт, утверждая, что не лингвистика должна рассматриваться как раздел семиологии, а наоборот, семиология — как раздел лингвистики, пусть и несколько расширенной (Барт 2000: 248—249).

В этом переворачивании Ж. Деррида увидел последовательное подчинение семиологии «логоцентрической метафизике», в плену которой, по его мнению, оставался и проект Соссюра, и для которой не существует «иного смысла, кроме “именованного”» (Деррида 2000: 174). Чтобы «противостоять логоцентрическому подавлению и лингвистическому захвату», Деррида предложил свой проект преобразования семиологии в «грамматологию», которая стала бы «наукой о немотивированности следа, наукой о письме до речи и в речи»; к такой науке Деррида счел возможным отнести слова из «Курса» Соссюра, сказанные о семиологии: «Лингвистика — только часть этой общей науки: законы, которые откроет [грамматология], будут применимы и в лингвистике» (Там же: 173; ср.: Соссюр 1977: 54).

Стремление освободиться от опоры на лингвистику как на образец для любых областей семиологии проявили и некоторые другие авторы. Так, У. Эко, распространяя предмет семиологии на все средства коммуникации в культуре, основанные на конвенциональных кодах, отмечает в то же время, что «далеко не все коммуникативные феномены можно объяснить с помощью лингвистических категорий» (Эко 1998: 121).

Сходным образом ограниченность лингвистических средств описания была осознана Ю. М. Лотманом. На смену концепции «вторичных» моделирующих систем, опирающихся на вербальный язык как на «первичную» систему и построенных более или менее сходным с ним образом, он выдвинул идею принципиально гетерогенной «семиосферы», понятой как «некий семиотический континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями» (Лотман 1984: 5—6; см. также: Лотман 2000).

ПРОБЛЕМА ГРАНИЦ СЕМИОСФЕРЫ

Различные семиологические проекты по-разному определяют предметную область общей теории знаков и границы того, что могло бы образовать в ее рамках «семиосферу». (Слово «семиосфера» применительно к сфере функционирования знаков присутствует еще в работе: Wallis 1962: 400.) Понятие семиосферы, сконструированное Ю. М. Лотманом по аналогии с понятиями «биосфера» и «ноосфера» у В. И. Вернадского, было распространено им на всю сферу культуры. При таком толковании «сфера знаков», используемых в культуре, охватывает область значительно более широкую, чем «сфера разума», действующего по правилам логики. Соответственно, лишь небольшая часть семиосферы будет охвачена логически ориентированной семиотикой, предмет которой ограничен структурами «чистого синтаксиса» и «чистой семантики» — как, например, в проекте Р. Карнапа (см.: Carnap 1946: 13—14).

Если признается, что человек не только *animal rationale*, то для него функции логического мышления будут лишь одной из форм, с которыми он имеет дело как *animal symbolicum*. Тогда преобразование «критики разума» в «критику культуры» может способствовать выявлению особой «грамматики» каждой из развитых в этой культуре «символических форм» — на что был направлен проект Э. Кассирера (см.: Кассирер 1998: 472; 2002: 17, 23). В семиосферу культуры попадает вся культурно детерминированная сфера психики человека (сознательной и бессознательной), исследуемая психологами и психоаналитиками разных направлений (ср.: Выготский 1983; Юнг 1996). Здесь же оказывается и вся «социосфера», соотношенная с психикой как внешнее с внутренним. Именно с этой сферой связан и сосюрреанский проект семиологии, представляющий ее как «науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества» (Соссюр 1977: 54).

Однако в некоторых концепциях теория знаков выводится за пределы «антропосемиотики» и распространяется на сферы «зоосемиотики», «фитосемиотики» и вообще «биосемиотики» (см., в частности: Sebeok 1981). Это дает основания включать в предметную область понятия «семиосферы», наряду с феноменами культуры, явления живой природы и находить не только формальную аналогию, но и содержательную его связь с понятием «биосфера», поскольку сама жизнь осмысливается как сфера, в которую принципиально встроен семиозис, понятый в достаточно широком смысле (см.: Hoffmeyer 1996). Следует отметить, что хотя лотмановское понятие семиосферы

было направлено на исследование феноменов культуры, их соотнесение с явлениями природы, к которому постоянно прибегал ученый, позволяет полагать, что оно не исключает возможности расширения, произведенного Е. Хоффмеером.

Такое широкое понимание сферы семиозиса согласуется с теорией знаков Пирса и Морриса, преодолевающей «порог», за который не переступают семиологические проекты Соссюра или Эко (ср.: Есо 1976; Nöth 2000). В трактовке В. Нёта, «семиосфера Пирса» включает всю биосферу (Nöth 2001: 74). Проект же Ч. Морриса, нацеленный на универсальный охват всего гуманитарного и естественнонаучного знания, прямо декларирует применимость теории знаков к биологии, а основные семиотические понятия в нем иллюстрируются примерами поведения животных (см.: Моррис 1983: 39—40; Morris 1971: 83—84, 94).

В расширенное понятие семиосферы могут быть включены и некоторые неживые объекты «техносферы», прежде всего, той ее части, в которую входят машины, способные перерабатывать информацию и коммуницировать с человеком или друг с другом. Теоретическое обоснование принципиальной общности этих информационных процессов с процессами сигнальной связи в социальных, логических, психологических и биологических системах дала «Кибернетика» Н. Винера [1948], которую так же можно рассматривать как проект расширенной семиологии (см.: Винер 1968).

Однако такое широкое толкование сферы приложения семиотических понятий порождает проблему, связанную с выяснением границ между информационными процессами, происходящими в культуре и в природе, между «антропосемиотикой» и «биосемиотикой», а также между их частными подразделениями.

В понятие семиосферы при достаточно широком толковании могут быть включены, с одной стороны, знаковые и символические средства, имеющие культурное происхождение, а с другой — сигнальные и индексальные средства связи, участвующие в процессах живой природы или в технических конструкциях. Соответственно, и понятие семиосферы тогда охватит все семиотические средства, которые включаются и в ноосферу, и в социосферу, и в техносферу, и в биосферу. В этом случае более актуальным становится вопрос не о внешних границах семиосферы, а о внутреннем ее разграничении и о различиях между семиотическими средствами разных типов и уровней.

ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ В СЕМИОЛОГИЧЕСКИХ ПРОЕКТАХ

Все это дает основания для возвращения к обсуждению семиологии как проекта: уточнению ее границ и внутренних подразделений. Разработка этого проекта не прекращается с возникновением науки о знаках. Так же как разрастание города требует постоянного возвращения к работе над его «генеральным планом», так и развитие научной дисциплины нуждается в постоянном переосмыслении ее «проекта».

Исторически возникавшие проекты науки о знаках различались не только в понимании ее пределов, но и в том, *что* они ставили в центр внимания: теорию знаков

(Пирс, Моррис), теорию знаковой системы (Соссюр, Ельмслев), теорию текста (Барт, Кристева), сравнительный анализ знаковых систем различных типов (Бенвенист, Лотман, Эко) и т. п. Хотя эти концепции могли оцениваться как альтернативные, переход от одной из них к другой обоснован внутренней логикой изучения самого предмета. Именно акцент на разных аспектах этого предмета позволяет не противопоставлять семиологические проекты друг другу, а рассматривать как основания для разделов единой науки, связанных общим «архитектурным замыслом». Прояснение этого «замысла» и уточнение внутреннего «устройства» семиологии неизбежно принимает форму ее нового проекта, в котором прежние «чертежи» отнюдь не отрицаются, а наоборот, учитываются как части единого плана.

При всех различиях семиологических проектов их объединяет установка на выявление воспроизводимых *условий*, при которых нечто функционирует как знак. Как уже говорилось выше, семиотическое видение ориентировано на обнаружение унифицированных норм построения значимых единиц и их соотнесения с определенным способом осмысления; оно ищет систематические связи между знаками и их значениями, между планами «выражения» и «содержания». Однако разные версии теории знаков различаются тем, какие связи они готовы учитывать и рассматривать в качестве семиотических норм: включать, например, только конвенции, принятые в культуре, или присоединять к ним какие-то природные закономерности.

Сопоставляя предметные области, очерчиваемые разными семиологическими проектами, можно различить некий «центр», где они пересекаются, и «периферию», границы которой размыты, поскольку каждая из концепций очерчивает их по-своему. В «центре» оказываются, как правило, исследования знаковых средств, намеренно создаваемых в культуре для коммуникации между членами коллектива и для репрезентации объектов их деятельности. Несколько в стороне традиционно остаются так называемые «естественные знаки» — явления, не созданные специально для выражения смысла, но допускающие осмысление и интерпретацию в силу тех или иных естественно складывающихся закономерностей. Это различие нельзя не учитывать, пытаясь заново осмыслить строение семиологии как научной дисциплины со своим особым предметом и прояснить «каркас» ее основных понятий. Если семиология ограничится сферой одних лишь намеренно создаваемых знаков, за ее рамками окажутся другие типы информационного опосредования; если же она включит в свой предмет то, что в ее истории называлось «естественными знаками», может стереться принципиальная разница между последними и сознательно создаваемыми средствами коммуникации.

Учитывая как сходство, так и различие информационных посредников разных типов, семиологию можно разделить на «общую», в пределах которой сопоставляются разнотипные средства информационной связи, и, по крайней мере, одну «частную», которая специализируется на исследовании знаковых средств, намеренно создаваемых в человеческой деятельности.

СЕМИОЛОГИЯ ЗНАКОВЫХ СРЕДСТВ

Выделенная из «общей семиологии» *семиология знаковых средств* строит концептуальные модели таких носителей значений, которые производятся и воспроизводятся на основе утвердившихся в культуре конвенций. Эти средства отличаются от других типов информационного опосредования, имеющих место в биологических и технических процессах, своим происхождением в человеческой деятельности и способом включения в нее. Возникая как посредники одновременно межсубъектных и субъектно-объектных отношений, знаковые средства проявляют связанные с этим функциональные и структурные особенности. К ним относятся принципиальное совмещение коммуникативной и репрезентативной функций и организация переменных компонентов семиозиса вокруг устойчивого отношения сигнификации (см.: Чертов 1993; см. также ниже: «Знаковая призма...»). Таким образом, основания для выделения «семиологии знаковых средств» в особую область дает генетическая, функциональная и структурная специфика ее предмета.

В свою очередь в рамках «семиологии знаковых средств» могут быть различены разделы, специализирующиеся на разных аспектах знаковой связи. Такими разделами в ней могут быть: теория знака, теория знаковых систем, теория знаковых конструкций, а также теория семиосферы. (Слово «теория» здесь и далее используется для обозначения целостной системы знаний об определенном предмете научного исследования, который представлен с помощью непротиворечивой и методологически отрефлексированной системы понятий.)

В *семиологии знака* формулируются условия, при которых нечто может наделяться значением и, тем самым, становиться знаком. В ней рассматриваются знаковые *функции* и необходимая для их реализации *структура* соотношений между различными компонентами знаковой связи. В теории знака последний может быть представлен как унифицированное (для разных субъектов) и воспроизводимое (в разных материальных носителях) средство коммуникации между субъектами, способное репрезентировать отсутствующие в наличной ситуации объекты познания, оценки и преобразования, вступая в обусловленную семиосистемой сеть отношений с другими компонентами семиозиса.

Важнейшим элементом механизма знаковой связи является *значение*, без которого невозможно осуществление знаковых функций и возникновение необходимой для этого структуры. Поэтому семиология знака органично включает в себя и теорию значения. Значение в такой системе понятий может быть трактовано как унифицированный способ интерпретации знака на основе общей схемы его осмысления. Такая схема позволяет, с одной стороны, выделять класс обозначаемых объектов, а с другой — направлять конструирование и реконструирование смыслов по правилам, которые при семиотической установке рассматриваются как единые для «отправителя» и для «получателя» знака.

В рамках общей теории знаков может быть произведен их сравнительный анализ и построена *типология знаков*, учитывающая также дифференциацию их функций в знаковых системах и знаковых конструкциях.

Взаимоотношения знаков в семиотических системах, регулирующих правила их образования, интерпретации и использования, образуют уже предмет *семиологии знаковых систем*. В этом разделе рассматриваются возможные способы *организации* таких систем: состав их *элементов*, типы *структур*, в которые эти элементы могут включаться, а также *функции*, которые могут выполняться элементами, структурами и образованными ими знаковыми системами в целом. В теории знаковых систем, в частности, строятся теоретические модели иерархических структур, образуемых отношениями между единицами разных уровней, а также синтагматических и парадигматических структур, создаваемых отношениями между единицами одного и того же уровня.

Семиология знаковых систем включает в себя также сравнение и сопоставление их структурных и функциональных особенностей. Здесь рассматриваются основания дифференциации этих систем, и строится их типология. В результате их сравнения могут быть установлены, в частности, различия между системами, ориентированными на пространственный и временной каналы связи, и соответственно, основания для различения *семиологии пространства* и *семиологии времени*.

Выявление особенностей знаковых систем может приближать семиологическую теорию к их семиографическим исследованиям. Так происходит в случаях, когда «форма», заданная знаковыми системами, рассматривается с учетом того телесного или психологического «субстрата», на который эти системы ориентированы. Таковы, например, с одной стороны, общее языкознание, а с другой — такие теории невербальных знаковых систем, как кинесика, гаптика, окулесика, проксемика и т. п. (см.: Крейдлин 2002). Эти теории остаются, однако, в рамках семиологии в той мере, в которой они рассматривают общие принципы организации и функционирования знаковых систем своего типа.

Семиология знаковых конструкций тесно связана с теорией знаков и теорией знаковых систем, но имеет основания быть выделенной в самостоятельный раздел. В отличие от теории знаков, ее интересуют не общий механизм знаковой связи, а способы создания из значимых единиц более или менее сложных конструкций — от простейшего высказывания, роль которого в предельном случае может выполнять употребление одного знака, до как угодно сложно организованных сообщений. В отличие от теории знаковых систем, она занимается не «арсеналом» знаковых средств, а схемами их применения при построении знаковых конструкций различных типов. Единицы одной и той же знаковой системы могут быть отобраны и связаны различным образом так же, как и, с другой стороны, одна знаковая конструкция может оказаться гетерогенной, если в ее построении и осмыслении участвует сразу несколько семиотических

систем. Поэтому описывающая эти построения теория несводима ни к теории знака, ни к теории знаковых систем и выделяется в особый раздел семиологии.

К знаковым конструкциям, которыми занимается такая теория, приложимо обще-семиотическое понятие *текста*. Вышедшее за рамки лингвистики это понятие применяется к знаковым конструкциям, производимым и воспроизводимым в соответствии с правилами как вербальных, так и невербальных знаковых систем — например, к «обряду, произведению изобразительного искусства или музыкальной пьесе» (Иванов и др. 1998: 13). Каждый построенный по правилам некоторой знаковой системы текст рассматривается как отграниченная от внетекстовой реальности и от других текстов совокупность знаков, обладающая свойствами синтаксической целостности, семантического единства и прагматической направленности. Соответственно, как аспекты теории знаковых конструкций могут рассматриваться *синтактика*, *семантика* и *прагматика* (что не исключает возможности говорить об этих трех измерениях семиозиса и в других разделах семиотики знаковых средств).

В ведении *синтактики*, которая занимается соотношениями знаков друг с другом и с целым текстом, оказываются способы построения конструкций разных типов и разной степени сложности. Например, в случае лингвистических текстов такими конструкциями будут отдельные синтагмы, предложения или сверхфразовые образования. В случае нелингвистических текстов синтаксические конструкции могут образовываться, например, в результате значимого расположения в пространстве предметных форм или фигур людей на определенных местах. Синтаксические структуры невербальных знаковых конструкций могут существенно отличаться от вербальных по своей размерности и другим топологическим свойствам (см. ниже: «Пространственные тексты и их специфика»).

Семантика знаковых конструкций рассматривает соотношения текста и смысла — способы смыслообразования и смысловыражения в текстах различных типов. В ее ведении находится, в частности, вопрос о том, каким образом сочетания знаковых единиц с унифицированными значениями могут создавать смысловые конструкции с уникальным смыслом.

Прагматика исследует функции знаковых конструкций в разных условиях их построения и интерпретации, особенности их отношения к внетекстовой реальности в различных областях деятельности. Прагматика знаковых конструкций рассматривает их как средства, создаваемые в целенаправленных коммуникативных действиях, и исследует зависимость их структуры от функций, для которых они создаются.

Взаимоотношения между знаковыми средствами разных типов могут составить предмет следующего раздела семиологии — *теории семиосферы*. Поскольку вся культура в различных ее проявлениях входит в сферу применения знаковых средств, теория этой сферы может рассматриваться как *семиотическая теория культуры*. В теории семиосферы могут быть выделены, по крайней мере, три связанных, но различных аспекта исследований, каждый из которых развивает один из трех предыдущих

разделов семиологии знаковых средств: теория коннотаций — как развитие теории знаков и значений; теория гетерогенных текстов — как развитие теории гомогенных знаковых конструкций; теория взаимодействия знаковых систем — как развитие общей теории знаковых систем.

В *теории коннотаций* исследуются такие способы смысловыражения, которые допускают неоднозначное толкование одного и того же носителя смыслов — от легких сдвигов значений в рамках качественно одной и той же знаковой системы до совместного использования для его интерпретации семиотических систем самых разных типов. В частности, в этой теории вводится понятие *символа* как такой значимой единицы, в осмыслении которой участвуют сразу несколько семиосистем, и которая приобретает поэтому, помимо прямых денотативных, дополнительные коннотативные значения.

В теории *гетерогенных знаковых конструкций* рассматриваются способы построения сложных текстов: «гипертекстов» (например, компьютерных), составленных из разнотипных знаков, и «многослойных» смысловых образований, полученных за счет соотнесения одного текста сразу с несколькими знаковыми системами и наделения его символической структурой. Здесь выявляются различные формы соотношений текстов друг с другом — проникновение «интекста» в синтаксическую конструкцию текста, «интертекстуальность» как соотнесенность текста с другими текстами и т. п.

В теории *взаимодействий знаковых систем* изучаются возможности их совместного участия в актах порождения и интерпретации гетерогенных и символически осмысляемых текстов. Здесь анализируются разные типы соотношений между ними: включение и исключение, совмещение и замещение, субординация и координация, возможность различения «первичных» и «вторичных» знаковых систем, а также схемы исторических изменений их соотношений: конвергенции и дивергенции, формирования синкретических и синтетических комплексов.

Наряду со структурной организацией взаимодействия знаковых средств, в теории семиосферы рассматриваются и функции этого взаимодействия в культуре, его роль в формировании индивидуального и коллективного сознания, его особенности в коллективах разных типов и т. п. Такая теория допускает семиософские интерпретации, например, концепцию культуры как сферы взаимодействия знаковых систем, с помощью которых производятся и воспроизводятся знаковые конструкции разных типов.

С другой стороны, в рамках теории семиосферы может быть выделен более конкретный уровень — теоретическое моделирование отдельных областей культуры, рассмотренных с учетом особенностей использования в них знаковых систем разных типов и характерных для этих областей знаковых конструкций. Эта, более конкретная, часть семиотики культуры расчленяется на отдельные ветви: *семиотику мифа, семиотику религии, семиотику искусства, семиотику науки, семиотику социального поведения, семиотику предметной среды* и т. п. Каждая из них способна порождать дальнейшие разветвления. Например, в рамках семиотики искусства могут различаться

семиотика литературы, семиотика музыки, семиотика архитектуры, семиотика живописи, семиотика кино и т. п.

В отличие от приведенных выше разделений семиологии знаковых средств (теории знаков, теории знаковых конструкций, теории знаковых систем), последние дистинкции связаны с различиями уже не только этих средств, но и тех областей коммуникации, в которых они используются. Тем не менее все названные разветвления семиотики культуры будут оставаться в сфере семиологии в той мере, в какой они не сводятся к семиографии конкретных знаков, символов и построенных из них конструкций, а формулируют общие принципы использования знаковых средств в своей области и позволяют ее семиологически переосмыслить.

Хотя семиотика, в силу отмеченной выше направленности на выявление общего, имеет тенденцию исследовать, прежде всего, стабильно воспроизводящиеся системы со стороны их структуры и устойчивых функций в плане синхронии, она может своими средствами анализировать и динамику отношений между знаковыми системами. Как общие, так и более конкретные разделы теории семиосферы могут рассматриваться и в диахроническом аспекте, со стороны генезиса этих средств и изменения соотношения между ними в ходе истории культуры. Соответственно, все эти разделы, взятые в своем историческом аспекте, могут составить предмет *диахронической теории семиосферы*, в задачу которой войдет выявление динамики связей между знаковыми средствами различных типов и уровней и поиск закономерностей в изменениях их соотношений. Контуры такой теории можно найти в ряде работ Ю. М. Лотмана: «Культура и взрыв», «Динамическая модель семиотической системы», «О динамике культуры» и др. (см.: Лотман 2000).

Как одна из областей семиотики культуры могла бы трактоваться и «*антропоморфная семиотика природы*», изучающая семиотические средства, используемые человеком при интерпретации природных явлений как текстов, несущих определенные культурные смыслы. Однако можно понимать «семиотику природы» и по-другому, уже не соотнося природные процессы со смыслами, которыми они наделяются в различных сферах культуры, а находя в них принципы организации, сближающие их с процессами знаковой связи. Выявлением таких принципов может заниматься «общая семиология», по отношению к которой «семиология знаковых средств» окажется лишь одним из ее частных разделов.

ОБЩАЯ СЕМИОЛОГИЯ

В предметную область общей семиологии, помимо знаков в узком смысле, войдут сигнальные, индексальные и вообще кодовые средства информационной связи. Поэтому вместе с теорией знаков, трактуемых как особые средства человеческой деятельности, в рамках общей семиологии может быть выделен и другой ее частный раздел — теория сигналов и индексов, имеющих более широкое распространение. И те и другие, в отличие от условных знаков, всегда сохраняют связь с ситуацией, в которой

они предъявляются. Сигналы всегда вызывают реакцию на наличную ситуацию, индексы тоже всегда указывают на то, что тем или иным образом причастно к ситуации их появления. Ни те, ни другие не требуют от принимающей их системы способности связывать их с чем-то, что от этой ситуации отделено и может быть дано только в мысли. Поэтому есть основания различать средства сигнально-индексального и знакового уровней информационной связи.

Общим между ними в то же время остается то, что все они служат посредниками в тех информационных процессах, где происходит кодирование и декодирование информации, а значит, участвуют и семиосистемы, или коды, которые эти процессы регламентируют. Это общее позволяет рассматривать и сигнально-индексальные, и знаковые средства в рамках общей семиологии, которая предстает при этом как *теория кодовых средств информационной связи*.

Фундаментальное значение в такой теории приобретает переосмысленное самым общим образом понятие *информации*, трактованное не количественно, а качественно. В соответствии с внутренней формой этого латинского термина, информация при этом трактуется как «внесенная форма», точнее — как результат детерминации отношений отношениями (см.: Чертов 1993. Гл. 1). Такая детерминация может происходить, во-первых, в результате прямого переноса структуры на другой носитель, например, в оттиске, а во-вторых, за счет более или менее сложной системы кодирования или декодирования. Если в первом случае кодовое опосредование не требуется, то во втором случае для получения информации нужна некоторая *протоинформация*, то есть «форма», уже внесенная в систему предварительно тем или иным образом (ср. понятия «форма выражения» и «форма содержания» в концепции Л. Ельмслева). Именно этот случай и составляет предмет обобщенной семиологии, если в него включаются вообще любые кодовые механизмы информационной связи. В ее сферу тогда войдут самые разные семиотические системы, способные связывать «информацию» и «протоинформацию», форму, вносимую *a posteriori* и форму, которой приемник уже владеет *a priori*.

По отношению к такой «общей семиотике», которая изучает любые способы получения информации с помощью «протоинформации», «семиотика знаковых средств» оказывается более специальной дисциплиной, распространяющейся на те случаи, когда информация передается с помощью знаков в узком смысле, а «протоинформация» включает в себя значения как «обобщенные и обобществленные» в культуре схемы их осмысления. Такой же специальный характер будет иметь и «семиотика сигналов и индексов». Различение этих разделов семиотики позволяет не смешивать знаковый уровень информационной связи, который появляется в человеческой деятельности, и сигнально-индексальный уровень кодирования и декодирования, доступный информационным процессам в биологических системах и технических устройствах. В то же время сравнение семиосистем разных уровней в рамках общей семиологии позволяет не только различать их, но и рассматривать их взаимодействие. На этой основе «се-

миосфера культуры», в которой ключевую роль играют знаковые средства деятельности, может быть сопоставлена с «семиосферой природы», где информационные процессы опосредованы кодами сигнально-индексального уровня.

Таким образом, в общей семиологии знаки оказываются одним из типов семиотических средств; знаковые системы рассматриваются как частный случай кодов; понятие знаковой конструкции включается в обобщенное понятие текста, мыслимого как образование, содержащее семиотические средства разных типов; понятие коммуникации охватывается понятием информационной связи; «понимание» (как воспроизведение смысла) включается в более широкое понятие интерпретации (как соотнесения текста с чем-то иным в соответствии с нормами некоторого кода). Поэтому обобщенная семиология может иметь строение, сходное с уже рассмотренным строением семиологии знаковых средств.

Как общая теория информационного опосредования она специализируется на его типах и выясняет основания, на которых различаются способы и уровни информационной связи. В такой *теории типов опосредования* сигналы, индексы и знаки сопоставляются друг с другом как разные типы семиотических средств.

В другом разделе общей семиологии сопоставляются уже не единичные посредники разных типов, а типы семиотических систем, в которые они включены. Это будет уже *общая теория кодов*, исследующая различия в организации семиосистем разных типов и уровней.

В *общей теории текстов* будет производиться расширение понятия текста, позволяющее говорить не только о текстах культуры, но и о текстах природы, соотнесенных с естественно возникающими сигнальными и индексальными системами опосредования информационных процессов.

В *общей теории семиосферы* проводится обобщение этого понятия и включение в него любых систем, использующих какие-нибудь способы опосредования информационной связи. По аналогии с теорией семиосферы знаковых средств, в общей теории семиосферы также можно различать разделы, специализирующиеся на: (1) взаимодействии разнотипных семиотических единиц; (2) взаимодействии кодов знакового и сигнально-индексального уровня; (3) на соотношениях между текстами разных типов (природными и культурными).

Построенная таким образом обобщенная семиология получает единый аппарат понятий, с помощью которых она сможет соотноситься с науками и о природе, и о культуре. С помощью такого понятийного аппарата мог бы строиться диалог между антропо- и социосемиотикой, с одной стороны, и зоо- и биосемиотикой — с другой.

Для семиотических исследований человека и общества развитие общей семиологии представляет особый интерес, поскольку позволяет ставить вопрос о том, как происходит в мире человека столкновение между «большой» семиосферой природы, включающей его вместе со всеми живыми существами, и «малой» семиосферой куль-

туры, где складываются собственно человеческие значения и смыслы. При этом знаковые системы, изучаемые семиотикой культуры, во-первых, предстанут уже в несколько ином ракурсе, а во-вторых, они могут быть сопоставлены с рядом систем сигнально-индексального типа, которые возникают в природе, но включаются затем в семиосферу культуры и подвергаются в ней определенным трансформациям. Таковы, например, синестетические коды, которые возникают в психических процессах еще на биологическом уровне, но преобразуются в культуре, наделяются коммуникативными функциями и вовлекаются в сферу искусства. Широкое понимание предмета семиологии и связанное с ним расширение понятия «семиосфера» позволяет исследовать подобные переходы от природы к культуре на основе единой системы понятий.

Сфера общей семиологии может быть расширена еще больше, если вместе с кодовыми способами информационного опосредования в ее предмет будут включены и некоторые внекодовые средства связи. К ним относятся, в частности, иконические модели, примером которых могут служить искусственно создаваемые изображения разного рода. Последние способны выполнять функции репрезентации объектов и коммуникации между субъектами, подобно знакам, но отличаются от них тем, что репрезентируют объект за счет сходства с ним своей внутренней структуры, а не за счет протоинформации, усваиваемой адресатом сообщения вместе с кодом. Хотя такие средства не согласуются с принципами произвольности знаков и линейности означающего, выдвинутыми в семиологии Ф. де Соссюра, они предусмотрены в других семиологических проектах. В семиотике Ч. Пирса и Ч. Морриса они присутствуют как «иконические знаки»; в концепции Ю. М. Лотмана, наряду с дискретными знаками, они рассматриваются как один из двух важнейших типов информационных средств для семиосферы культуры. Семиология, включающая в свой предмет изучение специфики таких моделей и их соотношения с кодовыми средствами информационной связи, оказывается в таком случае общей теорией средств коммуникации и репрезентации.

Таким образом, проект семиологии как науки об общих принципах организации знаковой связи и сопоставимых с ней способах информационного опосредования может быть рассмотрен не только в ретроспективе отношений со своими исторически возникавшими версиями, но и в перспективе своего дальнейшего развития.

СЕМИОТИКА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ*

Отношение гуманитарного знания к семиотике двойственно. Его естественный интерес к ней сочетается с опасением утратить свое отличие от точных наук. Причисленная к последним семиотика, однако, практически не пользуется количественными методами, в отличие, скажем, от кибернетики и теории информации, вместе с которыми она появилась на горизонте гуманитарного знания. Но основание сближать семиотику с точными науками и противопоставлять ее гуманитарным все-таки есть. Таким основанием служит разница в их отношениях к моменту субъективности в предмете и методе.

Подобно точным наукам и естествознанию, семиотика изначально не была настроена включать субъективность в свой предмет, делая им не психическое состояние пользующихся знаками людей, а преимущественно бессознательно используемые механизмы знаковой связи, их объективные логические или грамматические структуры и функции. Как и точные науки, она нацелена на исключение субъективности и из своего метода, полагая, что его грамотное использование должно приводить к однозначным результатам, не зависящим от личности исследователя.

В гуманитарном знании, напротив, субъективность принципиально неустранима ни из предмета, ни из метода. Оно не может не включать в свой предмет субъективные смыслы, вкладываемые людьми в результаты своей деятельности, так же как не может исключать из метода понимание этих смыслов субъектом — исследователем, сама личность которого становится познавательным «инструментом», влияющим на результат. Условием объективного познания здесь служит субъективное понимание. Эта субъективность в «науках о духе» двойная: в них, как отметил М. Бахтин, действует не один, а два «духа» — изучаемого и изучающего, причем они не должны сливаться в один дух (см.: Бахтин 1979: 349). Исчезновение дистанции между ними сводит их диалог к монологу, в котором остается либо голос исследуемого, не нашедший осмысления извне, либо только голос исследователя, навязывающего свою произвольную интерпретацию.

Условием адекватного понимания и препятствием для произвольного толкования изучаемого в гуманитарных науках, в свою очередь, служит объективное познание. Таким образом, зависимость познания и понимания в них оказывается взаимной. Если без субъективного понимания они не могут быть гуманитарными, то без объективного познания они не могут быть науками, отличными от мифа, искусства или идеологии. Как и для всяких других, для гуманитарных наук значимо различие между истинным и ложным, знанием и заблуждением, фактом и вымыслом. Подобно естественным наукам, они способны отделять дескриптивное от нормативного, производить анализ

*Опубликовано в сб.: *Философия гуманитарного знания. Русская академическая традиция и современность. Тезисы научной конференции.* Санкт-Петербург. 24—26 ноября 1997 г. СПб. 1997: 74—77.

и обобщение фактов, выявлять их связи и закономерности. Единственное, в чем они не могут последовать за естествознанием, не утратив своей специфики, это полное игнорирование субъекта, исследуемого и исследующего. Объективное познание и субъективное понимание в них не могут обходиться друг без друга.

Из этой двойственности гуманитарного знания — познающего и понимающего, объективного и субъективного — проистекает и двойственность его отношения к семиотике. Как наука, нацеленная на анализ и систематизацию своего предмета, оно не может пройти мимо теории знаков, которая как раз и занимается систематизацией того, с чем повседневно имеет дело любая гуманитарная наука. Достаточно вспомнить, что даже «самая неточная из всех неточных наук» — эстетика — уже по замыслу ее создателя А. Баумгартена должна была включать в себя «семиотику» как науку о знаках в искусстве. Одна из ранних попыток построения систематической теории знаков принадлежит ученику Баумгартена — Г. Майеру, который, однако, рассматривал ее как герменевтику — науку о способах нахождения значения знаков (Meier 1757). Едва заметное у Майера различие между теорией знаков и герменевтикой, понятой как искусство их толкования, оказалось в дальнейшем гораздо более серьезным после того, как первая была осмыслена логиками (Ч. Пирсом, Г. Фреге, Р. Карнапом и др.), а вторая была осмыслена как ядро гуманитарного знания (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, Г. Гадамер и др.). В этом расхождении особенно наглядно проявилась двойственность отношения гуманитарных наук к теории знаков.

Казалось бы, семиотика и герменевтика занимаются почти одним и тем же — выясняют способы связи знаков со значениями, текстов со смыслами. Но семиотика, получившая антипсихологическую, антименталистскую «прививку» в работах логиков и следовавших за ними лингвистов, оказалась нацеленной на поиск общих правил и структурных инвариантов, единых для разных интерпретаторов. В разных вариантах «семантических треугольников» присутствует, как правило, лишь один интерпретатор, безразлично, понимающий или понимаемый, поскольку само их несовпадение оставляется за рамками теории. В этом видна монологическая ориентация семиотики, которая интересуется не субъективными процессами понимания чужого сознания, а объективными структурами и функциями участвующих в этих процессах знаковых систем. На эти системы семиотика смотрит извне как на «языки—объекты», подвергаемые научному анализу.

Совершенно иначе ориентирована герменевтика. Она изначально исходит из различия осмысляющих текст субъектов и сосредоточивается на проблеме понимания. К языку и знаковым конструкциям она подходит не извне, а изнутри, со стороны субъекта. Для нее язык — не объект анализа и даже не средство общения, а та среда, в которой живет сознание каждого субъекта, и погружение в которую дает возможность найти контакт с другими сознаниями. Отсюда и еще одно отличие герменевтики от семиотики: дискурсивно фиксируемым конвенциональным знакам она противопоставляет интуитивно постигаемые естественные символы, приоткрывающие бесконеч-

ную перспективу смыслов. Изучающая эти смыслы «символология» опирается не на внешнее познание объектов, а на внутренний опыт понимания субъектов; она не наука, как семиотика, но «инонаука» (С. С. Аверинцев).

В этой полярности семиотического и герменевтического, научного и «ионауочно-го» подходов к осмыслению знаков присутствует момент не только взаимного отталкивания, но и потенциал тяготения друг к другу. Герменевтика не только бросает вызов семиотике, но еще и ищет пути для сотрудничества с ней. Со своей стороны, семиотика не замыкается в рамках синтактики и семантики, абстрагированных от процессов понимания, но и развивает свой взгляд на эти процессы в рамках прагматики — семиотической параллели риторике и герменевтике.

Вообще, вместе с процессом «семиотизации» некоторых областей гуманитарного знания можно наблюдать и обратное движение к «гуманитаризации» семиотики. От чистой теории знаков, возникшей в работах по основаниям математики и логическому анализу языка науки, фокус ее внимания сместился к прикладным аспектам, связанным с изучением различных языков культуры, используемых в мифе, ритуале, искусстве и других ее областях. Появилась «семиотика культуры» с соответствующими разделами («семиотика мифа», «семиотика искусства» и т. д.). Такое соприкосновение с традиционными сферами гуманитарных исследований не было механическим приложением готового аппарата понятий к новому предмету, но потребовало его модификации. Стало ясно, что система понятий, сложившаяся в анализе языка науки не может быть механически перенесена на анализ языка искусства, что описание системы следующих друг за другом во времени сигналов непригодно для описания знаковых конструкций, разворачивающихся в трехмерном пространстве и т. д. Подобные несоответствия могут стать поводом для новой фазы взаимного отталкивания семиотики и гуманитарных наук.

Однако возможен и иной путь их взаимоотношения — не возведение новых, а преодоление старых барьеров между ними. Гуманитарное знание если и не должно, то, во всяком случае, может быть достаточно строгой наукой. Со своей стороны, семиотика совсем не обязательно должна всегда сохранять ту форму, которую она приобрела в работах логиков и лингвистов и вполне может принять формы, более органично связывающие ее с гуманитарными науками.

СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА: ОТ «КРУГЛОГО СТОЛА» К ОБЩЕЙ ТЕОРИИ*

ОБ ИСТОКАХ СЕМИОТИКИ ПРОСТРАНСТВА

Семиотика пространства — сравнительно новая научная дисциплина, заявившая о себе несколько десятилетий назад, когда понятия теории знаков стали интенсивно применяться для описания разнообразных пространственных носителей значений. Однако она имеет достаточно глубокие корни в целом ряде наук о культуре, традиционно рассматривающих пространственные средства выражения смыслов. В этот ряд входят эстетика и искусствоведение, этнография и фольклористика, история и археология, теория архитектуры и градостроения и др. Каждая из этих дисциплин развивает свои представления о пространственных знаках и символах и дает свои основания для семиотики пространства.

Когда в конце XIX века «науки о культуре» были осознаны в своем отличии от «наук о природе» (Виндельбанд, Риккерт, Дильтей и др.), понятие пространства, имевшее уже до того свою долгую историю в натурфилософии, математике и физике, подвергается серьезному переосмыслению. Пространство вместе со временем теперь начинает пониматься как форма бытия не только физических объектов, но и жизни субъектов культуры — человека и общества. Э. Кассирер связывал перевод этих категорий из естественнонаучной в культурологическую плоскость с переходом от чисто онтологической, предметной, характеристики того, что пространство и время *есть*, к выявлению сущности того, что они *значат* для субъекта (Cassirer 1985: 93).

Начало такого переосмысления Кассирер относил к 1893 году, в котором появилась книга немецкого скульптора и теоретика искусства А. Гильдебранда «Проблема формы в искусстве» (см.: Гильдебранд 1991). В отличие от естествоиспытателей, Гильдебранд задавался вопросами не о «форме бытия» пространства, а о «форме воздействия» его на сознание субъекта. По мысли исследователя всякая пространственная форма, изобразительная или неизобразительная, может приобрести достоинство художественного произведения только тогда, когда ее «форма бытия» преобразована в «форму воздействия», ориентированную на определенное зрительное впечатление. Соответственно, и подлинное «видение» художественной формы не может оставаться пассивным «рецептивным» восприятием, но должно превратиться в активную «продуктивную» работу сознания, сопоставимую с чтением (см.: Там же: 91). «Мы исходили из способности человека читать по оптическому образу пространственные свойства природы, — пишет Гильдебранд. — Мы это коротко обозначим видением, подобно тому, как мы говорим, что ребенок только тогда может читать, когда при взгляде на буквы у него возникает представление живого слова» (Там же: 59). Однако в

* Полный текст публикуется впервые. Тезисы опубликованы в сб.: Проблемы и перспективы междисциплинарных фундаментальных исследований / Материалы Второй научной конференции Санкт-Петербургского союза ученых 10—12 апреля 2002 г. СПб. 2002: 89—90.

пространственных искусствах читаются не буквы, а формы и пространство; их «чтение» есть соотнесение этих видимых объектов с определенными значениями, в роли которых оказываются разнообразные когнитивные и двигательные образы. Носители этих значений в разных искусствах могут различаться: в скульптуре это, прежде всего, пластическая форма, в архитектуре это межпредметное пространство (ср.: Schmarsow 1905: 180—184).

Книга Гильдебранда дала толчок для пристального анализа пространственных форм выражения и изображения в различных видах искусства в разных культурно-исторических условиях. Однако эстетика и искусствоведение уже задолго до того занимались анализом разнообразных пространственных носителей смыслов. Именно эстетике принадлежит приоритет в постановке вопроса о соотношениях различных форм пространственного выражения друг с другом и с временными средствами смысловыражения. В XVIII веке в работах Дюбо, Харриса, Мендельсона, Лессинга, Гердера и других эстетиков эпохи Просвещения рассматривалась актуальная и для сегодняшней семиотики проблема различий между носителями значений: пространственными и временными, видимыми и слышимыми (см.: Дюбо 1976: 221—224; Гердер 1959: 157—191; Лессинг 1957: 186—187; 460—461; Bendavid 1799: 249; 259—261; Mendelson 1929: 177).

Однако противопоставление пространственных и временных средств смысловыражения предполагало возможность их сопоставления на некоторой общей основе, в качестве которой все более применяется широкое понятие языка. Так, в эстетике Романтизма встречается противопоставление языка дискурсивных знаков языку интуитивно постигаемых и открытых зрительному восприятию пространственных символов (см., например: Гёррес 1987: 77; Шлегель 1983: 158; Creuzer 1810: 23—30).

Развивая идеи предшественников, уже в середине XIX века архитектор и искусствовед Готфрид Земпер полагал, что искусствоведение и теория архитектуры должны двигаться в сторону лингвистики и изучать «словарь» и «синтаксис» того специфического языка, на котором говорят архитектура и предметная среда (см.: Земпер 1970: 165—166; 217—233; Semper 1863: 80—81). Аналогия между пространственными искусствами и языком постоянно присутствует и в работах многих других искусствоведов. У Ригля и Вёльфлина, например, она проводится между речевыми средствами разных народов и разнообразными способами художественного восприятия пространства в искусстве разных исторических эпох и стилей. Идее Г. Земпера о естественной обусловленности пространственных форм их материалом и техникой изготовления А. Ригль противопоставил идею зависимости стиля от духовных факторов, которые он объединил в понятии «художественная воля». Последняя определяет предпочтение тех или иных способов восприятия пространства, которые имеют свою культурную историю, и эта история способна стать предметом специальной «исторической грамматики» языков пространственных видов искусства (см.: Riegl 1893; 1901; 1966). Свою версию культурно-исторических изменений «форм видения», присущих про-

пространственным искусствам разных народов и исторических периодов, развивал и Г. Вёльфлин, который так же связывал эти изменения с преобразованиями пространственного языка. Искусство в ходе своего развития не только изображает разное содержание, но в нем «изменяется сам язык со стороны грамматики и синтаксиса» (Вёльфлин 1930: 266).

Этот «синтаксический» подход развивает параллель пространственных искусств лишь с одной из сторон языка — с его «планом выражения». Аналогия с языком, однако, не менее значима и для тех искусствоведов, которые делали акцент на второй его стороне — «плане содержания» — и рассматривали искусство как особый способ выражения смыслов. Так, Э. Панофский противопоставил в своей «иконологии» чисто формальному анализу художественных произведений изучение их семантики на нескольких уровнях интерпретации (см.: Panofsky 1964: 95). Он исследовал символические значения не только изображаемых фигур, но и самого пространственного строя их перспективных построений (Панофский 2004). Мысль о перспективе как символической форме была близка и П. А. Флоренскому, который также связывал пространственный строй изображения с символическим выражением миропонимания художника и сделал анализ пространственности в художественных произведениях предметом глубокого изучения (см.: Флоренский 1993а, 1993б). Оба мыслителя, оставаясь связанными с традициями гуманитарного знания, в то же время близко подошли к позициям семиотиков, имевших основания рассматривать их как своих предшественников (см.: Иванов 1999: 706—740; Лотман 1986: 5—6; Bialostozky 1980:13; Hassenmueller 1978: 289).

Изучение синтактики и семантики пространства в художественных произведениях составляют, однако, лишь часть многочисленных исследований о пространственных средствах смысловыражения, проводимых в различных областях «наук о духе». В работах этнографов, археологов, историков культуры и представителей других сфер гуманитарного знания собран обширный материал о символических функциях пространственных отношений, об их способности играть роль универсальных классификаторов, особенно в дописьменных культурах, где с их помощью осмысляются все социальные связи и природные явления, и где каждый предмет, человек или коллектив характеризуется тем «естественным местом», которое он имеет в пространстве (см., в частности: Ван Геннеп 1998: 19—24; Гуревич 1972: 43; Дюркгейм и Мосс 1996: 48—56; Леви-Брюль 1930: 82; Леви-Строс 1984: 105; Элиаде 1994: 28—45; Cassirer 1925: 118).

Вместе с системой пространственных мест и направлений подобные символические и языковые функции были выявлены и у предметных форм. Еще на пороге XX в. Эмиль Зеленка рассматривал «язык одежды» как один из универсальных, имеющихся у всех народов, языков (см.: Selenka 1900). Позднее [1937] П. Г. Богатырев описывал знаковые функции народного костюма (Богатырев 1971; Bogatyrev 1976). «Необходимо научиться читать эти знаки (костюмы) так же, как мы учимся читать на других

языках и понимать их», — писал этнограф (Богатырев 1971: 344). Такими же знаками, по его мысли, могут быть и другие предметы, имеющие практическое назначение: орудия труда, домашняя утварь, жилище и т. п. Как и одежда, они говорят своим внешним видом о сословной, религиозной, национальной или региональной принадлежности своих владельцев (Там же: 363). Идея «языка вещей» и его особой «грамматики», не совпадающей с «поэтикой» пространственных искусств, обдумывалась в середине 20-х годов и А. Г. Габричевским (см.: Габричевский 2002: 31—39).

В широком культурно-историческом контексте и по-иному идея языка пространственных форм рассматривалась в философии культуры. Согласно О. Шпенглеру, каждая культура имеет свой специфический «язык форм», в основе которого лежат некоторые исходные пространственные «прасимволы». Если, например, для египетской культуры таким «прасимволом» была вытянутая в глубину пространства горизонталь «пути», то для античной культуры это уже замкнутая телесная масса, а для новоевропейской — открытое бесконечное пространство (см.: Шпенглер 1993. Гл. 3).

С особой тщательностью переосмысление категории пространства как понятия гуманитарного знания и выявление его символических функций было осуществлено Э. Кассирером (см.: Cassirer 1923—1929, 1985). В своей «Философии символических форм» он перешел от устоявшегося «натурфилософского» к новому «культурфилософскому» взгляду на проблему пространства. Моментом, отличающим культурологический анализ категории пространства от естественнонаучного, Кассирер полагает связь пространства и смысла. Первичной и основной при этом становится символическая функция пространственных объектов, которая уже определяет их структуру, появляющуюся только вместе с конкретным содержанием и лишь при определенном способе осмысления. «Смотря по тому, будет ли оно мыслиться как мифический, как эстетический или как теоретический порядок, — пишет Кассирер, — изменяется также и “форма” пространства» (Кассирер 2011: 91).

Структура мифологического пространства, например, принципиально отличается в целом от структуры пространства евклидовой геометрии или от физически-эмпирического пространства. Мыслимое мифологическим сознанием антропоморфное пространство неоднородно, поскольку каждое место в нем наделяется своими особыми качествами и смыслами. Оно анизотропно, поскольку своими смыслами различаются и разные направления: подъем имеет смысл, обратный падению, движение влево оценивается иначе, чем движение вправо и т. д. Оно не обладает свойством бесконечности математического пространства, а наоборот, ограничено и т. п. При этом мифологическое пространство сходно с геометрическим тем, что задает свои собственные схемы связей между элементами (Cassirer 1925: 105—107). То же самое можно сказать и о языковых, и о художественных схемах пространства.

Соотношение между пространственной структурой и ее осмыслением регулируется символической функцией, понимаемой Кассирером достаточно широко, включая

не только условную связь знака со значением, но и выразительные и изобразительные функции «символической формы». Все эти виды символической функции могут выполняться пространственными структурами раздельно или совместно. Одна и та же конфигурация линий, например, может быть по-разному увидена и интерпретирована. В зависимости от того, каким способом она будет осмысляться, она может трактоваться как абстрактная геометрическая фигура, как художественный рисунок, как наполненный мифологическими смыслами магический знак и т. п. В каждом из этих случаев вместе с «функцией осмысления» изменяется как содержание, так и несущая его пространственная структура объекта.

Раскрывая пространство как специфическую систему символизма, в которой оно служит естественным посредником между чувственно воспринимаемыми явлениями и мысленным содержанием, Кассирер не только вплотную подошел к порогу структуралистских семиотических исследований, но и задолго до ее вычленения в самостоятельную область начал разрабатывать проблематику семиотики пространства.

В середине XX века выражение смысла в пространственных формах начинает изучаться с помощью собственно семиотических методов. Еще в 30-е годы представители Пражской лингвистической школы осознанно применяли лингвистический метод Соссюра к различным сферам «наук о духе», в частности — к исследованию предметной среды, архитектуры и других пространственных искусств (см.: Мукаржовский 1994; Prague School 1976). В том же ключе рассуждали позднее и французские структуралисты, У. Эко и др. (см: Леви-Строс 2001; Барт 1989, 2000, 2003; Эко 1998). Изучение пространственных способов выражения смыслов с помощью семиотических понятий с разных сторон подводило к идее *семиотики пространства* как особой области науки о знаках.

С одной стороны, участие пространственных отношений в формировании культурных смыслов стали изучать лингвисты и филологи, распространявшие семиотические методы на исследование других областей культуры. В частности, в работах тартуско-московской школы предметом семиотического анализа стали системы пространственных представлений не только в мифе, фольклоре или литературе, но и в изобразительном искусстве, организации жилища и поселений (см. наприм.: Иванов 1986; Иванов и Топоров 1965, 1977; Лотман 1992, 1998; Неклюдов 1972; Топоров 1965, 1971, 1983, 1984; Цивьян 1973, 1978 и др.).

Системы изобразительных и символических средств в древнерусской иконописи и западноевропейской живописи были проанализированы Б. А. Успенским, который находил в них аналоги фонологического, лексического и грамматического уровней (Успенский 1965, 1970, 1971, 1995). Ю. К. Лекомцев, рассматривая средства «языка живописи» с помощью лингвистических понятий, находил функциональное сходство между мазками в живописном произведении и слогами в вербальной речи, между цветовыми и тоновыми пятнами на картине и фонемами языка, между композицией этих

пятен на плоскости картины и порядком синтаксических единиц в предложении и т. п. (см.: Лекомцев 1969: 457). В другой работе он считал возможным говорить не только об «одномерном» синтаксисе вербального языка, но и «о трехмерном синтаксисе языка скульптуры, двумерном синтаксисе языка живописи и т. д.» (Лекомцев 1983: 85).

Ю. М. Лотман, обобщая исследования в различных сферах семиотики пространства, констатировал, что «пространственная организация есть одно из универсальных средств построения любых культурных моделей» (Лотман 1986: 4; см. также раздел «Семиотика пространства» в кн.: Лотман 1992).

С другой стороны, к идее семиотики пространства подходили исследователи архитектуры и градостроительства, пытавшиеся осмыслить их выразительные возможности с помощью семиотических и лингвистических понятий. Так, Д. Прециози, выявляя элементы «архитектонического кода», пришел к выводу о том, что, несмотря на резкие отличия в материале, структуре и особенностях функционирования, «архитектонический и лингвистический коды имеют ряд важных коррелятивных свойств» (Preziosi 1979: 66). В архитектурном коде так же можно найти разделение на означающие и означаемые, обнаружить «двойное членение» означающих, где уровень сопоставимых с морфемами «фигур» отличается от уровня сопоставимых с фонемами «форм». Единицы каждого из уровней способны выстраиваться в сложные пространственные конструкции, подобно тому, как морфемы выстраиваются в слова, слова — в предложения и т. д. (Там же: 59—69). Аналогичным образом У. Эко показал, что в архитектурном коде можно найти единицы плана содержания («семемы») и плана выражения («морфемы»), в которых могут быть вычленены также и дифференциальные признаки, образующие единицы следующего уровня семиологического анализа (см.: Eco 1971: 682—684). Элементы «двойного членения» в языке архитектуры выделял и Д. Кёниг, предложивший называть «хоремой» и «архемой» единицы архитектурного кода, которые соотносятся между собой как, соответственно, «морфема» и «фонема» в вербальном языке (см.: König 1971: 386).

Анализ архитектуры и градостроительства с помощью понятий семиологии стал предметом многих исследований, трактовавших его с различных методологических позиций (см.: Барт 1971; Барабанов 1998; Дженкс 1985; Маркузон 1970, 1979; Пеллегрино 1999; Мунтаньола 1999; Шоай 1967; Dreyer 1979; Lagopoulos 1993 и др.). На этой основе в самостоятельную отрасль выделилась *семиотика архитектуры* как наиболее разработанный раздел семиотики пространства (см.: Dreyer 1984; Krampen 1974, 1996). В то же время разногласие исследований, вовлеченных в сферу семиотики пространства, с новой остротой поставило вопросы о ее специфике и отношениях со смежными областями (см.: Lagopoulos 1998).

Таким образом, участие в формировании семиотики пространства приняли представители самых разных областей гуманитарного знания, по-своему заинтересованных в ее формировании: филологи и лингвисты, этнографы и социологи, историки и теоретики культуры, теоретики архитектуры и градостроения и др. Не удивительно,

что на ранней стадии своего формирования семиотика пространства складывалась как полидисциплинарный комплекс исследований, которые не сливались в единую науку. К этому комплексу вполне применима характеристика, данная Ежи Пёльцем семиотике вообще: это скорее «круглый стол», за которым встречаются представители различных дисциплин, имеющих дело со знаками, нежели единая наука со своим концептуальным аппаратом (см.: Пёльц 1983: 140).

О ПЕРСПЕКТИВАХ СЕМИОТИКИ ПРОСТРАНСТВА

Чтобы сложиться в самостоятельную научную дисциплину семиотика пространства должна выстроить свою собственную систему понятий и с их помощью более точно определить свой предмет. Этот предмет не тождествен, в частности, предмету многообразных семантических исследований — интерпретаций пространственных носителей значений в рамках психологии, филологии или культурологии, делающих акцент на выявлении значений пространственных объектов, а не способов их выражения. Специфика семиотических исследований состоит в том, что они имеют своим предметом не просто значения пространственных объектов и не просто их внешние формы, но связи между теми и другими, фиксируемые в некоторой семиосистеме.

Исследуя семиотические системы, план выражения которых образуется пространственными носителями, семиотика пространства не ограничивается также и описаниями отдельных символов или даже отдельных семиотических систем. Такие семиографические описания отличаются от исследований семиологического уровня, на котором производятся их обобщения и выявляются принципы организации этих систем, их сходства и различия. *Семиология пространства* выясняет не то, что означают те или иные пространственные формы, а то, как они это делают, каким образом они становятся «носителями» значений. На этом уровне правомерно рассматривать вопросы специфики пространственного семиозиса и разрабатывать аппарат понятий, способных эту специфику выразить.

Не все из понятий, выработанных для анализа семиотических систем иного типа, прежде всего, лингвистических, остаются пригодными для описания пространственного семиозиса. Поэтому формируемый в семиотике пространства концептуальный аппарат неизбежно отличается не только от тех, которыми оперируют иные науки, будь то психология или искусствоведение, но и от понятий, сложившихся для описания других ветвей семиотики.

Формирование семиотики пространства предполагает прояснение вопроса о ее месте в системе общей семиотики, о том, что ее объединяет, а что разделяет с исследованиями других семиотических систем. Как показывает анализ, к ней вполне применимы категории семиотики Пирса и Морриса, рассматривающей знаки в семантическом, синтаксическом и прагматическом измерениях, а также некоторые понятия семиологии Соссюра, исследующей связи между означаемыми и означающими знаковых систем в парадигматическом и синтагматическом аспектах, синхронии и диахро-

нии. Однако для семиотики пространства оказываются уже не релевантны ни принцип произвольности (немотивированности) знаков, ни принцип линейности означающего, выдвинутые в семиологии Соссюра в качестве основополагающих. В самом деле, многие пространственные коды регулируют осмысление не условных знаков, а сигналов и индексов, мотивированных разнообразными объективными и субъективными факторами. Еще более специфичны организуемые ими синтаксические структуры, которые строятся в соответствии с существенно иными топологическими свойствами пространства.

В таком контексте семиология Соссюра и его последователей предстает не как универсальная теория знаковых систем, а лишь как одна из ее ветвей — как «хроно-семиотика», семиотика временных носителей значений. Поскольку такая семиология развивалась в поиске аналогий других знаковых систем с вербальным языком, постольку она могла рассматриваться как общая теория знаковых систем и ее специфика как семиотики времени могла оставаться незамеченной. (См., впрочем, кн.: Мартынов 1966: 36—39, где проводится мысль о том, что для всякой знаковой конструкции существенны только временные отношения, и поэтому семиотика может быть только теорией временных процессов; в таком случае семиотика пространства была бы принципиально невозможна.) Но по мере развития семиотики пространства и осознания ею своей специфики она все более вырисовывается как параллельная ветвь науки о знаках, которая исследует механизмы передачи сообщений, ориентированные на иной канал связи и потому имеющие свои особенности.

Такой канал образуется пространственными отношениями, доступными как чувственному созерцанию, так и мышлению. К этому каналу принадлежат отношения соприкосновения и отделения, совмещения и размещения, пересечения и изоляции и т. п. Вместе с количественными отношениями «ближе—дальше», «длиннее—короче», «шире—уже» и пр. они составляют особый класс отношений между сосуществующими объектами, взаимное расположение которых они характеризуют. Совокупности определенных пространственных отношений формируют конфигурации синхронных объектов, и от изменения этих отношений прямо зависят создание, преобразование или исчезновение той или иной конфигурации.

В то же время при изменении отдельных конфигураций строй их пространственных отношений может сохранять некоторые свойства, такие, например, как размерность, непрерывность или дискретность, открытость или замкнутость и др. К такому образованию из переменных пространственных отношений, которое сохраняет некоторую совокупность устойчивых свойств, применимо название «пространство». Поскольку сочетания таких постоянных свойств вариативны, можно говорить о разных *автономных пространствах* — в той мере, в которой они строятся по разным законам.

Понятие автономного пространства применимо и к комплексам реальных физических объектов, и к их идеальным зрительным образам, и к математическим конструкциям, строящимся на концептуальном уровне (ср.: Кассирер 2011; Рассел 1997; Сапир

1922). Правомерно говорить и о разных автономных пространствах, сформированных в соответствии с теми или иными культурными нормами. Пространства картины, письменного текста, театральной сцены или шахматной партии строятся и интерпретируются по разным законам и потому принадлежат к разным типам автономных пространств. Культурные нормы их формирования и осмысления задаются, в частности, разными способами *семиотизации* пространства, то есть его организации по правилам некоторой семиосистемы. Эти правила привносят в пространственные отношения ту семиотическую «форму выражения», которая отличается от ее физической и психической «субстанции», и которая соотносится с определенной «формой содержания» (ср.: Ельмслев 1999: § 13). К форме выражения будут относиться отобранные в семиосистеме значимые пространственные объекты и их синтаксические отношения, а к форме содержания — семантические правила интерпретации тех и других.

Пространственная семиотика вообще и ее семиологический уровень в особенности имеют своим предметом эти *способы семиотизации пространства*. В этот предмет включаются как разнообразные значимые пространственные отношения между формами («выше—ниже», «ближе—дальше» и т. д.), так и конфигурации значимых отношений в самих формах (пропорции вещей, позы людей, их мимика и т. п.) — все, что способно выражать значения с помощью пространственных носителей. И в тех и в других проявляются особенности пространственного семиозиса. Для изучающей их пространственной семиологии становятся базисными такие категории, как *форма*, *место*, *положение* и др. Это те универсалии, которые можно найти в грамматике самых разных пространственных кодов.

Отличия способов семиотизации пространства от способов семиотизации времени проявляются, прежде всего, на уровне *синтактики*. Значимые пространственные отношения могут быть конструированы более разнообразными способами, чем хроносемиотические структуры. Они допускают, в частности, различия сразу в нескольких измерениях, разнообразные комбинации симметричных и асимметричных построений и т. д. Описание таких конструкций уже не может ограничиваться лингвистическими моделями и нуждается в разработке моделей, учитывающих специфику пространственного семиозиса. Исследование таких моделей может составить предмет специального раздела пространственной семиотики — *семиотопологии*, которая занималась бы изучением топологических особенностей значимых структур семиотизированного тем или иным способом пространства. В ее рамках могут быть выявлены различия между синтаксическими типами пространственных структур по таким признакам, как однородность и неоднородность, обратимость и необратимость, одномерность и неоднородность, дискретность и непрерывность, открытость и замкнутость и т. п.

Способы семиотизации пространства имеют свою специфику и в плане *семантики*. Для пространственной семиотики особенно значима *психосемантика*, способная выявить своеобразие «психологических адресов», на которые направляются пространственные сообщения, ориентированные на разные когнитивные уровни: сенсор-

ный, перцептивный, апперцептивный, концептуальный, а также на разные моторные и аффективные уровни психики. Хотя предмет психосемантики связан с тем, что Луи Ельмслев отнес бы не к семиотической «форме», а к «психической субстанции», последняя не может не учитываться и на семиологическом уровне пространственной семиотики.

Семиология пространства изучает, прежде всего, синтаксические и семантические средства семиотизации пространства, которые объединяются в разнообразные *пространственные коды*. В ее предмет входит также и изучение результатов этой семиотизации — комплексов пространственных отношений, структурированных и осмысленных с помощью пространственных кодов. Такие комплексы можно рассматривать как *пространственные тексты*. Пространственные коды и тексты взаимосвязаны подобно тому, как связаны язык и речь в лингвистике. Соответственно, пространственная семиология раскрывается как теория способов и результатов семиотизации пространства — т. е. как теория пространственных кодов, с одной стороны, и как теория пространственных текстов, с другой.

Взятая как *теория пространственных кодов* семиотика пространства занимается, прежде всего, анализом внутренней организации каждого из них, его синтактикой и семантикой, то есть задаваемыми им способами структурирования и осмысления пространственных отношений. Она остается на уровне семиографии пока описывает особенности данного пространственного кода, но выходит на семиологический уровень, когда выявляет принципы организации его семиотических средств и сравнивает их с принципами формирования других семиосистем — пространственных и непространственных.

Внешние соотношения разных семиосистем друг с другом могут рассматриваться чисто аналитически — в рамках сравнительного анализа сходств и различий, прежде всего, в областях синтактики и семантики. Соответственно, на семиологическом уровне исследований образуются, с одной стороны, *сравнительная грамматика* визуально-пространственных кодов, а с другой — их *сравнительная семантика*, связанная с исследованием способов их интерпретации. В рамках последней уместно различать три типа репрезентации: сигнально-индексальное и знаково-символическое кодирование, а также иконическое моделирование. Анализ последнего и его связей с кодовыми средствами составляет, в частности, предмет *семиотики изображений*.

Но соотношения между пространственными кодами можно исследовать и в более конкретном — синтетическом плане, рассматривая их взаимодействие в многообразных формах пространственной «риторики». Последняя имеет место там, где разные коды совместно участвуют в определении единого смысла (ср.: Лотман 1998: 611). В этом случае предметом исследований становятся различные формы соотношений между кодами: их совмещения, пересечения и исключения, субординации и координации, их участие в формировании денотативных и коннотативных значений пространственных символов и т. д.

Каждая из форм этих соотношений определяет свой тип пространственных текстов, которые вступают в не менее сложные соотношения между собой, чем пространственные коды. Так, например, архитектурное сооружение, включающее в себя значимые формы предметов, изображения разного рода, книги, надписи и т. п. представляет собой сложное семиотическое образование, составленное из пространственных текстов разных типов. Описывающая их *семиотика пространственных текстов* анализирует, во-первых, внутреннюю структуру каждого из них, а во-вторых — комплексную структуру гетерогенного пространства, семиотизированного по правилам различных кодов.

Применение теории пространственных кодов и пространственных текстов к анализу их функционирования в культуре, их отношений к разнообразным конкретным способам интерпретации пространственных объектов в индивидуальном и коллективном сознании будет относиться к *прагматическому* аспекту пространственной семиотики.

Ясно, что описанное выше внутреннее членение семиотики пространства пока остается скорее проектом, чем сложившейся системой отношений между ее областями. Но такой проект показывает, что семиотика пространства имеет перспективы своего развития в качестве теоретической дисциплины. Складывавшаяся как мультидисциплинарная область исследований, она все более обретает черты единой науки с собственным концептуальным аппаратом, по мере развития которого проясняется и ее внутренняя структура. Только оформившись как целостная научная теория, семиотика пространства сможет служить эффективным методом и для прикладных исследований в различных областях гуманитарного знания.

ОБ ОТНОШЕНИЯХ МЕЖДУ СЕМИОТИКОЙ ПРОСТРАНСТВА И ЛИНГВИСТИКОЙ*

Семиотика пространства — раздел теории знаков, занимающийся средствами коммуникации, план выражения которых образуется пространственными отношениями. В ее рамках, как и вообще в семиотике, различимы *семиографический* и *семиологический* уровни исследования. В то время как первый из них связан с описанием конкретных знаковых конструкций и норм их осмысления, второй направлен на анализ тех принципов, на которых вообще организуется пространственный семиозис. Выход на семиологический уровень обобщения позволяет сравнивать пространственные коды не только друг с другом, но и с вербальным языком, давая тем самым основания и для сопоставления семиологии пространства с общей лингвистикой.

На уровне аналогий и метафор сопоставление разнообразных пространственных носителей значений с лингвистическими средствами производилось и в «досемиотический» период в различных сферах гуманитарного знания. В эстетике, искусствоведении, этнографии, истории и теории культуры все более интенсивно велись разговоры о «языке архитектурных форм», «языке вещей», «языке форм и красок», «визуальном языке» и т. п. (см., в частности: Земпер 1970: 223, 271; Богатырев 1971; Габричевский 2002: 31—39; Кандинский 2001: 64 и след.; Керес 1944 и др.). В многообразии пространственных форм и их отношений искали аналоги знакам вербального языка и построенным из них текстам, создание и «чтение» которых предполагают свои «словарь» и «грамматику», зависимые от культуры (см.: Вёльфлин 1922: 24, 1930: 13, 269; Riegl 1966: 211 и др.).

Это «стихийное» движение в сторону семиотических обобщений во второй половине XX в. получило поддержку со стороны самой семиотики, развившейся к этому времени настолько, что сделалось возможным приложить ее понятия в самых разных сферах науки. Большое распространение при этом получила та версия семиотики, которая под именем «семиологии» сформировалась на основе лингвистических обобщений Ф. де Соссюра. В структуралистских исследованиях, принявших лингвистику за образец научного анализа в сфере гуманитарных знаний и использовавших ее понятийный аппарат в изучении, в частности, пространственных носителей значений, была сделана попытка уже не метафорического, а терминологического их описания как знаков различного рода пространственных языков. На этой основе сложилась семиотика пространства как особая сфера семиотических исследований (см., в частности: ТЗС 19; Лотман 1986, 1992; Барабанов 1999).

Найдя ряд параллелей между системами пространственного семиозиса и вербальным языком, исследователи наталкивались и на существенные отличия первых от

*Опубликовано в сб.: Научные чтения—2003. Материалы конференции 15—17 декабря 2003 г. С.-Петербург / Приложение к журналу «Язык и речевая деятельность» (т. 5) / СПб.: Филол. факультет СПбГУ. 2004: 176—181.

вторых, затруднявшие механическое распространение понятий и методов лингвистики на сферу пространственного семиозиса (см., в частности: Эко 1998: 121; Лотман 1992: 31—32). Анализируя отличия «языка пространственных отношений» от вербального, Ю. М. Лотман пришел к мысли о необходимости сосуществования в «семиосфере» культуры двух взаимодополнительных семиотических систем принципиально различных по своей организации, прежде всего — по использованию или неиспользованию дискретных знаков (см.: Лотман 1992: 11—24, 53—54). К подобной идее подходил еще И. Я. Линцбах, который также обращал внимание на различия топологических структур в вербальном и «графическом» языках (Линцбах 1916: 59).

Топологические отличия лингвистических средств коммуникации от визуально-пространственных отмечены и в вышедшем в том же 1916 г. «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюра, где и были сформулированы принципы его семиологии. Однако, в отличие от Линцбаха, Лотмана и многих других теоретиков, Соссюр не склонен был распространять эти принципы на коммуникативные системы нелингвистического типа. Напротив, он полагал, что «лингвистика может служить моделью (*“patron général”*) для всей семиологии в целом, хотя язык — только одна из семиологических систем» (Соссюр 1977: 101). С этих позиций он формулирует как принцип произвольности (немотивированности) знаков, противопоставляя их мотивированным символам, так и принцип линейности означающего, требующий от текстопорождающего механизма последовательного чередования во времени акустических сигналов, противопоставленных «означающим, воспринимаемым зрительно (морские сигналы и т. п.), которые могут комбинироваться одновременно в нескольких измерениях» (Соссюр 1977: 103).

Ясная формулировка Соссюром обоих принципов предложенной им семиологии, определяющих «весь механизм» рассматриваемых ею систем с точки зрения семантики и синтактики, позволяет различать «*соссюрианскую*» и «*несоссюрианскую*» семиологию. «Соссюрианской» может быть названа такая семиология, которая принимает оба принципа, сформулированные для нее Соссюром — семантический и синтаксический. «Несоссюрианская» семиология — такая, которая не принимает хотя бы один из них (подобно неевклидовой геометрии, которая не принимает один из пяти постулатов Евклида).

Такой «несоссюрианской» оказывается семиология пространства, поскольку исследуемые ею системы, как правило, не удовлетворяют ни первому, ни второму принципам, выдвинутым в проекте Соссюра. Для нее оказываются не релевантны ни принцип произвольности знаков, ни принцип линейности означающего. Как отмечалось и самим Соссюром, для пространственных носителей значений более характерно появление существенно иных топологических свойств, чем у линейной организации следующих друг за другом во времени единиц в плане синтактики, а в плане семантики — использование мотивированных сигналов и индексов вместо условных знаков. Принципиально недопустимая в рамках семиологии Соссюра семиология простран-

ства может существовать только как независимая от нее ветвь семиотики, не опирающаяся на сформулированные Соссюром принципы.

Это не мешает, однако, пространственной семиологии использовать ряд понятий, составляющих теоретический аппарат концепции Соссюра. К анализу пространственного семиозиса вполне применимы различение плана выражения и плана содержания, означающих и означаемых, системы языка и ее актуализации в текстах, синтагматики и парадигматики, синхронии и диахронии и т. п., а также характерный для Соссюра строй структуралистского и холистического мышления, направленного на анализ, прежде всего, целых семиотических систем, а не отдельных знаков.

В частности, для пространственной семиологии остаются значимыми различия *пространственных кодов* и *пространственных текстов*, которые соотносятся между собой подобно языку и речи, в трактовке Соссюра. Сохраняет для нее свое значение и внесенное структурной лингвистикой Соссюра и Ельмслева различие «формы» и «субстанции»: пространственные тексты появляются в результате того, что в физическую и психическую «субстанции» вносится семиотическая «форма», задаваемая пространственными кодами. При этом временные отношения остаются в качестве атрибута этих «субстанций», но исключаются из «формы выражения» пространственных текстов; продолжая *быть*, время в них перестает что-либо *значить* (ср.: Cassirer 1985: 93).

В организации систем пространственного семиозиса и вербального языка можно найти структурные параллели. Визуально-пространственные коды имеют предпосылки для выделения единиц различных *иерархических уровней*, выполняющих функции, сходные с соответствующими единицами языка. К пространственным кодам могут быть применены понятия *синтагматики* и *парадигматики*. Как и в речи, *синтагматические структуры* образуются в пространственном семиозисе конфигурациями значимых элементов, выбранных из некоторого множества и упорядоченных по синтаксическим правилам данного кода. Между этими альтернативными вариантами складываются отношения сходства и различия, которые в системе данного кода образуют *парадигматические структуры*.

Вместе со сходством в организации визуально-пространственных кодов и вербального языка между ними имеются и структурные расхождения, в которых сказывается «несоссюреанский» характер синтактики, семантики и даже прагматики пространственного семиозиса.

Если одномерная временная ось позволяет делать значимыми лишь порядковые отношения между предыдущими и последующими членами знаковой конструкции, то трехмерное пространство не только чисто количественно умножает число направлений, в которых могут быть упорядочены значимые элементы, но создает условия для качественного различения этих направлений и связываемых с ними смыслов. То, как эти условия используются, зависит от данного пространственного кода, который отделяет значимые отношения от незначимых. Этот код может, например, редуцировать

три пространственные измерения к одному (как алфавитное письмо, подчиняющееся принципам семиологии Соссюра) или, наоборот, полностью наделить все три разными значениями (как архитектурный код, который этим принципам не подчиняется). <...>

В то же время разнообразие способов семиотизации пространства не исключает возможности выделять некоторые общие для них *синтаксические категории*, которые фиксируют основные типы элементов, образующих синтаксические структуры в разных кодах. К таким универсалиям пространственной семиологии можно отнести категорию *пространственной формы*, которая представляет восприятию и мышлению некое пространственное образование в виде устойчивой системы внутренних соотношений между частями связного целого, сохраняющегося независимо от изменения пространственного положения и внешних отношений к другим формам. Другая столь же универсальная категория — это *место*, которое представляет восприятию и мышлению пространственную конфигурацию, наоборот, как пучок устойчивых внешних отношений некоторой части пространства к другим его частям и системе мест как целому. При этом пространственные отношения внутри этой части не принимаются во внимание, как бы сложны они ни были (местом может быть кресло в партере, площадь в городе, сам город, остров, планета и т. п.).

«Нессосюрианский» характер пространственного семиозиса проявляется и в плане *семантики*, для которой нетипична совершенно произвольная связь означающего с означаемым. Помимо символизма, отмеченного самим Соссюром, для пространственного семиозиса более характерны сигнально-индексальный и иконический способы информационной связи, мотивированные различными формами смежности или сходства репрезентирующего с репрезентируемым.

Можно говорить и о «нессосюреанском» характере прагматики в пространственном семиозисе. Хотя Соссюр и не сформулировал специального принципа для прагматики, как он это сделал для семантики и синтактики, его рассуждения об отношениях между языком и речевой деятельностью опираются на модель устного речевого общения, акт которого «предполагает, по крайней мере, двух лиц — это минимум, необходимый для ситуации общения» (Соссюр 1977: 49). В случае письма, как и в большинстве других форм пространственного семиозиса, акт коммуникации теряет синхронность и распадается на два акта: записи и чтения, происходящие в разное время. Отсюда проистекает и разница возможностей пространственного и временного семиозиса. Если временной (по способу организации носителей значения) семиозис может состояться лишь при условии соприсутствия отправителя и приемника сообщения в процессе порождения цепи знаков (пусть даже и воспроизводимой техническими средствами), то пространственный семиозис делает возможной коммуникацию между субъектами, как угодно далеко удаленными друг от друга во времени. Тем самым, в отличие от синхронного временного, пространственный семиозис носит преимущественно диахронный характер. Вместо «единства времени», требующегося для

акта временного семиозиса, он нуждается в «единстве места», на котором зафиксирован текст (будь то книга или архитектурное сооружение).

Таким образом, пространственная семиология, делавшая свои первые шаги под «покровительством» лингвистики, постепенно приобретает контуры самостоятельной ветви науки о знаках. Это позволяет, с другой стороны, в новом свете оценить и построенную на обобщениях лингвистики концепцию Соссюра не как универсальную науку о знаковых системах, а как «хроносемиологию», семиологию тех систем, которые организуют построение и интерпретацию знаков, чередующихся во времени.

О СЕМИОТИКЕ ПРОСТРАНСТВА В РОССИИ*

Чтобы получить более точную картину исследований по семиотике пространства в России, тексты выступлений на Конгрессе МАСП российских его участников имеет смысл рассматривать в контексте сложившихся в отечественной науке подходов к пониманию соответствующих проблем. Поэтому уместно, насколько позволяют возможности вводной статьи, хотя бы пунктирно очертить основные контуры этого контекста.

Картина семиотики пространства в России может охватывать более или менее широкий горизонт, в зависимости от избранной точки зрения. Он может быть достаточно узким, ограниченным работами небольшой группы специалистов в последние два-три десятилетия, если в качестве критерия принять использование специальных семиотических методов. Значительно шире горизонт рисуемой картины окажется, если семиотика пространства будет связываться не с особым методом, а с особым предметом исследования. Тогда обнаружится причастность к ее проблемам многих теоретических разработок, проведенных задолго до ее оформления в самостоятельную дисциплину. Наконец, поиск методов, более адекватных для предмета семиотики пространства, чем методы лингвистики, сложившиеся в анализе временных структур, намечает в перспективе и новые горизонты этой области знания.

I

Как особый *метод* исследования семиотика стала распространяться в отечественной гуманитарной науке с начала 60-х годов, вместе с кибернетикой, теорией информации и другими методами точных наук, с которыми связывались надежды на преодоление «нестрогости» традиционного гуманитарного знания и освобождение от господствовавших тогда в нем догм официальной идеологии. Вдохновляясь примером структурной лингвистики, совершившей прорыв к области точного научного знания, и опытами применения ее методов в других науках о культуре¹, круг семиотиков, сложившийся в тартуско-московскую школу², подверг структурному анализу разнообразные формы порождения и передачи культурных смыслов: миф, ритуал, фольклор, литературу, изобразительное искусство, архитектуру, предметно-пространственную среду и т. д. Эти формы были определены как «вторичные моделирующие системы», надстроенные над «первичной» системой знаков вербального языка и имеющие более или менее сходную с ним организацию³. Идея такого сходства служила основанием не только для перенесения апробированных в лингвистике методов структурного анали-

*Опубликовано в сб.: Человек и город: пространства, формы, смысл: Материалы Международного Конгресса Международной ассоциации семиотики пространства (Санкт-Петербург, 27—30 июня 1995 г.). В 2-х т. Т.2. С.-Петербург; Женева; Салоники; Екатеринбург: Архитектон. 1998: 25—41.

за на более широкую область исследования, но и для фактического отождествления семиотики со сферой применения этих методов⁴.

Позволяя трактовать разнообразные, в том числе пространственные, носители культурных смыслов как знаки и построенные из них тексты, семиотический метод ориентирует на выявление общих для целого корпуса таких текстов структурных инвариантов. К последним можно отнести, прежде всего, набор стабильных значимых единиц, образующих «словарь», и комплекс устойчивых правил их сочетания, составляющих «грамматику» соответствующей знаковой системы. Рассматриваемая как язык в широком семиотическом смысле подобная система предстает не только как арсенал средств коммуникации, но и как модель мира, поскольку входящие в нее знаки своим особым образом разбивают весь универсум на классы, совокупность которых создает общую картину мира⁵. Отношения между такими классами могут быть описаны с помощью выработанного в структурной лингвистике и успешно применяемого за ее пределами метода бинарных оппозиций⁶.

Названный метод был использован, в частности, для структурного семиотического анализа пространственной картины мира, в которой оппозиции «верх—низ», «правое—левое», «переднее—заднее», «центр—периферия», «внутреннее—внешнее», «открытое—замкнутое» и т. п. играют роль парных знаков-классификаторов, позволяющих выражать иные, менее наглядные соотношения: «добро и зло», «праведное и грешное», «жизнь и смерть», «душа и тело», «космос и хаос», «свое и чужое» и т. д.⁷

В работах В. Н. Топорова и других семиотиков был исследован структурный «каркас» пространственной картины мира, сложившейся в архаическом сознании и частично сохранившейся на более поздних стадиях культурной эволюции — так называемая схема «мирового дерева»⁸. В соответствии с этой схемой весь мир представляется построенным вокруг вертикальной оси, соединяющей небесный мир с подземным, между которыми находится поверхность земли, упорядоченная по горизонтальным осям: север—юг и восток—запад, соотношенным с антропоморфными координатами: правое—левое, переднее—заднее и другими четырехчастными пространственными категориями (четыре времени года, четыре ветра, четыре бога и т. д.). Благодаря такому соотносению схема «мирового дерева» оказывается семиотическим механизмом, позволяющим классифицировать различные группы явлений посредством распределения их по разным зонам структурируемого этой схемой пространства.

Действие подобного семиотического механизма обнаруживается в самых разнообразных культурных текстах, изучаемых археологами, этнографами, фольклористами, культурологами и другими специалистами. Исследователи находят комплекс значимых пространственных отношений в плане содержания произведений словесных жанров⁹ или ритуальных действий¹⁰. Но наиболее непосредственно, уже на уровне плана выражения, эти отношения проявляются в структуре создаваемых по определенным культурным нормам пространственных форм и сооружений: в конструкции ритуаль-

ных и бытовых предметов¹¹, в организации жилища и среды обитания¹², в планировке городского пространства¹³.

В частности последнее предстает как специфический пространственный текст, понятый в широком семиотическом смысле и не тождественный интерпретирующим его литературным текстам¹⁴. Смысл этого пространственного текста образуют космологические, антропологические или социологические представления, нередко слитые в нерасчлененный комплекс¹⁵. Роль отдельных знаков в таком тексте выполняют значимые участки пространства¹⁶, каждый из которых означает, помимо прочего, тот или иной способ поведения. При этом особое значение приобретают границы между различными зонами пространства (стена, ограда, порог дома и т. д.)¹⁷. Пересечения этих границ отмечаются специальными ритуалами¹⁸, становятся сюжетной основой многих фольклорных и литературных текстов¹⁹. Максимальную смысловую нагрузку получают и возможные пространственные медиаторы — элементы, которые, в противоположность границам, не разделяют, а соединяют члены пространственных оппозиций, например, центр и периферию, внутреннее и внешнее и т. д. Типичными медиаторами в этом смысле оказываются дорога, перекресток, мост через ров или реку, ворота в ограде, окна в стене и вообще любые «проемы-в-преграде»²⁰.

Хотя некоторые черты архаических представлений о пространстве делают их более доступными для семиотического анализа, последний, разумеется, применим отнюдь не только к ним. Так, например, один из выпусков «Трудов по знаковым системам» специально посвящен семиотике городской культуры Санкт-Петербурга²¹. Как тексты, образованные знаками специфического пространственного языка, стали рассматриваться и интерьеры дворянской усадьбы²², и жилая среда современного города²³, и новая архитектура²⁴, и произведения дизайна²⁵.

Выявление способности пространственных отношений быть носителями разнообразных культурных смыслов и изучение соответствующих семиотических средств вело к выделению семиотики пространства в самостоятельную сферу исследований. Ю. М. Лотман, который шел к пониманию «языка пространственных отношений» как особой знаковой системы от анализа литературных произведений²⁶, связывал ее предмет, прежде всего, с разработкой проблем художественного пространства²⁷. Однако способность последнего не только моделировать пространство реального мира, но и выражать вообще «любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений»²⁸, позволяет говорить о языке пространства в более широком плане — как об одном из важнейших и необходимых языков культуры, сопоставимом по своей универсальности с вербальным²⁹. Необходимым пространственный язык оказывается в силу того, что обладает иными возможностями, чем язык словесный и подобные ему знаковые системы. Механизму последовательного перебора дискретных условных знаков он противопоставляет целостное схватывание единой картины, наглядно демонстрирующей сразу множество соотношений между частями и способной служить

их иконической моделью³⁰. Соответственно, аналитические механизмы вербализованного «левополушарного» мышления передают здесь свою ведущую роль синтетическим «правополушарным» механизмам наглядного моделирования³¹.

Осознание предмета пространственной семиотики влечет пересмотр и ее методов: обнаруживается, что лингвистические методы, сложившиеся в исследованиях знаковых систем одного типа могут быть неадекватными для анализа семиотических систем, организованных принципиально иначе. Вполне естественно, поэтому, что исходившая из универсальности лингвистических моделей, концепция «вторичных моделирующих систем» уступила место более сложной концепции «семиосферы» как целостного «организма» культуры, в рамках которого разнотипные знаковые системы взаимно дополняют друг друга³².

II

Если семиотику пространства рассматривать не только как одну из сфер приложения лингвистических методов, но и как самостоятельный *предмет*, в рамках которого разными методами изучаются особенности пространственных средств смысловыражения, то ее горизонты окажутся значительно шире как в перспективе, так и в ретроспективе. К предмету семиотики пространства тогда должны будут отнесены многие теоретические разработки, выполненные задолго до ее осознания отдельной дисциплиной и опирающиеся на самые разные методы исследования³³. Разнообразие методов, используемых для изучения пространственного смысловыражения, хорошо видно при сравнении подходов к выявлению скрытого символизма простейших геометрических элементов (точки, линии и т. д.) в работах трех весьма разных авторов, обдумывавших эту проблему почти в одни и те же годы.

Одним из них был В. В. Кандинский, который не только в своем творчестве подверг радикальному пересмотру выразительные средства живописи, но и стремился к их теоретическому осмыслению. Развивая идеи изданной им в 1911 году книги «О духовном в искусстве»³⁴, художник посвящает точке, линии, плоскости и создаваемым на их основе геометрическим фигурам специальные исследования, в которых рассматривает эти элементы как знаки графического языка, способные выражать чувства и образные ассоциации³⁵. Пытаясь «снять завесу» с их внутренних смыслов, Кандинский обращается, прежде всего, к собственной интуиции, которая, однако, должна опираться на принцип «внутренней необходимости». И хотя он проверяет ее с помощью специальных анкет с вопросами о чувствах и мыслях, вызываемых у разных лиц той или иной геометрической фигурой, субъективность его метода внушала сомнения в научной ценности получаемых результатов уже его коллегам-художникам³⁶.

Совершенно иначе подходит к проблеме осмысления тех же геометрических элементов философ — А. Ф. Лосев. В выпущенной им в 1927 году книге «Античный космос и современная наука» он включает пространственные категории в систему умозрительных диалектических построений, восходящих к пифагорейским и неоплатоническим истокам. Точка, линия, плоскость, объемные тела разных конфигураций

мыслятся в этой системе как пространственные символы самых общих философских понятий: тождества и различия, покоя и движения и т. д.³⁷

Крайности чисто интуитивного и чисто умозрительного подходов к выявлению пространственной символики преодолеваются П. А. Флоренским в предложенном им в начале двадцатых годов проекте универсального, систематически построенного словаря пространственных символов — «*Symbolarium*»³⁸. Субъективной интуиции художника он противопоставляет «строго научный метод обследования символического наследия, оставленного нам прошлыми культурами...»³⁹. Но этот метод отличается также и от чисто дедуктивных умозрений философа: Флоренского интересует сравнительно-исторический анализ значений тех пространственных символов, которые даны зрению, в основе своей независимы от словесных знаков и коренятся «в глубинных слоях сознания, сходных у разных народов»⁴⁰. В единственной осуществленной статье из словаря — «Точка» — дается целый спектр значений этого простейшего, казалось бы, идеографического знака. На одном полюсе спектра — самые общие, онтологические смыслы точки, как символа границы бытия и небытия, начала и конца, Единицы, Первопричины и т. д. — предмет размышлений философов. На другом полюсе — эстетические и психологические значения точки, интересующие прежде всего художников. Между ними указывается ряд самых разнообразных значений символа — космологическое, пневматологическое, биологическое, этическое и др.⁴¹ Хотя в «*Symbolarium*» должны были включаться, прежде всего, плоские идеограммы, допускалась и их трактовка как проекций трехмерных объемов: колонна имеет общий смысл с вертикальной линией, семантика кольца Стоунхенджа сохраняется в начертании круга и т. д.⁴²

Идеи П. А. Флоренского, касающиеся семиотики пространства, не исчерпываются замыслом словаря идеографических символов. «Вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства», — писал он, полагая, что и наука, и техника, и искусство могут рассматриваться как разные способы такой деятельности⁴³. За каждым способом организации пространства стоит определенное миропонимание, находящее в пространственных формах свое символическое выражение. Таким символом миропонимания может служить, например, способ изображения пространства, различный у художников, принадлежащих разным культурным традициям⁴⁴. Написанная П. А. Флоренским в 1919 году статья на эту тему — «Обратная перспектива»⁴⁵ — открывает целый ряд исследований языка изобразительного искусства⁴⁶, вырастающий в специальную ветвь семиотики пространства, связанную с анализом средств его репрезентации на плоскости.

Так же, как семиотика изобразительного искусства имеет свои корни в досемиотических исследованиях, так и семиотика неизобразительных форм пространственных видов искусства — архитектуры, дизайна, градостроительства — восходит к идеям аналогии их средств с языком и его знаками, обсуждавшимся теоретиками и практиками этих видов искусства.

Уже в сороковых годах XIX века русский архитектор Н. В. Дмитриев в неопубликованной статье «Параллель языка с архитектурой» сопоставлял простейшие архитектурные формы с алфавитом звуков. Подобно тому, как перевод на русский язык мысли, выраженной, допустим, на итальянском языке, предполагает замену слов и их отношений на знаки другого языка, так и перевод некоторых универсальных архитектурных идей, выраженных посредством разных стилей, требует трансформации пространственных деталей. «В языке идеи выражаются звуками, в зодчестве — формами, — писал Н. В. Дмитриев. Каждый язык имеет свой алфавит, каждая архитектура — число основных форм»⁴⁷. По мысли зодчего, «переводу» полезных идей с одного архитектурного языка на другой мог бы способствовать словарь пространственных форм, выработанных народами мира для выражения сходных конструктивных идей»⁴⁸.

Взгляд на архитектурные стили как на специфические пространственные языки становился особенно понятным в моменты обострения стилистических споров. В начале XX столетия, например, в полемических статьях А. Н. Бенуа уподобление стилей языкам служило доводом в пользу использования классического ордера как, своего рода, «архитектурной латыни», способной более внятно выражать логику пространственной мысли, чем другие архитектурные языки или, тем более, «безграмотные» строения⁴⁹.

Однако в новых архитектурных направлениях сама эта логика претерпевала изменения: не только тектонические отношения между массами, выражаемые ордерами, но и организация «пустых» объемов между ними была осознана как основной предмет архитектурной мысли. «Пространство, а не камень — материал архитектуры», — так сформулировал в 1920 году новое понимание ее выразительных средств архитектор Н. А. Ладовский⁵⁰. Проблема соотношения пространства и массы в архитектуре в начале века интенсивно обсуждалась такими искусствоведами, как А. Ригль, Г. Вёльфлин, А. Шмарзов, П. Франкль, А. Бринкман и др.⁵¹

В России эта проблема была глубоко исследована А. Г. Габричевским, который рассматривал пространство и массу как «выразительные знаки особого типа художественной формы»⁵². В его понимании, архитектура организует отношения между динамическим, трактуемым как место движения, пространством и материальной тектоникой таким образом, что тектоническая «оболочка» запечатлевает в своих формах характер движения в охваченном ею пространственном «ядре» и, в свою очередь, сама задает это движение⁵³. Разные архитектурные стили отличаются не столько тем, как они оформляют тектоническую оболочку, сколько тем, как они организуют пространство и его отношения с материальной массой. Формы здания физиогномически выражают своей двузначной, составленной из массы и пространства, структурой тип соотношения внутреннего пространства с внешним миром: замкнутый в Византии, открытый в эпоху Возрождения, бурно прорывающийся изнутри наружу в позднем барокко и т. д.⁵⁴

Семиотические идеи, имплицитно содержащиеся в работах А. Г. Габричевского, были позднее развиты его учеником В. Ф. Маркузоном. В 1939 году в статье «Метафора и сравнение в архитектуре» молодой тогда исследователь рассматривал «исконные средства архитектурного языка», позволяющие символически выразить логику архитектурной конструкции⁵⁵. Подобно П. А. Флоренскому (который находил в пространственных средствах смысловыражения такие же приемы метафоры, метонимии и синекдохи, как и в словесных поэтических текстах)⁵⁶, он обращается к аналогии с поэтическими тропами. Подобно А. Н. Бенуа, он проводит параллель между классическим ордером и древним языком, способным наиболее ясно выразить логику мысли. Подобно Н. В. Дмитриеву, он видит в архитектурных стилях своего рода «диалекты», допускающие взаимный перевод некоторых общих конструктивных идей, что дает основания для выявления универсальных принципов архитектурного языка (как это делает общая лингвистика по отношению к конкретным языкам). Наконец, подобно А. Г. Габричевскому, он описывает выразительные возможности тектонической «оболочки», соотнесенной со свободным пространством, как основу специфического архитектурного языка.

Свою семиотическую концепцию В. Ф. Маркузон развернул в серии статей, вышедших в 70-е годы⁵⁷, когда вызревавшее в недрах теории архитектуры осмысление ее выразительных средств как особого языка получило поддержку и новый импульс извне, со стороны активно распространявшейся тогда на разные сферы знания семиотики. Опираясь как на исторические исследования, так и на современный опыт, теоретик утверждал, что специфический язык архитектуры можно рассматривать не просто как суммарное обозначение ее выразительных средств, но как «язык в том смысле, который вкладывает в этот термин семиотика»⁵⁸. В соответствии с этим смыслом В. Ф. Маркузон различал, с одной стороны, морфологию сравнимых с лексемами архитектурных форм и синтаксис их отношений, а с другой — семантику этих форм и построенных из них тектонических конструкций⁵⁹. В то же время он видел и пределы этих аналогий, считая, например, непродуктивными попытки создания словаря архитектурных форм со стабильными значениями⁶⁰. Отрицая существование каких-то готовых «художественных знаков», В. Ф. Маркузон полагал, что, как и словесная конструкция, архитектурное сооружение приобретает статус произведения искусства как раз тогда, когда становится многозначным, наделяется дополнительными переносными значениями и символическими смыслами с помощью специфических визуально-пространственных тропов (сравнений, метафор и т. п.)⁶¹.

Сходным образом от художественных средств архитектуры отличают знаки ее «повседневного» языка и некоторые другие авторы. Так, например, А. Г. Раппопорт и Г. Ю. Сомов считают необходимым вычленить в качестве самостоятельного направления архитектурной науки собственно семиотический анализ этих знаков⁶². Этот анализ должен включать в себя исследование прагматики (отношений знаковых систем

архитектуры к деятельности человека), семантики (отношений архитектурных форм к их значениям) и синтактики (правил, регулирующих отношения между самими знаками архитектурного языка)⁶³.

Притягивая своей эвристической силой, семиотика в то же время не вполне удовлетворяет обращающихся к ее понятиям исследователей архитектуры. С одной стороны, аналогия с лингвистикой позволяет говорить о знаках архитектурного языка, его «буквах» и «иероглифах»⁶⁴, о специфической его семантике⁶⁵, о «тезаурусе» пространственных образов, хранимых в памяти архитектора⁶⁶, о «словаре» устойчивых иконографических схем и мотивов⁶⁷, о различии архитектурных языков в разные исторические эпохи⁶⁸ и т. д. Но, с другой стороны, попытки более или менее далеко провести параллель с лингвистическими понятиями сталкиваются с естественным «сопротивлением материала» и вынуждают тех же исследователей констатировать существенные различия знаковых систем вербального языка и архитектуры⁶⁹. Поэтому довольно скоро надежды на успешное применение новых семиотических методов в изучении архитектуры⁷⁰ стали сменяться сомнениями по поводу плодотворности союза архитектуроведения с семиотикой и даже уверенностью в его невозможности⁷¹.

III

Как ясно из сказанного, подходя с двух разных сторон, исследователи сталкиваются с одними и теми же проблемами семиотики пространства. С одной стороны, филологи и лингвисты, распространяя на сферу пространственных средств смысловыражения методы анализа языка, сталкиваются с тем, что в этой сфере могут действовать принципиально иные семиотические механизмы. С другой стороны, художники, архитекторы и теоретики пространственных видов искусства самым предметом своих исследований побуждаются к поиску аналогий со знаковыми системами вербального языка, но обнаруживают, что эти аналогии имеют пределы. И те и другие наталкиваются на одно и то же препятствие: теоретические модели, выработанные для анализа дискретных последовательностей знаков, развивающихся во времени, оказываются малоэффективными для описания пространственных носителей значения.

Из этой ситуации могут быть два выхода. Можно исходить из того, что семиотика пространства есть только определенный метод исследования, который связан с применением лингвистических понятий к нелингвистическому предмету, и к которому по мере надобности обращаются специалисты разных областей до тех пор, пока этот метод дает полезные результаты. Тогда семиотика пространства будет выглядеть лишь эпизодом в истории науки, связанным с увлечением некоторыми «модными» в какой-то момент методами, на смену которым приходят увлечения другими методами. Но возможен и иной взгляд на ту же проблему, когда семиотика вообще и семиотика пространства, в частности, понимаются, прежде всего, не как особый метод, а как особый предмет исследования. Именно так понимают свою науку лингвисты, которые испробовали в ее пределах разные методы прежде, чем выработали, ставший столь популярным и за рамками лингвистики, структурный метод анализа языка.

С этой точки зрения предмет семиотики пространства — специфические пространственные средства смысловыражения — не зависит от «моды» на те или иные методы. Он имеет глубокие корни в досемиотических исследованиях теоретиков и практиков пространственных видов искусства и, с другой стороны, вполне реальные перспективы своего дальнейшего развития. Пример лингвистов показывает, насколько тщательно может быть изучена система средств смысловыражения, развивающихся во времени⁷². Но если лингвистику и ее семиологическое обобщение в варианте Ф. де Соссюра можно рассматривать как своего рода «хроносемиотику», то есть основания ожидать не меньших успехов и в сфере «топосемиотики».

Для развития последней может быть весьма полезен опыт, накопленный в теории архитектуры и других пространственных видов искусства. Однако предмет семиотики пространства отнюдь не тождествен предмету традиционного искусствознания, как не тождественны грамматика и поэтика в анализе словесных текстов. Имея своим предметом общие, ставшие культурными нормами, средства выражения смыслов через пространственные их носители, она отличается от искусствоведческих описаний конкретных произведений конкретных авторов, вырабатывающих индивидуальный комплекс выразительных средств. Семиотика пространства не совпадает в то же время и с теорией композиции, которая рассматривает непосредственно воспринимаемые элементы пространственных форм (линии, пятна, объемы) и организующие их структуры (ритм, симметрию, пропорциональность и т. п.), не ставя своей задачей систематически связать их со значениями. При этом несомненна возможность трактовать некоторые аспекты теории композиции с помощью пространственной семиотики. Так, например, весь комплекс проблем, связанных с выражением статики и динамики средствами композиции, может быть описан как связи планов выражения и содержания в системе архитектурного кода.

С другой стороны, семиотика пространства не тождественна и чисто семантическим исследованиям (психологическим, социологическим, этнографическим, культурологическим и т. д.), в которых значения пространственных объектов могут рассматриваться независимо от особенностей их видимой формы. Нацеленная на обнаружение именно общих норм связи этой формы со своим значением семиотика пространства отличается и от герменевтики, которая ориентирована более на индивидуальные особенности осмысления у разных интерпретаторов.

Имея свой собственный предмет и даже немалый опыт его изучения специалистами разных профилей, семиотика пространства не имеет еще своего метода, какой выработала на своей почве лингвистика. Поэтому она вынуждена пока довольствоваться методологическими заимствованиями у той же лингвистики, а также у психологии, социологии и других наук, более разработанных в методологическом отношении. На каком-то этапе такие заимствования могут быть полезны. Но по мере ее развития все более актуальным становится вопрос о собственном методе пространственной семиотики, который учитывал бы ее особенности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Леви-Строс 2001 (1983). Гл. II—IV.
2. Пространственное положение центра советских семиотиков — г. Тарту — само семиотично: вытесняемая на периферию официальной науки в СССР, тартуская семиотическая школа была проводником новых научных методов, распространившихся с Запада на Восток. В то же время никакие географические границы не могут поставить под сомнение правомерность рассмотрения этой школы в истории отечественной науки. О деятельности школы см.: Ю. М. Лотман и ТМСИ 1994. Там же см. библиографический указатель серии «Труды по знаковым системам» (далее — ТЗС) и других сборников ТГУ.
3. См.: Зализняк и др. 1962; От редакции 1965: 5—8; Лотман 1967, 1998: 21—22.
4. В предельно заостренной форме эта позиция высказана И. И. Ревзиным: «Предметом семиотики является любой объект, поддающийся средствам лингвистического описания». — Цит. по кн.: Лотман 1992: 11.
5. См.: Лотман 1998: 26—31.
6. См.: Иванов 1972.
7. См., в частности: Иванов, Топоров 1965; 1977; Лотман 1965б. См. также: Бахтин 1965: 395, 436—439; Гуревич 1972: 67—70.
8. См.: Топоров 1965, 1971, 1972: 93—98, 1973а, 1973б, 1982, 1983; Мелетинский 1976: 212—217.
9. См., например: Лотман 1965б; Цивьян 1973, 1978; Неклюдов 1972 и др.
10. См., в частности: Байбурин 1983а, 1983б; Бгаджноков 1983; Новик 1984.
11. Еще О. М. Фрейденберг отмечала, что единая семантика мифа может выражаться не только в слове или действии, но и в пространственной форме вещи. См.: Фрейденберг 1997: 179 и след., 1978: 62—73, 98—103. См. также о выражении представлений о мире в пространственной структуре предметных форм: Байбурин 1981; Рыбаков 1975: 40—42, 1981, 1988; Сегал 1972; Этносемиотика 1993.
12. См., например: Байбурин 1983; Иконников 1978; Токарев 1970.
13. См.: Иванов 1986.
14. От текста, образуемого городским пространством, следует, поэтому, отличать понятие «текст города» в смысле совокупности его литературных описаний (см., например: Топоров 1984. Ср. различение пространства как текста и текста как пространства в статье: Топоров 1983).
15. См.: Долгий, Левинсон 1971; Иконников 1981; Кнабе 1985; Топоров 1987.
16. В качестве первичных знаков языка города «минимальные, содержательно нерасчленимые пространства, отмеченные специфическими чертами», рассматривает, например, Л. Л. Гуревич (Гуревич 1974).
17. См.: Даниэль 1979; Топоров 1983: 263—264.
18. См.: Байбурин 1983б: 136—145; Кнабе 1999: 111—112; Успенский 1995: 175.
19. См.: Лотман 1965б: 212; 1998: 220, 224, 228; 1992: 241; Неклюдов 1972: 30.
20. Семиотические функции «проема—в—преграде» рассмотрены в статье: Даниэль 1979: 76—78.
21. ТЗС 18.
22. Лотман 1974.
23. См.: Гуревич 1974; Каганов 1978, 1979, 1980, 1986; Хан-Магомедов 1976.

24. См., например: Иконников 1973
25. См., в частности: Безмоздин 1975. Гл. 5; Рубин 1973; Сегал 1968.
26. См.: Лотман 1998: 211 и след.; 1992: раздел: «Семиотика пространства».
27. См.: Лотман 1986: 3
28. См.: Там же: 4.
29. Ср.: «Одной из универсальных особенностей человеческой культуры, возможно связанной с антропологическими свойствами сознания человека, является то, что картина мира неизбежно получает признаки пространственной характеристики». — Лотман 1969: 463.
30. О принципиальных отличиях строения пространственных иконических моделей и повествовательных текстов см.: Лотман 1973.
31. Отсюда взаимный интерес к сотрудничеству семиотиков с нейрофизиологами. См., например: Николаенко, Деглин 1984; Черниговская, Деглин 1984, а также: ТЭС 16.
32. См.: Лотман 1984.
33. Обращаясь к опыту отечественных предшественников пространственной семиотики, Ю. М. Лотман называл М. М. Бахтина с его идеей хронотопа и П. А. Флоренского с его анализом пространственности зрительно воспринимаемых объектов (Лотман 1986: 3—5). О значении прошлого теоретического наследия для семиотики, в том числе пространственной, см. также: Иванов 1973, 1999; Огибенин 1975.
34. См.: Кандинский 2001: 23—140.
35. См.: Кандинский 1919, 1994, 2001. См. также: Хан-Магомедов 1978: 77—96.
36. См.: Хан-Магомедов 1981: 343—347, 359.
37. См.: Лосев 1993: 235—243.
38. Флоренский 1971.
39. Там же: 525.
40. Там же: 523.
41. См.: Некрасова 1982.
42. Флоренский 1971: 523—524; 526—527.
43. Флоренский 1993б: 55 и след.
44. Флоренский 1993а: 106—107 и др.
45. Там же: 177—281.
46. Ср.: Бакупинский 1981; Лисицкий 1978; Panofsky 1927; Габричевский 1928: 30—56; Тарабукин 1993; Жегин 1970; Успенский 1970, 1971; 1995. См. также: Раушенбах 1980; Мочалов 1983.
47. Цит. по кн.: Кириченко 1986: 141.
48. См.: Там же: 142.
49. См.: Бенуа 1968: 125—132.
50. Мастера 1975: 344.
51. См., в частности, в русском переводе: Бринкман 1935; Вёльфлин 1930; Ригль 1935.
52. Габричевский 1923: 292—309; 1927: 31.
53. См.: Габричевский 1927: 25.
54. Там же: 28. Ср. сходные рассуждения В. А. Фаворского: «Стиль греческого искусства, стиль готики, ампира, барокко — разве это не мировоззрение и разве это не предметно-пространственная форма, отношением предмета к пространству выражающая мировоззрение?» — Фаворский 1988: 284. См. там же: 218—223; 243—244; 276—292. .

55. Маркузон 1939.
56. См.: Флоренский 1971: 522.
57. См.: Маркузон 1970а, б, 1978, 1979.
58. Маркузон 1970а: 48
59. См.: Там же: 53
60. Маркузон 1979: 29.
61. Маркузон 1978: 52.
62. Раппопорт, Сомов 1990: 226—227.
63. Там же: 198—228.
64. См.: Борисовский 1989: 72—77.
65. Иное, чем у В. Ф. Маркузона понимание архитектурной семантики, связанное с переносом акцента от тектоники к пространственности см. в кн.: Страутманис 1978. Гл.2.
66. См.: Глазычев 1978:171—172.
67. См.: Ревзин 1988: 70.
68. См.: Иконников 1985: 130 и след.
69. См., наприм.: Там же: 102—105.
70. См.: Россинская 1981.
71. См., наприм.: Ревзин 1994: 32—33.
72. Основоположник структурной лингвистики и семиологии Ф. де Соссюр дает недвусмысленное указание на связь всего механизма языка с принципом последовательной передачи слуховых сигналов, чередующихся во времени (см.: Соссюр 1977: 103).

II. СЕМИОЛОГИЯ ЗНАКОВЫХ СРЕДСТВ

«ЗНАКОВАЯ ПРИЗМА»: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ СЕМИОЗИСА*

1. Задачу синтеза представлений о знаках, поставленную основателями семиотики, до сих пор нельзя считать вполне решенной. Помимо известных расхождений между логически ориентированной теорией знаков Ч. Пирса и Ч. Морриса и выросшей на почве лингвистики семиологии Ф. де Соссюра, существенно и расхождение между представителями психологического и антипсихологического направлений в исследовании знаков. Решительно выдвинутый в логических исследованиях Г. Фреге и Э. Гуссерля и поддержанный различными школами структурной лингвистики антипсихологизм исключает из исследования знаков ряд моментов их функционирования, без учета которых невозможно целостное представление о механизме знаковой связи. Достаточно сослаться на выявление роли знаков в психической деятельности, исследованной Ж. Пиаже, Л. С. Выготским и их последователями, чтобы устранить сомнения в необходимости учитывать психологические аспекты знаковой связи в изучаемой ее теории. Однако и другая крайность, предполагающая, что только в рамках психологической теории деятельности, но не в лингвистике или семиотике возможно постижение сущности знаков, представляется также мало оправданной. В результате множества разночтений своих основных понятий семиотика, задуманная ее создателями как единая система знаний о знаках, нередко воспринимается скорее как «круглый стол», за которым по выражению Е. Пёльца, встречаются представители разных научных дисциплин, чтобы обсудить, в чем могут сойтись их представления о знаках (см.: Пёлец 1983: 140).

Между тем возможности для синтеза различных подходов к пониманию знаковой связи и объединения их в рамках одной целостной картины еще отнюдь не исчерпаны. В ряде случаев представления, вначале казавшиеся взаимоисключающими, оказываются с определенной точки зрения вполне согласуемыми описаниями различных аспектов единой картины. Соединение в такую картину разных представлений о механизме знаковой связи становится осуществимым с помощью интегративной пространственной модели «знаковой призмы», которая будет рассматриваться ниже.

2. В основе предлагаемой модели лежит понимание знаков как особых средств человеческой деятельности, способных служить одновременно и для коммуникации между субъектами, и для репрезентации объектов их познания, оценки и преобразования. Знаковые средства рассматриваются здесь в то же время как особая форма информационно-связи, опирающаяся на конвенционально принятые в культуре нормы кодирования и декодирования. Такое толкование знаковости соответствует ее пони-

*Опубликовано в сб.: Культура в фокусе знака. Сборник научных трудов / Рос. филос. о-во. Твер. гос. ун-т; ред.: В. Ю. Лебедев, А. Г. Степанов. Тверь. 2010: 15—29. Переработанные фрагменты гл. 6 и 7 из кн.: Чертов 1993.

манию в семиологии Ф. де Соссюра и его последователей, хотя не использует их билатеральную модель, включающую в понятие знака, наряду с означающим, еще и означаемое (см.: Соссюр 1977; Ельмслев 1999). В этом отношении оно ближе тому понятию, которое в семиотике Пирса и Морриса выражено с помощью термина «символ» (см.: Пирс 2000; Моррис 1983). Однако этот термин, как известно, используется не только для обозначения конвенциональных знаков, но и применяется в иной терминологической традиции по отношению к более сложным средствам репрезентации, которые скорее противопоставляются знакам, нежели отождествляются с ними (см., в частности: Тодоров 1998; Pochat 1983; Sørensen 1963). Понятый в этом смысле символ трудно заменить каким-либо иным термином, поэтому представляется целесообразным сохранить его для выражения именно этих незнаковых или сверхзнаковых средств репрезентации.

Очевидно, что в понятие знака, полностью определенного культурными конвенциями, не входит ни то, что со времен Августина называется «естественными знаками», а у Пирса попадает в категорию индексов, ни то, что в семиотике Пирса получило название «иконы». Ничто не мешает, однако, различать семиотику знаковых средств и более общую семиотику, в предмет которой включаются также другие средства информационной связи — сигналы, индексы и иконические модели.

При таком различении использование знаковых средств будет характеризовать не просто отдельный тип, но особый уровень информационной связи. Если образование иконических моделей возможно уже на уровне механических процессов вроде отпечатка ладони на глине, а сигнально-индексальная связь доступна даже простейшим животным, то знаковый уровень связи достигим только для мыслящих и сознательно действующих субъектов, использующих выработанные в культуре способы деятельности, в частности, знаковые системы.

По сравнению с сигнально-индексальным уровнем информационной связи, знаковый ее уровень предполагает действие более сложного механизма. Для его описания уже недостаточно одной лишь классической схемы из теории связи К. Шеннона, где рассматривается информационная цепь, идущая от «источника» сообщения к ее «приемнику» через «канал» связи и механизмы кодирования и декодирования. За пределами этой схемы оказывается такой существенный компонент знаковой коммуникации как репрезентируемый объект (референт), отнесенность к которому является обязательным условием знаковости. Весь механизм знаковой связи как раз на то и нацелен, чтобы сделать возможной передачу сообщений о таком объекте, который не имеет непосредственного контакта с членами информационной цепи и выходит как угодно далеко за пределы наличной ситуации или даже вообще отсутствует в действительности. Однако, независимо от того, где находится обозначенный объект и существует ли он где-либо вообще, сама предметная отнесенность и способность выводить мысль субъекта за пределы наличной ситуации составляют существенные и необходимые

признаки знаков, отличающие их от естественно складывающихся сигналов и индексов. Направленность знака и выражаемой им мысли на обозначенный объект требуют появления нового измерения в схеме знаковой связи, которая уже не укладывается в одномерную схему информационной цепи между отправителем и адресатом.

3. В этом характерном для знаковой связи различии двух измерений, соответствующих предметной отнесенности и коммуникативной направленности знаков, проявляется принципиальное для человеческой деятельности несовпадение субъектно-объектных и межсубъектных отношений. Особенность знаковых средств состоит в принадлежности сразу к двум соответствующим типам информационных потоков. Способность репрезентировать объекты для субъектов деятельности столь же необходимое свойство знаков, как и их способность опосредовать коммуникацию между этими субъектами. Вклиниваясь в систему как межсубъектных, так и субъектно-объектных отношений в качестве искусственно введенного посредника и тех, и других, знаки связывают соответствующие два типа информационных потоков в единый узел. Благодаря такому соединению, индивидуальный опыт познания, оценки и преобразования объектов может быть передан от субъекта к субъекту и закреплен в коллективной памяти культуры, равно как и обратно, выработанные в культуре знания, ценностные представления и способы преобразования объектов становятся посредством знаков достоянием отдельных индивидов.

Включенность знаков одновременно в субъектно-объектные и в межсубъектные отношения определяет не только функции, но и структуру знакового механизма. Основу этой структуры составляет исходная «клеточка» человеческой деятельности, включающая в себя, по крайней мере, двух общающихся субъектов и объект их познания, оценки или преобразования (см.: Каган 1988: 131). В самом центре этой «клеточки» может быть выявлен еще один компонент деятельности — ее средства, роль которых могут исполнять как технические орудия, направленные на вещественно-энергетическое преобразование объекта, так и особые «информационные» или, как их называл Л. С. Выготский, «психологические» орудия, воздействующие уже на сознание коммуницирующих субъектов. Подобно техническим орудиям, знаковые средства связи служат «инструментами коммуникации» и занимают в структуре описываемой «клеточки» деятельности место среднего члена, который не совпадает ни с объектом деятельности, ни с ее субъектами, но, как и полагается средству, опосредствует их отношения. Такие средства деятельности проявляют характерную амбивалентность, состоящую в том, что они могут, с одной стороны, осваиваться субъектом настолько, что он начинает воспринимать их как часть или продолжение самого себя, а с другой — способны отчуждаться от субъекта, сливаясь с противостоящими ему объектами или оказываясь объектом его освоения.

Наглядно структуру такой элементарной «клеточки» деятельности в том случае, когда в качестве ее средства оказывается знак, можно представить с помощью схемы 1.

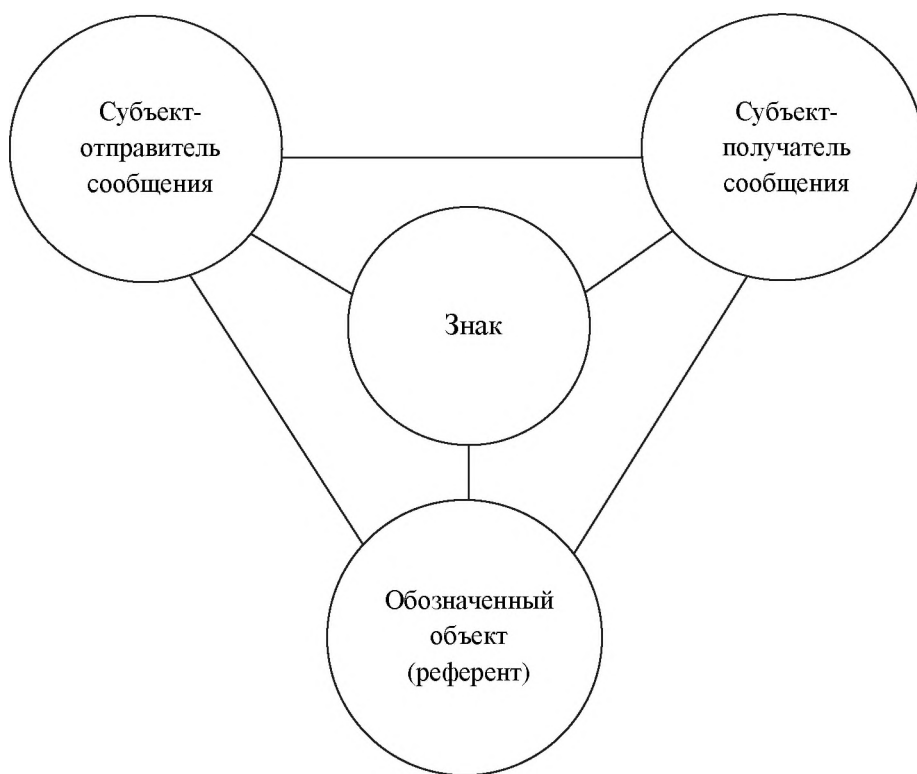


Схема 1. *Знак как посредник в системе субъектно-объектных и межсубъектных отношений*

Не трудно видеть, что приведенная схема «клеточки» знаковой деятельности воспроизводит классический «треугольник» К. Бюлера и ряда других исследователей (см.: Бюлер 1993: 34; Шафф 1963: 265; Gardiner 1932: 7).

4. Однако элементарная схема знакового опосредования только намечает, но еще не раскрывает механизм знаковой связи. В ней отсутствуют некоторые компоненты, без которых этот механизм не может работать, и без которых нельзя объяснить, каким образом знаковая связь позволяет «переносить» информацию от одного субъекта к другому, как она дает возможность реконструировать в сознании адресата мысль об объекте, выраженную с помощью знаков отправителем. Неясно еще, почему разные субъекты должны связывать с данным знаком одно и то же содержание и направлять свою мысль именно на тот объект, который этим знаком обозначен. Более того, непонятно даже, чем осмысление этого знака отличается от случайной ассоциации, и почему один и тот же субъект должен, встречая данный знак, всякий раз связывать с ним один и тот же смысл.

Для того чтобы связь идеальных образов с данным знаком приобрела у разных субъектов необходимый характер, требуется участие еще одного компонента, не зафиксированного на схеме 1 в качестве самостоятельной единицы. Между тем подобный компонент предусмотрен во многих версиях теории знаков, хотя и трактуется в них по-разному и не имеет общепринятого терминологического выражения. Роль такого компонента играет, например, понятие «смысл» (Sinn) в концепции Г. Фреге, понятие «значение» (Bedeutung) в системе Э. Гуссерля, «десигнат» в концепции Ч. Морриса, «форма содержания» у Л. Ельмслева и т. д. Взятый как часть общего механизма знакового опосредования этот компонент есть не что иное, как заданная кодом норма осмысления знака. Так же как и выработанный в культуре способ оперирования техническими орудиями, способ осмысления знаков, ставший нормой в данной культуре, закрепляется в навыках освоивших его субъектов.

Хотя этот способ не может существовать вне идеальной сферы, он не сводим к состояниям психики отдельных индивидов. Для каждого из них принятый в культуре способ осмысления знака становится внутренним в той мере, в которой осваивается индивидуальной психикой, но остается внешним постольку, поскольку существует независимо от нее в культуре как компонент уже не индивидуального, а коллективного сознания. В такой двойственности смыслового значения — не существующего вне психики отдельных субъектов, но и независимого в то же время от любого конкретно взятого из них — можно узнать уже упомянутую амбивалентность всякого средства деятельности, способного и осваиваться конкретными субъектами, и отчуждаться от них.

Способ осмысления знака, ставший культурной нормой и устойчивой единицей кода, может быть назван *сигнификатом*. Это существенный элемент знаковой связи, благодаря которому она способна совмещать репрезентативные и коммуникативные функции. Обобщенность, производная, по мысли Л. С. Выготского, от обобщественности, позволяет такой единице значения служить одновременно и более или менее общей схемой познания объектов, и унифицированным средством взаимного понимания субъектов. Таким образом, сигнификат оказывается как раз тем связующим элементом, благодаря которому мысли разных субъектов могут быть отнесены к одному и тому же объекту.

Взятые вместе, все эти компоненты образуют комплекс, который можно рассматривать как «план содержания» знака (если допустить применение к единичному знаку термина, относимого обычно к целому тексту). Схема этого «плана содержания» имеет уже знакомую структуру элементарной «клеточки» деятельности, направленной на общий объект и опосредованной выработанным в культуре средством. Роль такого средства — посредника в комплексе субъектно-объектных и межсубъектных отношений — в данном случае играет сигнификат как общепринятый способ осмысления знака (схема 2).

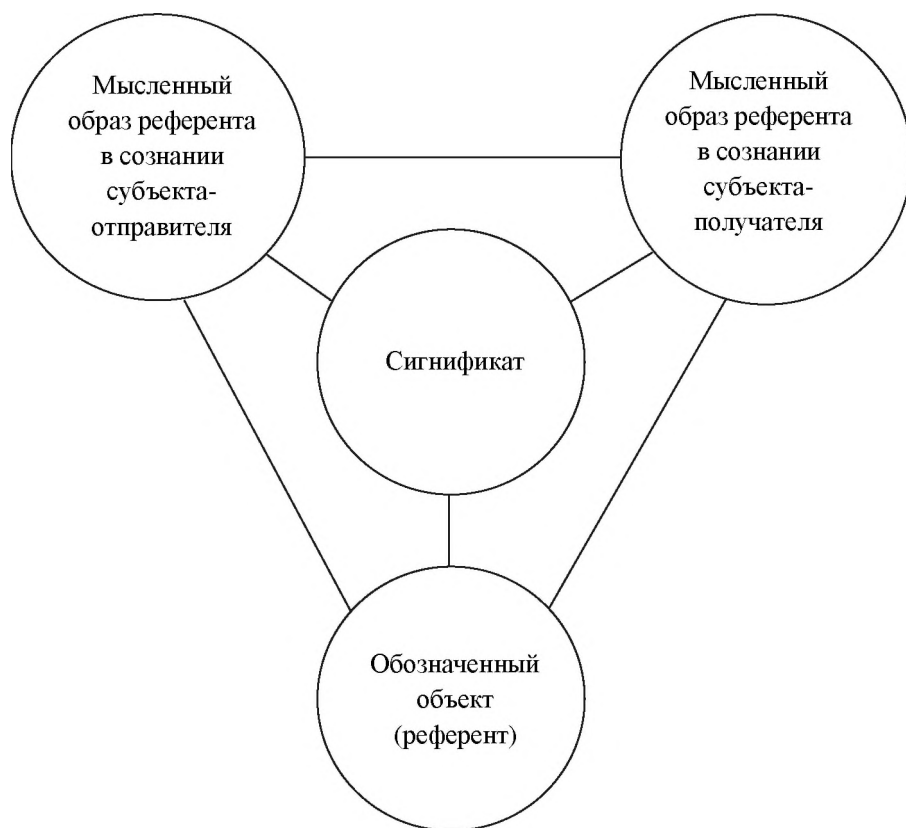


Схема 2. «План содержания» знака

5. Подобно тому, как значение оказалось разложимым на ряд компонентов «плана содержания» знака, означающие средства так же раскладываются на компоненты, образующие на этот раз уже его «план выражения». На дифференциацию этих компонентов указывают хотя бы расхождения в понимании того, что, собственно, нужно относить к знакам: внешние посредники коммуникации, которые традиционно отождествляются с ними, или, может быть, их чувственные образы в сознании субъекта, которые, например, Ф. де Соссюр предпочитал рассматривать в качестве «означающей» стороны знака. И тот и другой компоненты знаковой связи необходимы для того, чтобы она могла состояться.

Но дифференциация компонентов «плана выражения» может быть продолжена. Если учитывать несовпадение функций отправителя и адресата знаковых сообщений, то надо различать и типы возникающих у них чувственных образов: для отправителя



Схема 3. «План выражения» знака

это прообраз требуемого знака, возникающий в представлении до того, как знак будет сформирован и употреблен; для адресата же это нечто иное — перцептивный образ уже имеющегося налицо знакового средства. Оба эти типа чувственных образов имеют в своей основе нечто общее — единую схему, в соответствии с которой внешняя форма знака в одном случае производится, а в другом — распознается. Такая схема не сводится к индивидуальному навыку конкретного субъекта и представляет собой культурную норму, предписанную кодом и осваиваемую отдельными индивидами как заданный извне способ деятельности. Благодаря единству этой нормы, адресат отбирает в процессе восприятия материального носителя из множества свойств именно те, которые придавал этому носителю отправитель, и которые необходимы для узнавания именно данного знака в некотором внешнем посреднике.

О такой культурной норме построения и узнавания знака, применимой ко многим его воспроизведениям, говорят как о «знаке-типе» или «знаке-образце», отличая их от конкретных «знаков-событий» или «знаков-экземпляров» (Carnap 1946: 5—6; Klaus 1969: 58). Будем применять к такой норме образования узнаваемой формы знака термин «*сигнификант*». Как видим, в структуре плана выражения просматривается та же схема элементарной «клеточки» деятельности субъектов относительно общего объекта с помощью принятого в культуре средства (схема 3).

Таким образом, общая схема знакового опосредования (схема 1) «расслаивается» на два уровня: «план содержания» и «план выражения» знака. Хотя по отношению к плану содержания весь план выражения все время остается комплексом средств связи, внутри этого комплекса роли его составляющих разделены и, скажем, материальный носитель знака в рамках самого плана выражения играет уже роль формируемого объекта для субъекта-отправителя, а также — роль объекта узнавания для субъекта-приемника. Функции же средства деятельности, также как и в структуре плана содержания, берет на себя культурная норма, но на этот раз уже норма не осмысления содержания, а образования формы знака, т. е. не *сигнификат*, а *сигнификант*.

6. Между компонентами того, что выше было названо «планом содержания» и «планом выражения» знака, складывается специфическая система отношений, которые не совпадают ни с гносеологическими, ни с какими-либо иными из прагматических функций знаков, а образуют особое *семантическое измерение*. Если выражение и содержание рассматривать как два «горизонтальных» плана, то отношения между ними предстанут на схеме уже как «вертикальные» ряды, попарно соединяющие изофункциональные компоненты плана выражения и плана содержания. Среди них имеются два «субъектных» ряда, один из которых образуется *отношением выражения* между мыслью об объекте в сознании субъекта-отправителя и его представлением о соответствующем знаке; другой ряд строится обратным *отношением интерпретации*, которую производит субъект-приемник, декодируя сообщение. В ту же систему семантических отношений входит и «объектный» ряд, образованный *отношением референции* материального носителя к обозначенному с его помощью объекту. И оба «субъектных», и «объектный» ряды связываются в единую систему благодаря центральному ряду, который можно назвать «инструментальным». Этот ряд создается *отношением сигнификации* между соответствующими центральными компонентами плана выражения и плана содержания. Как и составляющие его члены, отношение сигнификации уже не может быть сведено ни к психике единичных субъектов, ни к отношению между объектами, выступающими как материальный носитель знака и как его денотат, а служит как раз тем инструментом, с помощью которого устанавливается связь между тем и другим, и который образует «сердцевину» знакового механизма.

Опираясь на анализ компонентов плана выражения и плана содержания, а также семантических отношений между ними, можно представить весь комплекс основных элементов, участвующих в организации знаковой связи в виде пространственной модели, изображенной на схеме 4.

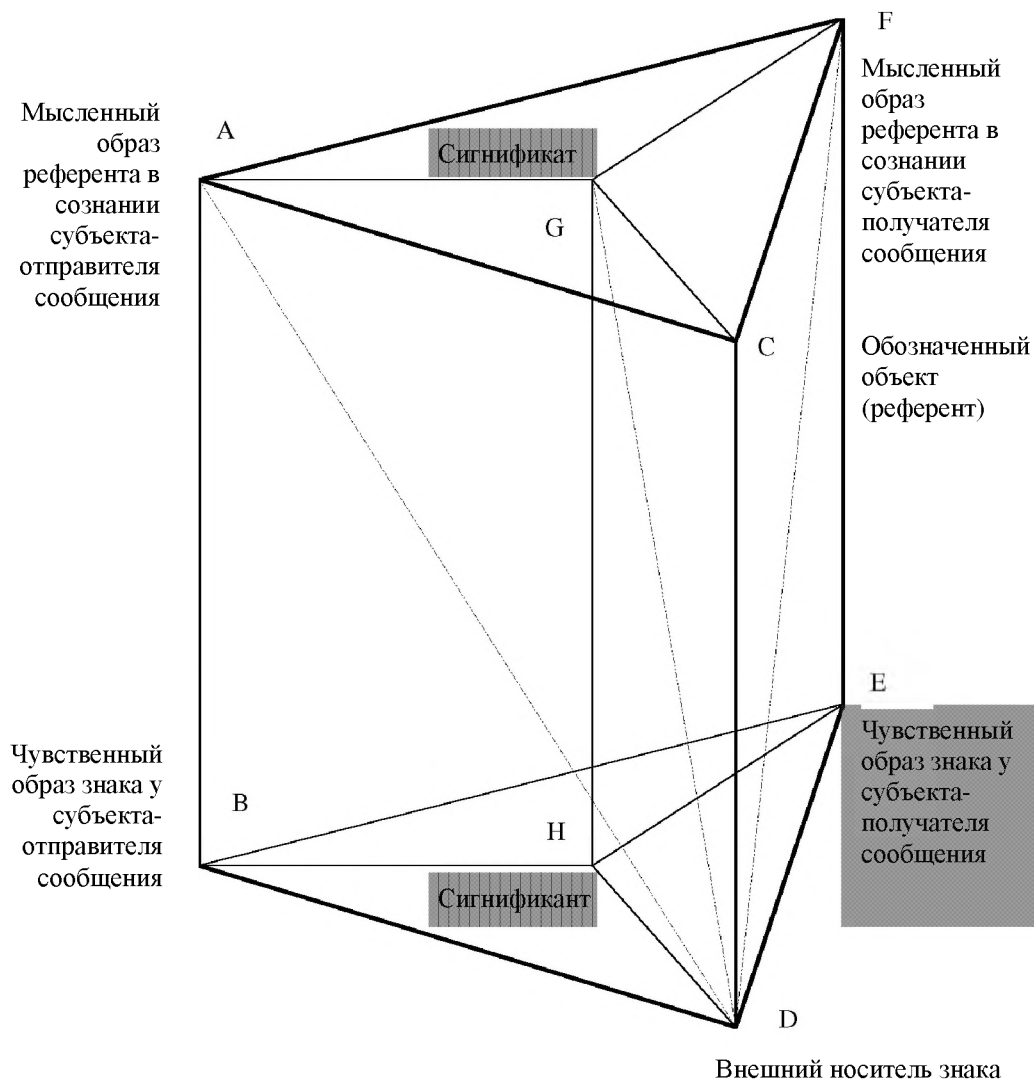


Схема 4. Пространственная модель знаковой связи («знаковая призма»)

7. Представленная на схеме «знаковая призма» образована элементами, необходимыми и достаточными для организации знакового способа связи и демонстрирует систему отношений между ними, т. е. структуру того особого механизма, который такой способ делает возможным. Модель «знаковой призмы» показывает отношения, в которые должно включиться некоторое явление, чтобы стать носителем знакового сообщения, конкретным «знаком-экземпляром». Таким единичным знаком может оказаться любое явление, которое способно занять позицию элемента «D» в системе моделируемых на схеме 4 отношений. Иными словами, *знак (D)* — это такое явление,

которое выражает возникающий в сознании субъекта-отправителя мысленный образ (А) объекта (С), сформированный с помощью культурной нормы смыслообразования — сигнификата (G), — связанного в коде с культурной нормой выражения — сигнификантом (Н), — с помощью которого у субъекта-отправителя строится представление (В) о требующейся форме знака (D), а в чувственном образе (Е), возникающем при восприятии этого знака у субъекта-адресата, отбираются релевантные признаки, интерпретируемые посредством того же кодового отношения сигнификации (HG), которое предписывает реконструкцию в новом мысленном образе (F) содержания исходного мысленного образа (А).

Как система необходимых и достаточных элементов знакового механизма, приведенная схема воспроизводится во всех случаях знаковой связи. Структура этого механизма сохраняется как инвариант, не зависящий от возможных вариаций составляющих ее элементов. В этом можно убедиться, пробуя устранить из схемы «знаковой призмы» те или иные ее компоненты.

Так, например, нетрудно, казалось бы, удалить из нее обозначенный с помощью знака его референт (пункт «С» на схеме 4). Ведь весь механизм знаковой связи можно рассматривать как способ избавления от необходимости реагировать лишь на стимулы, связанные с наличной ситуацией, и иметь возможность передавать мысли не только об отсутствующих, но даже и о несуществующих объектах. Но именно в силу того, что этот механизм работает, наличие или отсутствие в данной ситуации репрезентируемого объекта никак не может повлиять на структуру «знаковой призмы». Место референта знака, независимо от того, занято ли оно каким-то конкретным объектом, всегда принципиально сохраняется, коль скоро сохраняется обязательная для всякого знака предметная отнесенность и его способность репрезентировать для субъекта некий внешний объект.

Такой же мнимой оказывается и кажущаяся легкость удаления других компонентов из общей системы связей. Скажем, попытаюсь устранить из ситуации компоненты того или иного «субъектного ряда», невозможно все-таки освободиться от различения двух функций — отправителя и приемника сообщения и, соответственно, от ребер АВ и EF в схеме «знаковой призмы» — независимо от того, выполняются ли эти функции разными индивидами или одним и тем же.

Более того, даже тогда, когда отсутствует внешний материальный посредник и знаки воспроизводятся лишь в мысли субъекта, о знаковости этого процесса можно говорить лишь в той степени, в какой в нем присутствует аутокоммуникация, сохраняющая не только отличие функций «отправителя» и «адресата», но и функцию знакового посредника между ними, хотя в этом случае внешний знак замещается некоторым внутренним субститутотом, таким, например, как начальные стадии артикуляции, служащие «субстанцией выражения» в процессах внутренней речи.

Каково бы ни было преобразование возможных компонентов, образующих «вершины» в модели «знаковой призмы» в межсубъектной связи или аутокоммуникации, два компонента, образующих центральный «инструментальный» ряд, остаются неиз-

менными во всех случаях использования данного знакового средства. Входящие в этот ряд сигнификат, сигнификант и связывающее их отношение сигнификации, уже не зависят от того, употреблены ли они субъектом по поводу того или иного объекта в актах внешней или внутренней речи, поскольку относятся к общей системе знаковых средств — коду, языку — а не к конкретным актам их применения в речи или в пространственных текстах. Они только задают схему, по которой субъекты формируют свои представления о знаках и их значениях, но не входят непосредственно в информационную цепь, идущую от отправителя к адресату. Эти компоненты образуют только тот «стержень», вокруг которого могут быть построены разные информационные цепи. Наличие этого «стержня» вместе с разворачивающейся вокруг него стабильной системой отношений между переменными компонентами знакового процесса может служить критерием знаковости того или иного информационного средства.

8. Пространственная модель «знаковой призмы» включает в себя ряд более простых схем, вроде «семантического треугольника», известного в нескольких вариантах. Так, например, «треугольник Огдена и Ричардса», включающий в себя, наряду со знаком, обозначенный объект и мысль о нем у некоторого субъекта, не трудно узнать в треугольниках ACD и FCD. «Треугольник Фреге», отличающийся тем, что включает вместо мысленного образа в сознании субъекта, объективный, независимый от субъекта «смысл» (например, логическое понятие), можно узнать в треугольнике CDG, где вместо единичных идеальных образов присутствует общий сигнификат, предписанный кодом. Еще один вариант «семантического треугольника» представляют собой триады DGA и DGF, которые содержат элементы, выделенные в качестве исходных Ч. Моррисом: «знаковое средство», «десигнат» и «интерпретанту».

Схема «знаковой призмы» включает в себя и диаду компонентов, предложенную в семиологии Ф. де Соссюра (Соссюр 1977: 99—100): сцепление акустического образа («означающего») и того, что лингвист называл «понятием» («означаемого»), реализуется двумя «субъектными» рядами AB и EF. В схеме содержатся и компоненты той версии пары «означающего» и «означаемого», которую дал Л. Ельмслев, заменив психологические элементы из диады Соссюра чисто семиотическим соединением «формы выражения» и «формы содержания», предписанным кодом. Такому антипсихологическому варианту диады соответствуют компоненты стержневого «инструментального» ряда GH.

Выделение каждой из подобных схем оправдано в рамках соответствующей исследовательской задачи. Разные научные дисциплины выделяют из целостного механизма знаковой связи те его аспекты, которые соответствуют их предмету. Так, например, из комплекса семантических отношений между компонентами плана выражения и плана содержания логическая семантика рассматривает лишь те, которые попадают в «треугольник Фреге» (CDG), причем, если на отношении CD специализируется «теория референций», то отношение CG становится уже предметом отдельной от нее «теории смысла». В отличие от логической семантики, семантика, взятая в рамках структурной лингвистики, имеет своим предметом отношения «инструментального»

ряда GH, поскольку именно отношения «формы содержания» и «формы выражения» составляют стержень той системы знаковых средств, которую представляет собой изучаемый лингвистами язык. От лингвистической семантики в этом смысле существенно отличается психологическая семантика, которая, напротив, интересуется отношениями «субъектных» рядов AB и EF.

Все эти отвлечения неприемлемы, однако для гносеологического анализа роли знаков в познавательных процессах, для которого наибольший интерес представляют собой уже не «вертикальные» семантические отношения компонентов плана выражения и плана содержания, а «горизонтальные» отношения между субъектами и объектами их познания. Это различие не всегда понятно на схемах «семантических треугольников», поэтому более наглядным средством его демонстрации могут служить прямоугольники ABCD и CDEF из схемы 4.

Для знаковых средств не менее существенны, чем субъектно-объектные связи, также и субъектно-субъектные отношения. И те и другие, взятые в отдельности, могут быть описаны с помощью классической схемы из теории связи К. Шеннона, где показана информационная цепь, состоящая из «источника», «приемника», «канала связи» и устройств кодирования и декодирования. На схеме «знаковой призмы» такую цепь между двумя коммуницирующими субъектами образует ряд A-B-D-E-F. В рамках этой цепи отношение выражения (AB), связанное с функцией кодирования, и отношение интерпретации (EF), связанное с функцией декодирования, образуют (в идеальном случае полного понимания) симметричную пару.

Но, как уже сказано, для знакового способа передачи информации, в отличие от сигнально-индексального опосредования, существенно совмещение субъектно-объектных и межсубъектных отношений в единый узел, что лучше всего демонстрируется «треугольником» К. Бюлера, который в схеме «знаковой призмы» вытягивается в пирамиду DACF.

Как видим, многие известные модели знакового опосредования могут быть представлены не как альтернативные, а как вполне согласуемые между собой части единого целостного механизма. До тех пор, пока выделение тех или иных аспектов этого механизма и абстрагирование от других его сторон остается лишь методологическим приемом, позволяющим сосредоточиться на определенной исследовательской задаче, оно столь же правомерно и естественно, как, скажем, сосуществование рисунков различных фасадов какого-либо здания, его чертежей, планов, пространственного макета и т. п. И лишь абсолютизация какого-либо одного из этих аспектов, стремление свести только к нему все исследование знаковой связи, например, исключение субъектного или объектного ряда, ведет к искажению целостной картины и ее замещению каким-либо из ее фрагментов.

Рассмотренная выше интегративная модель «знаковой призмы» может служить удобным исследовательским инструментом, помогающим сохранить целостное представление о знаковом механизме и наглядно показать его общую структуру.

К ТЕОРИИ ЗНАКА*

Теория знака представляет собой ряд утверждений, раскрывающих смысл, в котором употребляется слово «знак». Ее задача — выяснить условия, при которых нечто приобретает функции знака. Выяснение этих условий приводит к необходимости прояснить «механизм знаковой связи», т. е. структуру тех отношений, в которые нечто должно вступить, чтобы приобрести знаковые функции.

Элементы этого механизма рассматриваются здесь автономно, без обращения к таким понятиям, как, например, «субъект» или «средство» деятельности. Не используется и наглядная модель «знаковой призмы»: хотя обращение к ней помогает интуитивному схватыванию всей системы отношений как целого, принципиально важно описать механизм знаковой связи чисто дискурсивными средствами, с помощью одних только вербально сформулированных понятий.

Знаковая связь описывается ниже в системе терминов, последовательно соотносимых друг с другом и наделяемых только тем смыслом, который возникает из их отношений. Один и тот же элемент может раскрываться с разных сторон, через свои отношения с разными компонентами механизма знаковой связи. Поэтому возможны разные определения того же самого элемента, которые не исключают, а взаимно дополняют друг друга. Понятия теории знака вводятся таким образом, что их раскрытие требует дополнения новыми понятиями, связанными с уже введенными. Отсюда неизбежный для такой замкнутой системы логический круг в определениях понятий, взаимосвязь которых и образует теоретическую модель описываемого механизма.

Знак — это то, что имеет фиксированное значение.

Иметь фиксированное значение — значит быть систематически связанным с определенной схемой осмысления.

Схема осмысления знака (сигнификат) — воспроизводимый способ его соотнесения с определенным классом референтов.

Класс референтов данного знака — класс объектов, действительных или воображаемых, обладающих признаками, позволяющими соотносить их с данным знаком тем способом, который зафиксирован схемой его осмысления.

Референт знака — любой объект, соотнесенный с ним в соответствии со схемой осмысления данного знака.

Актуализация схемы осмысления знака — ее использование в конкретных актах соотнесения знака с классом референтов при построении смысловой конструкции.

Смысловая конструкция (смысл) — результат актуализации схемы осмысления знака, построенный с учетом заданного этой схемой способа соотнесения знака с референтом.

*Тезисы доклада на семинаре по семиотике у С. В. Чебанова, СПбГУ, 2005 г. Публикуются впервые.

Значение знака — те элементы и структуры в смысловой конструкции, которые построены в точном соответствии со схемой осмысления знака.

Значение знака — это унифицированный смысл.

Смысл знака — это конкретизированное значение.

Смысловая конструкция может содержать, помимо значения, элементы и структуры, детерминированные чем-то иным, чем схема осмысления знака: ситуацией его употребления, контекстом, актуализацией непрямого, коннотативного, значения и т. п.

Актуализация схемы осмысления знака может быть первичной или вторичной.

Первичная актуализация схемы осмысления знака — это образование смысловой конструкции (конструирование смысла), связанное с актом выражения.

Вторичная актуализация схемы осмысления знака — это воспроизведение смысловой конструкции (реконструкция смысла), связанное с актом интерпретации.

Выражением смысла называется актуализация схемы осмысления знака, соотношенная с актуализацией схемы его формирования в соответствии с определенной нормой.

Схема формирования знака (сигнификант) — фиксированный набор признаков (свойств и отношений), в соответствии с которым производится проектирование, воплощение и идентификация знака.

Проектирование знака — актуализация сигнификанта как схемы, в соответствии с которой должно состояться воплощение знака.

Воплощение знака — преобразование некоторого субстрата, в результате которого создается или помещается в определенную позицию уже готовый знак-экземпляр.

Знак-экземпляр — «тело знака», материальный объект, имеющий признаки (свойства и отношения), фиксируемые сигнификантом как схемой формирования знака.

Знак-экземпляр может быть неоднократно репродуцирован в том же или в другом субстрате. Репродуцирование тела знака может быть механическим и обходиться без актуализации сигнификанта.

Репродуцированные знаки-экземпляры могут быть идентифицированы как воплощения одного и того же знака-образца, если в них обнаруживаются признаки, фиксированные в сигнификанте.

Идентификация знака — актуализация сигнификанта как схемы, в соответствии с которой производится фиксация заданных ею признаков в некотором материальном объекте и признание последнего как экземпляра определенного знака.

Проектирование и идентификация знака в соответствии со схемой его образования называются, соответственно, первичной и вторичной актуализацией сигнификанта.

Результат первичной актуализации сигнификанта называется *планом знака*.

Результат вторичной актуализации сигнификанта называется *образом знака*.

Интерпретацией знака называется вторичная актуализация схемы осмысления знака, то есть — его сигнификата.

Непосредственный результат интерпретации знака-экземпляра — его отнесение к референту с помощью вторичной актуализации сигнификата.

Опосредованный результат интерпретации знака-экземпляра — установление между ним и референтом отношения референции.

Отношение референции — отношение между знаком-экземпляром (телом знака) и его референтом, установленное при интерпретации в соответствии с системной нормой связи между сигнификантом и сигнификатом.

Системная (заданная семиотической системой) норма связи между сигнификантом и сигнификатом называется *отношением сигнификации*.

Отношение между первичной актуализацией сигнификата и первичной актуализацией сигнификанта называется *отношением выражения*.

Отношение между вторичной актуализацией сигнификанта и вторичной актуализацией сигнификата называется *отношением интерпретации*.

Отношения референции, сигнификации, выражения и интерпретации называются *семантическими*.

Тело знака, его план, его образ и сигнификант, с которыми они все соотнесены, образуют *план выражения знака*.

Референт знака, первичное и вторичное осмысление знака и сигнификат, с которыми они все соотнесены, образуют *план содержания знака*.

Планы выражения и содержания единичных знаков способны включаться в одноименные планы более сложных знаковых конструкций, участвующих в процессах знаковой связи.

Знаковая связь — связь между выражаемым и интерпретируемым смыслами (как результатами первичной и вторичной актуализации сигнификата), осуществляемая через механизм знаковой связи.

Механизм знаковой связи — система семантических отношений между компонентами плана выражения и плана содержания знака.

Иначе говоря, механизм знаковой связи — это опосредованная нормами сигнификации цепь связей между первичными актуализациями сигнификата и сигнификанта в акте выражения и вторичными их актуализациями в акте интерпретации.

Знак (экземпляр) — все, что способно выполнять коммуникативные и репрезентативные функции с помощью механизма знаковой связи.

Иными словами, *знак* — это то, что вступает в отношение референции к некоторому объекту (референту), благодаря отношениям выражения и интерпретации, согласованным с отношением сигнификации.

III. ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ СЕМИОЗИС

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ СЕМИОЗИС И ВРЕМЯ*

РАЗЛИЧИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОГО И ВРЕМЕННОГО СЕМИОЗИСА

Между пространственным и временным семиозисом имеются существенные различия, связанные с их разным отношением ко времени. Прояснение этих различий принципиально важно для формирующейся семиологии пространства и ее притязаний на место особой ветви теории знаков. Пространственный семиозис строится как такой процесс информационной связи, в котором план выражения носителей сообщения создается конфигурациями сосуществующих друг подле друга пространственных форм. Их временные отношения не рассматриваются как значимые — в отличие от временного семиозиса, в котором порядок чередования появляющихся и тут же исчезающих знаков наделен значением. В своем «чистом» виде пространственный семиозис имеет место лишь тогда, когда пространственными отношениями выражены все значения как в области денотации, так и в области коннотации. Если это условие не выдерживается, и временным отношениям так же придается значение, можно говорить уже о разных типах смешанного пространственно-временного семиозиса.

Эти различия касаются именно семиотической *формы выражения*, которая задается соответствующими кодами: пространственными, временными, пространственно-временными и их сочетаниями. *Пространственные коды* можно рассматривать как системы норм, в соответствии с которыми производится семиотизация пространства — то есть организация и интерпретация значимых пространственных отношений. В соответствии с этими нормами конструируются и реконструируются *пространственные тексты*, отличимые от своих телесных носителей тем, что не содержат отношений, не предусмотренных пространственными кодами. Последние регламентируют процесс передачи сообщений таким образом, что временные отношения, имеющиеся в этом процессе, перестают что-либо значить, поскольку остаются вне текстов, образуемых средствами одних лишь этих кодов. Точно так же во временном семиозисе есть, но ничего не значат, отношения пространственного сосуществования.

Со стороны же *субстанции выражения* принципиальных отличий между пространственным и временным семиозисом как раз нет, поскольку в обоих случаях имеет место процесс коммуникации между отправителем и приемником с помощью телесного посредника, для которого и пространство, и время остаются неотъемлемыми атрибутами.

*Опубликовано в сб.: Научные чтения—2004. Материалы конференции 6—17 декабря 2004 г. Санкт-Петербург / Приложение к журналу «Язык и речевая деятельность» (т. 6). СПб.: Филол. факультет СПбГУ, 2005: 253—259. Доклад впервые представлен на VIII семиотическом конгрессе в Лионе: Spatial Semiosis and Time // Signs of the World. Interculturality & Globalization. VIII Congress of International Association of Semiotic Studies. Lyon. July 7th—12th 2004. Program & Abstracts. Lyon, 2004: 402—403.

Основания для выделения пространственного семиозиса, поэтому, не физические и не психические, а именно *семиотические*. К нему относятся способы выражения смыслов с помощью таких носителей, в которых пространственные отношения не просто присутствуют и воспринимаются, но также по определенному принципу отбираются и осмысляются в соответствии с теми значениями, которыми они наделены в системе того или иного пространственного кода.

Отличия пространственного семиозиса от временного сказываются, прежде всего, на структурных и функциональных особенностях текстов. Пространственные носители значений, обращенные преимущественно к зрительному восприятию, позволяют выстраивать отношения между значимыми единицами в структуры иных типов, чем цепи следующих друг за другом сигналов, обращенных преимущественно к слуху (см.: Якобсон 1972). Пространственные структуры могут принципиально отличаться от временных своими семиотопологическими качествами: неоднородностью, обратимостью, типами симметрии и асимметрии (см.: Tchertov 2000; см. также ниже: «Пространственные тексты...»). Вариации этих качеств позволяют синтаксическим структурам в неоднородном семиотизированном пространстве быть более разнообразными и сложными, чем структуры, вписанные в линейный порядок времени.

Однако, во-первых, время, выведенное в пространственных текстах за пределы семиотической «формы» их плана выражения, остается, в его физической и психической «субстанции», сказываясь на пространственном семиозисе как коммуникативном процессе. Во-вторых, пространственный семиозис вырабатывает специальные средства репрезентации времени в плане содержания.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ СЕМИОЗИС ВО ВРЕМЕНИ

Специфика пространственного семиозиса состоит не в том, что он существует вне времени, а в том, что его бытие во времени иначе организовано. В случае временного семиозиса из самой его природы следует, что передача и получение сообщений должны быть *синхронизированы*, поскольку вне времени своего воспроизведения последовательность значимых единиц для восприятия недоступна. Поэтому во временном семиозисе отправитель сообщения всегда сопresentствует с его получателем в общем акте коммуникации — хотя бы виртуально, через воспроизведенный голос или изображение. Для пространственного семиозиса характерна *иная временная структура*. Поскольку в нем время не включается в текстообразующие отношения, складываются условия, допускающие его осуществление как *диахронного* процесса, где коммуникация распадается на два разновременных акта: создание и «чтение» пространственного текста.

Разделенность этих актов во времени позволяет им, во-первых, иметь разную продолжительность, когда акт создания текста может занимать долгие годы и даже эпохи (как, например, строительство Кёльнского собора), а акт его восприятия и осмысления быть несопоставимо кратким. Во-вторых, акты создания и получения пространствен-

ного сообщения могут быть значительно разнесены между собой во времени, что делает возможной связь не только современников, но и людей, принадлежащих разным поколениям и историческим периодам. Сообщения, воплотившиеся в устойчивом пространственном носителе, способны надолго переживать своих создателей и потому естественно «выпадают» из контекстов, в которых они создавались.

Из особенностей структуры коммуникативного акта в пространственном семиозисе проистекают и существенные отличия его *функций*, имеющие самое серьезное культурологическое значение. Способность пространственного семиозиса надолго сохранять информацию и переносить ее «на дальние дистанции» во времени открывает иные способы сохранения культурной памяти, чем те, которые дает передача сообщений в синхронизированных контактах их отправителей и получателей. Архитектурные сооружения и формы предметов запечатлевают следы деятельности прошлых поколений, давая потомкам доступ к непосредственным ее результатам и материал для *археологических реконструкций*. Точно так же сохранение во времени письменных текстов позволяет пронести через эпохи «букву» и на этой основе воспроизводить «дух» их создателей, открывая возможность для *истории* как знания о прошлом, отделимого от устного предания и опирающегося на письменные документы. *Письменность* как особая форма пространственного семиозиса делает возможным и появление *литературы*, уводящей тексты индивидуальных авторов из-под характерной для фольклора «цензуры коллектива», который передает следующим поколениям только то, что был готов принять и усвоить (см.: Богатырев, Якобсон 1971).

Разумеется, и письменные тексты не избавлены от препятствий для их сохранения и распространения: написанная книга может быть переписана с ошибками или сознательно уничтожена, Александрийская библиотека может сгореть и т. п. Но именно подобные примеры показывают, какой ущерб культурной памяти может нанести не-сохранение пространственной формы письменных текстов.

Введение пространственного текста в новые исторические контексты, где они наделяются новыми смыслами, сопровождается не только сменой участников коммуникации, но изменением и тех кодов, с помощью которых этот текст интерпретируется, и нередко — ментальности получателей пространственного сообщения. В такой ситуации отдельные коммуникативные акты и исторические преобразования семиотических систем оказываются сопоставимы друг с другом по времени, что затрудняет для пространственного семиозиса само различение синхронии и диахронии, функционирования и эволюционных изменений.

Неравномерность исторической эволюции пространственных кодов делает неизбежным смещение смысловых акцентов и изменение способов интерпретации, особенно тех пространственных текстов, которые имеют сложную семиотическую и риторическую структуру и предполагают осмысление с помощью сразу нескольких семиотических систем. Такими полисистемными текстами являются, в частности, произведения искусства. С этой точки зрения вся история искусства и художественной

культуры может быть рассмотрена не только как история освоения визуально-пространственных кодов художниками, но и как история изменения соотношений между этими кодами в зрительском восприятии (ср.: Wallis 1970).

Все это относится, однако, лишь к внешним аспектам функционирования и исторического *бытия пространственного семиозиса во времени*. Однако для пространственного семиозиса существенны еще и аспекты *бытия времени* в нем самом.

ВРЕМЯ В ПРОСТРАНСТВЕННОМ СЕМИОЗИСЕ

Об отображении времени в пространственном семиозисе можно говорить, по крайней мере, в двух аспектах: как о семиотических средствах презентации плана выражения пространственных текстов во времени и как о средствах репрезентации времени в их плане содержания.

Средства *презентации* во времени предусматриваются, во всяком случае, для таких пространственных текстов, которые строятся и интерпретируются с помощью кодов, соотносящих их с текстами, организованными темпорально. Наиболее яркий пример здесь — *алфавитное письмо*, специально созданное для перевода в пространственную форму текстов вербального языка, «весь механизм» которого ориентирован на развертывание во времени последовательности звучащих знаков (Соссюр 1977: 103). В «Курсе...» Соссюра содержатся утверждения о том, что «язык и письмо суть две различные системы знаков», что «фонетическая» система письма, стремится «воспроизвести звуковую цепочку, представляющую слово», а также полемика с теми лингвистами, которые недостаточно ясно отличают язык от его алфавита (Там же: 62—64).

Все это хорошо согласуется с той картиной соотношений между письмом и вербальным языком, которая рисуется с позиций семиологии пространства. С этих позиций правила алфавитного письма предстают как способы семиотизации пространства, которые выделяют в нем одно значимое измерение и задают ему направленность, что приближает семиотологическую структуру письменного текста к структуре речи — линейной и необратимой. Буквы как знаки этого пространственного кода имеют своими значениями не понятия (как в случае идеографии), а фонемы и их последовательности, то есть единицы плана выражения вербального языка. Соответственно, пространственные отношения (например, «левее—правее») между буквами как единицами плана выражения алфавитного письма, соотносены с временными отношениями «раньше—позже» между фонемами, которые в системе этого пространственного кода оказываются уже единицами его плана содержания. При том, что собственное время отсутствует в плане выражения письменного, как и всякого иного, пространственного текста, соотношение с внутренним временем устных текстов оказывается встроенным в форму содержания алфавитного письма как особого пространственного кода, который организует проекцию временного порядка на пространство.

Принадлежность письма и вербального языка двум разным типам семиозиса — пространственному и временному — делает возможным такой их синтез, при котором пространственное кодирование позволяет сохранять и распространять условия для воспроизведения временной формы выражения в речи.

Однако как раз приближение структуры письменных текстов к структуре устных и тесная соотнесенность алфавитного письма с процессами конструирования и реконструирования речевых потоков во времени делают его кодом, наименее характерным для пространственного семиозиса, и ставят в особое положение среди других пространственных кодов, столь прямо не связанных с задачей перевода временных носителей значений в пространственные. Презентация во времени других типов пространственных текстов *семиотически* организуется иначе и не требует такого последовательного соотнесения значимых единиц, упорядоченных в пространстве, с рядами единиц, линейно упорядоченных во времени. Например, семиотическая организация картины или архитектурного сооружения более связана со спецификой зрительного восприятия, которое по своей природе настроено на охват соотношений между сосуществующими в пространстве объектами именно в виде целостной картины. Такие пространственные тексты, в отличие от письменных, не служат записью упорядоченных во времени речевых сообщений, и их принципиально нельзя свести к линейной последовательности знаков.

Правда, восприятие картины может быть сопоставлено с чтением как упорядоченный во времени процесс, направляемый специальными художественными средствами (см.: Флоренский 1993б: 230—231). Но даже в письменной записи речи или в нотной записи мелодии последовательностью восприятия во времени управляет их пространственная организация, что и позволяет относить их к пространственному семиозису. Тем более, способность картины «притягивать» взгляд вначале к каким-то одним местам, «пряча» от него какие-то другие и направляя ход своего восприятия, не уводит ее из сферы пространственного семиозиса и не превращает в произведение временного искусства. Ведь сама последовательность ее созерцания организуется пространственными отношениями между видимыми элементами — структурой линий, системой цветовых контрастов, нюансов и т. п. Об организации такого «картинного» восприятия во времени точнее говорить не как о выстраивании всего видимого в линейный ряд, а как о последовательном переходе от одного пространственного «слоя» изображения к другому, который отличается от первого своими масштабами, силой контрастов, принадлежностью к разным планам или другими особенностями.

Наряду со средствами презентации плана выражения пространственных текстов во времени, в пространственном семиозисе развиваются средства *репрезентации* времени уже в *плane содержания*. Эти средства позволяют «показывать» время и как порядок отношений между отдельными моментами, и как длительность непрерывного процесса, представлять его в разных модусах: в прошлом, настоящем или будущем, в отдельных событиях или в целом — как феномен, с которым человек связывает свои

особые смыслы. Средствами пространственного семиозиса могут быть выражены разнообразнейшие представления о времени и способы его понимания, складывающиеся в мифологии, в научных и философских концепциях или в обыденном сознании.

Репрезентация времени в пространстве приобретает разные семиотические формы и опирается на различные способы соотнесения пространственного «означающего» с временным «означаемым». Запечатление прошлого в настоящем и сохранение настоящего в будущем отчасти происходит произвольно, в силу одних лишь природных законов, как, например, след от катившегося колеса остается пространственной разверткой его движения. К подобным «естественным знакам» (которые допускает традиция, идущая от Августина) культура добавляет искусственные способы запечатления времени в пространственных формах: сознательно вводимые *индексы* прошедших событий, *сигналы* предстоящих действий, пространственные *знаки* или *символы* конкретных процессов и времени вообще (колесо, спираль и т. п.).

Символическое представление времени или его периодов в одних случаях строится на основе *метонимии*, когда придается общий смысл деталям, присущим определенным периодам, и, например, дорическая колонна делается символом античности, а стрельчатая арка — средневековья. В других случаях оно опирается также и на некоторую пространственно-временную *метафору* — такую, как течение воды, осыпание песка, механическое вращение колес и т. п. Каждая такая метафора времени может иметь не только мифологическое или художественное, но и техническое воплощение и проявиться, например, в пространственной форме часов: водяных, песочных или механических. Те же формы часов правомерно рассматривать и как пространственные *модели* времени, репрезентирующие представления о нем, характерные для целой исторической эпохи (см. ниже: «Часы как пространственная модель времени»). Вместе с тем в каждой из этих форм используется общий для них способ индексации временного порядка с помощью пространственного — тот же принцип их взаимной *проекции*, что и в случае письменных текстов.

Подобная проекция пространственного и временного порядков обнаруживается и в других случаях их соотнесения, особенно, когда необходимо «превратить пространство изображения во время рассказа» (Лихачев 1979: 37) или произвести обратную операцию. Она присутствует и в изображении эпизодов похода на колонне Траяна, и в последовательности евангельских сцен в мозаиках Равенны, и в порядке расположения иконописных клейм на иконах или миниатюр в средневековых рукописях — вплоть до серий изображений, соответствующих стадиям рассказа в современных комиксах.

В пространстве изображения можно репрезентировать не только временные *порядки* и отношения между дискретными моментами, но и *длительность* непрерывно протекающих изменений. Семиотической формой такого соотнесения будет уже не проекция, а *концентрация* в одном эпизоде разновременных событий — как, например, в изображениях «летающего галопа» бегущей лошади, где совмещены сразу несколько стадий реального движения (см., наприм.: Волков 1977: 134—139).

Пространственные формы способны репрезентировать отдельные моменты времени, «вынося» следы прошедших событий из его «потока» и запечатлевая их в какой-то более устойчивой субстанции. Таким запечатлением являются, например, портретные изображения давно ушедших людей — от египетских и римских посмертных масок до современных фотографий. Всякое пространственное изображение так или иначе «выводит» видимый облик изображаемого из уносящего его потока изменений, хотя может делать это по-разному, воспроизводя его общую «идею», его типичное состояние или выхватывая случайный момент его движения.

Такое же запечатление в пространстве ушедших в прошлое событий и времени, которому они принадлежали, производится и средствами архитектуры. Не только мраморная плита («сема») или памятник определенного события, но и вообще архитектурные сооружения, которым удается пронести через время стилистику иных эпох, хотя бы в виде руин, способны доносить следы прошедшего до настоящего и будущего. Стилизация и историзм сознательно репродуцируют эти следы, устанавливая смысловую связь с прошлым уже со стороны настоящего.

Запечатлевая прошлое, архитектурные формы соотносены также с будущим. По крайней мере все их элементы, значимые в системе предметно-функционального кода, служат и сигналами, которые направляют предстоящие действия: открытые двери побуждают войти, ступени лестницы — подняться и т. п. Архитектурные формы способны репрезентировать даже ход времени вообще, трактуя его то как регулярное возвращение к тому же самому (Стоунхендж), то как необратимое спиралевидное развитие («Башня III Интернационала» В. Татлина).

Вслед за М. Бахтиным, писавшим о формах хронотопа в романе (Бахтин 1975), можно думать и о формах хронотопа в произведениях пространственных искусств: в картине, в скульптуре, в архитектурных сооружениях. Однако в каждом из этих случаев имеет место не просто единство пространства и времени, но, с одной стороны — определенный семиотический способ выражения времени в пространственных формах, а с другой — определенный аспект темпоральной семантики, представляемый этими средствами.

Если в речи или музыке план выражения строится как последовательность знаков во времени, а пространство репрезентируется в плане содержания, то в пространственном семиозисе, уже наоборот, пространственными отношениями строится план выражения, а в плане содержания может быть репрезентировано время. Прояснение способов репрезентации времени в пространственных текстах, так же как и способов презентации этих текстов во времени, становится возможным при том условии, что осознается различие пространственного и временного семиозиса, и общая констатация «пространственно-временного единства» сменяется анализом тех семиотических средств, с помощью которых оно достигается.

К СЕМИОТИКЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КОДОВ*

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОДЫ

Всякое включение пространства в человеческую деятельность предполагает его осмысление и организацию — реальную или только идеальную. Пространство, организованное как средство смысловыражения, превращается в текст, в широком семиотическом смысле. Такими текстами могут быть отнюдь не только письменные сообщения, но и многие другие пространственные объекты, если только они структурируются и осмысляются в соответствии с определенной системой норм и правил, выработанных в культуре. Известные слова П. А. Флоренского о том, что «вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства» (Флоренский 1993б: 55) справедливы именно потому, что организация пространства представляет собой деятельность не только физическую, но и духовную и может рассматриваться не только со своей материально-технической стороны, но и со стороны семиотической.

Организация пространства в тексты, осмысленные и структурированные в соответствии с определенными культурными нормами, есть его семиотизация. Последняя предполагает, во-первых, вычленение пространственных элементов и структур, ответственных за передачу смыслов, во-вторых, установление норм их интерпретации и, в-третьих, определение условий их применения интерпретаторами. Тем самым, задаются, соответственно, синтаксические, семантические и прагматические правила, образующие в совокупности «язык», как это понятие определялось одним из основателей семиотики (см: Моррис 1983: 67—68), или «пространственный код», в терминах настоящей работы.

Как и всякие другие, пространственные коды включают в себя лишь связи между «формой выражения» и «формой содержания», но не их «субстанцию», в терминах Л. Ельмслева (см.: Ельмслев 1999: § 13). Однако, вопреки мнению датского лингвиста, особенности субстанции, по крайней мере — плана выражения, для них отнюдь не безразличны. Так же, как механизм вербального языка зависит от принципа последовательной передачи акустических сигналов во времени (см.: Соссюр 1977: 103), так и организация пространственных кодов не может оставаться независимой от специфики пространственных носителей значений. Но в рамках возможностей, предоставленных этими носителями, конкретные способы семиотизации пространства могут быть различны. Неодинаковыми оказываются и соответствующие этим способам пространственные коды. Их единицы могут образовываться пространственными отношениями разных типов, а осмысление этих единиц осуществляется с помощью нетождественных семиотических механизмов. В частности, пространственные отношения могут

*Опубликовано в сб.: Семиотика пространства. Сб. науч. трудов Международной ассоциации семиотики пространства / Под ред. А. А. Барабанова. Екатеринбург: Архитектон. 1999: 93—101.

приобретать значения как следы предыдущего, симптомы настоящего или признаки будущего; они могут служить знаками орудийных или коммуникативных действий, так же, как и символами социального статуса тех или иных субъектов деятельности. При этом, соответственно, используются сигнально-индексальные, знаковые и символические средства, принадлежащие разным уровням информационной связи (см. подробнее: Чертов 1993). Можно выявить и пространственные коды, в которых будут доминировать семиотические средства каждого из этих трех уровней.

Такие различия проявляют, в частности, три пространственных кода, рассматриваемые ниже. Каждый из них характеризует определенный тип организации семиотической системы, в рамках которого могут складываться конкретные коды, которые обладают общими для этого типа признаками, но различаются между собой сферами своего применения, культурно-историческими условиями своего формирования, стилистическими особенностями и другими свойствами.

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ КОД

Архитектонический код представляет собой комплекс зрительно воспринимаемых признаков тех сил, которые влияют на образование, сохранение или изменение видимых пространственных форм. Благодаря таким признакам, видимое материальное тело воспринимается не только как геометрическая форма, но как более или менее тяжелая и плотная масса, обладающая твердостью, прочностью и другими физическими качествами, а положение этого тела в пространстве переживается как состояние устойчивости или неустойчивости, равновесия или неравновесия.

План выражения архитектурного кода составляют такие признаки видимых пространственных объектов, как их величина, форма, ориентация по отношению к вертикальным и горизонтальным осям и взаимное расположение в пространстве. Наряду с формами, заполненными плотной массой, в архитектурном коде имеют значение и «пустые» объемы между ними.

План содержания в архитектурном коде создается моторными образами действующих в пространстве сил. Пространственная форма в нем интерпретируется независимо от своих предметных функций, но в связи с представлениями о действующем на нее силовом поле. Ее вид указывает на действие реальных или мнимых сил тяжести, давления, упругости, натяжения и т. п. Особенности форм говорят о взаимодействии этих сил, доминировании одних, подчинении им других, равновесии третьих. Выпуклая форма, например, шара производит ощущение преобладания внутренних сил над внешними; вогнутая форма, наоборот, кажется результатом преодоления внешними силами внутреннего сопротивления. Плоские грани куба выглядят как результат достигнутого равновесия между внешними и внутренними силами. Формы менее симметричные указывают на неоднородное силовое воздействие на разных их участках. Например, диск соединяет в себе круглую форму, ощущаемую как результат равномерного действия на его края радиально направленных центробежных сил, и в

то же время — плоские стороны, кажущиеся результатом сплющивания под внешним давлением.

Наряду с формами плотных непроницаемых тел и их значимыми частями, единицами архитектурного кода являются и «пустые» объемы, открытые или замкнутые. Хотя эти объемы и не воспринимаются как целостные формы, они имеют различающие их качественные и количественные характеристики, доступные для созерцания и влияющие на их динамическое осмысление. Каждый такой объем, в зависимости от своих размеров и конфигурации, оставляет больше или меньше свободы для движений в нем или сквозь него тела человека или предметов. Несмотря на свою пустоту, каждый объем может быть воспринят как поле действия разнонаправленных сил — центробежных, центростремительных, притяжения, отталкивания и т. п. Длинный вытянутый коридор, например, создает ощущение сдавленности и как бы «выталкивает» попавшего в него человека к выходу. Круглая площадь, напротив, выделяет некий стабильный центр, обладающий «силой притяжения»; помещенное в него тело кажется занимающим «естественное» и более устойчивое место, чем в других частях площади (ср.: Арнхейм 1974: 24—28; 1984: 62—66).

В архитектурном коде роль грамматики выполняют правила построения значимых пространственных отношений. Организованные по этим правилам пространственные конструкции образуют «синтагмы» архитектурного кода. Однако существенное отличие пространственной синтагматики от временной состоит в том, что она не подчиняется принципу линейности означающего, по мысли Ф. де Соссюра, лежащему в основе всего лингвистического механизма. Пространственные синтагмы развернуты не в одном, а сразу в двух или трех измерениях. В частности, в системе архитектурного кода разные динамические значения приобретают формы, включенные в вертикальные и в горизонтальные пространственные синтагмы.

В вертикальной плоскости пространственные формы и их значимые конструкции имеют своим динамическим значением, прежде всего, отношения между образующими их массами и силой земного притяжения, преодолеваемой с помощью системы опор. Подчинение силе тяготения или ее преодоление визуально выражаются в архитектурном коде как порядком размещения пространственных форм по вертикальной оси, так и внутренними пропорциями самих этих форм. В таком взаимном дополнении внешних и внутренних пространственных отношений можно видеть аналог взаимодействия синтаксических и морфологических признаков в речевых конструкциях.

Благодаря тому, что функция формы в конструкции выражается не только порядком, но и особенностями самих этих форм, возникает их взаимное согласие в целой конструкции, которое можно сравнить с согласованием слов в предложении. Форма капители в античном ордере согласована с лежащим на ней карнизом, с одной стороны, и стволom колонны — с другой. Горизонтальная плоскость, которой сверху заканчивается капитель, указывает на требуемое ордерной системой продолжение — положенную на нее горизонтальную балку. Без этого форма остается зрительно незавер-

шенной, неполной. Противоположное значение имеет острое или закругленное завершение вертикального ряда (например, шпиль, купол, тимпан, акротерий и т. п.), которое зрительно исключает дальнейшее развитие конструкции вверх и как бы ставит точку в вертикальной синтагме. Выше ее может быть только пустое пространство, без которого и вершина шпиля не воспринималась бы как крайняя точка конструкции.

Обратный порядок значимых форм вертикальная конструкция приобретает в том случае, если она не поставлена на нижнее основание, а подвешена на опору, помещенную сверху (например, люстра). В этом случае, наоборот, чем ниже оказывается зрительный центр тяжести по отношению к точке прикрепления, тем более сильно выражено противостояние силе гравитации. Если висящую форму завершают снизу острые или дугообразные детали, на которые невозможно опираться, а за ними следует пустое пространство, то провисание видимой массы будет выражено еще сильнее (ср.: Земпер 1970: 170, 238—239).

В отличие от поляризованных конструкций с выраженным верхом и низом, формы, симметричные относительно вертикальной оси, допускают зрительное переворачивание — что служит признаком мобильности вещи, ее способности менять свое положение (таковы, например, формы колеса, мяча, ящика для посылок и т. д.). В перемещаемой форме может быть морфологически выражено направление движения и даже его скорость: форма космической ракеты более стремительно возносится зрительно вверх, чем форма воздушного шара, так же как силуэт гоночного автомобиля резче выражает направление и скорость движения, чем силуэт трамвая.

Последний пример относится, однако, уже к ориентации не в вертикальной, а в горизонтальной плоскости, где действуют несколько иные правила морфологии и синтаксиса. Основное отличие горизонтальных синтагм от вертикальных определяется тем, что для них становится несущественным различие между опорой и грузом, но зато делаются более важными признаки, указывающие на возможность движения как самой конструкции, так и человека по отношению к ней.

Формы, предназначенные для направленного перемещения в пространстве (например, для транспорта), имеют, как правило, ясно выраженное в их строении отличие продольного направления от поперечного, сопровождающееся нередко и поляризацией передней и задней части при сравнительно слабо выраженной асимметрии левого и правого. Можно сравнить, например, асимметрию носа и кормы корабля в продольной плоскости и симметрию его бортов в поперечной. Предметы, не имеющие явно выраженной ориентации своего движения в горизонтальной плоскости, наоборот, характеризуются отсутствием противопоставления фронтальной и боковых плоскостей и снятием оппозиции «переднее—заднее». Их функциям больше соответствует симметричная форма круга.

Подобно перемещаемым в пространстве предметам, стабильные сооружения имеют большую или меньшую степень симметрии в зависимости от того, насколько однозначно задано направление предполагаемого в них или около них движения в гори-

зонтальной плоскости. Круглую арену цирка и туннель для поездов в метро можно рассматривать как крайние случаи пространственных структур, соответственно, с предельно слабо или предельно сильно выраженной направленностью движения

Для перемещающегося преимущественно в горизонтальной плоскости человека выстроенные на ней формы и пространственные конструкции различаются, прежде всего, тем, какие возможности для движения они создают. Непроницаемая масса твердого тела и «пустой», открытый для движения в нем, объем пространства составляют основную пару значимых единиц, образующих горизонтальные синтагмы в системе архитектурного кода.

Соединение непрозрачных («заполненных») и прозрачных («пустых») объемов позволяет из этих исходных единиц архитектурного кода строить более или менее сложные синтаксические конструкции в горизонтальной плоскости. В зависимости от того, ограничены ли «пустые» объемы друг от друга непрерывной преградой или нет, они образуют открытые или замкнутые участки пространства, которые в плане содержания имеют разные динамические значения, выражая разницу в свободе перемещения.

Совокупность открытых и замкнутых объемов, создаваемая той или иной комбинацией массивных тел и пустых промежутков, опор и перекрытий, преград и проемов, образует своеобразный архитектурный «текст», говорящий о возможности движения в одних местах и его невозможности в других. Однако о смысле этих пространственных перемещений средства архитектурного кода еще ничего не сообщают. Передавать смыслы предметных действий и социального поведения — задача предметно-функционального и социально-символического кодов.

ПРЕДМЕТНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ КОД

Связь между формой пространственного объекта и его функцией выражается с помощью предметно-функционального кода. Если архитектурный код опирается на естественные связи видимой формы с физическими процессами, в которых она так или иначе может принимать участие, то предметно-функциональный код целиком обусловлен культурными нормами, которые определяют и внешний вид значимой формы, и ее динамическое значение, и связь между тем и другим. Правда, в отличие от знаков вербального языка, значимые формы предметно-функционального кода отнюдь не произвольны, но зависят от ряда технологических факторов — способов практического использования соответствующих предметов, техники их конструирования, возможностей материалов и т. д. Но сложившаяся под влиянием этих факторов форма закрепляется в культуре — как в материальной практике, так и в идеальной сфере, в коллективном и индивидуальном сознании. Ставшая стабильной единицей практического мышления предметная форма приобретает «инерцию», позволяющую ей сохраняться даже при изменении ее функций и способов конструирования. В качестве единицы семиотической системы предметная форма, пусть и мотивированная тех-

ническими факторами, не тождественна несущей ее материальной конструкции, как не тождественна «форма» реализующей ее «субстанции» в любой знаковой системе.

Несовпадение между механически обусловленной материальной конструкцией и несущей информацию формой проявляется и в том, что значимыми элементами формы становятся отнюдь не все имеющие технический смысл детали, но только те, которые доступны зрительному восприятию и рассчитаны на него. В свою очередь носителями информации в предметно-функциональном коде могут быть и технически бесполезные или даже вредные элементы формы. Различие между функционализмом, сводящим к минимуму разницу между техническим и информационным аспектами формы, и стайлингом, допускающим большой разрыв между ними, возможно именно потому, что значимая форма, как единица предметно-функционального кода, не тождественна форме, обусловленной лишь технической конструкцией.

Видимые предметные формы, прошедшие культурный отбор и укоренившиеся в коллективном сознании в виде устойчивых представлений, становятся основными единицами плана выражения в той или иной разновидности предметно-функционального кода («языка» одежды, посуды, орудий труда и т. п.). В индивидуальном сознании, сформированном в данной культуре, этим представлениям соответствуют перцептивные схемы, соотнесение с которыми позволяет узнать в видимой форме предмет, принадлежащий тому или иному классу. Исследователи зрительного восприятия констатируют, что вместе с лексиконом вербального языка память человека хранит и лишь частично совпадающий с ним «словарь зрительных образов», с помощью которых происходит узнавание и категоризация предметных форм (см.: Глезер 1966. Гл. III. 2). В процессе узнавания предмета может участвовать как вербальный, так и визуальный «словарь». Однако для визуального восприятия вербальная категоризация все же вторична. Прежде чем назвать видимый предмет «столом» или «автомобилем», нужно идентифицировать его образ с хранимой в памяти зрительной схемой, то есть с единицей именно визуального «словаря». Привлечение же вербальной категории при опознании предмета возможно, но не обязательно.

Подобно слову, которое лингвисты рассматривают как единство означающего и означаемого, предметная форма имеет значение, роль которого уже в плане содержания играет представление о ее функции. Как и видимая форма предмета, способ его использования фиксируется в коллективном сознании в качестве общепризнанной нормы, которая закрепляется в сознании освоивших эту норму индивидов в виде схемы предметного действия или отдельных операций, его составляющих.

Предметно-функциональным кодом регламентируется осмысление не только предметных форм, но и пространственных зон, имеющих фиксированное функциональное назначение. Помещение библиотеки или спортивного зала, пространство шоссе или пешеходной зоны и т. д. ориентированы на разные способы поведения и имеют выражающие эти отличия визуальные признаки, опосредованные нормами предметно-функционального кода.

СОЦИАЛЬНО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ КОД

Интерпретация пространственных объектов с точки зрения их прямого назначения далеко не исчерпывает их возможных значений. Во многих случаях не менее, а то и более существенным, оказывается их осмысление в качестве социальных символов, указывающих на принадлежность причастных к ним субъектов к тем или иным социальным группам. При этом используются нормы пространственного кода еще одного типа — социально-символического. Социальный символизм имеет место тогда, когда пространственные формы вещей и архитектурных сооружений, а также их расположение в пространстве, указывают на социальный статус их владельца или пользователя, на его принадлежность к тем или иным социальным группам, к определенному полу, возрасту, профессии, сословию, нации, религий и т. д.

К кодам этого типа относятся семиотические системы, которые придают «вторичное», коннотативное, значение пространственным артефактам, имеющим «первичное», денотативное, значение в системе некоторого предметно-функционального кода. Трон может быть символом царской власти при условии, что он узнается как сидение, корона — при условии, что способна осмысляться как головной убор.

Носителями значений в системе социально-символического кода могут быть предметные формы вещей разного рода: одежды, украшений, мебели, транспортных средств. Значимые различия одного только социально-символического кода одежды создают разнообразные его подкоды: различные версии военной, профессиональной или спортивной формы, моды на праздничный или повседневный костюм и т. д. Эти нормы могут быть более или менее жесткими, более устойчивыми или скоротечными. Но не только мобильные вещи, но и стабильные формы архитектурных сооружений становятся средствами социального символизма в той мере, в которой, помимо своего прямого функционального назначения, эти формы выражают еще и социальные роли своих обитателей. Элементами плана выражения в социально-символическом коде как для предметов, так и для построек оказываются преимущественно их нефункциональные признаки — особенности пропорций, размеры, материал, цвет и пр.

Вместе с объемными формами предметов и сооружений, средствами социально-символического кода служат и свободные участки пространства — комнаты или залы в интерьерах архитектурных сооружений, улицы и площади в их экстерьерах и т. п. Значимое место в системе этого кода становится такой же единицей плана выражения, как и значимая форма. Соотношения форм и мест способны складываться в нем в синтаксические конструкции, сопоставимые со словесными высказываниями.

В плане содержания семиотических средств социально-символического кода различимы, с одной стороны, означаемые социальные свойства, а с другой — обозначенные индивиды и социальные группы, которые этими свойствами обладают. Специализация на какой-то одной из этих функций превращает единицу кода в эмблему, выполняющую роль знака-номинатора, или в символ, функционирующий как знак-сигнификатор. Так, цвета спортивной формы чемпиона «называют» его клуб, а ступенька

пьедестала, на которую он поднимается, или почетный кубок в его руках указывают на его спортивное достижение. Соединение подобных пространственных символов в одну значимую конструкцию дает эквивалент логического суждения с субъектно-предикатной структурой.

Такое соединение может происходить как между самими значимыми формами, так и между ними и значимыми местами в социальном пространстве. В последнем случае значимая форма включается в определенную систему пространственных координат, заданную тем или иным способом семиотизации пространства. Роль таких координатных систем могут исполнять индивидуальное пространство, соотнесенное со схемой человеческого тела или ценностно дифференцированное социальное пространство. Помещение значимой формы на значимое место в такой системе социальных координат придает ей новое значение и позволяет выражать некоторое суждение.

Так, обручальное кольцо, надетое на палец, или памятник, возведенный на площади, можно рассматривать как социальные символы, включаемые в субъектно-предикатную структуру специфических пространственных высказываний. При этом предметная форма кольца как символ супружества соотносится с конкретным лицом, указание на которое (подобное имени или местоимению) производится за счет внесения значимой формы на определенную позицию в его индивидуальном пространстве. В случае же с монументом, наоборот, скульптурное изображение деятеля служит пространственным эквивалентом его имени, а значимое место в социальном пространстве города, в которое памятник помещается, выполняет функцию уже предиката суждения, выражающего его социальную оценку. В обоих случаях существенно именно соединение значимой формы со значимым местом. Так же как место, не заполненное значимой формой, еще не выражает суждения, так и эта форма приобретает свой полный смысл только будучи установленной на соответствующем месте.

То, что социально-символический код дает семиотические средства для конструирования пространственных эквивалентов словесных высказываний, сближает его с вербальным языком и отличает от рассмотренных ранее пространственных кодов.

Структурные различия этих кодов дополняются функциональными, поскольку их семиосистемы играют неодинаковые роли в человеческой деятельности. Если архитектурный код задает нормы реакций субъекта на отношения между объектами, а предметно-функциональный код выражает функции предметов в субъектно-объектных отношениях, то социально-символический код регламентирует опосредование межсубъектных связей.

Вовлекаясь в разные аспекты деятельности, эти коды адресуются разным уровням сознания и используют разные типы семиотических средств. Поэтому они не конкурируют и не дублируют друг друга, но используются совместно как более или менее широкий комплекс средств формирования и осмысления семиотизируемого с их помощью пространства. Их взаимопроникновение и совместное действие создают условия для приобретения пространственными артефактами художественной ценности.

СЕМИОТИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ*

1. Предметом настоящего сообщения будет группа визуальных кодов, от которых зависит динамическое переживание и осмысление субъектом пространства. Эти коды образуют основу выразительных средств, рассматриваемых часто как «язык» архитектуры, дизайна или других пространственных видов искусства. Однако их применение не ограничено рамками художественной деятельности и, тем более, какого-то одного из ее видов. Поэтому более адекватное описание они могут получить в системе именно семиотических, а не искусствоведческих или эстетических понятий. В этой системе своеобразие рассматриваемых кодов можно определить, выяснив: (1) особенности семиотических средств, строящих в этих кодах план выражения (ПВ); (2) специфику значений, образующих в них план содержания (ПС); способ соотнесения значимых единиц ПВ с соответствующими значениями в ПС. <...>

Специфику пространственных кодов характеризует производимая ими семиотизация пространства. Последняя требует, во-первых, его структурирования, т. е. вычленения значимых элементов пространства, отобранных по какому-то принципу, а также значимых отношений между этими элементами. Во-вторых, семиотизация пространства предполагает соотнесение по определенным правилам выделенных элементов с их значениями. Построенные таким образом пространственные структуры образуют ПВ, соотнесенный в системе данного пространственного кода со своим ПС. Различие пространственных кодов проявляется в том, как они семиотируют пространство. Иными словами, их различия зависят от того, как эти коды структурируют пространство в ПВ, каким образом они задают осмысление значимых пространственных элементов в ПС и, наконец, от того, какие семиотические средства они предоставляют для связи единиц ПВ и ПС. Ниже такие различия в способах семиотизации пространства посредством некоторых визуальных динамических кодов будут рассмотрены более подробно.

2. Пространственные коды структурируют пространство, исходя из той картины мира, которую строит зрительное восприятие. Эта картина видимого мира создается в результате работы особого перцептивного кода, благодаря которому двумерная мозаика светлых и темных пятен, попадающих в визуальное поле, разворачивается в образы объемных тел, упорядоченных в трехмерном пространстве. Уже в этой стереометрической картине мира происходит не только структурирование, но и первичная категоризация элементов пространства. Они делятся на, условно говоря, «позитивные» и «негативные» элементы: глаз выделяет, прежде всего, пространственные формы плотных физических тел, способных оказать сопротивление движениям человека, пропускающая «пустоты», проявляющиеся в промежутках между ними. Такая двойственная

*Опубликовано в сб.: Человек и город: пространства, формы, смысл. Материалы Международного Конгресса Международной ассоциации семиотики пространства (Санкт-Петербург, 27—30 июля 1995 г.). Т.2. С.-Петербург; Салоники; Женева; Екатеринбург: Архитектон. 1998: 141—146.

структура существенно отличает чувственно воспринимаемое пространство от его мыслимой математической модели, которая трактует его как континуум, монотонно заполненный бесконечным множеством бесконечно близко прилегающих друг другу точек. Из теоретических моделей структуре воспринимаемого пространства больше соответствует древняя концепция атомистов, которая предельно резко противопоставляет друг другу абсолютно непроницаемые атомы и абсолютно проницаемую пустоту. В пространстве восприятия, однако, противопоставление плотных масс и пустых пространств не столь жестко: первые допускают членение на части, а вторые могут приобретать некоторую плотность. В далеком обрыве разница тех и других еще больше смягчается, а в восприятии живописного произведения, особенно ориентированного на импрессионистическую форму видения, и вовсе сводится к минимуму.

3. Сохраняясь в разных пространственных кодах, различие «позитивных» и «негативных» областей пространства играет в каждом из них неодинаковую роль. В одних случаях основную информационную нагрузку берут на себя пространственные формы предметов. В других кодах более значимыми оказываются внешние отношения между предметами или включение предметных форм в какую-то значимую систему координат — выделенных мест или пространственных зон (например, в персональное пространство, организуемое структурой человеческого тела, в социальное пространство городской среды, в игровое пространство спортивной площадки и т. п.). В частности, пространственные динамические коды по-разному используют в структурах своих ПВ, с одной стороны, внутрипредметные отношения, образующие форму, а с другой стороны, межпредметные отношения.

Так, предметно-функциональный код делает своими основными единицами в ПВ отдельные предметные формы с фиксированными соотношениями их внутренних частей, допуская в то же время свободное варьирование межпредметных отношений (форма движущегося автомобиля, например, обычно не образует единой знаковой конструкции с предметами, мимо которых он проезжает).

Напротив, в архитектурном коде структуры ПВ создаются, прежде всего, фиксированными внешними отношениями между формами, определенной системой проемов и преград, опор и перекрытий — при большей свободе в оформлении телесных масс, которые можно менять без изменения конструкции, как например, лепной декор на фасадах домов. В отличие от предметно-функционального кода, ориентированного на достаточно точную фиксацию места предметной формы в персональном пространстве использующего ее человека, архитектурный код не только допускает, но и непосредственно диктует более или менее определенное движение человека в организованном с его помощью пространстве. При этом знак оценки у «позитивных» и «негативных» элементов пространства меняется на обратный: еще А. Г. Габричевский [1923] отмечал, что в динамически осмысленном пространстве именно его пустота становится позитивным моментом, связанным с возможностью движения для человека.

Наконец, в социально-символическом коде в равной степени значимы как телесные формы (включая тело самого человека), так и пространственные отношения между ними. Например, человек, сидящий в кресле судьи, выделенном как формой, так и пространственным положением, наделяется иным социальным статусом, чем посаженный на скамью подсудимых. В этом коде предметно-пространственные отношения могут строить знаковые конструкции, имеющие субъектно-предикатную структуру подобно высказываниям вербальной речи. Так, например, кольцо, надетое на палец; флаг, поднятый над зданием; монумент, возведенный на площади и т. п. утверждают какие-то события или идеи за счет помещения значимой формы в значимую зону персонального или социального пространства (ср. положение кольца в кармане, флага на складе, а монумента в мастерской реставраторов).

4. Рассматриваемые здесь динамические коды образуют особую группу. <...> Их отличие от других пространственных кодов обусловлено спецификой ПС. Значениями пространственных отношений в них оказываются не когнитивные, как в большинстве других кодов, а двигательные образы — кинестетические переживания действующих в пространстве сил и напряжений, схемы предметного действия, планы коммуникативного поведения и т. п. Эти динамические образы относятся к разным уровням психики, подобно тому, как соответствующие им восприятие, представление или понятие образуют разные ступени познания. Н. А. Бернштейн выделил пять таких уровней — от присущего уже простейшим организмам уровня «А», управляющего наиболее примитивными двигательными реакциями, до свойственного только людям уровня «Е», на котором строятся планы речевого мышления и коммуникативных действий (см.: Бернштейн 1947). Естественно, что именно структуры, построенные на этом последнем уровне, прежде всего, попадают в фокус внимания семиотиков. Однако для семиотики пространства представляют интерес и те значения пространственных элементов, которые образуются на менее высоких уровнях. К ним относятся, по крайней мере, образы уровней «С» и «D», на которых выстраиваются, соответственно, схемы движения в пространственном поле и планы предметных действий.

Двигательные образы уровня «С» составляют значения в ПС архитектурного кода. Они позволяют координировать перемещения человека в пространственной среде с ее геометрическими и физическими особенностями. Для этого требуется максимально точный психический образ наличной ситуации, который и дает человеку его восприятие. Но в восприятии даны не только чисто оптический образ пространственных форм, но и их физические качества; твердость, тяжесть, упругость, устойчивость и т. д. — то, что Л. С. Выготский называл «наивной физикой». Пространственные формы своими визуальными качествами могут в большей или меньшей мере способствовать появлению психических образов этих физических качеств, связанных с ними кинестетических переживаний и эмоциональных реакций на них. Поэтому умелое использование архитектурного кода может достигать степени искусства.

Если образы уровня «С» позволяют человеку только приспособить свои движения к имеющимся особенностям его пространственной среды, то двигательные образы уровня «D» уже дают возможность планировать ее целенаправленное преобразование. Ведущая роль на этом уровне построения движений переходит от восприятия реальной ситуации к представлению о ее желаемом преобразовании — идеальной цели, которая управляет осмысленным предметным действием. Подчиненные таким целям средства наделяются орудийными функциями, которые культурная норма связывает с воспроизводимыми пространственными формами. Такая связь видимой формы предмета с его функцией, т. е. с построенными на уровне «D» представлениями о назначении этого предмета и схемами орудийных действий с ним, составляет основу предметно-функционального кода.

Наконец, структуры уровня «Е» позволяют строить уже не предметные, а коммуникативные действия, в том числе и невербальные «семантические жесты», преобразующие пространственную среду ради передачи смысла от субъекта к субъекту. Представления и понятия, возникающие на этом уровне мышления, образуют ПС социально-символического кода, способного, как уже отмечено, строить знаковые конструкции, эквивалентные высказываниям вербального языка. Таким образом, динамические пространственные коды различаются не только структурами своих ПВ, но и уровнями психики, на которых строятся двигательные образы в их ПС.

5. Но различие между этими кодами определяется и разницей тех способов, которыми связываются друг с другом единицы ПВ и ПС. В архитектурном коде кинестетические образы из его ПС, так сказать, «встроены» в зрительное восприятие наличной пространственной ситуации. Признаки разных физических качеств, статических и динамических сил, сливаясь с собственно оптическими данными, становятся буквально видимыми. Они оказываются индексами, презентующими субъекту некое физическое состояние воспринимаемого объекта. Для человека они вместе с тем оказываются сигналами, поощряющими одни его движения и запрещающими другие. Таким образом, ПВ и ПС в архитектурном коде связаны на *сигнально-индексальном* уровне. В предметно-функциональном коде переход от видимой формы предмета к ее значению предполагает уже не восприятие неких налично данных качеств, а представление о том, как эта форма включается в целенаправленное действие; здесь форма уже репрезентирует функцию, не данную в непосредственном восприятии. Это отношение репрезентации между единицами ПВ и ПС предметно-функционального кода позволяет говорить о *знаковом* уровне связи между ними. В социально-символическом коде, само его название указывает на вторичное означивание в нем уже значимой формы, коннотативное ее осмысление, при котором она получает дополнительное значение. В этом случае различные коды совместно участвуют в процессе осмысления некоторого фрагмента предметно-пространственной среды. Такое соучастие разных кодов в построении общего смысла дает основания констатировать *символический* уровень связи пространственной структуры с придаваемыми ей смыслами.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ И ИХ СПЕЦИФИКА*

ТРИ ПОДХОДА К ПОНЯТИЮ ТЕКСТА

Среди используемых в культуре средств коммуникации можно выделить особый класс носителей значений, план выражения которых образуется пространственными отношениями. Из таких носителей складываются пространственные тексты, которые имеют ряд свойств, отличающих их от текстов, образуемых с помощью значимых временных отношений. Различие между пространственными и временными текстами носит чисто семиотический характер. Оно связано лишь с тем, какие отношения наделяются значениями и образуют семиотическую «форму выражения». При этом как физическая, так и психическая «субстанция выражения» могут разворачиваться и во времени, и в пространстве.

Различение пространственных, временных, а также пространственно-временных текстов нуждается в уточнении понятия текста. Последнее можно трактовать, по крайней мере, в трех смыслах. Во-первых, текст можно понимать в традиционном лингвистическом смысле — как запись графическими знаками ряда следующих друг за другом единиц вербального языка и построенных из них речевых конструкций. Это исходное понятие текста еще в рамках лингвистики было обобщено и распространено на устные речевые конструкции. Будем обозначать все трактовки понятия текст, ограничивающие его письменными или устными конструкциями из единиц вербального языка, общим термином «L-текст».

Шагом в сторону обобщения лингвистического понимания текста становится семиотическое его толкование как совокупности знаков, упорядоченных и осмысленных в соответствии с нормами какой-то фиксированной семиотической системы, вербальной или невербальной. Текстом в этом смысле может оказаться и совокупность предметов (одежды, мебели, посуды, пищевых продуктов и т. п.), и архитектурное сооружение, и произведение изобразительного или музыкального искусства и многое другое, что допускает организацию и истолкование в соответствии с правилами определенного кода (ср.: Иванов и др. 1998: 13). Для такого семиотического обобщения понятия текста будем использовать термин «S-текст».

Понятие текста можно толковать еще в одном смысле, в котором соотнесенность с определенным кодом уже перестает быть основным условием. В этом случае за исходную данность принимается не код, а некий осмысляемый объект, рассматриваемый как текст, который предстает «не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые...» (Лотман 1981: 7). Код же рассматривается как предмет реконструкции, имеющей не аподиктический, а только гипотетический статус. Такое понимание текста соответствует позиции адре-

* Опубликовано в сб.: Культура в фокусе знака. Сборник научных трудов / Рос. филос. о-во. Твер. гос. ун-т; ред.: В. Ю. Лебедев, А. Г. Степанов. Тверь. 2010: 36—51.

сата сообщения, который еще или уже не останавливается на каком-то строго фиксированном способе интерпретации по правилам определенной знаковой системы и допускает возможность совместного или альтернативного применения разных кодов. Эта позиция предполагает не столько генерализирующую семиотическую установку на выявление общих правил кода, сколько индивидуализирующую герменевтическую установку на истолкование конкретного единичного текста, допускающего применение разных семиотических систем. Будем говорить в этом случае об Н-тексте, имея в виду потенциальный источник всевозможных смыслов, очерченный некими внешними границами, но не ограниченный нормами какого-то одного кода и связанными с ним способами истолкования. В этом случае нет явного противопоставления «формы» выражения и его «субстанции», поскольку то, что не вошло в семиотическую форму одного кода, может войти в систему другого, и наоборот, системные элементы первого кода могут оказаться в других кодах за рамками их семиотической формы.

Каждое из этих понятий может быть использовано для характеристики пространственных текстов, но с разными результатами. В рамках первого понятия, как пространственные могут рассматриваться только письменные тексты разных типов, которые в своей форме выражения более или менее полно репрезентируют временную форму записываемой устной речи и зависят от нее. Понятие S-текста открывает возможность рассматривать в качестве текстов разнообразные артефакты и даже явления природы при условии, что в их строении и способах истолкования обнаруживается соответствие с нормами того или иного пространственного кода. В культуре выявляется целый ряд таких пространственных кодов, действующих в разных ее сферах: предметно-функциональный, демаркационный, архитектурный, проксемический, перцептографический и др. Каждый из них вносит свои способы семиотизации пространства, по-своему задает отбор значимых элементов и способы построения из них структуры соотнесенных с ним текстов. Поэтому в одной и той же области пространства может оказаться сразу несколько различных S-текстов, соотнесенных с разными пространственными кодами. В таком случае вся эта область может рассматриваться как единый объект истолкования, как некий «Н-текст», определенный лишь в своих внешних границах, но не в своем семиотическом строении. При этом значимыми в нем могут оказаться не только пространственные, но и временные отношения.

Имея в виду возможность применения всех трех описанных понятий, будем в дальнейшем опираться, в основном, на понятие S-текста, которое позволяет точнее говорить о специфике пространственных текстов.

СТРУКТУРНОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Всякий пространственный S-текст образуется в результате семиотизации пространства, в котором формируются элементы и структуры в соответствии с нормами некоторой семиотической системы. Как продукт такой семиотизации пространственный текст представляет собой синтаксически связанную и семантически целостную

конфигурацию значимых пространственных объектов, доступных чувственному восприятию, структурированную и интерпретированную по правилам определенного кода. В пространственные S-тексты включаются только те элементы и структуры, которые ответственны за передачу смыслов в системе данного кода: отобраны в соответствии с заданными ею принципами и интерпретируются на основе ее семантических правил. Между пространственными S-текстами и кодами, регламентирующими их организацию и осмысление, складываются такие же отношения, как и описанные Ф. де Соссюром отношения между речью и вербальным языком. Во всех этих случаях имеются, с одной стороны, конкретные носители информации, воплощенные в конкретном материале «субстанции выражения» и интерпретируемые конкретными индивидами, а с другой — абстрактная «форма выражения» — общеупотребительные схемы построения этих носителей, принадлежащие системе кода, способные воплощаться в разных «субстанциях» и неоднократно воспроизводиться.

Специфика различных видов пространственных текстов раскрывается в сравнении с письмом, рассмотренным как их частный случай. Любая запись словесных высказываний посредством некоторой системы письма (фонетического, логографического, идеографического и др.) представляет собой пространственный текст в силу того, что значимые элементы и структуры его плана выражения образуются пространственными формами и отношениями. Эти элементы в разных системах письма могут различаться своими семантическими принципами: иметь в качестве своих значений единицы плана выражения вербального языка (в случае фонетического письма) или его плана содержания (в случае письма идеографического). Однако синтаксически письменные тексты во всех этих случаях строятся как цепочки значимых единиц, упорядоченных в пространстве подобно тому, как речевые единицы упорядочены во времени.

Если такой письменный текст рассматривать с сугубо лингвистической точки зрения, то никакие особенности пространственной формы записи, не соотношенные с нормами вербального языка, на его значение не должны влиять. В частности, изменения почерка или шрифта, места текста на странице, его размера, масштаба и прочие модификации его пространственной формы никак не влияют на идентичность L-текста — до тех пор, пока все варианты его написания сохраняют одну и ту же последовательность единиц вербального языка.

Очевидно, что в рамки понятия L-текста не умещаются многие существенные особенности даже письменных текстов. Их план выражения лишь до известных пределов воспроизводит структуру вербальной речи. Чтобы воспроизводить ее буквально, письменный текст должен был бы разворачиваться в форме вытянутой в одну линию телеграфной ленты. Строки, столбцы, абзацы, страницы и прочие специфические элементы письменного текста образуют значимые отношения, не фиксируемые правилами устного вербального языка. Как пространственное образование письменный текст не безразличен ни к двумерной структуре страницы, ни к трехмерной форме книги или

свитка. У него обнаруживаются такие значимые пространственные отношения, как различия лицевой и оборотной стороны, свернутого и развернутого положений и т. п. «Опространствленная» в письменном тексте речь проявляет по сравнению с устной иные выразительные возможности. Сохраняющие одну и ту же последовательность вербальных знаков, письменные тексты оказываются уже отнюдь не идентичными, коль скоро они подчиняются правилам не только вербального языка, но и других знаковых систем. Текст, набранный готическим шрифтом, при этом будет отличаться от напечатанного антиквой, имя в телефонной книге будет иметь иной смысл, чем то же имя на могильной плите и т. д.

Во всех подобных случаях интерпретация письменных текстов нуждается в дополнении их знаков средствами каких-то иных пространственных кодов. В качестве такого дополнения может быть использован, в частности, *шрифтовой код* или даже целый комплекс таких кодов, образуемых фиксированными конфигурациями индексов (штрихов, засечек и их стандартных позиций), которые регулируют идентификацию и узнавание письменных знаков. В интерпретации письменного текста могут участвовать также *архитектонический код*, связывающий видимые пространственные формы любого масштаба с образами весовых отношений, состояний равновесия и неравновесия, устойчивости и неустойчивости и т. д. Свою роль может играть и *предметно-функциональный код*, соотносящий предметные формы с их функциями, благодаря чему различное значение имеет одна и та же надпись в блокноте и на конверте, в книге и на монете и т. п. Интерпретируемый сразу с помощью нескольких пространственных кодов письменный текст оказывается гораздо более сложным семиотическим образованием, к которому приложимо как понятие S-текста, если учитываются его связи с определенными кодами, так и понятие H-текста, если ряд кодов, участвующих в его интерпретации, остается открытым.

Как видно из сказанного, письмо, взятое как L-текст, в наименьшей степени использует возможности пространственных структур, поскольку его синтагматика определяется линейным строем речи, знающим лишь одно измерение, а правила чтения направлены на то, чтобы нейтрализовать «лишние» измерения, сделать незначимыми различия между отношениями «выше—ниже» или «спереди—сзади». Если же второму и третьему измерениям придается значение, то это становится возможным, благодаря тому, что к общим правилам письма и чтения добавляются некоторые специальные пространственные коды. Так происходит, например, в случае начертания таблицы — такого способа расположения графических знаков разного рода (буквенных, идеографических, пиктографических и др.), который включает в форму (а не только в субстанцию) выражения пространственного текста отношения между значимыми единицами сразу в двух измерениях — горизонтальном и вертикальном. Подобный текст приобретает способность не только описывать, но и демонстрировать в своей пространственной структуре соотношения между элементами его плана содержания, позволяя буквально увидеть их связи в единой картине.

Очевидно, что и для картины в собственном смысле возможность растянуться в двух измерениях составляет необходимое условие. Картина, которую будем здесь понимать предельно широко — как любое изображение, организованное в пространстве замкнутой плоскости — может трактоваться как особый тип пространственных Н-текстов, если имеется в виду многообразие средств ее истолкования. В ней может быть вычленен также определенный S-текст — «перцептограмма», соотношенная с перцептографическим кодом, включающим в себя систему средств, с помощью которых совокупность линий и пятен на плоскости создает у зрителя перцептивный образ изображаемых объектов. В эту семиотическую систему могут входить те или иные правила перспективы, светотень и другие изобразительные средства, которые носят не столько иконический, сколько индексальный характер и могут варьироваться в зависимости от сложившихся в культуре или выработанных индивидуально способов изображения.

Пространственные тексты иного рода образуют объемно-пространственные структуры, далеко выходящие за пределы письменных текстов и плоских изображений. Значимые отношения могут складываться между людьми, сознательно или неосознанно размещающимися в социальном пространстве по правилам проксемического кода, между людьми и предметными формами или архитектурными сооружениями — по правилам предметно-функционального и архитектурного кодов и т. д. Это дает основания рассматривать архитектурные сооружения и предметную среду как особые пространственные тексты (см., например: Байбурин 1981; Каганов 1986; Frascari 1979).

В некоторых случаях пространственные тексты образуются в результате заполнения значимыми пространственными объектами системы мест, которым также приданы определенные значения. Роль таких систем могут исполнять индивидуальное пространство, структурированное схемой человеческого тела, пространство предметного действия, пространство социального поведения и т. д. Как синтаксическая структура подобного рода может рассматриваться и известная схема «мирового дерева», построенная оппозициями верха и низа, правого и левого, центра и периферии, внутреннего и внешнего (см., например: Топоров 1972; Элиаде 1994). Эта структура организует двух- и трехмерные пространственные тексты, которые могут воплощаться и в произведениях изобразительного искусства, и в таких разномасштабных фрагментах пространственной среды человека, как, например, сосуд, дом, храм или город (см.: Топоров 1971, 1983).

ОСОБЕННОСТИ СИНТАКТИКИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Из сказанного видно, что пространственные тексты могут строиться более разнообразными способами, чем временные цепи сигналов и знаков. В отличие от дискретных, линейно упорядоченных и необратимых рядов фонем, синтаксические структуры пространственных текстов могут иметь принципиально иные топологические характеристики, например, быть непрерывными, неодномерными и обратимыми.

Отношения, складывающиеся между объектами в физическом пространстве, создают только поле возможностей для выбора тех или иных значимых единиц некоторого кода. В частности, тот факт, что физическое пространство имеет три измерения, еще не означает, что трехмерным будет и полученный в результате его семиотизации пространственный текст, *размерность* которого зависит от числа измерений, необходимых и достаточных для передачи смысла средствами этого кода. Так же как использование объемных букв еще не делает пространство письма трехмерным, так и рельеф красочных мазков на холсте или углубления в египетском контррельефе оставляют пространство семантически двумерным — в отличие, скажем, от семантически трехмерного пространства рельефа эпохи Возрождения, где глубина поверхности наделяется значением и выражает отношения между планами.

Пространственный код определяет и другие топологические свойства семиотизированного пространства. Он задает семантическую *однородность* или *неоднородность* пространственных структур, связанную с тем, зависит ли от места формы в этом пространстве ее значение или нет. Если на изменение значения формы влияет и направление, в котором она смещается, то можно говорить о семантической *анизотропности* пространства. Если семиотизированное пространство разграничено на зоны, перемещение из которых скачкообразно меняет значение формы, это пространство может рассматриваться как семантически *дискретное*; в противном случае оно семантически *непрерывно*. Если семиотизированное пространство окружено границей, выходя за которую значимая единица лишается своего значения, оно может быть определено как семантически *замкнутое*; если такой границы нет, то пространство будет семантически *открытым*. Единицами текста оказываются, поэтому, каждый раз лишь те пространственные отношения, которые отобраны и зафиксированы кодом. Пространство, семиотизированное посредством разных кодов, по-разному структурируется ими и потому способно проявлять каждый раз неодинаковые топологические свойства.

Анализ топологических особенностей синтаксических структур пространственных текстов, складывающихся по правилам различных кодов, может составить предмет для специального раздела семиотики пространства — *семиотопологии*. Такие свойства пространственных структур, как размерность, прерывность и непрерывность, замкнутость и открытость, однородность и неоднородность, изотропность и анизотропность и т. п. в семиотопологии предстают не математическими, а семиотическими характеристиками — лишь в той мере, в которой они являются необходимыми атрибутами пространственных текстов. Как семиотическая дисциплина, она включает в свой предмет только то, что характеризует форму выражения пространственных текстов, но не их субстанцию. Иначе говоря, она рассматривает топологические особенности не физических тел носителей сообщений и не их психических образов, а свойства только тех пространственных структур, которые ответственны за передачу смыслов по правилам того или иного кода.

Можно различать *семиотопологические типы* пространственных текстов, построенных по правилам различных кодов: каждое новое сочетание топологических свойств характеризует иной тип пространственных текстов. Так, например, пространство письменного L-текста (дискретного, линейно-упорядоченного, необратимого, незамкнутого) окажется противоположным по своему семиотопологическому типу пространству картины (непрерывному, двумерному, обратимому, замкнутому). В отличие от фонетического письма, связывающего буквы с фонемами, шрифтовой код, соотносящий определенные конфигурации линий с единицами алфавита, действует в пределах двух пространственных измерений, необходимых и достаточных для всех его конструкций. Добавление к надписи третьего измерения — например, разницы в толщине букв — семиотически не релевантно ни для шрифтового, ни для письменного кода, т. к. не меняет значение L-текста. Однако та же толщина букв в системе другого, архитектурного, кода относится уже не только к субстанции, но и к форме выражения, поскольку влияет на «зрительный вес» буквы, а значит, является не только геометрическим, но и семиотическим свойством самого пространственного S-текста, соотнесенного с этим кодом.

Очевидно, что в отличие от письменного текста, вполне способного сохраняться даже на телеграфной ленте или «бегущей строке», двумерность картины (как «перцептограммы») есть ее неотчуждаемое свойство, сохраняющееся даже тогда, когда подчиненное повествованию изображение стремится вытянуться в длинную полосу. Еще одним отличием картины как S-текста, построенного по правилам перцептографического кода, от L-текстов письма становится обратимость, позволяющая рассматривать изображение независимо от какого-то заданного направления (слева направо, сверху вниз и т. п.). Многие изобразительные тексты отличаются от письменных и таким семиотопологическим свойством, как непрерывность, подчиняясь скорее не «принципу алфавита», а «принципу палитры», включающему в состав системных отношений, наряду с качественными различиями контрастирующих друг с другом смыслоразличительных единиц, еще и количественные градации их плавных переходов друг в друга (см. ниже: «Алфавит» и «палитра»...).

Тексты предметно-пространственной среды отличаются по своему семиотопологическому типу от одномерного письменного текста и от двумерной картины уже тем, что в их плане выражения значимо еще и третье измерение — глубина. У таких пространственных текстов появляются новые синтаксические возможности для выразительного сопоставления открытых и замкнутых объемов, внутренних и внешних областей пространства, интерьеров и экстерьеров, лицевой и оборотной стороны и т. д. Вместе с тем трехмерные синтаксические структуры в пространстве предметного и социального действия обнаруживают и общие черты со структурами изобразительного пространства, с одной стороны, и письменных текстов — с другой. Если с изобразительными текстами их объединяет общий принцип образования — расчленение и разметка пространства, — то с письменными текстами их роднит

способность последовательно, фрагмент за фрагментом, раскрываться во времени. При этом ведущим способом их восприятия становится уже не симультанный, а сукцессивный синтез. В зависимости от характера пространственной зоны, а также от установки интерпретатора, может доминировать как один, так и другой принцип восприятия и осмысления пространственных текстов.

ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Пространственные тексты имеют не только синтаксические, но и семантические особенности. То обстоятельство, что пространственные отношения образуются сосуществующими объектами, сохраняющимися во времени, позволяет построенным из них текстам не только запечатлевать поток событий или изменения их идеальных образов, но и фиксировать инвариантное и устойчивое в этих потоках. Ориентация пространственных текстов скорее на «бытие», а не на «становление» с древнейших времен отличает не только их форму, но и их содержание (ср.: Лотман 1969). Это содержание уже в дописанных пространственных текстах и в ранних письменных памятниках составляют, прежде всего, не повествования о преходящих событиях и не последовательность субъективных переживаний, а запись состояний и законов, полагаемых незыблемыми или обязательств, которые должны быть нерушимыми. Татуировка или рубцы на теле, фиксирующие социальный статус члена племени, запись на скрижалях законов, устанавливаемых на вечные времена земными правителями или принятых как вечное божественное установление, фиксируют то, что не должно изменяться со временем, то, к чему всегда можно возвратиться и, более того — то, от чего никогда нельзя отступать. Пространственную форму с необходимостью принимает и надгробие — то, что остается на «берегах» временного потока и служит знаком перехода из времени в вечность. Связь пространственной формы со стабильным и устойчивым сохраняется и в пространственных искусствах — что было обосновано еще в «Лаокооне» Лессинга (см.: Лессинг 1957: 187).

«Перевод» евангельских сюжетов в пространственную структуру, например, в иконописи переносит акценты от повествования о событиях к демонстрации соотношений между центром и периферией, верхом и низом и другими константами, с помощью которых строится семантический «каркас» представлений об устройстве мира, и которые лишь подразумеваются в словесном тексте, но в изображении делаются доступными для восприятия.

Подобная система представлений воплощается и в пространственных текстах архитектуры и предметной среды. При этом семантические структуры находят свое наиболее адекватное воплощение именно в пространственном синтаксисе, с присущими ему топологическими особенностями. Так, например, синтаксическая неоднородность структуры пространства с выделенным центром, через который проходит вертикальная ось с абсолютно противопоставленными друг другу верхом и низом, связана с семантической неоднородностью. Абсолютное противопоставление низа и

верха, анизотропность соединяющей их оси, выражает незыблемость ценностных отношений. В концентрически организованном пространстве за центральными участками закрепляется роль ценностно отмеченных. Такие центры социального или культового «притяжения» могут возникать вокруг общего очага, жертвенника, алтаря, храма, так же, как и вокруг социального лидера. Другие, периферийные, участки пространства остаются несакрализованными, «мирскими», занятыми социальными аутсайдерами, что не исключает возникновения и в них собственной иерархии. Напротив, равноправие индивидов в социальном пространстве проявляется в том, что равноценность занимаемых ими мест делает это пространство симметричным. Таково, например, социальное пространство античного полиса, разворачивавшееся вокруг центральной городской площади — агоры, где граждане уже самой структурой пространства определялись как равные (см.: Вернан 1986: 15, 67). Таким образом, как равенство, так и социальная иерархия получают свое выражение в топологических особенностях структуры архитектурно оформленного социального пространства.

В системах значимых мест, образуемых пространственными текстами предметной среды, можно найти семиотические средства, способные строить аналоги логических суждений, в которых реализуется пропозициональная функция: X есть P . Значимое место, в этих случаях, содержит указание на некоторое социальное свойство, общественную ценность и может рассматриваться как предикатор (P). Помещаемая же на это место значимая форма (X), например, памятник, выполняет номинативные функции, указывая на какого-то субъекта или на какое-то событие.

Но пространственные структуры открывают возможности для выражения не только одного суждения, а целого их ряда, хотя и данного как совокупность одновременно развернутых пространственных отношений. Одна из особенностей пространственной структуры как текста — способность репрезентировать сразу комплекс многих соотношений. Например, система мест в зале заседаний создает множество различных позиций и оппозиций, позволяющих идентифицировать одни группы присутствующих и противопоставлять их другим группам.

Выражение сложной системы социальных отношений через сеть пространственных положений людей и предметов допускает появление пространственных текстов, с помощью которых могут быть выражены не только суждения с одним предикатом по схеме S есть P , но и целый комплекс высказываний с многоместными предикатами (например, построенных по схеме: $a R b$), рассматриваемых в логике отношений. Последняя больше соответствует характерной именно для пространственных кодов системе сопоставлений: «выше—ниже», «левее—правее» и т. п. Не случайно такой математик как Герман Вейль считал репрезентацию комплекса соотношений с помощью пространственных конструкций даже более адекватной, чем его выражение посредством линейной последовательности знаков (см.: Вейль 1934: 35).

Наряду с логическими понятиями, пространственные тексты способны выражать и то, что Ж. Пиаже назвал «инфралоогическими» концептами, в частности — представ-

ления о назначениях предметов и о возможных действиях с ними. На этом специализируется предметно-функциональный код и организуемые с его помощью тексты предметной среды. Еще более специфична семантика изображений как S-текстов, регламентируемых средствами перцептографического кода: их план содержания строится на уровне восприятия, что не имеет аналогов среди текстов, создаваемых с помощью иных кодов (см. ниже, раздел VIII).

ОСОБЕННОСТИ ПРАГМАТИКИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Особый способ связи между интерпретаторами с помощью пространственных текстов проявляется в том, как эти тексты создаются отправителями, в том, как они воспринимаются и осмысливаются их получателями, а также в том, что между процессами их создания и получения образуется более или менее длительный разрыв. Во всех этих аспектах сказывается прагматическая специфика пространственного семиозиса как процесса, особым образом организованного во времени.

В отличие от речи и других временных форм коммуникации, пространственный семиозис не нуждается в соприсутствии отправителя и приемника сообщения в едином коммуникативном акте, где (вос)производится текст. Поскольку пространственные носители значений не исчезают сразу же после своего порождения, процесс коммуникации с их помощью имеет тенденцию распадаться на акты создания и получения сообщения, происходящие в разное время.

Вследствие того, что эти акты разделены во времени, они могут, во-первых, иметь разную длительность, когда акт создания пространственного текста может занимать долгие годы, а акт его восприятия и осмысления — быть несопоставимо более коротким. Во-вторых, в силу обратимости пространства, как создание, так и восприятие пространственных текстов допускают разные последовательности действий, могут начинаться и кончаться в самых разных местах, а перемещение взгляда или тела в этих процессах может осуществляться в разном порядке.

Наконец, несовпадение во времени актов создания и получения пространственного сообщения позволяет и промежуткам между ними иметь разную продолжительность, что делает возможной связь не только современников, но и людей, принадлежащих разным поколениям и историческим периодам. Пространственные тексты способны надолго переживать своих создателей, выходить из тех контекстов, в которых были созданы, и включаться в совершенно иные контексты, в которых они приобретают новые смыслы. Контакт между отправителями пространственного текста и его получателями, возможно, принадлежащими иному поколению и иной исторической эпохе, нередко носит, поэтому, отложенный характер. Этот *отложенный контакт* может произойти в любой момент существования текста и нуждается не в создании или воссоздании пространственных носителей, а в готовности интерпретатора их воспринимать и осмысливать.

Коль скоро визуально-пространственные тексты не уничтожаются сразу же после создания, они оказываются в одном ряду друг с другом, синхронно сосуществуя с другими текстами, которые создавались в разные моменты или периоды, не принуждая немедленно реагировать на себя, как это делают аудиально-временные носители смыслов, а «терпеливо ожидая» своего читателя и интерпретатора. Для того чтобы пространственный текст мог «включиться» в коммуникативный процесс, он должен быть *актуализирован*. Особенность пространственных текстов состоит в том, что их актуализацию производит не отправитель сообщения, а *получатель*. Это относится не только к разным типам пространственных текстов (предметным формам, архитектурным сооружениям, изображениям и т. п.), но и ко всем типам временных текстов (книгам, мелодиям, фильмам и др.), которые записаны с помощью пространственных носителей. Их запись в пространственной форме как раз тем и ценна, что их уже не требуется заново создавать или воссоздавать перед каждым новым прочтением (в отличие, например, от пространственно-временного текста театральной постановки, которая каждый вечер исполняется живыми актерами заново с начала и до конца).

Актуализация пространственного текста требует некоторых ментальных и, часто, физических действий, направленных на его «прочтение» и понимание. Как и всякие целенаправленные действия, они обусловлены каким-то мотивом. Выбранный субъектом для прочтения текст несет для него какие-то «личностные смыслы», которые не совпадают с фиксированными в коде унифицированными значениями, а только выражаются с их помощью. Чтобы реконструировать смысл пространственного текста, субъект должен быть внешне и внутренне готов к его восприятию и осмыслению. Внешняя готовность означает возможность визуально воспринимать значимый пространственный объект, иметь доступ к нему, осуществляемый всегда в определенном контексте. Внутренняя готовность предполагает владение некоторым навыком «извлекать» из видимого его семиотическую форму, отбирать значимые элементы и интерпретировать их, иначе говоря, «читать» пространственный текст с помощью тех семиотических систем, в соответствии с которыми он был создан.

Чтение письменного текста, например, и есть не что иное, как актуализация пространственного носителя и воспроизведение записанного с его помощью речевого сообщения, построенного во времени. Точно так же и восприятие пространственных текстов любого другого вида не есть совершенно свободное созерцание. Оно носит направленный и избирательный характер и может рассматриваться как чтение, в прямом или переносном смысле.

Такое целенаправленное и избирательное восприятие регламентируется визуально-пространственными кодами, каждый из которых для этого задает свой способ отбора значимых элементов и структур и по-своему вносит семиотическую форму даже в одну и ту же субстанцию выражения. Наряду с синтаксическими правилами организации плана выражения и семантическими правилами его связи с планом

содержания, в каждом таком коде складываются и более или менее фиксированные прагматические правила направленного восприятия («чтения») и осмысления пространственных текстов при их актуализации интерпретаторами.

Однако способ актуализации пространственного текста зависит и от его характера, и от задачи, которую решает интерпретатор. Чтение текста, в котором записан рассказ, предполагает более последовательный перевод его знаков во временной ряд, чем чтение словаря или энциклопедии. «Считывание» дорожных знаков водителем, едущим по шоссе, более жестко детерминировано во времени, чем ознакомление с ними пешеходом, прогуливающимся в окрестности. В одних случаях интерпретация пространственных знаков упорядочена в полном соответствии с логикой осмысляемого временного процесса. В других — ее ход изначально неоднозначен, допускает варианты и больше соответствует не движущемуся от начала к концу повествованию или переходящему от посылки к выводу рассуждению, а — свободному созерцанию картины, развернутой одновременно в разных направлениях, пусть и «подсказывающей» последовательность взглядывания в изображение.

Таким образом, порядок актуализации пространственных текстов задан не только их синтаксической структурой, но зависит и от семантических, и от прагматических факторов, каждый из которых по-своему влияет на восприятие и интерпретацию этих текстов.

IV. СЕМИОТИКА ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

СЕМИОТИКА ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ И ПЕРСОНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО*

Предметная среда, опосредующая связи человека с природой и другими людьми, проявляет в обоих этих отношениях характерную для всякого посредника двойственность. С одной стороны, она может осваиваться человеком настолько, что начинает ощущаться как прямое продолжение его органов, «органопроекция»; с другой стороны, она способна отчуждаться и противостоять ему как внешняя сила. Овладевая предметами как своим собственным телом, человек перестает замечать их, но, сталкиваясь с ними же как с предметной «оболочкой» другого, он воспринимает их как нечто противостоящее ему. Так, прозрачные для тех, кто смотрит на них изнутри, стекла очков или окон оборачиваются более или менее непроницаемой преградой для тех, кто смотрит на них снаружи. Двойственность предметной «оболочки» проявляется в самой морфологии вещей. Одежда, жилище, транспорт и многие другие составляющие предметного окружения имеют в своей структуре резко выраженное различие внешней и внутренней стороны, экстерьера и интерьера, «лица» и «изнанки».

Такую же двойственность предметная среда проявляет и в семиотическом аспекте как посредник межузвальной коммуникации. С одной стороны, предметное окружение человека запечатлевает в себе следы его деятельности и обнаруживает вовне его «физиогномические» черты. С другой стороны, оно не только концентрирует в себе симптомы его деятельности, но и посылает сигналы другим людям, побуждая к определенному поведению (открытые двери приглашают войти, закрытые — требуют остановиться и т. д.).

В создаваемой человеком предметной среде действуют не только индексальные и сигнальные средства коммуникации, имеющиеся и у животных, но и знаки, обусловленные культурными нормами. Подобно знакам вербального языка, они способны репрезентировать воображаемое ничуть не меньше, чем реальное. Благодаря им предметному «лицу» может быть сознательно придано то или иное «выражение». Такая редакция превращает это лицо в маску, которую можно надевать, снимать и заменять другой предметной маской. Как и античная театральная маска (*persona*), она служит визуальным знаком определенной роли, сохраняющим свое значение независимо от того, кто ее надевает. Ее значение остается за такой предметной маской даже тогда, когда ее вообще никто не носит. Никем не надетый костюм, пустой автомобиль или незаселенный дом уже обладают семантикой, обусловленной нормами социально-символического кода. Утрируя нормы этого кода, солдат Швейк мог отдавать честь ненадетому мундиру своего командира, а император Павел I — требовать, чтобы его подданные снимали шляпу, проходя мимо Михайловского замка.

* Опубликовано в сб.: Дом Человека (экология социально-антропологических процессов). Материалы межвузовской конференции 16–18 марта 1998 г. СПб. 1998: 28—30.

Но, как и знаки-предикаторы вербального языка, предметные носители значений остаются еще тем, что Б. Рассел называл «неполными символами»; они приобретают определенный смысл только вместе с указанием на конкретного индивида. Только надетый кем-то мундир создает пространственный эквивалент высказывания: «Я полковник» и может расцениваться как часть истинного или ложного утверждения. Чтобы стать полностью осмысленным, значимый фрагмент предметной среды должен быть кем-то присвоен, должны быть актуализированы различия его внутренней и внешней сторон.

Восполнение недостающего смысла здесь происходит за счет соотнесения предметов с персональным пространством индивида, которое наделяется, тем самым, семиотическими функциями. Вместе с предметным окружением оно участвует в построении синтаксических конструкций пространственных кодов (предметно-функционального, социально-символического и некоторых других). В этих кодах его структура, заданная схемой тела и ориентированная по осям «верх—низ», «левое—правое», «переднее—заднее», вступает в значимые отношения с их семантическими единицами: включает их в себя или сама включается в их пространственные конструкции. Заданные кодом общие значения этих единиц влияют на конкретный «личностный смысл» только в определенной прагматической ситуации, зависимой от способа, которым значимые фрагменты предметно-пространственной среды соотносятся с персональным пространством данного индивида. Они могут включаться в это пространство или исключаться, так же как быть освоенными субъектом или отчужденными от него.

Различая способы соотнесения персонального пространства с предметным окружением человека, можно говорить о разных «языках-играх», в роли которых окажутся и разные виды пространственных искусств. В этом ракурсе, в частности, можно рассматривать различия между дизайном и архитектурой. Если дизайн ориентирует предметные формы на их включение определенным образом в персональное пространство человека, то архитектура, так же как и градостроительство, организует уже способы включения персонального пространства в пространство социальное. В отличие от дизайна, они создают не столько антропоморфные, сколько социоморфные пространственные конструкции, значимые места которых обозначают социальные роли занимающих их людей.

От всех названных видов искусства, организующих пространство предметного или социального действия, резко отличается искусство живописи, которое создает пространство созерцания, как раз исключаящее прямое участие в нем интерпретатора. Картина отгораживается от его персонального пространства рамой, служащей одновременно и знаком исключения из пространства изображения и — уже как продукт дизайна — знаком ориентации зрителя во внешнем пространстве перед картиной. Эта двойная функция картинной рамы — быть и преградой, и проемом одновременно — в «снятом» виде сохраняет все ту же двойственность предметной среды.

ОТ ГЕРМЕНЕВТИКИ ТЕЛЕСНОСТИ К СЕМИОТИКЕ ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КОДОВ*

АНТРОПОМОРФНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ТЕЛЕСНОГО МИРА

СОМАТИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

Тело — двусмысленное понятие. Телами называют, с одной стороны, вообще всякие более или менее устойчивые вещественно-энергетические образования, а с другой — только некоторые из них, обнаруживающие еще и особые биологические свойства. Наличие таких особых свойств позволяет рассматривать подобные образования как *живые тела*, для которых характерен, в частности, особый способ соотношения вещественно-энергетических и информационных процессов. Эти процессы в живом теле задают такую программу организации и поведения, которая позволяет ему сохранять-ся как целому, способному противостоять неблагоприятным воздействиям внешней среды и распространять эту информационную программу за свои пределы. Уже отсюда следует принципиальное различие для живого тела процессов, происходящих в нем самом и вне него и, соответственно разделение информации о них на внутреннюю и внешнюю.

Различие живых и неживых тел имеет смысл закрепить терминологически: *телесное* в широком смысле, относящееся ко всем вещественно-энергетическим образованиям, обнаруживающим некоторую целостность и устойчивость, будем отличать от *соматического* как его особого случая, ограниченного сферой живого. Соответственно, различными окажутся сферы *герменевтики телесности* в широком смысле и *соматической герменевтики* как той ее части, которая относится к интерпретации живого тела. Выделение соматической герменевтики в качестве особого случая оправдано еще и тем, что живое тело может ощущать себя изнутри и отличать от внешних (чужих) тел.

Способность обладающего этим телом субъекта истолковывать одни комплексы ощущений, как относящиеся к своему телу, а другие — как относящиеся к иным телам, позволяет и на теоретическом уровне различать *внутреннюю, интрасоматическую и внешнюю, экстрасоматическую*, герменевтику. Сфера первой включает в себя интерпретации ощущений как состояний своего собственного тела, несущие сведения о нем самом; вторая связана с осмыслением ощущений как указаний на внешние для организма объекты.

Экстра- и интрасоматические интерпретации отчасти переводимы друг в друга, что делает возможным редукции того или иного рода: «объективистскую» (рефлексология, бихевиоризм и т. п.) или «субъективистскую» (в частности, феноменологическая редукция). Представляется, однако, что каждая из них устраняет существенную

*Опубликовано в сб.: Логос живого и герменевтика телесности / Постигание культуры: Ежегодник. Вып. 13—14. М.: Академический проект; РИК. 2005: 623—660.

часть целого, сводя внутреннее к внешнему в первом случае или внешнее к внутреннему — во втором.

Именно несводимость друг к другу экстра- и интрасоматической интерпретаций сигналов, получаемых живым телом, открывает возможность их сопоставления друг с другом. Такое сопоставление имеет место, например, при взгляде на свое тело «со стороны», как на внешний объект, соотносенный с другими телами — живыми и неживыми. Такое же сочетание внешнего и внутреннего лежит и в основе интерпретации тел других людей, животных и даже неживых объектов, если внешний (экстрасоматический) взгляд на них сочетается с тем, что известная школа эстетиков называла «вчувствованием», переживанием другого как бы «изнутри». Наконец, определенное соотношение внешней и внутренней интерпретации своего тела присутствует и в его «проекции» во внешнее пространство, которое осмысливается при этом антропоморфным образом.

АНТРОПОМОРФНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Как справедливо отмечал Э. Кассирер, «устанавливать перспективу и порядок чувственно-созерцаемого мира, взяв собственный организм за исходный пункт ориентации, — естественный ход человеческого мышления. Физическое тело человека и его отдельные части являются как бы “предпочтительной системой соотносительных понятий”, к которой сводится членение пространства и всего того, что в нем содержится» (Кассирер 1998: 221). В практике интерпретации внешнего мира тело человека традиционно служит образцом, в соответствии с которым «прочитываются» и толкуются другие тела — от ближайшего окружения до как угодно удаленных созвездий: «Стрельца», «Девы», «Близнецов» и т. п. Распространенная в мифологических и религиозных представлениях многих народов идея соответствия макрокосмоса и микрокосмоса проявляется в разнообразных способах сопоставления человеческого тела как с миром в целом, так и с отдельными его частями, небесными и земными.

Особую область таких сопоставлений образует мир искусственно созданных человеком предметов. Этот мир приобретает антропоморфные черты в практике не только его идеальных истолкований, но и вполне материального его преобразования. Так же, как форма и движения улитки запечатлеваются в форме раковины, форма человеческого тела и его движения в пространстве оставляют свой отпечаток в искусственно созданной предметной среде — с той, однако, разницей, что эта среда и создается, и интерпретируется человеком намеренно.

Антропоморфный характер преобразованной человеком среды проявляется, прежде всего, в уподоблении его телу искусственно создаваемых предметов по форме, пропорциям, масштабам и пр. Ближайшим образом тело человека воспроизводится в его одежде, которая может акцентировать одни его части и нивелировать другие. С его формой и размерами соотносены, так или иначе, мебель, посуда, рабочие инструменты и т. д. Каждый из них рассчитан на непосредственный контакт с человеком и

прилажен к соответствующим формам его тела: рукоятка приспособлена к ладони, спинка кресла — к изгибу туловища и т. п. Характерные названия частей предметов: «ручка», «ножка», «шейка», «тулово» и др. подтверждают антропоморфный характер их восприятия и указывают на фиксацию в языковом сознании контакта некоторых из этих предметов с человеческим телом. Здания, более удаленные от такого контакта, могут не повторять буквально фигуру человека (хотя некоторое «физиогномическое» сходство построек с телами иногда велико: хижины на картинах Питера Брейгеля кажутся строящими чуть ли не те же самые гримасы, что и обитающие в них крестьяне). Но архитектурные сооружения, так же как и более обширные градостроительные структуры, воспроизводят некоторые обобщенные свойства человеческого тела — его прямохождение, симметричное строение, а также три основные координатные оси, вдоль которых происходит его движение — вверх и вниз, влево и вправо, вперед и назад.

«ОРГАНОПРОЕКЦИЯ» И СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ

Искусственно преобразованная среда приобретает антропоморфные черты и за счет того, что включается в деятельность человека в качестве продолжения его естественных органов. Уже само греческое слово «*οργανον*», означающее одновременно и природный орган, и техническое орудие, наталкивает на такое «органическое» истолкование механических приспособлений, специализированных на выполнении определенных функций. В рамках такого истолкования оформилась идея «*органопроекции*», в соответствии с которой спроецированными во внешний мир «органами» мыслятся разнообразные орудия и инструменты, способные усиливать действия руки, возможности восприятия, коммуникации и т. п. (см.: Нуаре 1926: 89—94; Флоренский 1969, 1992: 135—169; Карр 1877). В духе идеи органопроекции можно трактовать и некоторые структурные особенности искусственно созданной предметной среды. В ее морфологии можно найти характерные для человека *асимметрию левого и правого, внутреннего и внешнего* и т. п. (ср.: Иванов 1978).

В частности, всю предметную среду можно рассматривать как результат вынесения во внешнее пространство функций правой и левой руки, первая из которых с древнейших времен специализируется на действиях с орудием, непосредственно преобразующим объект, тогда как вторая фиксирует последний в определенном положении и выступает скорее в роли условия действия, чем активного орудия преобразования (см.: Семенов 1961: 18; 1967: 47). Соответственно, среди предметов выделяются, с одной стороны, «активные» орудия непосредственного воздействия на объект, а с другой — предметы и материальные конструкции, выполняющие функции условий действия, поддерживающие в определенном положении его объект или предохраняющие самого субъекта от внешней угрозы (ср. например, функции «праворукого» меча и «леворукого» щита и их соотнесение в древней традиции с оппозицией мужского и женского — см.: Холл 1992: 262).

Последний пример указывает и на связь асимметрии левого-правого с асимметрией движений из индивидуального пространства во внешнюю среду и обратно. Более активные по своему назначению «праворукие» предметы оказываются вместе с тем и орудиями экспансии человека во внешнее пространство. Для них типична ориентация в продольной плоскости (ср. рабочее положение копья, топора, ножа, молотка, отвертки, авторучки и т. д.).

Такая ориентация не характерна для предметов, лишенных этих активных функций и предназначенных для стабилизации условий деятельности. Таковы предметы и материальные конструкции, образующие внешнюю оболочку для людей или других предметов (одежда, посуда, мебель, стены и крыши домов и т. д.), а также предметы, фиксирующие положения преобразуемых объектов (стол, верстак, тиски, наковальня, тарелка и т. п.).

Движения от зоны индивидуального пространства во внешний мир и движения в обратном направлении имеют для человека разный жизненный смысл: в первом случае человек «завоевывает» еще неосвоенное пространство, увеличивая свою власть над ним; во втором — «спасается» от опасности вторжения извне чуждых ему сил. Отсюда характерная анизотропность предметной среды: *поляризация внешнего и внутреннего*, противопоставление «лица», обращенного наружу и «изнанки», примыкающей к телу.

Эта поляризация проявляется и в морфологии предметной среды. Внешняя «оболочка» (см.: Габричевский 1994) выстраивается человеком иначе, чем ее внутренние части, обращенные к нему самому: если первая в разных ее формах (одежда, ограда, стена и т. п.) наделяется функцией препятствия для неблагоприятного воздействия извне, то обращенные к человеку части его предметной среды создаются, наоборот, как открытые и максимально доступные для него. Эта поляризация распространяется и на формы ручных орудий. Нож, топор, молоток и другие орудия имеют две стороны: внутреннюю «дружелюбную», обращенную к пользующемуся им человеку, и внешнюю «агрессивную», обращенную к объекту преобразования. Такую же поляризацию внутреннего и внешнего находим и в архитектурных сооружениях с характерным для многих из них противопоставлением интерьера и экстерьера, замкнутого двора и улицы, наконец — всего обнесенного крепостной стеной города и внешнего «чужого» пространства, от которого эта стена его защищает.

Структурные особенности предметно-пространственной среды при этом объясняются функциями тех или иных ее фрагментов в человеческой деятельности, а внешнее ее описание дополняется интерпретацией «изнутри», при которой вся среда истолковывается как некая «оболочка», выстроенная вокруг тела человека, как ее центра. Такое истолкование регламентируется нормами структурирования и осмысления этой среды, которые можно рассматривать и как правила ее семиотизации.

СЕМИОТИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА И ДВЕ ЕЕ СТОРОНЫ

ГЕРМЕНЕВТИКА ТЕЛЕСНОСТИ И СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА

Герменевтика и семиотика — связанные, но не тождественные дисциплины. Чтобы прояснить их отличия, полезно различать герменевтическую и семиотическую установки. *Герменевтическая установка* — настроенность сознания интерпретировать воспринимаемые объекты как *тексты*, несущие *смыслы*. В частности, герменевтика телесности может быть понята, во-первых, как практика истолкования тел в пространстве и извлечения из них определенных смыслов, а во вторых — как попытка теоретического осмысления этой практики.

На определенном уровне теоретического обобщения такое осмысление начинает нуждаться уже в *семиотической установке*. Последняя, напротив, предполагает выявление не конкретных смыслов конкретных текстов, а общих *средств*, с помощью которых строятся тексты и извлекаются их смыслы. Семиотику интересует именно общее в трактовке средств смысловыражения разными интерпретаторами, и она отвлекается от всех реальных отличий между особенностями интерпретаций отправителей и получателей. Явно или неявно, она опирается на допущения о том, что те и другие могут, во-первых, использовать единую семиотическую систему, а во-вторых, благодаря этому единству системы, единообразно понимать в актах коммуникации и построенные с ее помощью тексты. Разумеется, такие допущения сильно упрощают картину реальных коммуникативных процессов, но не больше, чем любая другая научная идеализация, вроде «материальной точки» или «идеального газа».

Поскольку разные версии науки о знаках неодинаково понимают ее пределы, в системе каждой из них открываются разные возможности для включения тех или иных типов сообщений в предмет семиотики. Если, например, проект семиологии Соссюра не включает в ее предмет случаи «мотивированной» связи между носителем значения и смыслом, то в семиотическом проекте Пирса и Морриса они вполне допустимы. В том случае, когда предмет семиотики распространяется не только на знаковый, в узком смысле, но и на сигнально-индексальный уровень информационной связи (как это различие определялось в кн.: Чертов 1993), в него попадают, наряду с культурно выработанными знаковыми средствами, также и естественно складывающиеся в природе системы сигналов.

Семиотический взгляд на интерпретацию телесных объектов может быть развернут как исследование способов *семиотизации пространства* — его структурирования и осмысления по правилам, которые вносят пространственные коды. При таком подходе предполагается, что могут быть различены внутренние и внешние отношения тел, и что те и другие могут быть наделены значениями. Тем самым, семиотика тела включается в сферу семиотики пространства как в более широкую область.

Вообще говоря, возможны две альтернативные трактовки соотношения телесности и пространственности: «дуалистическая» концепция, в которой свойства тел и пространства резко противопоставлены друг другу, и «монистическая», в которой те и другие признаются явлениями одной природы. В истории науки прослеживаются обе линии, которые можно называть, соответственно, «линией Демокрита» и «линией Платона», оговорившись, что речь здесь идет не о традиционном противопоставлении эпистемологических позиций, а именно о разных подходах к пониманию пространственности. Сторонники «линии Демокрита» (Ньютон, Локк и др.) противопоставляют атомы пустоте или вообще тела «межпредметному» пространству таким образом, что положительные качества: форма, плотность, тяжесть и т. п. приписываются атомам и составленным из них телам, а пустота описывается как то, что этих качеств лишено. Платон же противопоставлял не тело и пустоту, а неоформленную телесно-пространственную массу («хору») чистым формам («эйдосам»), которые она может воспринимать и которых может лишаться (см.: Платон 1971: 491—492). Последователи «линии Платона», в этом смысле, от Аристотеля до Эйнштейна сближают или вообще отождествляют телесность и пространственность, рассматривая, например, пространство как «атрибут телесной субстанции» (Декарт) или, наоборот, массивные тела — как «сгущения пространства». Различия этих двух линий можно найти в истории физики и математики, но они возникают и в гуманитарной сфере — например, в искусствоведении, где так же ставится вопрос о соотношении пространства и телесной массы (см.: Габричевский 1923; Бринкман 1935; Раппопорт 1982 и др.). Существенны они и для семиотики пространства, которой можно было бы либо противопоставить «семиотику тела» как отдельную сферу знаний, либо включить в пространственную семиотику как ее составную часть. Второе решение представляется предпочтительным при условии, что и формы тел, и их расположение в «межпредметном» пространстве описываются как конфигурации значимых пространственных отношений.

СЕМИОТИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА КАК ВНЕСЕНИЕ «ЛОГОСА» В ТЕЛЕСНУЮ И ПСИХИЧЕСКУЮ «СУБСТАНЦИЮ»

Семиотизация пространства, как уже сказано, представляет собой структурирование и осмысление пространственных отношений в соответствии с определенными нормами. Она предполагает выделение значимых пространственных единиц и связей между ними на *синтаксическом* уровне и их интерпретацию на уровне *семантическом*. Вместе с синтаксическими и семантическими правилами формируются также и *прагматические* нормы употребления интерпретаторами организованных таким образом семиотических средств (ср.: Моррис 1983: 67—68). <...>

Семиотизация пространства имеет *внешнюю* и *внутреннюю* стороны. Первая связана с более или менее значительными преобразованиями телесных объектов, придающими им значимые формы и превращающими их в пространственные тексты. Вторая соотнесена с определенной организацией сознания субъектов, а именно, с освое-

нием ими семиотической системы, нормы которой позволяют вычленять из всего видимого значимые пространственные отношения и правильно (то есть по определенным правилам) их интерпретировать. В актах семиотизации пространства его *оформление* — физическое или только мысленное — лишь предпосылка его *осмысления*.

Взятые же по отдельности, без соотношения друг с другом, обе эти стороны могут рассматриваться только как предпосылки и условия семиотизации пространства. Именно в таком качестве предпосылок семиотизации рассмотрим их несколько подробнее. При этом каждую из двух сторон можно описывать как в «модернизирующих» так и в «архаизирующих» терминах, обнаруживая их взаимную переводимость.

ВНЕШНИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СЕМИОТИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА: «ЛОГОС» И «ИНФОРМАЦИЯ» КАК ВНЕСЕННАЯ ФОРМА

В архаизирующих терминах внешняя сторона семиотизации пространства может быть понята как внесение в него *логоса* — некоего разумного начала, преодолевающего беспорядок и хаос. Идущее из глубокой древности понятие логоса несет в себе многозначность, приобретенную за столетия применения. Еще у Гераклита оно совмещало в себе идеи порядка, его постижения в разуме и выражения мысли об этом порядке в слове (см., наприм.: Кессиди 1972: 178). Использование понятия логоса различными школами философии и теологии нагроулило его еще более многообразными смыслами, так что уже в словопотреблении стоиков, по замечанию А. Ф. Лосева, «иногда начинает казаться, что логос <...> — это вообще все, весь мир; и что в понятии логоса все тонет как во всеобъемлющем» (Лосев 1979: 122).

Описание семиотизации пространства через понятие логоса позволяет актуализировать его толкование как того, что, во-первых, привносит в пространственные образования умопостигаемую и, в этом смысле, «логичную» организацию и, во-вторых, упорядочивает их так, что при определенной герменевтической установке из них могут быть извлечены некие смыслы. Соответственно, присутствие логоса в пространстве проявляется в том, что оно представляется уже не как гесиодовский хаос, а как нечто разумным образом *оформленное* и *осмысленное*.

Оформление пространства вообще строится подобно тому, как в частном случае оно происходит в создании письменного текста. Последний предстает как результат внесения *логоса* в пространство, причем логос здесь может быть понят в самом *буквальном* во всех отношениях смысле — как *слово*, воплощенное в пространственном теле с помощью *букв*. Однако, логос в пространстве — это не только опространствованное слово, так же, как оформленное и логически осмысленное пространство — отнюдь не только письмена. Архитектор, разбивающий площадку для застройки и чертящий ее проект, ремесленник, раскраивающий ткань или придающий правильную форму заготовке, землемер, определяющий границу земельных участков — все они вносят в «аморфное» до того (с позиции действующего субъекта) пространство разумно устроенную *правильную форму*, а вместе с ней — *логос*. Подобно платонову

демиургу, вносящему форму-идею в хору-материю, они пользуются геометрическими единицами, описанными Эвклидом как «стойхейя» — то есть как то, что для греческого слуха сохраняло связь и с буквами алфавита, и с четырьмя природными стихиями, в которых Платон видел «буквы вселенной» (см.: Платон 1971: 489). Вполне органичным развитием этой установки на прочтение всей обозримой телесной природы как подлежащего истолкованию текста становится и идущее от античности и сохраняющееся вплоть до Галилея ее понимание как «великой книги», в которой «записаны» уже невидимые для глаза смыслы (ср.: Фуко 1994: 71 и след.).

Тем более правомерен такой взгляд на культурное пространство, которое оформлено целенаправленно и уже поэтому всегда осмыслено. Именно в искусственно созданном культурном пространстве в полной мере раскрываются возможности элементарных геометрических фигур-стойхейя как «букв», из которых строятся значимые пространственные формы. Их причастность логосу проявляется в том, что они возникают отнюдь не стихийно, а сознательно создаются в соответствии с единообразно воспринимаемой и мыслимой идеальной схемой. Поэтому оформленные с помощью регулярных геометрических фигур тела предметов и пространственных сооружений затем «прочитываются» всяким, кто воспринимает и осмысливает их в соответствии с заданными культурой «формами видения» и способами интерпретации. Подобно письменным текстам, такое семиотизированное пространство может быть описано, как содержащее некий «логос».

Если же перейти от архаизирующих к модернизирующим терминам, например, кибернетики Н. Винера, о том же самом упорядочивании тел по определенным правилам и построении из них пространственных текстов можно говорить как о внесении в пространство информации, понятой как мера его организованности. Всматриваясь во внутреннюю форму слова «информация», стершуюсь в повседневном употреблении, можно найти и в нем наследие архаики, в частности, следы все той же мысли Платона и Аристотеля о внесении эйдоса, формы, в некоторую аморфную массу — ведь *ин-формация* буквально и есть не что иное, как *внесенная форма* (эйдос, идея). С этой точки зрения в качестве информации может рассматриваться всякая форма, внесенная в пространство — не только воплощенная в текстах, построенных из букв, пусть даже из алфавита геометрических «стойхейя», но и любое запечатление формы в пространственных фигурах и конфигурациях.

ВНУТРЕННИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СЕМИОТИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА:
«ЛОГОС» И «ПРЕД-ИНФОРМАЦИЯ» В СТРОЕ ЕГО ВОСПРИЯТИЯ И ОСМЫСЛЕНИЯ

Информационное взаимодействие человека с пространством носит двусторонний характер. С одной стороны, можно говорить о запечатлении во внешнем пространстве идеальных образов создаваемых человеком предметов, а с другой — о запечатлении пространственных и телесных форм в психических образах разных уровней. Соответственно, семиотизация пространства имеет, наряду с внешним аспектом, свя-

занным с приданием определенной формы телам пространственных объектов, еще и аспект внутренний, связанный с формированием способов их восприятия и интерпретации субъектом. Условием семиотизации оказывается то, что определенным образом структурируются не только сами телесные объекты, но и психические процессы их видения и осмысления. Физические преобразования телесных объектов могут оказаться значительными, но они отнюдь не обязательны для семиотизации пространства, которая может быть произведена и без них. Структурировать можно, например, и естественно сложившуюся конфигурацию звезд на небе, придавая ей значение и ограничиваясь одними мысленными действиями. Но никакая семиотизация пространства невозможна без подобных внутренних ментальных действий.

Поэтому всякая семиотизация представляет собой, прежде всего, не вещественно-энергетическое преобразование объектов, а их включение в *информационные процессы* в сознании субъекта, подчиненное определенным нормам. Условием семиотизации пространства в этом аспекте является внесение определенного принципа в способ чувственной и мысленной группировки пространственных объектов. Такой принцип можно рассматривать и как *логос*, введенный теперь уже не только во внешнее пространство, но и во внутренний строй его восприятия и осмысления.

В то время как внешний аспект семиотизации пространства сопряжен с внесением в него осмысленной формы (ин-формации), внутренний ее аспект связан, прежде всего, с обратным процессом извлечения информации — развоплощением, отделением ее от внешнего телесного носителя и сохранением в качестве только идеального образа. Но извлечение информации не сводится к идеальному запечатлению внешней пространственной формы, к оформлению ее перцептивного гештальта. Это лишь «ин-фигурация» (если воспользоваться термином А. П. Сопикова), предпосылка ее дальнейшего осмысления. В акте осмысления перцептивный образ видимой формы соотносится с информацией о самих средствах извлечения и интерпретации информации — с тем, что было названо В. Мейер-Эпплером «*прединформацией*» (Vorinformation), а Ю. А. Шрейдером — «*метаинформацией*» (см.: Meyer-Eppler 1959: 251; Шрейдер 1974: 33). Такая особая предварительная информация могла быть названной также и *пре-информацией*, или даже *пре-формацией*, с вполне определенными историческими аллюзиями. Однако *преформация*, понятая как форма, задающая направления развития организма, может быть истолкована и как внутренняя *пре-ин-формация*, в соответствии с которой проводится прием и преобразование информации из внешних источников. Как преинформацию можно рассматривать, в частности, и кантовские «формы созерцания», имеющиеся у системы-приемника *a priori*; однако, вопреки тому, что утверждалось в кантовской эпистемологии, такие формы не универсальны для всякого сознания и, тем более — для разных видов встречи внутренней «преинформации» и идущей извне «информации».

Источником таких «априорных форм», или «преинформации», могут быть информационные процессы разных масштабов и уровней, предшествовавшие акту по-

лучения апостериорной информации: биологический или культурный филогенез, индивидуальный опыт и т. п.

Так, каждому биологическому организму передается генетическим путем определяющая его анатомическое строение и физиологию информация (или «преинформация»), генерированная в процессе эволюции вида. Другая часть такой априорной информации приобретается в онтогенезе организма — как, например, система условных рефлексов, которая складывается в результате действия нервной системы и психики, образующих «внешний регулятор», который «подгоняет» поведение организма к особенностям среды, решая скорее «тактические», чем «стратегические» задачи.

В культуре именно этот «внешний регулятор» становится той системой, на основе которой генерируется преинформация качественно иного типа — комплекс культурных норм и навыков, образующих «ненаследственную память» коллектива (см.: Лотман и Успенский 1992: 328—329). Такая культурная информация вырабатывается в практике совместных действий — субъектно-объектных и межсубъектных. Для нее существенно, поэтому, что она связана с актами межсубъектной коммуникации и имеет знаковую форму (поскольку именно знаки позволяют синтезировать потоки информации, связывающие субъекта как с объектом, так и с другими субъектами). Формой, с помощью которой концентрируется коллективно выработанная информация (познавательная, оценочная, технологическая), является *значение* — обобщенная и обобществленная схема осмысления знака, усваиваемая индивидуальным сознанием и воспроизводимая в сознании коллектива (см.: Выготский 1982: 19).

Понятие преинформации можно эксплицировать при помощи понятия *кода*, понимая под ним такую предварительно внесенную в систему информацию о самих средствах получения и передачи информации, с помощью которой последняя структурируется и осмысливается в конкретных актах информационной связи. В частности, *пространственные коды* — это системы, регламентирующие применение средств, с помощью которых производится структурирование и осмысление информации о значимых пространственных отношениях — то есть семиотизация пространства. Соотношение априорной и апостериорной информации может быть представлено в таком случае как соотношение системы кода с конкретным пространственным текстом, в качестве которого может рассматриваться любая организованная по правилам этого кода совокупность значимых пространственных отношений.

Переноса разработанное основоположниками структурной лингвистики (см.: Соссюр 1977: 145; Ельмслев 1999: § 13) противопоставление *субстанции* и *формы* языка на случай пространственных кодов, можно рассматривать каждый из них, как систему нормированных связей между *формами выражения* и *формами содержания*, которая, с одной стороны, *преформирует* сознание субъекта, задавая определенные способы видения и осмысления пространственных текстов, а с другой — направляет их формирование и воплощение в различной телесной субстанции.

Однако вряд ли можно согласиться с мыслью Л. Ельмслева о полной независимости «формы» семиотической системы от ее «субстанции» — физической или психической: разные системы семиотических средств складываются в практике воплощения в разные телесные субстраты, обращены к разным уровням психики и соотносены со спецификой как первых, так и вторых. Их функция как раз в том и состоит, чтобы организовать соотношение особенностей телесных субстратов определенного вида с особенностями психических моделей того или иного уровня. Поэтому пространственная «субстанция» сообщений сказывается и в семиотической «форме» средств, используемых для их создания и интерпретации (см. подробнее: Чертов 1999). В частности, визуально-пространственные коды ориентированы на иной способ воплощения, чем аудиально-временные, во главе с вербальным языком, и потому обладают иными возможностями. Эти возможности связаны, прежде всего, с особенностями *видения* и *осмысления* пространственных носителей значения на разных уровнях психики.

ОСОБЕННОСТИ ВИДЕНИЯ И ОСМЫСЛЕНИЯ ТЕЛЕСНЫХ ОБЪЕКТОВ

ЗРЕНИЕ И ВИДЕНИЕ

Различие экстра- и интрасоматического подходов, о которых говорилось выше, проявляется, в частности, в разных трактовках процесса *зрения*. С позиций экстрасоматического подхода зрение предстает как процесс проецирования всего, что охвачено условной небесной сферой, на малую сферу сетчатки глаза, хрусталик которого служит точкой инверсии, соединяющей два центрально-симметричных конуса и две вогнутые полусферы по законам геометрической оптики. В результате такой проекции макрокосмоса в малый мир человека световые потоки вносят в него *формы* тел, от которых эти потоки отражаются, принимая и перенося *информацию* о них.

Однако информация такого рода еще ничем принципиально не отличается от информации, «получаемой» поверхностью вогнутого зеркала, отражающей лучи света, или фотопленкой, которая, наоборот, их поглощает. Во всех этих случаях преобразования информации остаются преобразованиями формы физических объектов и не превращаются в форму идеального. Как зеркало или фотопленка, сетчатка глаза только принимает информацию, но сама по себе еще ничего *не видит*. Получать оптическую информацию и видеть — совсем не одно и то же. *Видеть* может лишь кто-то, лишь *субъект*, который строит идеальные образы объектов. Его видение — результат гнозических действий, направленных на извлечение информации. Внешние физические и физиологические процессы передачи информации способствуют лишь ее внесению в поле деятельности субъекта. Однако сама его когнитивная деятельность — это не пассивное принятие, а активное извлечение информации.

В терминах теории информации это отличие можно сформулировать как разницу между процессами перекодировки информации из одной формы в другую и ее декоди-

рования. В первом случае информационная цепь представляет собой последовательность звеньев, в которой, по мере умножения их числа, информация может сохраняться или уменьшаться, но никак не возрастать, поскольку каждый шаг ее перекодирования только удаляет ее от источника. Сетчатка глаза, например, фиксирует только разное изображение попадающих на нее световых потоков, но не самих предметов от которых эти потоки отражаются; кора головного мозга, имеет дело только с сигналами, идущими от сетчатки, и не имеет прямого доступа уже не только к предметам, но и к световым потокам.

Однако, если перейти от нервных процессов к психическим, характер информационных связей окажется принципиально иным. В психическом образе последовательность каузальной сигнальной цепи как бы прерывается: «выпадает» цепь звеньев, соединяющих его с объектом, и ее конечное звено относится к начальному ее звену — отображенному в них объекту (см.: Веккер 1974: 172). На любом уровне психики образ объекта переживается субъектом не как следствие предшествующего звена причинной цепи, не как ряд нервных сигналов, но как явление самой действительности, как бы далеко оно ни отстояло от своего идеального образа в цепи физических и психических причин и следствий. Поскольку только в психических процессах происходит не удаление от источника, а приближение к нему, только они и могут с полным основанием быть названы *декодированием* информации.

ОСМЫСЛЕНИЕ

Такое, казалось бы, парадоксальное «возвращение» в идеальных образах к началу информационной цепи по мере удаления от него на каждой новой стадии информационного процесса возможно лишь потому, что вновь воспринятая информация все более полно взаимодействует с информацией (или преинформацией), уже полученной субъектом тем или иным путем, и включается в систему образов, построенных в его предыдущем опыте на разных ступенях сознания и бессознательного. Процессы такого включения и есть *осмысление* информации на разных уровнях психики. В акте осмысления информация как принятая извне *форма* вступает во взаимосвязь с информацией как *преформированной* (в процессах онтогенеза и культурного филогенеза) схемой ситуации данного типа. Иными словами, осмысление информации — это всегда ее интерпретация в соответствии с некоторым *схематизмом*, сложившимся в системе *a priori*. Осмысление поэтому всегда представляет собой синтез информации внешней и внутренней, декодирование информации на основе той пре-информации, которая заранее имеется в виде кода и смыслов других уже декодированных текстов.

Осмысление видимого может быть как «логическим» — словесным и понятийным — так и «инфралоогическим» (в терминах Пиаже), происходящим на невербальных уровнях психики. Их невербальный характер не означает их полную иррациональность, стихийность. «Логос», которому они подчинены, может быть эксплицирован в данном случае как определенные «формы видения» и «формы осмысления», заданные нормами культуры, пусть и не вербальной, но визуальной. Эти культурные нормы

группируются в системы визуально-пространственных кодов, каждый из которых несет свои правила семиотизации пространственных объектов. «Правило», как подсказывает этимология слова — то, что правит и направляет, в данном случае, строй мысли. Таким правилом для понятийного мышления являются *логические формы*, прежде всего — понятия. Для мышления же визуально-пространственного такими правилами становятся «инфралоогические концепты» — *схемы* восприятия или действия (см.: Пиаже 1983: 133). В отличие от понятия, схема пространственного мышления соотносит не вид с родом, а части с целым и друг с другом. Интерпретация пространственного объекта как текста — это наложение на него заданной кодом схемы. Распространение в культуре визуально-пространственных кодов — это внедрение в сознание логического и «инфралоогического» *схематизма*, подчинение которому оказывается необходимым условием «правильного» видения и осмысления значимых тел в семиотизированном пространстве.

УРОВНИ ВИДЕНИЯ КАК ФОРМЫ ОСМЫСЛЕНИЯ

Как ясно из сказанного, всякое видение формируется в результате встречи двух противоположно направленных информационных потоков: конкретной и изменчивой оптической информации, идущей от объекта, и более абстрактных и обобщенных схем (сенсорных и перцептивных эталонов, «фреймов», логических и инфралоогических концептов и т. п.), сложившихся в опыте субъекта и хранимых в его памяти. В зависимости от того, в какой степени и в каком качестве к потоку внешних оптических данных подключается уже накопленная информация, и, соответственно, на каком уровне новая информация включается в систему уже имеющихся знаний и представлений, различаются и *уровни видения*. Видеть можно и контрасты цветовых пятен, и формы отдаленных в пространстве предметов, и образы лишь воображаемых явлений. Поэтому понятие «*видения*» оказывается неоднозначным, указывающим на разные стадии переработки оптической информации.

Как утверждают психологи, «зрительная система <...> работает на трех уровнях: сенсорном (ощущения), перцептивном (восприятия), апперцептивном (представления)» (Ананьев 1977: 127). Каждый из них можно рассматривать как *видение*, использующее доступные этому уровню возможности. Но те же уровни видения пространственных тел можно рассматривать и как начальные стадии их *осмысления*. Всякое видение есть уже и процесс осмысления оптической информации — ее включение в некоторую психическую модель внешнего мира, а значит и *интерпретация* в системе тех средств, которые доступны на этом уровне идеального моделирования. Эти уровни видения можно различать как разные типы соотнесения образов экstrasоматической и интрасоматической телесности в рамках зрительной системы.

С этой точки зрения *сенсорный уровень* видения предстает как такой, на котором результаты информационных воздействий экstrasоматической телесности на тело воспринимающего представлены как *состояния самого этого тела*, имеющие разные качества. В частности оптические воздействия на этом уровне представлены как све-

то-цветовые градации *зрительного поля*, локализованные в определенных его участках. Это зрительное поле имеет собственную структуру, соотносимую субъектом со схемой своего тела и скоординированную с ней отношениями «левее—правее», «выше—ниже», «ближе—дальше» и т. п. (ср.: Gibson 1950. Chap. III). Стабильный «каркас», образованный системой мест в этом поле, отличается от своего конкретного наполнения, которое, наоборот, весьма нестабильно и составлено постоянно меняющимися конфигурациями световых и цветовых пятен с переменными очертаниями. Совокупность этих изменчивых проксимальных стимулов, попадающих в зрительное поле, абстрагированных от их значений и интерпретаций на более высоких уровнях видения, будем называть *«миром оптических феноменов»*.

На *перцептивном уровне видения* устойчивость приобретают уже образы внешнего мира, в пространстве которого размещены относительно стабильные объемные тела, отделенные от тела субъекта и сохраняющие свои признаки независимо от того, в какую зону его зрительного поля их образы попадают, в каком ракурсе, при каком освещении и т. п. В силу константности восприятия образы твердых тел на перцептивном уровне оказываются инвариантами преобразований визуального поля (см.: Бом 1975). Совокупность таких устойчивых перцептивных образов, не сводимых к миру оптических феноменов, будем называть *«миром видимых объемных тел»*.

В отличие от мира, ощущаемого как наполнение зрительного поля, «встроенного» в тело субъекта, мир воспринимаемый отделен от этого тела. В опыте пространственного восприятия субъект приобретает способность отличать собственные локомоции от перемещений внешних тел и не смешивать пространственные отношения между ними с их отношениями к своему телу. Согласно Ж. Пиаже, ребенок к полутора годам совершает «коперниканскую революцию», переходя от эгоцентрической системы координат к децентрированному образу пространства, в котором он больше не центр вселенной, а только один из движущихся в ней объектов (см.: Пиаже 1986: 235—237). На этом уровне уже не оптический мир включен в образ собственного тела, а наоборот, образ своего тела соотнесен с образом внешнего мира как его часть, пусть и особая (поскольку в этом случае субъект может сопоставить экстрасоматические, прежде всего зрительные, интерпретации визуальных образов своего тела с интрасоматическими интерпретациями, например, кинестетических ощущений).

Отделенная от собственного тела пространственная среда, в свою очередь, делится на две категории: внеположные друг другу и телу человека *протяженные тела* противостоят *«пустому» пространству*, вмещающему в себя разные предметы и открытому для проникновения в него человеческого тела. Выделяя предметные формы из пространственной среды и даже «фигуры» из «фона», зрение уже производит первичную категоризацию открытых ему явлений, предвещающую их дальнейшее распределение по перцептивным категориям и логическим классам. На уровне восприятия изменчивый «материал» оптических данных сталкивается с относительно устойчивой

«формой» «перцептивных понятий» (ср.: Арнхейм 1974: 56—59), которые, в свою очередь, конкретизируются и находят новые варианты своего воплощения. Идущая извне информация включается в уже имеющуюся у субъекта систему представлений, которая влияет на ее интерпретацию и вносит свои дополнения. Эти представления пронизывают восприятие объемных тел, обеспечивая «видение невидимого», начиная с тех их физико-геометрических свойств, которые не сказываются непосредственно на качестве воспринимаемых оптических потоков. Благодаря такому подключению имеющегося опыта, субъект «видит» уже на перцептивном уровне не только пространственные формы частично закрытых от него тел, но и признаки «невидимых» качеств предметов, следы прошедших и симптомы будущих их состояний. Стена дома, например, может «видеться» как «сложенная» из кирпичей; спиральная лента — как «свернутая» и т. п. Далее, субъект может «видеть» в формах силовые соотношения масс: давление тяжестей вниз, упругое сопротивление ему опор, уравновешенное или неуравновешенное соотношение этих сил (см., например: Арнхейм 1984, Lipps 1903). Наконец, он может «видеть» некоторые ожидаемые движения объектов по отношению друг к другу и к самому субъекту: наклонная башня зрительно «падает», хотя и стоит физически на одном месте, конек крыши «отлетает» зрительно вверх, черепица «сползает» вниз и т. п.

По мере освоения пространственной среды непосредственно видимые ее участки включаются во все более обширные представления о пространственной организации предметов, комнаты, дома, города и т. д. Мир, видимый в отдельный момент и в одной точке становится все менее значительным фрагментом мира, виденного прежде и сохраняемого в образах памяти. В *мир воспринимаемый* проникает *мир представляемый*, и визуальное *восприятие* все больше вовлекает в себя визуальное *мышление* (см.: Арнхейм 1973: 50; Найссер 1981: 125—126).

Визуальные представления могут быть «отключены» от восприятий при переходе от перцептивного к *апперцептивному* уровню видения. Если на сенсорном уровне видение фиксирует состояние зрительного поля самого видящего, а на перцептивном — наличную ситуацию во внешнем для него пространстве, то видение на апперцептивном уровне отрывается как от зрительного поля, так и от пространства видимого мира, позволяя мысленно оперировать визуальными образами в абстрагированном и схематизированном виде независимо от данных текущей информации о собственном и внешних телах.

Для того чтобы «отключить» визуальные представления от текущих восприятий внешнего мира, достаточно просто закрыть глаза. То, что после этого останется «видимым», будет относиться к *миру воображения*. Этот мир достаточно разнообразен в силу разницы не только представляемых объектов, но и субъективных форм такого представления. Видеть с закрытыми глазами можно и *сны*, и *воспоминания*, и *проекты* еще неосуществленного. На этом уровне «видит» свою будущую картину

художник, строя в сознании ее «внутренний рисунок» и вынашивая ее «идею» в исходном смысле этого греческого слова — как видимую форму (см.: Цуккарро 1981: 530—532; Панофский 1999б).

Однако представления проникают и в восприятия: снова открыв глаза, нельзя таким же механическим движением избавиться от апперцептивного уровня видения. Чистый «мир объемных тел» — почти такая же искусственная абстракция, как и мир «оптических феноменов». Чтобы увидеть только объемные тела, надо как бы перестать узнавать в них знакомые предметы. Такое отстранение не характерно для обычного восприятия и требует специального навыка, так же, как и абстрагирование мира оптических феноменов.

Узнавание формы предмета, например, как ножа или вилки представляет собой акт визуальной категоризации, производимой на апперцептивном уровне, где видимая форма относится к единице некоторого «визуального словаря», хранимого в памяти и сопоставимого со словарем вербальным (см.: Глезер 1966. Гл. III, § 2). Если на перцептивном уровне переработки зрительной информации фиксируется картина «телесного мира» и его физических свойств, то на апперцептивном уровне образы объемных тел сами оказываются включенными в систему представлений о предметных функциях этих тел и об их значениях в человеческой деятельности. Лишь в той мере, в какой воспринимаемое тело включается в эту систему, оно становится *предметно осмысленным*. Поэтому, воспринимая предметную форму, человек видит, как правило, не только и не столько ее физические и геометрические качества, сколько ее *назначение* в практической деятельности: кресло — как предмет, на который можно сесть, дом, как объект, в который можно войти и т. п. (ср.: Пиаже и Инельдер 1963: 27). Это уже не просто мир объемных пространственных тел, а *мир узнаваемых предметов*.

Поскольку в системе апперцептивного пространства строятся представления о планируемых предметных действиях, оно выступает, прежде всего, как *пространство предметного действия*. Такое пространство имеет относительно стабильную структуру: в нем всегда присутствует противопоставление своего тела телам преобразуемых субъектом предметов. Характерной особенностью поля предметного действия является присутствие в нем орудийных посредников между этими двумя полюсами. «Вдвинутые» в сеть отношений между субъектом и объектом, такие предметные посредники принципиально не сводимы ни к первому, ни ко второму. Орудия деятельности проявляют принципиальную двойственность, оказываясь в состоянии, с одной стороны, полностью отчуждаться от субъекта и противостоять ему как самостоятельно существующие объекты, а с другой — осваиваться субъектом настолько, что могут ощущаться как непосредственное продолжение его собственного тела (см. напр.: Бернштейн 1947: 123). Вместе с тем искусственные орудия, в отличие от естественных органов, могут и отделяться, и отчуждаться от субъекта, противопоставляясь ему как нечто чужеродное и даже враждебное.

Один и тот же предмет в структуре различных действий может быть осмыслен и как орудие действия, и как его результат, и как объект преобразования, и как его условие, переходя, тем самым, из одной зоны поля предметного действия в другую. Напрашивается аналогия со зрительным полем: и в том и в другом случае имеется изначально «встроенная» (преформированная) устойчивая структура осмысления субъектом видимого материала, который, в отличие от нее, носит переменный характер.

Осмысление зрительной информации не исчерпывается включением ее в познавательную картину мира на разных ее уровнях. Получение визуальной информации изначально включено в более обширную систему психической деятельности, в которой оно служит, прежде всего, средством ориентировки субъекта в среде и регуляции его действий в ней — от координации отдельных движений до построения планов сложного социального поведения. В этой системе способом осмысления пространства наряду с его *познанием* как объекта, может быть и *планирование* пространственного поведения субъекта, и *понимание* смыслов, вложенных в организацию пространственных отношений другими субъектами.

Соответственно, можно различать *модусы* осмысления пространства: *когнитивный*, *проективный* и *коммуникативный*. В первом случае осмысляется информация, идущая от объекта к субъекту и предстающая перед ним в качестве *образов* внешнего мира. Во втором — строятся, так же на разных психических уровнях, проективные модели предметных и социальных действий субъекта — его *планы*. Наконец, в третьем случае осмысляются пространственные сообщения, передаваемые от субъекта к субъекту, которые интерпретируются как несущие смысл *тексты*.

ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОДЫ КАК НОРМЫ ОФОРМЛЕНИЯ И ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ И ОСОБЕННОСТИ ИХ «ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ»

Естественно, что представление пространственных образований как текстов особенно интересно для герменевтики и семиотики (см., например: Топоров 1983). В рамках последней результаты семиотизации пространства предстают в качестве текстов, построенных и интерпретируемых в соответствии с нормами тех или иных пространственных кодов. В то же время трактовка пространственных образований как текстов нуждается в некотором пояснении. Не всякое представление пространственного объекта в виде текста приписывает ему коммуникативную интенцию. Можно интерпретировать, например, следы зверя на охоте, представляя их как текст, имеющий значение, но не рассматривать его как послание от субъекта к субъекту, рассчитанное на передачу смыслов и их понимание.

В зависимости от того, принимается ли коммуникативная направленность за необходимый атрибут понятия «текст» или нет, его содержание и объем будут разными, а значит, под одним именем будут скрываться фактически два разных понятия.

Поэтому уместно различать узкое и широкое понятия текста. Первое трактует его как результат выражения смыслов, предполагающий их воспроизведение в другом сознании, то есть понимание. Второе представляет собой распространение понятия текста на случаи, когда образование интерпретируемых структур не связано с актами смысловыражения, а их интерпретация не является пониманием внесенных в них кем-то смыслов. В частности, пространственными текстами в этом широком толковании оказываются объекты не только коммуникативного, но и когнитивного, и проективного способов осмысления пространства, коль скоро и они интерпретируются как носители информации, допускающей декодирование в соответствии с нормами определенных пространственных кодов.

Имея в виду возможность такого расширительного толкования понятия, можно определить *пространственные тексты* как синтаксически связанные и семантически целостные конфигурации значимых пространственных форм, выделяемые, структурируемые и интерпретируемые по правилам определенного пространственного кода. Соотнесенность с кодом позволяет рассматривать образующие эти тексты пространственные отношения как воплощение некоторой «формы выражения».

Однако сама привносимая кодами семиотическая «форма» складывается в соответствии с возможностями пространственной «субстанции». В большей или меньшей мере, в зависимости от кода, она «учитывает» особенности структур, в которых воплощаются пространственные тексты и существенные отличия последних от временных текстов.

Эти отличия проявляются, прежде всего, в том, что пространственные тексты могут характеризоваться гораздо более разнообразными семиотопологическими свойствами. Каждый пространственный текст может быть описан с точки зрения таких свойств, как размерность, однородность или неоднородность, изотропность или анизотропность, дискретность или непрерывность, замкнутость или открытость и т. п. Их выявление не нуждается в привлечении математического аппарата топологии и не связано с описанием физического пространства телесных носителей. Это семиотопологические свойства, которые характеризуют структурные особенности пространственного текста как системы значимых отношений и интересуют именно семиотику, а не физику или математику. Каждое из них может быть выявлено с помощью некоторой исследовательской операции, состоящей в том, что в текст вносится определенное изменение и производится оценка того, связано ли это изменение в рамках заданного кода с изменением смысла. Такие операции могут быть *качественными*, соотнесенными, например, с изменением способа упорядочивания значимых единиц. Благодаря этим операциям выявляются такие свойства, как *размерность, обратимость и необратимость, изотропность и анизотропность*. Эти операции могут быть и *количественными*: увеличением или сокращением текста, дроблением на части или мультипликацией. Их применение позволяет выявить свойства *замкнутости и открытости, прерывности и непрерывности*. Рассмотрим эти свойства несколько подробнее.

Размерность семиотизированного пространства определяется числом пространственных измерений, отношения в которых имеют значение для текстов, построенных в нем в соответствии с нормами определенного кода. Иными словами, семантическая (соотнесенная со способностью нести значения) размерность зависит от минимального числа порядков, в которые включены значимые формы в синтаксической структуре текста. Например, пространство письменного текста одномерно, поскольку в нем значимы только отношения следования букв, каждая из которых выступает как неделимая и потому нульмерная единица (в отличие от двумерного пространства буквы в шрифтовом коде, где текстом оказывается она сама, рассмотренная как конфигурация графических элементов). Пространство шахматной позиции двумерно, поскольку именно это число измерений необходимо и достаточно для того, чтобы сложились все значимые для нее отношения.

Варьирование порядковых отношений в пространственных текстах позволяет определить и некоторые другие семиотопологические свойства. Если одни и те же значимые формы могут быть упорядочены в разных измерениях, не меняя при этом своего значения, то пространство, в котором они упорядочиваются, можно рассматривать как семантически *изотропное*. Если смена направления, в котором происходит упорядочивание, изменяет значение текста, то пространство текста обнаруживает семантическую *анизотропность*.

Важнейшее семиотопологическое свойство, характерное для пространственных текстов — семантическая *обратимость*. Обратимыми являются такие пространственные тексты, которые упорядочены отношениями, сохраняющими свой смысл при ознакомлении с ними как в прямом, так и в обратном порядке. Обратимость надо отличать от изотропности: в последнем случае смысл сохраняется при изменении порядкообразующего отношения (например, если отношение «левее—правее» в антропоморфном пространстве заменяется отношением «выше—ниже»); в первом случае порядкообразующее отношение остается тем же, но меняется направление «чтения». Если допускается лишь единственный его порядок, то текст остается необратимым (что косвенно свидетельствует о его причастности не только к пространственному, но и к временному семиозису). Для собственно же пространственных текстов характерна обратимость как снятая поляризованность направлений.

Если правила текстообразования допускают неограниченное расширение семиотизируемого пространства и возможность прибавления к заданному тексту продолжения, построенного по тем же правилам, то тексты такого типа проявляют свойство *открытости* (*незамкнутости*), если нет — то их пространство окажется *замкнутым*. Письменный текст может быть открыт для продолжения в пространстве. Шахматная доска — всегда замкнута, поскольку никакое ее физическое продолжение уже не становится частью пространственного текста, соотнесенного с кодом. Семиотизированное средствами того или иного кода пространство может быть семантически *дискретно*, если оно разграничено на зоны, перемещение из которых скачкообразно меняет

значение (как в случае той же шахматной доски); дробление такого пространства на значимые части имеет нижний предел, за которым значение не меняется на другое, а просто исчезает. Если такого нижнего предела кодом не предусмотрено, семиотизированное пространство семантически *непрерывно*. Семиотопологические свойства могут различным образом сочетаться в зависимости от типа пространственных текстов и того, какие пространственные коды используются для их построения.

Под *пространственными кодами*, как уже сказано, понимаются системы норм, регламентирующих семиотизацию пространства, в результате которой, с одной стороны, телесные объекты формируются как пространственные тексты, а с другой — производится их восприятие и осмысление субъектом. Каждый такой код связывает внешний и внутренний аспекты семиотизации пространства, способы его оформления и осмысления. При том, что в первом случае ведущей стороной оказывается *пространственность* телесных носителей значений, а во втором — *визуальный* характер их восприятия, пространственное оформление этих носителей предполагает их видение, которое, в свою очередь, состоит в формировании на том или ином из своих уровней идеальных моделей пространства. Имея в виду связь обеих сторон в каждой такой семиотической системе и ее ориентацию на единый визуально-пространственный канал, правомерно говорить о *визуально-пространственных кодах*. Коды этого типа можно различать, с одной стороны, по тому, на какие внешние пространственные носители значений они ориентированы, а с другой — по тому, с какими уровнями видения и осмысления соотносятся задаваемые ими нормы.

РАЗЛИЧИЯ В ТЕЛЕСНОМ СУБСТРАТЕ: СОМАТИЧЕСКИЕ И ВНЕСОМАТИЧЕСКИЕ КОДЫ

В рамках *внешней* пространственной ветви визуально-пространственного канала связи можно различать носители информации *соматические*, субстратом которых служит *тело человека* в разных положениях и состояниях, и *экстрасоматические* — все внешние для тела человека объекты (поскольку они осознаются как таковые). Среди последних различаются, с одной стороны, естественно возникающие *объекты природы*, которые уже имеют готовую «форму бытия» (ср.: Гильдебранд 1991: 28), приобретая в культуре лишь «форму восприятия и осмысления», а с другой стороны — искусственно созданные предметы или вообще все *артефакты*, которые получают в культуре как свои формы, так и нормы их осмысления.

Тело человека, данное от ему от природы, в культуре так же подвергается более или менее сильным преобразованиям, в частности и как носитель всевозможных значений. Поэтому соматические носители значений оказываются, как правило, синтезом природного и культурного, естественного и искусственного. В одних случаях этот синтез скрыт (например, худоба как результат диеты), в других — открыто выражен (например, в форме столкновения наготы и одежды).

Деление значимых пространственных объектов на соматические и внесоматические дает основание для различения *соматических кодов* («языка тела» человека) и

кодов *экстрасоматических* («языка предметов»). Каждый из этих «языков», в свою очередь, может быть разделен на классы в соответствии с различиями телесного субстрата, используемого для построения пространственных текстов. В частности, в семиотике соматических кодов можно различать области *соматической статики* и *соматической кинесики*.

В *соматической статике* носителями значений является само тело человека, его строение, «конституция», пропорции, отдельные члены и их особенности. Их интерпретация может происходить на разных уровнях осмысления — от чисто биологических аффективных реакций на признаки пола, возраста, состояния здоровья и т. п. до социокультурных форм их интерпретации на высших уровнях сознания. В рамках соматической статики могут быть вычленены: *физиогномика* как герменевтика строения головы и частей лица, *хиромантия* как герменевтика особенностей ладоней, и вообще — *симптоматика человеческого тела* как практика истолкования особенностей отдельных его частей или его строения в целом. В зависимости от характера истолкований тех или иных особенностей человеческого тела можно различать в рамках его статической симптоматики герменевтику *медицинскую* и *социальную*. Первая интерпретирует особенности человеческого тела как признаки его участия в тех или иных природных связях, вторая — как признаки его участия в различных общественных процессах.

Эти дистинкции в сфере соматической герменевтики дают основания и для выделения в рамках пространственной семиотики соответствующих *соматических кодов*. Среди них можно найти, во-первых, ряд индексальных систем, опосредующих выявление устойчивых особенностей тела и их интерпретацию. Таковы *физиогномический* код и вообще всякая *симптоматика*, которая, в свою очередь, может быть разделена на *медицинскую* и *социальную*. Первую (предмет «медицинской семиотики») образуют система анатомических особенностей тела и норм их интерпретации как признаков (симптомов) физиологического состояния человека. Вторая включает в себя особенности тела и нормы их интерпретации как признаков его социального статуса, особенностей личности и т. п. (например, трудовые мозоли на руках или, наоборот, тонкие пальцы у мужчины как признаки профессиональной принадлежности). В том случае, когда значимые особенности тела создаются сознательно как знаки социального статуса или иных социокультурных особенностей индивида (например, миниатюрная ступня у женщин в древнем Китае как искусственно создаваемый знак знатного происхождения), следует говорить уже не о симптоматике, а о *социальной символике* тела.

В сфере *соматической кинесики* войдут особенности человеческого тела, проявляющиеся в его движениях и разворачивающиеся не только в пространстве, но и во времени. На этих особенностях строятся *мимические* и *пантомимические коды*, которые образуются, выразительными движениями лица и частей тела, соответственно. В рамках соматической кинесики также можно различать *симптоматику* — признаки физических и психических состояний, проявляющихся в непроизвольных движениях,

и *жестикугуляцию* — как произвольные телодвижения, производимые с коммуникативными намерениями.

Значимыми могут быть не только тела отдельных индивидов, но и пространственные отношения между ними. В этой *интерсоматической* области так же можно различать *статику* и *кинесику*. В плане интерсоматической статики значимыми могут оказаться такие пространственные отношения между телами общающихся субъектов, как *дистанция*, *взаимное положение* и *ориентация* во время общения (лицом к лицу, рядом друг с другом, вполоборота, спиной) и т. п. Исследование подобных значимых отношений между двумя и более телами относится к особой области пространственной семиотики, которая после работ Э. Холла получила название *проксемики* (Hall 1963; см. также: Krampe 1998; Эко 1998: 247—252).

Как расширение сферы проксемики на область изменений отношений между индивидуальными пространствами разных субъектов, можно рассматривать «*язык прикосновений*», «*тексты*» которого образуются значимыми прикосновениями определенных частей тела одного субъекта к тем или иным частям тела другого (сфера «гаптики», по Г. Крейдлину). Такие прикосновения выражают, как правило, некоторое эмоциональное отношение к другому. Например, рукопожатие, поцелуй, поглаживание или пощечина выражают разные отношения и вызывают разнонаправленные эмоциональные реакции.

Присутствие, наряду с пространственной, еще и временной компоненты относит эти меняющиеся отношения между телами к сфере *интерсоматической кинесики*, а наличие компоненты энергетической, связанной с тем, что они могут иметь также и разную аффективную силу, позволяет говорить и об интерсоматической *динамике*.

К сфере интерсоматической кинесики (и динамики, если учитываются энергетические характеристики) может быть отнесен также и «*язык взгляда*», который связан, с одной стороны, с выразительными движениями лица, мимикой, а с другой — со статическими и кинесическими аспектами проксемики. Значимые направления взгляда: прямой взгляд в глаза или скользящий, его продолжительность, готовность к визуальному контакту или его избегание, опускание глаз при встрече и т. п. — образуют относительно самостоятельную сферу интерсоматических контактов, которой занимается специальная дисциплина — «окулесика» (см.: Крейдлин 2002. Гл. 6).

К *внесоматическим, предметным кодам* надо отнести все те семиотические системы, в которых единицами плана выражения служат видимые предметные формы. Эти формы могут складываться и как чисто природные явления, и как артефакты, полностью спроектированные человеком. Между этими полюсами можно выстроить спектр градаций, различия которых не мешают относить их всех к единому полю «*языка предметов*».

Поскольку истолкованию человеком могут быть подвергнуты любые природные явления, так или иначе фиксируемые его сознанием, можно говорить о *внесоматической природной симптоматике*, если эти явления интерпретируются как признаки

каких-то иных природных явлений или качеств, недоступных восприятию (например, тучи как признак будущего дождя). От такой естественной симптоматики будет отличаться *внесоматическая природная символика*, если такие явления интерпретируются как символы каких-то представлений — мифологических, религиозных и др. (например, если солнечное затмение трактуется как знамение предстоящей беды).

Наряду с видимыми телами предметов, носителями значений могут служить и пространственные отношения между ними: выше—ниже, левее—правее и т. п. В подобных случаях говорят о «*языке пространственных отношений*» (см., напр.: Лотман 1998: 212), имея в виду именно внешние межпредметные отношения, а не внутренние, образующие их пространственные формы. К тому же типу принадлежит и *демаркационный код*, регламентирующий разграничение по-разному интерпретируемых мест в различных масштабах — от миниатюрной географической карты, до государственных границ на огромных территориях.

В поле внесоматических носителей значений особой семиотической «заряженностью» обладают предметы, намеренно создаваемые как орудия каких-либо действий. Подобно знакам, создаваемым как орудия коммуникации, орудия предметных действий имеют узнаваемую форму, соотношенную с определенным значением, роль которого для них играет «практический концепт» — устойчивое представление о назначении орудия, ставшее единицей не только индивидуального, но и коллективного сознания. Принятые в данном коллективе системы норм, связывающие стабильно воспроизводимые и узнаваемые предметные формы артефактов с их орудийными функциями («назначением»), будем называть *предметно-функциональным кодом*.

Предметные формы способны нести сообщения не только о субъектно-объектных, но и о межсубъектных отношениях. Мундир полковника осмысливается не только как средство защиты от холода и ветра, но и как указание на отношения субординации с теми, кто носит мундир лейтенанта и др. Предметная форма мундира вместе со специальными знаками различия становится пространственным текстом, построение и интерпретация которого регламентируется уже иным, *социально-символическим кодом*, который определяет связи между некоторыми особенностями видимой формы предмета и социальными характеристиками пользующегося им человека.

Тогда, когда значимые пространственные конструкции образуются предметными формами, соотношенными с телом человека (как в случае с мундиром полковника, который указывает на чин того, кто его надевает), точнее говорить о комбинированных *предметно-соматических кодах*. Таким комбинированным кодом является всякий «язык одежды», не только военной. Формы и значения одежды всегда соотношены с семиотикой тела, надстраивающейся над биологическими системами стимулов и реакций на формы тела и его состояния (над тем, что можно было бы назвать *естественным соматическим кодом*). Одежда может либо подавлять сигнально-индексальные воздействия этого кода, либо активизировать их, и только в «контрапункте» с естественными реакциями на тело одежда приобретает свой полный смысл.

От значимых соматических и предметных носителей значений надо отличать значимые «квазипредметные» формы, специально созданные как инструменты коммуникации. В этот класс попадут, в частности, все способы значимых начертаний, такие, как графические (не «предметные») формы письма, эмблематика, геральдическая, эзотерическая и тому подобная символика. Сюда же войдут и все более или менее условные изображения («перцептограммы»), с помощью которых строятся перцептивные образы объектов, реально отсутствующих перед глазами зрителя.

Здесь также возможны комбинированные конструкции: *квазипредметно-предметные* (например, надписи на предметах, изобразительный и неизобразительный орнамент) или *квазипредметно-соматические* (например, татуировка).

РАЗЛИЧИЯ В ПСИХИЧЕСКОМ СУБСТРАТЕ И ПСИХОСЕМИОТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КОДОВ

Во всех случаях для различения пространственных кодов — как соматических, так и внесоматических — не достаточно дифференциации одних лишь внешних носителей значений. Если семиотизация пространства зависит, прежде всего, от внесения определенного порядка в строй видения и осмысления пространственных объектов, то дифференциация этих ее внутренних аспектов еще более существенна для выявления различий между пространственными кодами как способами этой семиотизации.

С этой, «внутренней», стороны можно различать типы визуально-пространственных кодов, по-разному задающих *формы видения и осмысления* внешних телесных носителей информации. Такое различие может быть произведено, с одной стороны, в зависимости от того, на каком *уровне видения* по нормам данного кода происходит структурирование *формы выражения*, а с другой — в соответствии с тем, на каком *уровне осмысления* строится *форма содержания*.

На этом основании можно определить ряд *психосемиотических типов*, с которым могут быть соотнесены все визуально-пространственные коды. Каждый из этих типов отличается от других особым сочетанием уровней видения и осмысления, особой конфигурацией «психологических субстратов», в которых строятся план выражения (ПВ) и план содержания (ПС) кода. В визуально-пространственных кодах ПВ может формироваться на одном из трех уровней видения: сенсорном, перцептивном и апперцептивном. Те же уровни могут служить и психологическим субстратом для формирования ПС некоторых визуально-пространственных кодов, если это содержание разворачивается, соответственно, в виде оптических феноменов, образов объемных тел или образов значимых предметов. При этом единицы ПС в одних кодах могут оказываться одновременно единицами ПВ — в других, план содержания которых строится на более глубоких уровнях видения и осмысления. Однако план содержания визуально-пространственных кодов, в отличие от плана выражения, не ограничен миром видимым, пусть даже и на разных уровнях психики, и может включать в себя и представления иных модальностей, и абстрактные понятия.

Таким образом, можно различать три уровня представления субъекту зрительной информации («уровни видения»), на которых могут строиться структуры ПВ визуальных кодов:

- (а). *Сенсорный* — набор свето-цветовых ощущений как оптических феноменов;
- (б). *Перцептивный* — интерпретация этого набора как трехмерного, объемного мира пространственных тел;
- (с). *Апперцептивный* — интерпретация двумерного мира оптических феноменов или трехмерного мира физических тел как мира узнаваемых предметов.

В то же время можно говорить и о четырех «уровнях осмысления», на которых могут строиться структуры ПС:

- (а). (*Квази*)сенсорный — переживания ощущений разных модальностей, сопровождающие зрительные ощущения;
- (б). *Перцептивный и квазиперцептивный* — переживания интермодальных восприятий как наличных, так и реально отсутствующих объектов;
- (с). *Апперцептивный* — весь воображаемый мир;
- (д). *Концептуальный* — весь умопостигаемый мир.

Совмещения трех «уровней видения» и четырех «уровней осмысления», на которых могут строиться единицы ПВ и ПС разных визуально-пространственных кодов, позволяют получить их психосемиотическую типологию.

Рассматривая типы двуплановых отношений по схеме ПВ/ПС, будем сначала опираться на представление о том, что «нижним» всегда оказывается тот уровень, который «глубже» в иерархии познавательных процессов, а «верхним» — тот, который ближе к внешним «выходу» и «входу» системы в канал связи. Тогда окажутся допустимыми комбинации: a/b, a/c, a/d, b/c, b/d, c/d.

Исходя из такой комбинаторики, можно различать следующие психосемиотические типы «вертикальных» связей единиц ПВ и ПС (и, соответственно, типы визуально-пространственных кодов):

1. *Сенсорно-перцептивный тип (a/b)*: единицы ПВ строятся на сенсорном уровне видения (пятна цвета с фиксированными границами), а единицы ПС — на перцептивном (образы объемных тел с определенными физическими свойствами). Связи между такими ПВ и ПС регламентируются, во-первых, *перцептивным кодом*, непроизвольно складывающимся в опыте пространственных действий, и во-вторых — *перцептографическим кодом*, развивающимся в культуре в практике создания и восприятия изображений на плоскости (как особых оптических стимулов, сенсорный образ которых соотносится с «квазиперцептивными» образами пространственных тел, в действительности отсутствующих перед глазами зрителя).

2. *Сенсорно-апперцептивный тип (a/c)*: единицы ПВ принадлежат сенсорному уровню, а единицы ПС — апперцептивному. Так складываются связи уровней видения и осмысления в *пиктографии*, где минимальный набор контуров и цветовых пятен, воспринимаемых на сенсорном уровне, оказывается достаточным для

актуализации на апперцептивном уровне схемы узнаваемого предмета, как значения пиктограммы. При этом строится и минимальный перцептивный образ изображенного предмета, но его развертывание для опознания предмета оказывается избыточным.

3. *Перцептивно-апперцептивный тип (b/c)*: единицы ПВ строятся на перцептивном уровне — как образы физических тел в трехмерном пространстве, а единицы ПС — на апперцептивном — как визуальные категории, позволяющие относить эти тела к тому или иному классу предметов (при этом элементы уровня «а» уже не фиксированы). Связи ПВ и ПС на этих уровнях регламентируются «кодами узнавания», к которым в психосемиотическом плане примыкает и уже упомянутый *предметно-функциональный код*.

4. *Сенсорно-концептуальный тип (a/d)*: в ПВ фиксированные линии и цветовые пятна, в ПС — умопостигаемые понятия. Такие связи складываются в *идеографии*. Для кода этого типа становятся нерелевантными элементы уровней (b) и (c), хотя их присутствие не исключается.

5. *Перцептивно-концептуальный тип (b/d)*: единицы ПВ — образы объемных тел в пространстве; единицы ПС — умопостигаемые понятия. Таковы коды, обеспечивающие уже не визуальную, а *вербально-логическую категоризацию*, а также интерпретацию объемных тел (как правило, уже категоризованных на апперцептивном уровне), в качестве символов или аллегорий абстрактных понятий. К кодам этого типа принадлежит, в частности, «*социальный символизм*» предметных форм одежды, мебели, транспорта и т. п., видимые особенности которых (фасон, величина, окраска и др.) становятся признаками социального статуса.

6. *Апперцептивно-концептуальный тип (c/d)*: в ПВ — апперцептивные схемы, в ПС — логические понятия. Связи между такими ПВ и ПС имеют место в *предметно-символическом коде*, где значение имеют не перцептивный образ объемного тела и, тем более, не сенсорный образ линий и пятен, а лишь общая схема предмета, соотнесенная с абстрактным понятием (например, весы, как символ правосудия).

Наряду с «вертикальными», возможны и «горизонтальные» связи между элементами одного и того же когнитивного уровня, функционирующими в качестве единиц разных планов (ПВ и ПС): a/a; b/b; c/c. (На концептуальном уровне визуально-пространственные формы уже не могут строиться как единицы плана выражения, поэтому тип d/d здесь невозможен).

7. *Сенсорно-сенсорный тип (a/a)*: единицы ПВ — сенсорные образы из «мира оптических феноменов»; единицы ПС — «квзисенсорные» образы иных модальностей (слуховые, осязательные, тепловые и пр. ощущения, сопровождающие видение определенных цветов или линейных конфигураций). Таковы случаи *синестетических кодов*: визуально-аудиальных, визуально-тактильных, визуально-кинестетических и т. п.

8. *Перцептивно-перцептивный тип (b/b)*: единицы ПВ, так же, как и единицы ПС — перцептивные образы объемных тел, соотнесенные так, что восприятие первых служит условием восприятия вторых. Это достаточно специфичный случай, имеющий

место, например, в рельефах, где восприятие даже мелких перепадов высоты может вызывать восприятие больших расстояний в изображаемом пространстве, или — в круглых скульптурах, где, например, пробуравленные в мраморе «зрачки», благодаря участию соответствующего кода, не воспринимаются как повреждение глаз.

9. *Апперцептивно-апперцептивный тип* (с/с): единицами ПВ являются визуальные схемы, единицами ПС — представления любых модальностей, соотнесенные с ними культурными нормами. К данному типу принадлежат случаи символики пространственных образов, используемые в литературе и вообще в вербальных текстах, которые не нуждаются для актуализации этих схем в построении иллюстративных визуальных образов на перцептивном или, тем более, на сенсорном уровнях. Это случай такого «языка пространственных отношений», который принадлежит уже больше к сфере литературы и фольклора, чем к собственно пространственным средствам смысловыражения. Тем не менее, последние так же допускают его использование в символических и метафорических соотнесениях (например, в связях пропорций дорической колонны с мужской фигурой, ионической — с женской и т. п.).

Таким образом, разнообразие уровней, на которых происходит видение и осмысление пространственных тел, позволяет различить, по крайней мере, девять психосемиотических типов визуально-пространственных кодов, отличающихся между собой тем, какие уровни видения и в какой функции в них используются. Как и рассмотренные выше типы соматических и экстрасоматических кодов, они характеризуют семиотическое поле, в рамках которого разворачиваются «субстратные» различия пространственных средств коммуникации и репрезентации, зависящие от особенностей их внешней телесной или внутренней психической «субстанции».

Как уже говорилось, в противовес тезису о полной независимости «формы» семиотической системы от «субстанции», с помощью которой она реализуется, в данной статье проводится мысль о существенной связи между ними и о необходимости учитывать эту связь в семиотической теории. В то же время ясно и то, что типология визуально-пространственных кодов, основывающаяся только на дифференциации телесных носителей значения и уровней их осмысления, остается односторонней и нуждается в дополнении типологией этих кодов, построенной с учетом структурных и функциональных различий их семиотической формы. Нельзя не учитывать, например, что различие психических уровней интерпретации видимых объектов напрямую связано с неодинаковыми возможностями использовать и различные уровни семиотических средств — от сигнально-индексальных, доступных в тех или иных формах всем живым существам, до знаковых и символических, доступных только человеку.

Более полная типология визуально-пространственных кодов — предмет более подробно развернутой семиотики пространства. Задача же данной работы решена, если в ней удалось показать двустороннюю связь визуально-пространственных кодов как со спецификой телесной организации пространственных носителей значений, так и с особенностями их восприятия и осмысления на разных уровнях психики.

О СЕМИОТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ ТЕХНИКИ*

Различные определения понятия техники, как правило, берут за основу какую-то одну из двух ее сторон. Рассматриваемая со своей внешней стороны техника определяется как комплекс искусственно созданных орудий, прежде всего механических, или вообще — как комплекс внешних средств деятельности, предназначенных для выполнения определенных функций. Обращенное же к внутренней субъективной стороне этой деятельности понятие техники представляет ее как идеальные программы использования таких средств, образующие умение, мастерство, искусство, τέχνη в античном понимании. Во втором случае в понятие техники включается не только освоение внешних орудий как продолжений органов тела, но и овладение собственными телесными органами, не всегда дополненными орудиями (ср. понятия: «техника танца», «спортивная техника», «техника тела», по М. Моссу, и т. п.).

В расширенной трактовке понятия техники в него будут входить, наряду со средствами преобразования объектов, еще и средства воздействия на других субъектов, то есть техника коммуникации, представленная во внешнем аспекте текстами речи, а во внутреннем плане — системой языка, освоенной субъектом. Тем самым, в сферу техники окажутся вовлеченными и «информационные» орудия — знаки, построенные из них тексты и вообще весь комплекс семиотических средств, который еще со времен Платона осмысливается как «орудия» мысли и коммуникации.

Именованное одним и тем же словом разных аспектов техники — не случайная омонимия. Оно указывает на необходимую связь между внешней материальной и внутренней идеальной сторонами единой сущности, которые не могут существовать друг без друга. Сведение техники к внешним физическим конструкциям, оторванным от внутренней целеполагающей деятельности субъекта, так же односторонне, как и ее сведение к идеальным схемам и планам действий, взятым вне их выхода во внешнюю предметную деятельность. Оба момента представляют собой две стороны единой *технической деятельности*, которую можно трактовать в самом широком смысле как целенаправленное преобразование индивидуальным или коллективным субъектом объекта с помощью выработанных в культуре средств. Внешний аспект этой деятельности состоит в организации действующим субъектом вещественно-энергетических процессов в причинно-следственные ряды, приводящие к некоторому фиксированному результату. Ее внутренний аспект образует построение субъектом телеологических рядов, связывающих определенные цели с подобранными для их осуществления средствами. Собственно техническая деятельность и заключается в том, чтобы организовывать такие причинно-следственные процессы, члены которых совпадали бы с членами телеологических рядов.

*Опубликовано в сб.: Технетика и семиотика. Материалы VII Международной и VIII научных конференций по философии техники и технике (Москва, 24—26 января 2002 г.; Санкт-Петербург, 23—24 января 2003 г.) / Вып. 21. «Ценологические исследования». М.: Центр системных исследований. 2004: 78—83.

Оба аспекта технической деятельности связаны между собой, во-первых, как идеальная и материальная части единого процесса. Техническая деятельность организует силы природы таким образом, что они подчиняются «хитрости разума» (Гегель): внешние причинные цепи приводят к следствию, совпадающему с идеальным замыслом, целевой причиной. Поэтому внешний каузальный ряд выстраивается как продолжение внутреннего телеологического ряда, так что идеальная цель выступает как причина реального действия.

Во-вторых, внутренний телеологический и внешний каузальный ряды в технической деятельности связаны между собой отношениями гомоморфизма: чтобы совпадение исходного замысла и конечного результата состоялось, весь внешний ряд реальных причин и следствий должен быть по возможности полно смоделирован идеально в симметричном ему мысленном образе. В пределе соответствие между звеньями внешнего и внутреннего рядов может быть как угодно полным, а причинный ряд может рассматриваться как инверсия телеологического, полученная в результате замены отношений типа «для того, чтобы ..., надо ...» отношениями типа «если ..., то ...», выстроенными в обратном порядке.

Такое соответствие между телеологическим и каузальным рядом отличает технику от магии, которую тоже можно считать в некотором смысле «техникой», соответствующей мифологическому сознанию. В магии так же есть идеальное соотнесение внешних физических действий с задуманной целью, но нет научного анализа причинно-следственных связей, которые должны послужить средствами ее достижения.

Правда, научные построения с помощью отношений типа «если..., то...» относятся отнюдь не только к описаниям внешних причинных связей и характеризуют, прежде всего, связи между посылками и выводами самой мысли. Такого рода внутренние логические и математические построения можно так же рассматривать как своего рода технику — технику самого научного мышления, которая может быть использована и мышлением техническим. Последнее отличается от мышления чисто научного как раз тем, что выходит за рамки собственно логических или математических конструкций, превращая их в средства для решения технических задач, подобно тому, как оно выходит и за рамки собственно научного анализа внешних причинно-следственных связей, переосмысливая их как связи целей и средств.

Опосредствующие эту техническую деятельность орудия вписаны одновременно и в каузальный, и в телеологический ряды. Поскольку они принадлежат цепи физических причин и следствий, они подчиняются всем естественным законам, а поскольку они включены в цепь средств и целей, они наделены человеческим смыслом и ценностью. Соответственно, двойственны и функции этих орудий: как члены причинного ряда они совершают определенное действие, а как члены телеологического ряда — предназначены осуществить определенную цель. Указывая на эту цель, они обнаруживают и свои информационные функции, которые обращены уже не к объекту действия, а к его субъекту. Коль скоро эффективность применения технических орудий

зависит от того, насколько этот субъект понимает их назначение и умеет адекватно использовать, они не могут выполнять свои вещественно-энергетические функции, не исполняя функций информационных. В зависимости от того, как субъектом осваиваются и осмысливаются эти последние, техническое орудие может предстать перед ним и как продолжение его органов, «органопроекция», и как противостоящий ему внешний объект. Отсюда и двойственность отношения к ним человека: как к средствам усиления его собственной мощи и как к сопротивляющейся ему внешней силе.

В любом случае оборотной стороной того, что техническое орудие имеет целевое *назначение*, становится то, что оно имеет и определенное *значение* — фиксированный в сознании (индивидуальном и коллективном) способ осмысления его функций. При этом его пространственная форма несет информацию о своем назначении не только единичному субъекту, но и становится семиотическим посредником в процессах межсубъектной коммуникации. Коммуникация между субъектами — столь же обязательный момент технической деятельности, как и орудийное опосредование субъектно-объектных связей. Поэтому техника преобразования объекта всегда имеет своим дополнением и технику согласования операций между действующими субъектами — технику коммуникации.

Необходимость межсубъектной коммуникации связана как с разделением труда в операциях с техническими орудиями в синхронии, так и с коллективным характером трансляции технических идей в истории культуры. Ведь и производство технических орудий, и их использование носит коллективный характер. Научиться адекватно реагировать на предметную форму и грамотно обращаться с ней субъект может только в контакте с другими субъектами. Даже индивидуально создаваемые и применяемые технические орудия имеют предметные формы и способы оперирования ими, которые складываются и транслируются в культуре коллектива. Форма технического орудия, так же, как и навык ее использования — единица не только индивидуального, но и коллективного сознания; она формируется, развивается и транслируется не только в онтогенезе индивидуальной психики, но и в филогенезе культуры. Ставшая единицей коллективного сознания схема оперирования техническим орудием становится и его «значением», понятым в широком смысле как воспроизводимая схема осмысления.

Соответственно и форма технического орудия приобретает качество знака, коль скоро она оказывается в той же позиции посредника деятельности, искусственно вводимого в сеть субъектно-объектных и межсубъектных отношений. Это давно замеченное сходство орудия и знака позволяет, с одной стороны, применять к анализу семантических функций знаков «орудийную модель», в которой языковые знаки рассматриваются как орудия мышления и коммуникации, а их функции выводятся из их посреднических отношений к обозначенному объекту и к двум субъектам — приемнику и отправителю сообщения (см.: Бюлер 1993: 30—38). Но, с другой стороны, то же сходство позволяет и обернуть эту бюлеровскую модель, применив ее к семиотиче-

ским функциям самого технического орудия. Те же три основные семантические функции, которые, согласно Бюлеру, имеют знаки вербального языка — экспрессивная, побудительная и репрезентативная — обнаруживаются и у видимой пространственной формы орудия. В самом деле, поскольку эта форма побуждает субъекта к определенным действиям, она выступает как их *сигнал*, поскольку она указывает на способ своего вхождения в ситуацию действия, она играет также и роль *индекса*, несущего информацию о субъекте этого действия, о его объекте и о его условиях; наконец, в той мере, в которой она репрезентирует назначение технического орудия, отсылая мысль к его инструментальным функциям, она служит их *знаком* (в терминах Бюлера — «символом»).

Коль скоро видимая форма технического орудия содержит следы прошедшего, симптомы настоящего и признаки будущего, она способна выполнять *экспрессивную* функцию, выражая состояния преобразуемых с ее помощью объектов и самого субъекта деятельности. Эту функцию реализуют разнообразные индексы, которые могут не только иметь естественную основу, но и создаваться искусственно и переводиться из когнитивной в коммуникативную плоскость, сознательно применяясь как особые средства выражения.

Таким преобразованием естественных индексов в выразительные средства своего искусства занимаются, в частности, дизайнеры, которые могут, например, придавать форме автомобиля большую или меньшую динамичность, делая акцент в первом случае на диагональных направлениях и обтекаемых поверхностях, а во втором, наоборот, подчеркивая вертикальные и горизонтальные плоскости. Семиотические средства этого типа складываются в особый визуально-пространственный код, который связывает видимые характеристики пространственной формы с кинестетическими переживаниями состояний устойчивости, неустойчивости и т. п. Его связь с выразительными средствами архитектуры позволяет называть его *архитектоническим*.

Вызывая двигательные реакции у субъекта, и тем более, становясь сигналом для его действий, форма технического орудия выполняет, кроме экспрессивной, еще и *побудительную* функцию. Такая форма не просто указывает на свое назначение, но направляет поведение субъекта, с большей или меньшей принудительностью предлагая ему совершить определенные действия. Но для того, чтобы откликнуться на это предложение, субъект должен его «прочитать», поняв значение видимой им формы. Последнее, как уже сказано, определяется, прежде всего, назначением технического орудия. Обозначая те целенаправленные действия, для осуществления которых она предназначена, и репрезентируя тем самым нечто, отличающееся от нее самой, форма этого орудия исполняет уже не экспрессивную или побудительную, а собственно *референтивную* (репрезентативную) функцию.

В тех случаях, когда в коллективном сознании функциональные назначения технических орудий фиксируются вместе с определенной видимой формой, образуется

специфический визуально-пространственный код, который можно назвать предметно-функциональным. Последний есть не что иное, как совокупность культурных норм, регулирующих узнавание видимых форм технических орудий и их осмысление как средств целенаправленной предметной деятельности. Лишь в рамках этого кода техническая функция орудия, его назначение, может стать значением в семиотическом смысле.

Благодаря нормам предметно-функционального кода, предметная форма способна участвовать в практической деятельности уже не только как орудие физического воздействия на объект, но и как средство коммуникации между субъектами. При этом она обнаруживает свойства знака, способного в соответствии с культурными нормами оформления и осмысления репрезентировать нечто, отсутствующее в наличной ситуации. Денотатом такого знака становится техническая функция этого орудия, а сигнификатом — общепринятая и усвоенная индивидуальным сознанием схема орудийного действия, в соответствии с которой строится его двигательный образ.

Хотя эта схема может быть эксплицирована в словесной инструкции, перевод в словесную форму не имеет той наглядности, которая присуща двигательному образу. Вербальный язык в отношении к средствам предметно-функционального кода оказывается уже не первичной, а вторичной семиотической системой, поскольку слова обозначают предметные формы орудий, независимо от них соотнесенные со схемами действий. Называя предмет, слово указывает и на его значимую форму, и на функцию, связь между которыми фиксирована в системе предметно-функционального кода. Поэтому более адекватным способом закрепления в коллективном и индивидуальном сознании для схемы предметного действия становится практический навык оперирования данной предметной формой, передаваемой от субъекта к субъекту скорее в прямой демонстрации, чем через словесную инструкцию. Общезначимость предметно-функционального кода способствует единому пониманию значений орудийных форм разными субъектами, необходимому для разделения труда между ними.

Но, как и в случае вербального языка, обобщественность семиотических средств этого кода делает возможной и такую степень обобщенности его значений, которая позволяет им становиться средствами не только коммуникации, но и мышления. Практическое мышление, которое направляет предметные действия, совершается в первую очередь именно с помощью средств предметно-функционального кода, а не вербального языка. Мысленное оперирование единицами этого кода — образами предметных форм, соотнесенных с их назначением — составляет внутреннюю сторону технической деятельности, внешняя сторона которой состоит в оперировании физическими объектами.

Свою референтивную функцию пространственная форма технического орудия может исполнять отнюдь не только как знак тех операций, для которых она прямо предназначена, или даже как текст, содержащий множество таких знаков — морфем

предметно-функционального кода. Она может рассматриваться и как символ в небюлеровском и не-пирсовском понимании термина — когда с ней связываются, помимо денотативных, еще и коннотативные значения, например, когда она указывает на социальный статус использующего ее субъекта с помощью некоторого социально-символического кода. Тогда техника межсубъектной коммуникации с помощью значимой формы предмета может оказаться важнее техники использования этого предмета как орудия преобразования объектов. Предметная форма технического орудия может становиться символом и каких-то обобщенных понятий. Классический пример такого символического понимания формы орудия был дан И. Кантом, увидевшим в механической мельнице символ деспотического государства (см.: Кант 1966: 374).

Пространственная форма технического орудия может метафорически представлять мир в виде какого-то механического процесса. Так, форма часов, радикально менявшаяся в истории культуры, могла служить не только пространственной моделью времени, как оно представлялось в разные исторические эпохи, но и вообще техноморфным образом мироздания. В этом образе мир предстает то как вращение светил вокруг единой мировой оси, представленной гномоном солнечных часов, то как поток воды, текущей через клепсидру, то как переход всего совершающегося от будущего к прошлому через мгновенное настоящее, как в песочных часах, то как точный механизм часовых колес, запущенный мудрым Мастером.

Моделируя строение мира, форма технического орудия тем самым улавливает и физиогномически проявляет строй мысли своих создателей, различие их ментальностей. В свою очередь она сама влияет на этот строй, помогая воспроизводить коллективные представления о мире. Таким образом, в устойчиво репродуцируемых формах технических орудий откладываются и коллективное сознание и «коллективное бессознательное», подобно тому, как они откладываются и в постоянно воспроизводимых формах языка.

Из сказанного выше следует, что связь техники с семиотикой не случайна, а естественно вытекает из самой сущности технической деятельности. В этой деятельности внешние средства вещественно-энергетического преобразования объекта могут функционировать только потому, что моделируются во внутренних информационных программах поведения, которые не остаются в рамках субъектно-объектных отношений, а передаются от субъекта к субъекту в процессах коммуникации между ними. Сама форма технического орудия оказывается тем посредником, через который с помощью различных семиотических средств может передаваться не только информация о его прямом назначении, но и представления его создателей о человеке, о социуме и, наконец, о мире в целом.

ЧАСЫ КАК ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ ВРЕМЕНИ*

I

Используемые в повседневной жизни вещи наделены многообразными значениями. Уже сами утилитарные функции предметов становятся значениями их формы, коль скоро она узнается как указание на определенный способ предметных действий. Но орудийные функции вещей всегда вплетены в целый комплекс отношений человека и к природе, и к обществу, где вещи оказываются носителями не одной, а целого ряда семиотических функций. В зависимости от тех визуально-пространственных кодов, которые участвуют в ее осмыслении, предметная форма способна служить и сигнально-индексальным средством связи с объектом, и знаком отношений между людьми, и эмблемой определенного рода деятельности, и атрибутом власти, и вообще, символом социального статуса человека.

Пространственная форма предмета может служить и моделью некоторого фрагмента мира или даже мира как целого. В отличие от сигналов и знаков, модель репрезентирует свой объект не за счет внешних связей с семантическими единицами кода, а за счет своей внутренней структуры, по аналогии с которой строится образ моделируемого объекта. Поэтому пространственные модели не просто указывают на объект, но и демонстрируют его, открывая взгляду сразу множество соотношений частей этого объекта друг с другом и с целым. Сходство модели и моделируемого может быть отношением иконичности, то есть качественным подобием их структур. Таковы, например, пространственные изображения и схемы пространственных же объектов: рисунок дерева, глобус, географическая карта и т. п. Но модель может и не иметь иконического подобия объекту, сохраняя лишь количественное сходство структур — изоморфные или гомоморфные отношения между ними. Такова схема генеалогического дерева, где пространственные отношения замещают отношения родства, или циферблат часов, где ряд пространственных меток моделирует последовательность моментов времени.

II

Часы — пространственная модель времени, позволяющая сделать наглядным его ход, охватить единым взглядом более или менее крупные его периоды, перевести в форму непосредственного восприятия отношения сменяющихся моментов, которые иначе требовалось бы удерживать в памяти или строить в воображении.

Но пространственные модели времени не только демонстрируют его структуру, но и трансформируют ее. Воспроизведение временного порядка в порядке пространственных отношений сопровождается заменой существенных топологических свойств времени — однонаправленности и необратимости — свойствами пространственных структур — неоднмерных и обратимых. В отличие от метафорической «стрелы времени», движущейся всегда лишь в одном направлении — от прошлого к будущему —

*Опубликовано в сб.: Мифология и повседневность. Материалы научной конференции. 18—20 февраля 1998 г. / Сост. К. А. Богданов, А. А. Панченко. СПб.: Изд-во РХГИ. 1998: 101—114.

и не способной повернуть назад, пространственная стрела может быть выпущена в произвольном направлении трехмерного пространства и затем возвращена назад, так же как и стрелки часов могут свободно вращаться и возвращаться на прежнее место.

Пространственные модели в состоянии трансформировать не только объективные топологические свойства времени. Они создают предпосылки и для иного, субъективного, его переживания. Опространствленное время позволяет человеку чувствовать себя в нем гораздо более свободно. Ведь в пространстве субъект уже не ощущает себя таким же пленником, как во времени. Здесь он может двигаться «на все четыре стороны» или оставаться на месте, тогда как во времени человек не может ни уклониться от его хода, ни выйти за его пределы. Пространственное представление времени делает его и более понятным, и более приемлемым для человека. Оно создает иллюзию некоторой свободы от времени или даже власти над ним. Подмена неумолимо несущейся «стрелы» времени послушно вращающейся на месте стрелкой часов создает не только способ индексации времени, не только его символ и метафору, не только его модель, но и его миф. Ведь именно в мифе время становится обратимым и приобретает цикличность, и именно в мифе каждый природный цикл мыслится как воспроизведение одного и того же, всегда существующего (см.: Лосев А. Ф. 1977: 31—35; Стеблин-Каменский 1976: 45; Элиаде: 48—61).

О том, что пространственная форма предмета способна выражать мифологические представления ничуть не менее, чем словесный рассказ или показанное действие, было убедительно сказано еще О. М. Фрейденберг (Фрейденберг 1978: 62—73; 1997: 179—201). Не столько во внешнем декоре, сколько в самой конструкции вещей исследовательница обнаружила запечатленный в предметной форме миф. Помимо того, что пространственная форма может моделировать строение мира, она еще и воспроизводит строй мысли своих создателей <...>. И так же, как неодинаков строй мысли, запечатленный в языках разных народов, так и в пространственных формах предметов, сложившихся в разных культурах, улавливается и физиогномически проявляется различие ментальностей (ср.: Шпенглер 1993: 337).

III

Различия в представлениях о мире, доминирующих в разных культурах, сказывается и в том, как осмысливается в них время, и в том, как это осмысление откладывается в способах его измерения. Как отмечают историки культуры, линейное понимание времени в виде бесконечного и необратимого ряда событий — только одна из исторических форм представлений о нем, вытеснившая другие формы лишь в новоевропейской культуре (см.: Гуревич 1971: 164). Значительно более древней и распространенной была и отчасти остается другая форма представлений о времени как о постоянно воспроизводимом цикле. Это архаическое понимание времени связано с мироощущением человека, органично вписанного в ритмы природы, в которой каждый день Солнце снова встает над горизонтом, каждый месяц Луна заново начинает смену своих фаз,

каждый год зима и лето сменяют друг друга. Мирча Элиаде пишет, что такое время не «течет» и не изменяется, а «парадоксальным образом предстает как круговое, обратимое и восстанавливаемое Время, некое мифическое вечное настоящее, которое периодически восстанавливается посредством обрядов» (Элиаде 1994: 49).

Мифологически осмысляя циклы природных явлений и ритуально отмечая их, человек вписывается в космические ритмы уже не только как биологическое, но и как культурное существо. Регулярно фиксируя движения Луны и Солнца с помощью пространственных средств, он переводит их ритмы в строй пространственных сооружений, таких, например, как знаменитое кольцо Стоунхенджа и ряд аналогичных построек (см.: Хокинс, Уайт 1984). Не удивительно, что структуры времени в таких древнейших его моделях откладываются в форме круга, этого естественного символа циклического повтора (см.: Гуревич 1971: 162, 164).

IV

Так же, как годовой цикл Солнца запечатлевается в пространственной форме круглых календарей, так и суточное его вращение фиксируется с помощью дугообразных шкал солнечных часов. Древнейшие из них были известны в Египте, по некоторым данным, еще в V тысячелетии до н. э. (см.: Rieder, Kirchner 1984: 67). Их осмысление было органичной частью мифологических представлений о солнечном боге и его движении по небу. Требуемая самим их устройством вертикаль гномона, отбрасывающего на землю тень от Солнца, служила таким же посредником между земным и небесным мирами, как и «мировое дерево» или «священный холм», с которыми мифологическое мышление не только древних египтян, но и многих других народов, связывает роль вертикальной оси мира. Вполне естественно поэтому, что великая пирамида Хеопса совмещала в себе и функцию первобытного холма и функцию гномона, по тени от которого измерялось время (см.: Франкфорт и др. 1984: 40; Fleet 1975: 8—13). Подобную же роль играли и строившиеся при храмах обелиски с шаром на вершине, служившим символом Солнца. По одной из реконструкций храма Ра в Абу-сире такой обелиск был предметом культового поклонения еще в III тысячелетии до н. э. (см.: ИИЗС 1962: 28).

V

Помимо регулярного вращения небесных светил, с древнейших времен для измерения времени использовались движения и таких стихий, как вода и огонь. Как и в случае солнечных часов, технические идеи их применения не были оторваны от целостной системы мировоззрения, а наоборот, органично входили в комплекс магических, религиозных, а позже — философских и научных представлений.

С мифологическими представлениями о ходе времени была тесно связана конструкция наиболее ранних из дошедших до нас водяных часов. Их изобретение приписывается жившему в XV в. до н. э. «первому известному по имени физику древности»

Аменемхету. Такие часы представляли собой сосуд конической формы с небольшим отверстием внизу. Медленно вытекавшая из него вода своим непрерывно опускавшимся зеркалом указывала на ту или иную отметку на внутренних стенках сосуда. 12 таких отметок составляли вертикальную шкалу, соответствовавшую 12 часам ночного времени — от заката до рассвета. Поскольку же длительность ночи, а значит, и ночного часа в течение года менялась, на внутренней поверхности сосуда было размещено 12 по-разному градуированных шкал, соответствовавших 12 месяцам года. Развернутые по кругу, эти шкалы образовывали замкнутое кольцо циклической модели времени, в отличие от линейных и незамкнутых шкал ночного времени (см.: Gaitzsch u. a.: 17—20; Uresova 1986: 18—19).

Принципиальная незамкнутость ночного времени и сама необходимость дополнять водяными часами дневные солнечные согласуется с «драматической концепцией природы», требовавшей не просто наблюдать за ее явлениями, но и участвовать в борьбе ее светлых и темных, дневных и ночных сил. По представлениям египтян дневное движение бога Солнца Ра по «небесной реке» сменяется ночным путешествием по подземному царству мертвых. На закате «Ра торжественно переходит с дневной ладьи Манджет на ночную ладью Мескетет и начинает плавание по подземному Нилу, протекающему в преисподней, длинной и узкой долине, разделенной 12 вратами на 12 частей» (Матье 1996: 180).

Каждые из этих ворот, охраняемых огнедышащими змеями, ладья Ра проплывает в определенный час ночи, умиряя змеев заклинаниями, известными богу Тоту — властелину и исчислителю времени. У последних ворот Ра встречает своего главного противника, змея Апопа, олицетворение водной стихии и первобытного хаоса. Змей выпивает всю воду подземного Нила. Но бог Ра побеждает своего врага, заставляя его извергнуть воду обратно. В конце ночного путешествия ладья Ра сквозь отверстие в горах выходит на восточный небосклон, где Ра пересаживается опять на дневную ладью, чтобы начать новый круг своего движения (см.: Матье 1996: 180—182).

Не трудно видеть, что многие детали этого мифа присутствуют в устройстве описанных выше водяных часов. Здесь есть и водная стихия, «выпиваемая» до последней капли, и отверстие в стенах, выводящее из воды на воздух, из тьмы на свет, из ночи в день и, конечно же, 12-частное деление хода времени. В мифологическое осмысление часов органично включаются и изображения бога Тота на внешних стенках сосуда.

VI

Из древнего Египта, через Вавилонию, практика измерения времени с помощью солнечных и водяных часов была перенята греками, а затем и римлянами. Однако осмысление этой практики претерпело в античной культуре существенные изменения, так же, как изменилась и форма часов. Из принадлежности храмов они превратились в предмет повседневной общественной и частной жизни, утратив свою прямую связь с

мифом. Распространяются настенные солнечные часы, где плоскость, на которую отбрасывается тень, ориентирована уже не горизонтально, а вертикально. Ход времени представляется теперь более наглядно, как картина, выведенная из горизонтальной «плоскости действия» и помещенная в вертикальную «плоскость созерцания».

Визуально-пространственному характеру мышления греков соответствовала и их практика определять часовые линии для гномона геометрическими построениями, а не вычислениями, как это было в Египте и Вавилоне (см.: Ван-дер-Варден 1991: 299). Более чуткое у эллинов ощущение объема и пространства, столь заметное при сравнении их скульптуры с древнеегипетской, сказывается и в том, что поверхность, на которую нанесена часовая шкала, не остается плоской, а выгибается внутрь вертикальной стены или превращается во внутреннюю поверхность полусферы, миметически воспроизводя чашу небесного свода. Не случайно в создании новых форм солнечных часов принимали участие виднейшие астрономы античности: Евдокс Книдский, Аристарх Самосский, Берос Косский и др. (см.: Витрувий 1936. Кн. 9, VIII, 1).

VII

Стремление не только указать время, но и изобразить в пространственной форме часов вращающийся небосвод, особенно наглядно проявляется в описанной Витрувием их конструкции, в которой рисунок звездного неба с зодиакальным кругом был нанесен на поворачивающийся с помощью гидравлического устройства барабан, так что его вращение показывало и ход времени, и то, как подчиняющиеся его непреложному течению «светила вместе с миром и со всеми украшающими его созвездиями, облетая вокруг земли и моря, совершают свой путь в соответствии с округлостью неба» (Витрувий 1936. Кн. 9, I, 3; VIII, 8—9).

Охватывая картину целого космоса в пространстве, прибор позволяет широко охватить и его движение во времени, служа и календарем и часами со шкалами для 12 дневных и 12 ночных часов (меняющих свою длительность в зависимости от времени года). Примечательно и то, что здесь конструкция водяных часов (в переработанном александрийцем Ктесибием варианте) совмещается с идущей от солнечных часов круговой разметкой единиц времени. Витрувий называет эти часы «анафорическими» (от греч.: «ана» — вновь и «phoros» — несущий), подчеркивая тем самым существенность момента возвращения, повтора, цикличности для такой развернутой модели времени.

В сочетании элементов солнечных и водяных часов, первые из которых улавливают циклы вращающихся светил, а вторые — необратимое утеkanie «реки времени» — можно видеть и соединение двух подходов к трактовке времени — как циклического и как линейного. В этом соединении Г. Кнабе видит специфическое свойство римской культуры, породившей в своей мифологии такого бога, как Янус — покровитель порогов и необратимых переходов от прошлого к будущему, с одной стороны, и вместе с тем покровитель круговращения всего мира, соединяющий концы и начала в пространстве и времени (Кнабе 1985: 140—141, 157—158).

VIII

И линейная, и циклическая концепции времени продолжают сосуществовать в Средние века, хотя соотношение между ними меняется. При том, что представления о круговороте времени еще остаются популярными и даже находят новые пространственные формы выражения (например, в образе колеса Фортуны и его отголоске в розах готических соборов — см.: Гуревич 1971: 193; Ле Гофф 1992: 155—156), они все более вытесняются линейным пониманием времени как последовательности необратимых и неотвратимых изменений. Таково, прежде всего, эсхатологическое время Священной истории, которая имела свое начало и будет иметь свой конец (см.: Аверинцев 1977: 88—93). Но таково же и время земных процессов. Рождается и умирает бренное тело человека, так же, как выгорает масло в лампаде и угасают свечи — предметы, вместе с водяными часами помогавшие отмерять время краткосрочных процессов.

На переломе античности и средневековья Августин глубоко задумывается о сущности времени и способности человека его измерить. Он отвергает античные учения о времени как движении Солнца, Луны и звезд: их вращение связано со временем ничуть не больше, чем обороты гончарного колеса («Исповедь», Кн.11, XXIII, 29—30). Время немислимо для пытающегося его постичь человеческого ума: прошлого уже нет, будущего еще нет, а настоящее — неуловимо краткий миг, чуть появившись, стремящийся исчезнуть. Такое непостижимое для ума время не может быть измеримым каким-либо внешним образом. Ведь для этого оно должно пройти из будущего через настоящее в прошлое: «из того, следовательно, чего еще нет, через то, в чем нет длительности, к тому, чего уже нет» (Там же, Кн.11, XXI, 27). «Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? Каким образом растет прошлое, которого уже нет? Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существуют три времени» — находит, наконец, ответ на свои вопросы Августин (Там же, Кн.11, XXVIII, 37). Только в душе, полагает он, может быть совмещено ожидание будущего, внимание к настоящему и воспоминание о прошлом. Только в душе может быть измерена и длительность времени: «Чем дальше и дальше движется действие, тем короче становится ожидание и длительнее воспоминание, пока, наконец, ожидание не исчезнет вовсе: действие закончено; оно теперь все в памяти» (Там же, 38).

Характерно, однако, что непостижимое для мышления время в описании Августина кажется чрезвычайно наглядным, несмотря даже на «обратный» его порядок: Августин везде описывает ход времени от будущего через настоящее к прошлому, а не от прошлого к будущему, как развивается всякая последовательность событий. Отчасти этот «перевернутый» порядок объясняется тем, что для Августина будущее — это ожидание, а прошлое — воспоминание, которое появляется позже. Но это не объясняет наглядности образа времени у Августина. Не помогает ли этой наглядности знакомство с таким инструментом, как песочные часы? В самом деле, верхняя их колба соответствует «убывающему» будущему, нижняя — «возрастающему» прошлому, а

узкое отверстие между ними — настоящему, моменты которого подобны песчинкам, проваливающимся в это отверстие.

Такого полного выражения самой структуры времени и ее переживания субъектом пространственные формы часов иных типов не давали. Отчасти, образ утекающего будущего создавался водяными часами, устроенными как клепсидра (буквально: «крадущая воду»), а образ прибывающего прошлого — другим их устройством, где время измеряется, наоборот, за счет притока воды. Песочные же часы как бы соединяют в своей конструкции обе эти идеи, позволяя охватить единым взором и «будущее», с которого начинается падение песчинок, и «настоящее», через которое оно идет, и «прошлое», в котором оно заканчивается — именно так, как совмещение «трех времен» в душе описано Августином.

Была ли известна конструкция песочных часов самому Августину? Ответ на этот вопрос остается неясным. Документальные свидетельства об изготовлении песочных часов в Европе имеются лишь, начиная с XIV в. (Uresova 1986: 22). Однако есть гораздо более ранние их описания на средневековом Востоке (см.: Григорян, Рожанская 1980: 146—147), где сохранялась известная еще в античности технология производства прозрачного стекла. Во всяком случае, не слишком интересующиеся документальными подтверждениями художники со времен Возрождения изображают песочные часы как обязательный атрибут предметного окружения Св. Августина и других философов. Быть может, ближе к истине окажутся не осторожные историки, а именно художники, захваченные выразительной формой песочных часов и сделавшие именно ее символом времени.

IX

Песочные часы, клепсидры, свечи и подобные им наглядные свидетельства линейного и необратимого хода времени могли хорошо служить его символами. Но они были неточными и ненадежными средствами его измерения. Даже в монастырях, где требовалось соблюдать четкий временной распорядок, и где различные формы часов получили наибольшее распространение, было затруднительно поддерживать непрерывный счет времени. Каждый из этих приборов мог служить для измерения лишь более или менее коротких промежутков времени. Водяные часы должны были многократно запускаться, свечи и масляные часы — постоянно зажигаться заново. Сохранялось и непостоянство дневных и ночных часов, продолжительность которых менялась в течение года. Не удивительно, что при столь несовершенных методах исчисления времени Августин отвергал и возможность его измерения какими-то внешними способами.

Позиция богословов в этом вопросе, однако, изменилась, когда в Европе с XIII в. стали появляться первые механические часы. Средневековая схоластика имела свою естественнонаучную ветвь, центром которой стал университет в Оксфорде. Здесь концентрировались научные и технические знания, сохранившиеся с античных времен, во многом, благодаря посредничеству арабской науки. От арабов была перенята

и астролябия — прибор для измерения положения небесных светил (от греч.: «astron» — звезда и «labe» — схватывание). Астролябия служила проекцией на плоский диск трехмерной полусферы видимой части звездного неба и могла показывать точный ход планет и Солнца. Ее соединение с часами дает им шкалу для точного измерения астрономического времени.

Независимость механических часов от движения солнечной тени, течения воды, выгорания масла и тому подобных краткосрочных процессов в сочетании со способностью к длительному непрерывному ходу открыла возможность, наконец, установить практику непрерывного отсчета времени, независимого от изменений светового дня, а потому позволявшего также равномерно членить сутки на 24 часа с одинаковой продолжительностью.

Такое преобразование многое значило для средневековой теологии. Время, остающееся всегда себе равным и равномерно расчлененным, она трактовала как небесное, установленное Богом. Оно соответствует времени вращения небесных светил и представляет небесный порядок. Время же, измеряемое несовершенными земными средствами, — это лишь тень небесного времени. Оно относительно и неравномерно (см.: Uhrzeiten 1989: 28).

Появление механических часов открыло возможность для приобщения повседневной жизни к исчислению небесного божественного времени. Они стали восприниматься как надежное свидетельство божественного порядка в мире, созданном мудрым «часовщиком». Не столько непосредственные функции измерительного инструмента, сколько роль символа твердо установленных законов вселенной закрепляется за механическими часами. Их механизм осмысливается как модель всей мировой машины, мудро устроенные «колеса» которой двигаются согласованно и точно.

X

Эта «небесная механика» могла быть наглядно развернута с помощью механических часов более или менее полно. Уже сама их техническая конструкция, долгое время не закрытая корпусом, с зубчатыми колесами, большими и малыми, вращающимися быстро и медленно, служила выразительным символом механизма вселенной и завораживала, например, такого поэта, как Данте («Божественная комедия». Рай. Песнь XXIV, 13).

Однако наиболее полную картину хода мирового времени разворачивали большие башенные часы, строившиеся иногда в несколько этажей при крупных соборах и городских ратушах. В них помещались не только разнообразные приборы для измерения земного и небесного времени — астролябии, часовые механизмы с различными способами градуированными циферблатами — и не только изображения Луны, Солнца, семи планет, звезд, знаков Зодиака, но еще и специальные автоматы, ритмически передвигавшие резные или нарисованные фигурки, которые должны были раскрыть смысл мирового времени.

Таковы были, например, часы страсбургского кафедрального собора, построенные в середине XIV века и ставшие затем прототипом многих других устройств подобного рода. На первом их этаже размещался огромный неподвижный календарь с изображением звездного неба, содержащий сведения о движениях Солнца, Луны, планет и звезд, отмечавший дни поста, праздников и многие астрологические даты. Над календарным циферблатом находились циферблат часов и аллегорические изображения дней недели. Еще выше вращалась астролябия, демонстрировавшая движение небесных светил. При ней имелось изображение человека, органы которого связывались с благоприятными или неблагоприятными для них звездными знаками и астрологическими датами. В верхней части часов размещались фигурные автоматы, передвигавшие изображения персонажей Священной истории и аллегорические фигуры. Каждый час три волхва представляли перед Богоматерью, и один из двенадцати апостолов появлялся перед Христом. Позднее вместо них появились фигуры, изображавшие четыре возраста человека, сменяющиеся каждую четверть часа, а над ними, на колокольне — фигуры Смерти и Спасителя, попеременно отбивающие каждый полный час (см.: Ballweg 1980: 259—261).

Весь этот «механический театр» не был простым украшением; он был необходим не менее, чем отсчитывающие время приборы. Вместе с календарем, циферблатами, шкалами движения светил, механические фигурки демонстрировали существование лежащих в основе мироздания божественных законов, предопределяющих порядок движения и космоса, и человека.

Механическая модель мира своеобразно соединяла христианское понимание необратимости хода истории и человеческой жизни с языческими представлениями о циклическом времени и вечном круговороте: после того, как Смерть с косою отбивает час ухода всех фигур механического шествия, эти фигуры появляются вновь, и шествие повторяется снова и снова. Соединяется в этой модели и многое другое: знания и верования, точная наука и религиозная символика, техника и искусство, повседневность и миф.

XI

Образ часового механизма, вращающего свои колеса сообразно со строгими причинными законами, вдохновлял не только поэтов, но и философов, стремившихся выйти из плена мифологических представлений о мире и построить его научную картину. В более или менее явной форме этот образ проступает и у Декарта, и у Спинозы, и у Лейбница, и у Ньютона, и у многих других мыслителей Нового времени. Их объединяет представление о вселенной как о хорошо отлаженном механизме, состояния которого однозначно детерминированы и могут быть точно вычислены умом, знающим все начальные причины и условия. В таком механизме время уже не циклично, а вытягивается в линию, состоящую из цепи необратимых причинно-следственных связей; будущее здесь целиком определено прошлым, но не наоборот.

Расхождения в концепциях такой машиноподобной вселенной касались, однако, той роли, которая отводилась в них Мастеру, создавшему весь механизм. Обсуждался вопрос о том, должен ли Бог время от времени заводить ослабевающий механизм «часов», чтобы он не переставал работать (как полагали сторонники Ньютона) или же этот механизм создан настолько искусно, что, однажды заведенный, он больше не требует новых вмешательств в свой ход (как думали Лейбниц и другие деисты — см.: Лейбниц 1982: 430, 435—436). В «Монадологии» Лейбниц развивает идею даже о бесконечном множестве абсолютно независимых друг от друга «монад», действующих синхронно лишь в силу «предустановленной гармонии», заданной их создателем. Образ часов, присутствующий в этой идее, выявляет излагающий ее Б. Рассел: «У Лейбница бесконечное число часов, и всем им установлено Богом отбивать одно и то же время и в один и тот же момент не потому, что они влияют друг на друга, но потому, что каждый из них является совершенно точным механизмом» (Рассел 1959: 602). В «Монадологии» Лейбница внешний взгляд на мир объектов совмещен с внутренним взглядом субъекта, мир которого образует «малую вселенную» со своим собственным ходом времени. Здесь Лейбниц встречается с идущей еще от Платона и Августина традицией связывать время не столько с движениями светил на небе, сколько с внутренним течением мыслей и переживаний. В русле этой традиции Декарт говорит о времени, как о модусе мышления, в отличие от пространства, присущего лишь материи, а Кант — как о «форме внутреннего чувства», отличающейся от пространства, как от «формы внешнего созерцания» (см.: Декарт 1989: 335, 337; Кант 1994: 56—57).

XII

Предельно заостряет противопоставление времени пространству А. Бергсон, протестуя против явного или неявного «опространствления» времени. Таким путем мы можем получить лишь «символическое представление длительности, извлеченное из пространства». «Когда я слежу глазами за движениями стрелки на циферблате часов, — пишет Бергсон, — <...> я отнюдь не измеряю длительность, как это, по-видимому, полагают: я только считаю одновременности, а это уже нечто совсем иное. Вне меня, в пространстве, есть лишь единственное положение стрелки маятника, ибо от прошлых положений ничего не остается. Внутри же меня продолжается процесс организации или взаимопроникновения фактов сознания, составляющих истинную длительность» (Бергсон 1992: 96—97).

В самом деле, пространственная структура круглого циферблата часов — замкнутая и симметричная — не так уж хорошо приспособлена к тому, чтобы воплощать в себе свойства линейного и необратимого времени, как субъективного, так и объективного. Зато она способна ежедневно, ежечасно и ежеминутно воспроизводить архаический миф о всегда возобновляющемся времени. Введенные в повседневную жизнь, казалось бы, лишь из неустанной заботы о знании точного времени, часы «отпечатывают»

этот миф в «коллективном бессознательном» современников ничуть не в меньшей степени, чем у людей минувших эпох. Едва ли распространенности этого мифа могут помешать протесты философов (ср.: Бодрийар 1995: 80). Миф этот важен для человека, потому что создает иллюзию о владении временем, позволяя как будто бы «приручить» его и сделать более приемлемым.

О СЕМИОТИКЕ ХРАМОВОГО ПРОСТРАНСТВА *

СМЫСЛОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ

Пространство храма, при всех конфессиональных различиях, всегда концентрирует в себе разнообразные культурные смыслы. Обозримая пространственная структура собора способна репрезентировать представления о чем-то необозримом и невидимом. Так, средневековый собор мыслился и как образ Рая, и как земное воплощение Небесного Иерусалима, и как форма, репрезентирующая земное пространство, по четырем сторонам которого он ориентирован (Sedlmayr 1993). В то же время, его вертикальная структура, трактуемая космологически, соответствует и представлениям о трехчастном членении Вселенной на небо, землю и преисподнюю. Та же вертикальная структура может трактоваться и антропологически, если в ней различаются «голова» купола, иногда увенчанная «шлемом», «плечи», основной «корпус» и «подошва». В пространстве храма находят свое выражение не только религиозные представления о строении мира, противопоставлении земного и небесного, сакрального и профанного, но и представления людей о себе самих и о своем обществе. Организуя встречу многих людей в одном месте и их ритуальные действия, архитектурные формы храма способны символизировать и непространственные социальные отношения.

Наряду с пространством мира и человека, в формах храмовой архитектуры, скульптуры или живописи репрезентируется и время — космическое, социальное, персональное. Благодаря этим формам, в пространстве, например, католического или православного собора особенно ясной становится временная связь между поколениями людей живущих и давно умерших, но сохраняемых в памяти. Это пространство на протяжении столетий остается местом, в котором человек осмысляет свое отношение ко времени и к вечности. Здесь вся жизнь отдельного человека от рождения до смерти сопровождается ритуалами крещения, венчания, отпевания, осмысляется и переосмыляется в контексте жизни и смерти персонажей Священной истории. Это осмысление направляется, в частности, фресками, мозаиками, витражами, рельефами и другими формами изображения, которые демонстрируют последовательность дней творения, жизнь Иисуса, эсхатологические сцены Страшного суда и другие сюжеты, связывая пространственные формы со временем, ход которого отмечают и колокола, и часы на башне собора.

СПЕЦИФИКА СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА

Каким образом храмовое пространство выражает столь разнообразные смыслы? Можно ли вычленить те семиотические средства, с помощью которых эти смыслы открываются разным интерпретаторам, нередко принадлежащим разным культурам и

* Опубликовано в сб.: Религия как знаковая система: Знак. Ритуал. Коммуникация. Сборник научных статей. Вып.1. / Сост. В. Ю. Лебедев, А. М. Прилуцкий. Тверь: Изд-во ГЕРС. 2011: 31—44.

разным историческим эпохам? Достаточно ли словесной интерпретации или существуют какие-то невербальные средства выражения смыслов с помощью видимых пространственных носителей?

Ответы на эти вопросы может дать семиотика как наука о средствах выражения смыслов. Это как раз то, что она способна добавить к процессам порождения и воспроизведения смыслов, передающихся в практике интерпретации храмового пространства в различных системах религиозных представлений или в их исследованиях. Конечно, и семиотик в состоянии найти еще какие-то забытые или утерянные смыслы отдельных пространственных форм и их связей. В этом случае, однако, он не внесет ничего принципиально отличающегося от того, что всегда делали их толкователи, будь они жрецами, теологами, искусствоведами или историками культуры. Под каким углом ни велась бы интерпретация текстов, в том числе пространственных, она остается в сфере герменевтики, понятой как практика и искусство истолкования.

Подход семиотика отличается своей ориентацией на выявление способов смыслообразования и смысловыражения, используемых в герменевтической практике. Предметом изучения в таком случае оказываются не столько отдельные смыслы конкретных знаков и символов (на уровне семиографии), сколько общие нормы их создания и интерпретации (на уровне семиологии). Выявляя системы таких норм и правил, семиотик стремится найти воспроизводимые единицы семиотических систем — языков или кодов, с помощью которых происходит выражение смыслов. Как результаты применения этих систем семиотик рассматривает и конкретные тексты, причисляя к ним, в том же генерализирующем духе, не только вербальные, но и любые другие знаковые конструкции, в построении и интерпретации которых ему удастся выявить более или менее общие правила.

В частности, семиотическое изучение храмового пространства нацелено на выяснение не столько того, что значат отдельные его элементы, сколько того, как они связаны со своими значениями, какие пространственные коды эту связь регламентируют, как эти коды взаимодействуют между собой и с другими семиотическими системами, и как с их помощью образуются пространственные тексты.

ОБ ОТНОШЕНИЯХ МЕЖДУ СЛОВАМИ И ПРОСТРАНСТВЕННЫМИ ФОРМАМИ

Семиотические средства, участвующие в интерпретации храмового пространства, весьма разнообразны. С их помощью образуются и осмысляются значимые формы архитектуры храма, монументальной скульптуры в его экстерьерах и интерьерах, настенной живописи, книжной миниатюры и разнообразных произведений прикладного искусства. Но, если с точки зрения искусствознания храмовое пространство предстает как синтез искусств (ср.: Флоренский 1993: 284—306), то с точки зрения семиотики оно раскрывается как поле синтеза разнообразных семиотических систем. В организацию культового действия вовлечены важнейшие семиотические системы культуры. Лишь часть из них использует средства пространственного семиозиса, но эта часть необходима и не заменима какими-то иными способами выражения.

Пространственные формы храмовой архитектуры, скульптуры или росписи не заменимы, в частности, вербальными формами выражения и не могут рассматриваться как их перевод — не только потому, что они иначе воспринимаются, но и потому, что они выражают иное содержание. Как особый пространственный текст, архитектурное сооружение, пусть и проинтерпретированное с помощью словесных текстов, отличается от них как своим синтаксическим строем, так и своей семантикой.

Синтаксическая специфика такого пространственного текста проявляется уже в том, что его значимые элементы образуют не одномерную последовательность знаков, а выстраиваются сразу в трех измерениях, не эквивалентных друг другу. Развернутые в пространстве многообразные отношения между видимыми формами связываются, в то же время, в единый симультанный образ, что имеет отношение уже не только к синтактике, но и к семантике такого пространственного текста. Подобно многозначному слову «собор», собор как пространственное сооружение выражает идею целого, собранного из отдельных частей, но, в отличие от слова, являет эту общую идею самой своей конструкцией в чувственно воспринимаемой форме.

Выраженная таким наглядным образом общая идея собирания многообразного в гармоничное целое конкретизируется в зависимости от способа интерпретации отдельных форм и их связей. Она может интерпретироваться как модель других сложных пространственных образований: макрокосмоса или микрокосмоса. В первом случае обозримое здание задает образ необозримого мироздания, в котором есть такой же «купол» неба, такая же поверхность земли, развернутая по четырем сторонам света, а также подземный мир, сопоставимый с захоронениями в подzemелье собора. Во втором случае проводится аналогия между архитектурным сооружением и человеческим телом, для которого так же важна ориентация по трем различаемым осям анизотропного пространства, а высота, ширина и глубина не сводимы друг к другу.

В то же время, например, христианская базилика, а затем и собор, строится как место сбора, собрания людей, объединенных общей религией, и способна служить не только космоморфной или антропоморфной, но и социоморфной моделью. Сама идея соединения отдельных индивидов в некое социальное целое находит свое наглядное выражение в пространственной форме собора, части которого демонстрируют эту идею своей согласованностью с целым.

Обращает на себя внимание «переводимость» этих пространственных моделей не столько в словесные тексты, сколько друг в друга, чему способствует близость их синтактики и даже семантики. Синтаксически они обнаруживают сходную структуру, каркас которой образуют пространственные оппозиции верха и низа, переднего и заднего, левого и правого, центра и периферии, внутреннего и внешнего. Все они строятся вокруг некоторой центральной оси, в которой верх и низ принципиально не могут меняться местами, что связано уже с семантикой — с представлениями о незыблемости соответствующих ценностных отношений. Семантически эти модели совместимы еще и потому, что каждая из них способна служить моделью другой: человек

мыслится как микрокосмос, космос — как проекция человека, социум — как социальная вселенная и как особое существо, сравнимое с человеком. Их объединяет то, что их части приобретают свои значения только во взаимных отношениях друг с другом и целым, и только в системе этого целого способны выполнять свои семиотические функции.

Как простой перевод на другой язык сюжетов, изложенных в словесных текстах, нельзя рассматривать и разнообразные изображения, вовлекаемые в храмовое пространство. Даже переводы с одного вербального языка на другой, как известно после В. Гумбольдта, отличаются не только внешней, но и внутренней формой выражения, причастной уже к семантике. Тем более «перевод» словесных текстов в изобразительные неизбежно трансформирует не только форму выражения, но и его содержание. Идея Григория Великого о том, что храмовая роспись заменяет неграмотным то, что они не в силах прочесть в книгах, верна лишь постольку, поскольку увиденное в изображении сопровождается, пусть и не прочитанным, но услышанным в устном пересказе. В этом своем качестве изображения все равно остаются лишь дополнениями, но не переводами словесных текстов, если под переводом понимается воспроизведение средствами другого языка *того же самого* содержания.

Будь это не так, нужно было бы считать вполне синонимичными, например, все изображения одних и тех же библейских или евангельских сцен, написанных разными художниками в разных странах и в разные исторические времена. Тогда «Тайная вечеря» Леонардо отличалась бы от изображений с тем же сюжетом, сделанных, скажем, Джотто, Веронезе или Тинторетто не больше, чем различались бы между собой записи повествующих о ней текстов Нового завета, сделанные разными почерками или манерами письма. Но если смыслы изображений не отождествлять с представленными с их помощью сюжетами, то тогда обнаружится, что как пространственные тексты эти изображения отнюдь не синонимичны ни друг другу, ни соответствующим вербальным текстам.

Вообще, отнюдь не всякое изображение соотносено с конкретным текстом, тем более — с текстом, который повествует о каких-то событиях. Икона, генетически связанная с портретным изображением лика умершего, в той мере, в которой сохраняет эту связь, не заменяема какими-либо другими средствами выражения, не иллюстрирует и не переводит никакого словесного текста, хотя и может сама рассматриваться как пространственный текст особого рода. Но даже сюжетные изображения, специально написанные как «истории», лишь отчасти иллюстрируют нарративные тексты с соответствующими сюжетами (то есть дают разные визуальные версии описанных словами событий), но не могут воспроизводить их буквально.

Однако изображения, как сюжетные, так и бессюжетные, делают нечто иное — то, чего не могут сделать уже словесные тексты. Как и архитектурные сооружения, они демонстрируют пространственную структуру мира, которая лишь имеется в виду, но прямо не выражается в повествовании. То, что в рассказе подразумевалось, но

оставалось, скорее, в системах языка и религиозных представлений о мире — на уровне не данной в самом тексте парадигматики — в изображении открывается непосредственному восприятию как свойство ее специфической пространственной синтагматики. В отличие от словесного повествования, которое моделирует развивающийся во времени процесс самой своей структурой (начало, середина, конец, последовательность событий), структура пространственного текста более приспособлена моделировать не действие, а состояние, в симультанной форме представлять соотношения частей и целого, центра и периферии, а также полюсов мирового «каркаса», образуемого тремя осями антропоморфного пространства.

СЕМИОТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КОДОВ

Семиотические системы, с помощью которых выражаются смыслы в храмовом пространстве, принадлежат разным типам и уровням. Каждая из этих систем отличается от других своим способом семиотизации пространства, то есть тем, каким образом в ней вычленяются значимые пространственные единицы плана выражения, какие значения с ними связываются в плане содержания, а также тем, при каких условиях эти коды актуализируются интерпретаторами. В комплекс пространственных кодов, привлекаемых к интерпретации храмового пространства, наряду с эзотерическими системами знаков и символов, входят и общекультурные коды, которые участвуют в семиотизации не только сакрального, но и мирского пространства.

Уже само это разделение производится с помощью средств общекультурного *демаркационного кода*, служащего разбиению социального пространства на участки, связываемые с разными смыслами и предназначенные для разных функций. План выражения этого кода образуется комплексом индексов (оград, решеток, стенок), с помощью которых отмечаются границы между участками с разными нормами поведения и осмысления, которые образуют уже его план содержания.

Организуя ритуальные действия в храмовом пространстве, демаркационный код согласуется с другим пространственным кодом — *проксеимическим*, — с помощью которого пространственные отношения между людьми (приближения, удаления и пр.) выражают их непространственные отношения: роль в ритуальном процессе, место в светской или духовной иерархии, причастность к власти и т. д. Это один из соматических кодов, регламентирующих интерпретацию различных аспектов человеческого тела: его положение, состояние или отношение к телам других людей. К этому же классу относятся и такие системы средств невербальной коммуникации, как *мика*, *кинесика*, *гаптика*, *окулесика* и другие (см.: Крейдлин 2002).

Непосредственно перед глазами собор предстает как «собранные» камни, которые, в противоположность камням «разбросанным», подчинены общему порядку. Если эти камни, несмотря на свою осязательную тяжесть, кажутся вознесенными вверх, то в организации такого впечатления от видимой формы участвуют семиотические средства *архитектонического кода*. Эти средства связывают пространственные соотношения

между видимыми формами, образующими план выражения, с вызываемыми ими уже в плане содержания двигательными образами подъема или опускания, тяжести или легкости, устойчивости, неустойчивости, равновесия или неравновесия.

К средствам архитектурного кода прямо примыкают семиотические средства *предметных кодов*, с помощью которых входящие в их план выражения пространственные формы архитектурных деталей (ступеней, дверей, окон) или предметов (свечей, церковной посуды, мебели, одеяний и т. п.) связываются в плане содержания с представлениями об их назначении.

Наряду с соматическими и предметными кодами, в осмыслении храмового пространства принимают участие и *квазипредметные коды*, план выражения которых образуется формами или цветами, чаще всего нанесенными на какую-то поверхность (стены, книги, картины, щита и т. п.). Сюда относятся, в частности, *геральдика*, *эмблематика*, все виды *письма* (иероглифика, идеография, алфавитное письмо и др.), все способы изображений на плоскости, регламентируемые разновидностями «изобразительного языка», а точнее — *перцептографии*. Последняя представляет собой складывающуюся в культуре систему семиотических средств, благодаря которым поверхность, несущая изображение, организуется так, что взгляд на нее вызывает восприятие не только ее самой, но и не совпадающего с ней изображаемого пространства.

Вместе с этими общекультурными кодами в интерпретации храмового пространства участвуют и коды, специфичные для религиозного дискурса. Можно говорить об особом *иерофаническом коде*, с помощью которого видимые пространственные формы осмысляются как проявления невидимого и священного (ср.: Дамиш 2003: 78; Элиаде 1994: 17, 133). В системе такого кода трактуется, например, фигура креста как основного христианского символа с его многообразными значениями. Не трудно видеть, однако, что та же фигура присутствует и среди знаков идеографического кода, и в конфигурации границ, трактуемых средствами демаркационного кода (стены храма, образующие в плане греческий или латинский крест), и в строении некоторых предметов, узнаваемых с помощью предметно-функционального кода, и в жестике, очерчивающей крестное знамение, и т. д. В той же фигуре узнается и предметная форма креста как орудия казни, которая более или менее сильно редуцируется в соответствующей идеограмме, подобно «внутренней форме» слова, так или иначе присутствующей даже в отвлеченных понятиях. Этот пример показателен в том отношении, что трудно найти случаи осмысления пространственной формы с помощью одного лишь «чистого» иерофанического кода, который не связывался бы в той или иной мере с интерпретациями с помощью других кодов.

СОВМЕСТНОЕ УЧАСТИЕ КОДОВ В ОБРАЗОВАНИИ СИМВОЛОВ

Более типична ситуация совместного участия разных пространственных кодов в создании общего смысла, когда сакральное значение придается объектам, формы которых осмысляются и с помощью названных выше общекультурных кодов. Тогда

значимые единицы последних наделяются дополнительными коннотативными значениями, и складываются комплексы семиотических средств, к которым приложимо понятие *символа*. В отличие от простого знака, символ не «умещается» в пределы какой-либо одной из семиотических систем и предполагает их совместное использование в организации связей между чувственно воспринимаемой формой и ее смыслом.

Элементы *архитектонического кода*, например, связываются со значениями, выходящими за его рамки. Формы, которые в его системе выражают функцию опоры (колонны, столбы, пилоны) в храмовой архитектуре наделяются коннотативными значениями и, в определенной иконографической системе, могут интерпретироваться, например, как символы апостолов, поддерживающих учение Христа. Ступени храма начинают символизировать подъем от земного к небесному; окна со встроенными витражами не просто освещают, но становятся символами света, уже не физического, а метафизического. Врата, отделяющие от мирского пространства сакральное пространство храма, а затем, алтарная преграда или иконостас, служат не просто средствами *демаркационного кода*, разграничивающими пространство на зоны, а символами перехода от мирского к священному, от телесного к духовному.

Еще более сложной оказывается семиотическая структура символически осмысляемых изображений. Уже сам выбор той или иной версии *перцептографического кода*, с помощью которого эти изображения создаются, например, прямой или обратной перспективы, связан с определенным мировоззрением и несет символическую нагрузку (см.: Панофский 2004). В контексте же храмовой архитектуры и ритуального действия регулируемый этим кодом переход через изображающую поверхность к изображаемому пространству, например, в иконостасе, может осмысляться как явление в нем святых и ангелов, «возвещающих о том, что по ту сторону плоти» (Флоренский 1993а: 40). Такое «просвечивание» иного пространства сквозь плоскость изображения можно находить и в византийских мозаиках с их символическим золотым фоном, и в цветных витражах готического собора, которые артикулируют потоки символически толкуемого света. Фигуры, изображенные на стенах, иконах или витражах в соответствии с композиционной формулой «явления», как бы выходят из трансцендентного пространства навстречу молящемуся, взгляд которого устремлен на них по горизонтали «сквозь» изображающую поверхность, а движения наклоняемой и поднимаемой головы ориентированы по вертикали, от земли к небу и обратно (см.: Данилова 1984: 58—59).

В пространстве католического собора — ренессансного и, особенно, барочного — средства перцептографического кода меняются и подчиняются задаче визуального прорыва в глубину изображаемого пространства. Сам вектор движения здесь переворачивается: уже не трансцендентный мир является посетителю храма «через» поверхность изображения, а наоборот, взгляд зрителя, в соответствии с динамическим мироощущением человека Нового времени, энергично устремляется сквозь все преграды вдаль или ввысь. Так написаны, например, фреска «Вознесение Марии» под куполом

собора в Парме (А. Корреджо) или потолки с летящими в небеса фигурами в церквях Иль Джезу (Дж. Б. Гаулли) и Сант Иньяцио ди Лойола (А. Поццо) в Риме.

Однако, перцептографический код, даже нагруженный символическими коннотациями, только открывает путь для интерпретации изображаемого пространства с помощью семиотических средств других пространственных кодов. «Чтение» иконописных изображений опирается на различные версии *иконографического кода*, средства которого привлекаются для идентификации изображенных фигур. Так, связка ключей указывает на апостола Петра, меч — на апостола Павла и т. п. Все подобные атрибуты, как и одеяния изображаемых фигур, узнаются и различаются с помощью *предметно-функционального кода*, средства которого соединяются с надстраиваемыми над ним символическими коннотациями. Позы изображаемых фигур кодифицируются семиотическими средствами *кинесики* (в ее пространственном, абстрагированном от времени, измерении). Их лица интерпретируются посредством *мимического* и *физиогномического кодов*. Выразительность их взгляда регламентируется нормами *окулесики*, значимые прикосновения соотносятся с *гаптическим кодом*, а их взаимные положения — с *кодом проксемическим*.

Все пространство изображения нередко рассекается на зоны с помощью *демаркационного кода*, когда отдельные фигуры или сцены отгораживаются от остальных посредством различного рода перегородок. В средневековой живописи и пластике в роли таких разграничителей часто используются колонки, арки, вимперги и прочие архитектурные элементы, объемные или нарисованные. В этих квазиархитектурных построениях проявляется все тот же пространственный «каркас», который организует в символическом сознании и все мироздание, и здание храма, и отдельные значимые объекты в его пространстве, и пространственный строй включаемых в него изображений.

В иконописи, как и вообще во всей средневековой изобразительной культуре, заметную роль играют и средства *архитектонического кода*. Они проявляются не столько в нередких прямых изображениях храмовых построек, сколько во всем строе иконописных произведений, благодаря чему «каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру» (Трубецкой 1991: 19). Как и в архитектурном сооружении, в структуре изображения элементы архитектурного кода влияют на впечатления зрительной стабильности или нестабильности, устойчивости или неустойчивости, причем не только в прямом, но и в переносном смысле. В последнем случае средства архитектурного кода, вовлеченные в организацию изображения, приобретают символическое расширение. Так, например, на одной из фресок в Сан Франческо (Ассизи) Джотто показывает в правой ее части сцену сна папы Иннокентия III о неустойчивости Латеранской базилики в Риме как символа католической церкви, а в левой части — буквальную поддержку этого наклонившегося здания фигурой Св. Франциска, изображенной как надежная опора.

Иного рода соединение изобразительной и архитектурной символики происходит благодаря расположению росписи в определенных местах храма. С символической трактовкой купола храма как неба в системе *космологического кода* органично сливается роспись, изображающая небеса; с горизонтальной ориентацией храма на восток согласуется расположение в алтарной части Пантократора, а на западной стене, за которой заходит солнце, — изображение Страшного суда, показывающее конец света.

В живописных изображениях существенную роль играют и *цветовые коды*, связанные с интерпретациями цветов на разных уровнях осмысления — от синестетических реакций на цветовые пятна, до абстрактной символической их трактовки. Так, например, в традиционной иконографической схеме иконы «Воскрешение Лазаря» контраст между белым силуэтом обернутого пеленой Лазаря и черным пятном за его спиной может трактоваться с привлечением цветовых кодов разных уровней. На уровне цветовой синестезии актуализируются еще инстинктивные реакции на различия света и тьмы. В системе перцептографического кода этот контраст выдвигает фигуру Лазаря вперед из глубины темного провала. На уровне предметной интерпретации он помогает узнать облачение умершего, выходящего из могилы. Наконец, на уровне иконографии контраст белого и черного может читаться как символ противопоставления жизни и смерти, как зримое выражение возвращения к существованию и выведения на свет божий из мрака небытия.

В разных изображениях соотношение между кодами может быть различным, даже если они относятся к одному и тому же сюжету. В том же примере с сюжетом «Тайной вечери», исполненном разными художниками, можно видеть, что различие изображений между собой связано не только с разной мерой приближения к евангельским текстам, но и с тем, в каком соотношении друг с другом оказываются привлекаемые для их интерпретации визуально-пространственные коды. Не говоря уже о том, что эти изображения создаются с помощью разных версий перцептографии, они различаются и той ролью, которую приобретают в каждом из них другие пространственные коды. Если на фреске Джотто в Падуе лаконично используется, прежде всего, проксеимический код, то у Леонардо важнейшее значение придается жестомимическому комплексу, у Веронезе начинает доминировать социально-символический код, а в диагональном построении сцены у Тинторетто особую выразительную нагрузку берут на себя средства архитектурного кода. При этом в каждом из этих случаев можно найти средства остальных пространственных кодов, пусть и менее активно или по-иному используемые. Средства архитектурного кода, например, присутствуют и во фреске Леонардо, где строго горизонтальное расположение стола создает состояние устойчивости, контрастирующее с динамикой бурно жестикулирующих фигур апостолов. У Тинторетто же не только динамичные фигуры, но и расположение стола вдоль диагонали картины, к тому же, в сочетании с резкими контрастами света и тени, придают всей сцене совершенно иное состояние неустойчивости и смятения.

Таким образом, даже отдельные живописные произведения, а тем более, все пространство храма можно рассматривать как некий «гипертекст», в создании которого используется богатейший ансамбль знаковых и символических средств, организованных с помощью комплекса различных семиотических систем. В этот комплекс входят как вербальные языки, так и разнообразные невербальные семиотические системы — пространственные и временные, обращенные к зрению и к слуху, к осязанию и к кинестетическим переживаниям.

Список участвующих в этом комплексе семиотических систем легко начать, но трудно закончить. Тем более, необозримо разнообразие всех возможных связей, в которые вступают между собой входящие в него пространственные коды. Однако в любом случае сколько-нибудь адекватная интерпретация храмового пространства и вовлеченных в него текстов не может ограничиваться средствами какой-то одной семиотической системы, будь то даже вербальный язык. Она предполагает семиотический «полиглотизм» интерпретатора, в частности — знакомство с разнообразными средствами пространственных кодов.

К СЕМИОТИКЕ ИГРОВОГО ПРОСТРАНСТВА: ШАХМАТЫ*

Игровое пространство отличается от пространства предметных действий или пространства социального поведения своей замкнутостью и обособленностью. Но именно эта его «герметичность» позволяет ему служить наиболее чистой моделью всякого иного пространства культуры, ибо правила, по которым оно оформлено и осмыслено, выражены наиболее отчетливо. Эти правила сопоставимы с правилами языка, которые, однако, далеко не всегда даны в такой же ясной форме.

Аналогии между игрой и языком столь наглядны, что к ним постоянно обращаются логики и лингвисты. Бесспорное лидерство в этих сравнениях принадлежит шахматам. А. Чёрч сравнивает с шахматной позицией формальную структуру фразы или математической формулы, Ф. де Соссюр — состояние языка в целом, Л. Витгенштейн говорит о языках-играх, правила которых подобны правилам шахматной игры. Однако, все эти аналогии можно перевернуть и говорить не о «языках-играх», а об «играх-языках». Ведь так же, как в языке можно найти качества игры, так и, наоборот, в игре, особенно такой, как шахматы, можно обнаружить признаки семиотической системы. Правда, эта система не дает средств для репрезентации внеигровой реальности и коммуникации сообщений о ней от субъекта к субъекту. Но она, тем не менее, позволяет строить за внешним, открытым восприятию, «планом выражения» еще и внутренний, только мысленный, «план содержания» — внутриигровые значения и смыслы. Как и язык, шахматы становятся средой, в которой разворачивается мысль шахматиста, «совершающаяся» не в слове, а в визуально-пространственном коде, заданном правилами шахматной игры. И если семиотики не спешат с признанием этой игры своим предметом, то это связано, прежде всего, с тем, что она принадлежит к еще малоизученным семиотическим системам — пространственным кодам, для которых характерна невербальная семантика и неоднородная синтактика.

В самом деле, в шахматах может быть найдена специфическая *семантика*. Каждая из шахматных фигур имеет связанное с ее зрительно узнаваемой формой содержание, ее значение. Это значение обычно ускользает от внимания исследователей, которые включают в сферу семантики лишь понятия и представления, имеющие словесный эквивалент. Но оно становится понятным при сопоставлении не с вербальным языком, а с одним из пространственных кодов — предметно-функциональным. В отличие от слов, предметы имеют своими значениями не логические понятия, а схемы орудийных действий. В шахматах же набор действий, связанных в «плане выражения» с квазипредметной формой каждой из фигур, в «плане содержания» образуется комплексом возможных перемещений этой фигуры в пространстве доски. Этот заданный правилами набор возможных движений и есть независимое от контекста «словарное» значение фигуры. То, что конь двигается иначе, чем ладья или пешка, надо знать так же, как знают значения слов из словаря, и это знание не сводимо к узнаванию фигуры.

* Опубликовано в сб.: Игровое пространство культуры. Материалы форума 16—18 апреля 2002 г. СПб.: Евразия. 2002: 249—252.

«Словарное» значение шахматных фигур не тождественно и их смыслу — реальным возможностям в конкретной ситуации, в контексте их употребления. В конкретной позиции фигуры вступают в отношения между собой и с полями шахматной доски (аналога чему нет в структуре речи). В этих соотношениях стандартные динамические значения фигур наделяются всякий раз новыми конкретными смыслами (нападение на чужую фигуру, защита своей, жертва и т. п.).

Смысл хода выходит за рамки данной позиции, хотя и остается внутри игры. Его образуют возможные действия в будущем ее развитии. Каждая шахматная позиция может быть рассмотрена как набор индексов, указывающих на предыдущие состояния, и главное — сигналов возможных ее преобразований в будущем (не считая тех стабильных знаков с фиксированными значениями, которые представляют собой шахматные фигуры). Однако позиция, как правило, не указывает однозначно ни прошлый ход игры, ни будущее ее развертывание, и эта альтернативность, возможность выбора из многих вариантов, принадлежит к самой сути игры. Как и во многих других пространственных кодах, синтагматика шахматной позиции непосредственно открывает восприятию парадигматику возможностей, из которых предстоит сделать выбор. Большинство из означаемых (пусть и непреднамеренно) в каждой позиции действий — скажем, угроза взятия фигуры, атаки на короля и др. — остаются нереализованными в игре, поскольку «прочитываются» партнером и предотвращаются. Поэтому реальный «денотат» приобретает только та небольшая часть внутриигровых смыслов, которые совпадают с действительно делаемыми в игре ходами.

Тем не менее, смыслы шахматной позиции существуют столь же объективно, как и решения математических задач — независимо от того, как они реализуются и вообще от того, видит ли их кто-то из игроков, или нет. Мат в три хода может существовать в данной позиции, даже когда его никто не видит, и он обнаруживается только в позднейшем анализе. Объективность здесь означает зависимость возможностей в этой позиции только от системы правил и ни от чего иного. Будучи принятой субъектами, эта система становится независимой от их произвола, объективной, так же, как и отношения к ней каждой данной позиции. Поэтому «логические», внутрисистемные смыслы игры существуют независимо от психологических ее смыслов, эмоциональных коннотаций и т. п., которые тоже всегда есть. В этом отношении можно различать семантические (внутриигровые, объективные) и прагматические (внеигровые, субъективные) смыслы игровых действий.

Таким образом, в шахматах есть расслоение на презентируемый «план выражения» — открытая восприятию позиция — и репрезентируемый «план содержания» — заключенные в ней возможности, которые могут никогда и не реализоваться, но, тем не менее, влияют на ход игры.

В шахматах естественно различать общую систему правил и их реализацию в каждой конкретной партии — подобно тому, как лингвисты различают язык и речь. Каждая позиция может рассматриваться как текст, имеющий внутриигровые значения и

смыслы. Однако пространственный «текст» игры сильно отличается по своей структуре от текстов речи, организуемой по оси времени.

Верно, что шахматная партия развивается не только в пространстве, но и во времени. И то и другое автономно: строится по своим особым законам и измеряется не сантиметрами или минутами, а количеством полей и сделанных в игре ходов. При этом носителем внутриигровых значений, то есть текстом, в шахматах служит именно пространственная ситуация на доске — позиция. Поэтому *синтактика* шахматной игры имеет признаки, характерные для пространственного кода и существенно отличающие строй фигур на доске от структуры речевых цепей. В частности, правила игры задают в семиотизированном ими пространстве шахматной доски свою особую топологию, которая отличает его от пространств, организуемых правилами других игр и других пространственных текстов.

В отличие от вытянутого в линию письменного текста, так же как и от многих других пространственных игр, для которых значимы перемещения в третьем измерении, шахматное пространство двумерно, поскольку никакие релевантные игровые действия не выходят за рамки двух измерений, а трехмерные фигуры без ущерба для игры могут быть заменены их плоскими аналогами. Это пространство однородно, поскольку на всех его участках действуют одни и те же правила. Оно имеет признаки симметрии как относительно вертикальной, так и относительно горизонтальной оси. Оно в принципе (хотя и не для всех фигур) обратимо, поскольку допускает неоднократное возвращение к одному и тому же месту с разных сторон. Оно очевидно дискретно, поскольку в нем значимы только совмещения фигур с дискретными клетками (поэтому, в частности, в пространстве шахматной доски не действует теорема Пифагора, и восемь клеток ее диагонали равны восьми клеткам ее горизонталей и вертикалей). Наконец, пространство шахматной доски строго ограничено ее пределами, то есть, замкнуто, и в этом отношении оно типично для всякой игры вообще (ср.: Хейзинга 1992: 20; 31).

От структуры вербальных текстов пространство шахматной доски отличает также и то, что в нем определены стабильные места, отношения между которыми всегда сохраняются (клетки), и переменные фигуры, состав и взаимные соотношения которых по ходу игры меняются. В синтаксической структуре шахматного текста можно выделить совмещения фигур с полями — их положения на доске, «вхождения» в структуру той или иной позиции.

Соотношение фигуры и занимаемого ею поля может быть сопоставлено с соотношением субъекта и предиката в предложении. Хотя сам по себе набор полей, образующий шахматную доску, еще не является системой предикатов, помещение фигуры на новое поле может рассматриваться как аналог акта многоместной предикации — определения того способа, которым некий известный объект входит в конкретную ситуацию. Оно придает фигуре новый смысл, поскольку та вступает в новые соотношения с другими фигурами и приобретает иные возможности. Поэтому перемещения

шахматных фигур, их совмещения с теми или иными клетками шахматной доски при каждом ходе сродни актам высказывания. Особенность пространственного высказывания вообще и шахматного, в частности, состоит в том, что каждый новый ход включает фигуру не в одно, а сразу в несколько разных отношений с другими фигурами в рамках данной позиции и в неограниченную «перспективу смыслов», связанных с возможными путями ее преобразования в дальнейшем ходе игры.

Сказанного достаточно, чтобы увидеть, что «перспективу смыслов» открывает и сам семиотический анализ шахматного пространства.

V. СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ И ЕГО СЕМИОТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА*

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ

Старая философская традиция трактует мысль как нечто внеположное и противостоящее пространству. В отличие от времени, в котором развиваются и события внутреннего мира субъекта, пространство представляется в ней как атрибут лишь внешних физических объектов. Так, у Декарта пространственная протяженность как атрибут телесной субстанции противопоставлена мысли как атрибуту субстанции духовной (Декарт 1989: 335). Кант сделал решительный шаг к сближению этих полюсов, переосмыслив пространство вместе со временем как априорную форму созерцания мира субъектом. Эта форма объективна в том смысле, что она остается «эмпирически реальной» — всеобщей и необходимой, — но субъективна в том смысле, что ей присуща «трансцендентальная идеальность» как «субъективному условию чувственности», образуемому лишь форму познания, а не бытия самих вещей (Кант 1994: 52—54).

Дальнейшее развитие теоретических концепций пространства (например, появление неевклидовых геометрий или теории относительности) показало, что формы его созерцания и моделирования в мышлении субъекта не заданы раз и навсегда и могут быть самыми разными. Этот вывод был подтвержден и эмпирическими исследованиями пространственного восприятия в индивидуальном и коллективном сознании (в психологии, в этнографии, в искусствоведении). Прояснилось различие между моделями пространства, построенными на разных уровнях сознания: перцептуальными и концептуальными, практическими и теоретическими, научными и художественными, различающимися по своим элементам, структурам и функциям. Это разнообразие дало основание Кассиреру заменить кантовское понимание пространства как единой и обязательной для всех априорной формы созерцания взглядом на пространство как на ряд «модусов». Каждый из них представляет порядок отношений между сосуществующими объектами различным образом, в зависимости от той «символической формы» (языка, мифа, искусства, чувственного и теоретического познания), в системе которых он складывается (Cassirer 1923: 31, 1985: 102). Отсюда уже один шаг до семиотического исследования того, как пространственные структуры участвуют в образовании и выражении смыслов в интрасубъективной деятельности сознания и в актах межсубъектной коммуникации.

Как бы ни определялась роль пространства в комплексе субъектно-объектных отношений: как атрибута мира объектов, как априорной формы созерцания этого мира субъектом или как роль посредника в актах межсубъектной коммуникации — оно открывается субъекту не только в произвольном восприятии, но и в результате

*Публикуется впервые. Распиренный и переработанный вариант доклада: The Languages of Architect's Thinking // International Congress: The Future of the Architect (Mind, Land, Society, 2), Barcelona 2000 / Khorá 10. Ed. Josef Muntanola Thornberg, Barcelona 2002: UPC: 18–24.

направленной деятельности сознания, которое на разных своих уровнях активно строит идеальные модели пространственных отношений. Эта деятельность представляет собой не что иное, как *пространственное мышление*, которое можно понимать как целенаправленное образование и преобразование пространственных представлений субъекта. Если понятие мышления не ограничивается операциями с логическими формами, а расширяется настолько, что включает в себя и идеальные действия с наглядными образами, то понятие пространственного мышления будет относиться к этому более широкому классу. Оперирование не понятиями, а наглядными образами пространственных объектов и схемами движений субъекта отличает пространственное мышление от логического. Признак целенаправленности отличает его от свободного воображения, которое тоже комбинирует пространственные образы, но не связано с необходимостью решать задачи познания, направленного преобразования объектов или коммуникации между субъектами.

Пространственное мышление не обязательно совпадает с мышлением о пространстве. Первое оперирует пространственными образами как формой решения каких-то практических или теоретических задач, содержанием которых может и не быть выяснение именно пространственных характеристик объектов. Второе направлено именно на эти характеристики как на свое содержание, имеет их своим непосредственным предметом, но не обязательно состоит в оперировании собственно пространственными образами. В мысленных схемах конкретных пространственных отношений (скажем, в представлениях о плане города) мысль о пространстве осуществляется в форме пространственных же образов. В концептуальных моделях пространства (например, в физических теориях) оно остается лишь содержанием, тогда как форму этих моделей образуют логически выстроенные физические и математические понятия, а все наглядные представления уже выходят за рамки собственно теории и ее концептуального аппарата. В пространственных схемах каких-то непространственных отношений (например, отношений между логическими классами в диаграммах Венна), наоборот, пространственные образы служат только формой представления внепространственного содержания. Таким образом, можно различать мысленные *пространственные модели* (пространства или непространственных отношений), которые возникают в первом и третьем случаях, и мысленные *модели пространства* (пространственные или непространственные), которые имеют место в первом и втором случаях.

Между пространственным и вербально-логическим мышлением имеется ряд сходных признаков. Хотя образы, которыми оперирует пространственная мысль как своими *элементами*, не являются логическими понятиями, устойчивые представления о пространственных формах близки понятиям тем, что так же содержат стабильную схему, фиксирующую ряд признаков — чувственно воспринимаемых или только мыслимых. Поэтому термин «понятие» употребляется иногда в расширенном смысле, включающем и устойчивые представления о пространственных формах (см.: Кассирер 1912: 95, 378) или даже схемы восприятия (см.: Арнхейм 1974: 56—59).

Пространственное мышление сходно с вербально-логическим и некоторыми своими функциями. Оно так же представляет собой не случайный набор ассоциаций, а последовательность идеальных действий с образами пространственных объектов и схемами движений субъекта, сознательно направляемую на решение некоторой задачи. Такие задачи могут быть проективными или когнитивными, они могут требовать построения как образов наличной ситуации, так и планов действий субъекта, что не исключает известной обратимости тех и других (см.: Миллер и др. 1965). Решение этих задач состоит в построении мысленной модели искомой пространственной конфигурации и интерпретации этой модели в одном случае как знания о некоторых свойствах и отношениях объекта, а в другом — как плана, направляющего действия субъекта. Соответственно, можно различать мысленные пространственные модели продуктивного и репродуктивного типа и связанные с ними практические и гносические функции пространственного мышления.

В обоих случаях созданная в результате внутренней деятельности мышления пространственная модель может быть экстерниоризирована и воплощена в форме внешнего пространственного объекта. Продукт этой экстерниоризации так же может обладать функциями модели некоторого объекта, реального или предполагаемого, оставаясь в то же время выражением мысли субъекта. Такая модель становится членом «семантического треугольника» подобно имени или вообще любому знаку, репрезентирующему объект и выражающему мысль субъекта. Как и знак, она доступна созерцанию других субъектов и может служить средством коммуникации между ними. Тем самым, наряду с гносическими или практическими функциями, она оказывается способной выполнять еще и коммуникативные семиотические функции.

Как и вербально-логическое, пространственное мышление может осуществлять операции анализа и синтеза. Операции синтеза в вербальном мышлении проявляются, в частности, в актах категоризации, относящих единичный объект к определенному логическому классу или включающих один класс в другой, более общий. В зрительном восприятии этому соответствуют акты визуальной категоризации — опознания видимого объекта как представителя того или иного узнаваемого типа. Эти акты образуют уже и начальные ступени визуально-пространственного мышления, которое вплетено в процесс «непосредственного» восприятия. Аналитические суждения в логике представляют собой акты извлечения информации из уже известных знаний, зафиксированных в понятиях и в системе отношений между ними, выраженных в посылах умозаключений. Им соответствуют в пространственном мышлении такие «бессознательные умозаключения» (в терминах Гельмгольца), в которых из видимой части пространственных отношений и знаний о системе их организации извлекается информация о невидимых пространственных отношениях.

Не удивительно поэтому, что можно найти естественный параллелизм и между структурами логического и пространственного (или, в терминах Пиаже, «инфралогического») мышления. Так, закон тождества, требующий сохранения неизменными

содержания и объема понятия при его транспозициях в «логическом пространстве» суждений и умозаключений, имеет связь с интуитивными представлениями о сохранении предметами своей неизменной формы при перемещениях в физическом пространстве, которое проявляет, тем самым, свойства однородности и симметрии. Закон противоречия, не допускающий одновременной истинности суждения и его отрицания, находит свое соответствие в представлениях о том, что одно и то же тело в один и тот же момент не может и находиться, и не находиться в одном и том же месте. Наконец, логическому закону исключенного третьего соответствует представление о том, что тело в каждый момент времени должно находиться в одном и только в одном месте пространства — либо «здесь», либо «там» — и не может находиться одновременно в разных местах. Не случайно, что отрицание законов тождества, противоречия и исключенного третьего в логике Гегеля сопряжено с его способом разрешения парадоксов Зенона Элейского. Этот способ состоял в утверждении о том, что движущееся тело одновременно и находится и не находится в одном и том же месте пространства и даже находится сразу в двух разных местах (см.: Гегель 1993: 282).

В то же время, наряду со сходством, пространственное мышление имеет и ряд существенных отличий от вербально-логического по своим элементам, структуре и функциям, а также по своему генезису.

Элементами пространственного мышления, образующими его «психологический субстрат» становятся устойчивые представления пространственных форм объектов и операций субъекта. В отличие от логических понятий эти «инфралогические» концепты имеют в качестве своего содержания не осознанно отобранный и отрефлексированный набор признаков, а лишь интуитивно схватываемые схемы построения пространственного образа. Они не имеют также и строго очерченного объема, фиксирующего класс предметов, к которым применима данная схема (см.: Пиаже 1983: 133, Пиаже, Инельдер 1963: 29—31).

Помимо когнитивных элементов, в пространственное мышление включаются и моторные образы, из которых складываются программы движений и действий, также различающиеся уровнями своей организации (см.: Бернштейн 1947). Мысль, например, может учитывать метрические соотношения объектов в системе «пространственного поля», где строятся программы локомоций и манипуляций с предметами, а может ограничиваться лишь топологическими отношениями в системе «поля предметных действий», где важны лишь функциональные значения предметов и операций с ними. На каждом из этих уровней создаются свои психические модели пространства, характеризующиеся разными структурными качествами (ср.: Веккер 1974: 285 и след.).

Уже отсюда ясно, что пространственное мышление отличается от вербального не только «психологическим субстратом», но и своими инфралогическими *структурами*. Как и пространственные гештальты, инфралогические «суждения» и «умозаключения» не даны субъекту эксплицитно и носят бессознательный характер. Их отличает от логических операций также и то, что они осуществляются не в системе родо-

видовых отношений между общим и единичным, а в системе отношений частей и целого. В отличие от родовидового логического, такое инфралогическое мышление учитывает не только сам факт принадлежности частей к целому, но одновременно и особенности соотношений между частями, а также порядок их связи внутри целого.

Специфические элементы и структуры пространственного мышления приспособлены к выполнению иных *функций*, направлены на решение иных задач и иными способами. Для пространственного мышления характерны, прежде всего, построение наглядных образов конфигураций объектов с заданными пространственными свойствами и построение планов целенаправленных перемещений субъекта. Однако, помимо конкретных практических задач, оно способно решать и более абстрактные теоретические задачи и служить наглядной основой для развития представлений и понятий о внепространственных структурах. Известно, что зрительные образы пространства обладают уникальной способностью концентрировать в единой симультанной картине множество разнообразных отношений между частями и целым, и что поэтому всякое мышление представляет собой процесс взаимного перекодирования информации из вербальной формы в форму наглядных образов и обратно (см.: Жинкин 1964; Веккер 1976: 134—136). Эти особенности пространственного мышления позволяют ему служить средством представления в наглядной форме некоторого чувственно не воспринимаемого содержания в различных сферах культуры: языке, мифе, религии, искусстве, науке и т. д. (см.: Cassirer 1923: 147—166; 1925: 107—132).

В частности, в практической жизни пространственные схемы и модели участвуют в планировании всех инструментальных действий с предметами и поведения в пространственной среде. Пространственные метафоры пронизывают и обыденное мышление с такими навязываемыми вербальным языком выражениями, как, например, «движение вперед» или «отставание», «подъем на новый уровень» или «опускание на более низкий» и т. п. В науке средства пространственного мышления позволяют интуитивно схватывать отношения между объектами теоретического познания и могут служить его инструментом. Показательно, что логическое мышление, выявляющее отношения между классами, интуитивно опирается на «инфралогические» пространственные схемы отношений между частями и целым. Поэтому так естественно происходит перевод сложных логических отношений в пространственные формы, такие, например, как круги Эйлера и диаграммы Венна. Не случайно визуально-пространственные компоненты оказываются важными для научного мышления в разных его областях (см., в частности: Адамар 1970; Каган 1978; Чертов 2011).

Свои особенности имеет и *генезис* пространственного мышления. Оно не зависит в своем происхождении от речевого, а наоборот, само служит предпосылкой для развития вербального мышления, прежде всего — в онтогенезе ребенка (см.: Пиаже 1983: 133—136; Брунер: 21—49). В филогенезе пространственный интеллект возникает еще у животных, которые могут, например, целенаправленно строить пространственные конструкции, опираясь не только на инстинкты и навыки (см.: Кёлер 1998). В филоге-

незе культуры, согласно Л. С. Выготскому, мощный толчок развитию «высших психических функций» — сознания — был дан именно соединением ранее независимых механизмов «доречевого интеллекта» и «доинтеллектуальной речи» (Выготский 1982. Гл. 4). Если первый складывался как внутренний психический регулятор отношений познания и преобразования объектов, то вторая — продукт внешней, межсубъектной коммуникации. Если, далее, речь смогла интериоризироваться, приобрести внутреннюю форму и стать основным средством мышления, то практический интеллект оказался способным к обратному процессу экстериоризации и проявлению во внешних пространственных формах, делающих его продукты доступными для передачи другим субъектам в процессах коммуникации. Такое запечатление мысли в пространственных формах позволяет последним служить не только сигналами условных рефлексов, но и семиотическими средствами выражения мысли и пробуждения ее у другого субъекта.

Условием для приобретения такой семиотической функции служит унификация значимых пространственных элементов и способов их интерпретации, благодаря тому, что в коллективе складываются обобщенные и обобществленные способы их построения и осмысления. Иными словами, их единое понимание опирается на общие для целого коллектива пространственные коды, которые фиксируют в психической «субстанции» некую семиотическую «форму».

СЕМИОТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ПРОСТРАНСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Участие разнообразных пространственных кодов в интерсубъективных коммуникативных процессах, происходящих в различных сферах культуры, сегодня вряд ли вызывает сомнения. Однако в какой мере эти коды опосредуют и интрасубъективную деятельность мышления? Признание невербальных семиотических средств орудиями не только межсубъектной коммуникации, но и мышления, требует преодоления все еще сильной лингвоцентрической традиции, в рамках которой вербальный язык полагается единственным генератором «подлинных», «первичных», смыслов (см.: Барт 2000: 248). В русле этой традиции можно трактовать и известное высказывание Л. С. Выготского: «Мысль не выражается, но совершается в слове» (Выготский 1982: 307). Однако он же ясно понимал, что прежде, чем «пролиться дождем слов» — последовательных сукцессивных высказываний — мысль должна «нависнуть облаком» единовременно схватываемых симультанных образов (Там же: 356). Тем более в случаях, когда и внешнее выражение мысли принимает пространственную форму, например, архитектурного сооружения или картины, логично думать, что и мысль архитектора или художника «совершается» не только и не столько в слове, а, прежде всего, в соответствующих невербальных семиотических средствах.

Лишь немногие из таких средств попадают в категорию «вторичных моделирующих систем», в смысле московско-тартуской семиотической школы, и складываются как надстройки над вербальным языком. Некоторые из них возникают еще в психике животных и не связаны с появлением человеческой речи. Естественные корни имеют,

например, перцептуальный код, благодаря которому оптические стимулы разворачиваются в восприятие предметов в пространстве, и синестетические коды, которые связывают зрительные ощущения с ощущениями других модальностей. Пространственными «означающими» в этих случаях могут быть, в частности, видимые части предметных форм по отношению к невидимым или вообще — к чувственно не воспринимаемым их качествам. Так, архитектурный код, близкий к синестетическим, соотносит видимые формы предметов с ощущениями невидимых сил, действие которых эти формы испытывают. Хотя средства этого кода разрабатываются в культуре и сознательно используются в мышлении архитектора, они имеют природную основу, независимую от вербального языка.

Сигнально-индексальные средства таких пространственных кодов принципиально отличаются от средств языкового уровня. Характерная для них связь с естественными механизмами переработки визуальной информации сказывается в том, что средства выражения в них, по большей части, мотивированы отношениями сходства или смежности с тем, что они выражают — в отличие от вербального языка, для которого характерен, наоборот, разрыв между означающими и «немотивированно» связанными с ними означаемыми. В то же время такие естественные пространственные коды, подобно вербальному языку, способны включаться в семиосферу культуры, участвовать в произвольных актах коммуникации между субъектами и служить для них средствами пространственного мышления.

В отличие от пространственных кодов с натуральными корнями, предметно-функциональный код уже полностью зависит от культурных норм. И видимые формы искусственно создаваемых предметов, и интерпретация их функций происходят с помощью схем, выработанных в культуре и усваиваемых индивидом с детства, независимо от освоения речи (ср.: Запорожец 1986: 170). Предметно-функциональный код, план содержания которого образуется такими схемами, столь же укоренен в культуре, как и скореллированный с ним вербальный язык, но не становится по отношению к нему «вторичной семиотической системой».

На роль такой зависимой от языка системы более подходит социально-символический код, связывающий пространственные формы предметов с социальными функциями людей, которые этими предметами окружены. Коннотативные значения этого кода формулируются вербально, тогда как денотативные — с помощью предметно-функционального кода, зависимость от которого остается для него, таким образом, не менее сильной (ср.: Эко 1998: 216—217).

Существует много разных пространственных кодов, не все из которых столь же универсальны, как предметно-функциональный. Некоторые коды носят весьма локальный характер, как, например, правила шахматной игры (которые имеют типологическую связь с организацией предметно-функционального кода). Эти правила задают «словарь» внутриигровых значений шахматных фигур и «грамматику» их возможных расположений. Для шахматиста именно этот специфический пространственный

код дает семиотические средства, с помощью которых происходит его продуктивное мышление.

Пространственное мышление в разных сферах деятельности использует унифицированные элементы и структуры пространственных кодов, благодаря которым они связываются с различными смыслами — конкретными и абстрактными, практически и духовными, художественными и научными. В каждом из кодов связь видимых и мыслимых пространственных форм с их значениями выстраивается своим особым образом, в зависимости от того, как этот код организует систему представлений о пространстве.

Всякое мышление осуществляется в рамках некоторой системы знаний, организованных тем или иным образом. Если логические операции строятся в системе понятий, упорядоченных сетью родо-видовых отношений, то в пространственном мышлении этой системе соответствует, как уже говорилось, строй представлений о характере связей между пространственными частями и целым. Это не перцептивное пространство непосредственно воспринимаемых объектов и вместе с тем — не концептуальное пространство, создаваемое в теоретических моделях. Помимо различения перцептуального и концептуального пространств, рассматриваемого в литературе (Рассел 1997: 234—242; Мостепаненко 1969: § 2, 3), можно вычленить переходный между тем и другим тип субъективного пространства.

Это *апперцептивное пространство*, которое, с одной стороны, остается на неосознанном интуитивном уровне, а с другой — содержит обобщающую систему представлений, сохраняющую лишь инвариантные схемы построения более или менее конкретных пространственных образов. Строй апперцептивного пространства обуславливает структуры пространственного мышления в такой же степени, в какой логический строй знаний, организованный системой родо-видовых отношений, направляет мышление вербально-логическое.

В плане содержания каждого пространственного кода строятся свои особые семантические поля, в которых по-разному структурируется апперцептивное пространство. Так, архитектурный код организует в своем плане содержания апперцептивное пространство, в котором моделируются силы притяжения и отталкивания, тяжести и упругости, сопровождаемые переживаниями их равновесия или неравновесия, конфликта или согласия и т. п. План содержания предметно-функционального кода связан с функциональными значениями зон, построением «фреймов» и операциональных моделей ситуаций в апперцептивном пространстве предметного действия. В плане содержания социально-символического кода строятся апперцептивные модели социального пространства с его ценностно-значимыми оппозициями центра и периферии, верха и низа, правого и левого, «своего» и «чужого» и т. п. В проксемическом коде то же социальное пространство представлено уже иными элементами: не формами предметов и сооружений, а отношениями между телами людей, по-разному располагающимися в этом пространстве.

В каждом из этих случаев апперцептивное пространство структурируется по-своему, становясь автономным пространством со своими особыми законами. «Силовое поле» в автономном пространстве, созданном средствами архитектурного кода, структурно не тождественно ни «полю предметных действий», строящемуся средствами предметно-функционального кода, ни пространству социального поведения, по-разному моделируемому средствами социально-символического и проксемического кодов.

Именно благодаря присущей только ему организации плана содержания, каждый из пространственных кодов оказывается в своей сфере незаменимым средством мышления, и они остаются взаимно непереводаемыми. Различные структуры семантических полей, образованных в разных кодах разными типами апперцептивного пространства, задают и разный инфра-логический строй мышления. Так, можно говорить о «логике конструкции», или о «текто-логике», в плане содержания архитектурного кода, с помощью которого строятся мысленные модели пространственных форм, составляющих вместе некое устойчивое целое. В моделируемом с помощью этого кода пространстве, например, колонна без груза «нелогична», так же, как и груз, не поддержанный опорой. «Логика конструкции» структурирует мышление в системе «пространственного поля» на уровне «С» (в терминах кн.: Бернштейн 1947).

В иной системе «поля предметных действий», разворачивающегося на уровне «D» (в тех же терминах), можно говорить и о «логике» орудийного действия. В соответствии с этой «техно-логикой» организуется операциональное пространство, в построении которого участвуют средства предметно-функционального кода. Здесь «логичным» будет рационально спланированное пространство, например, кабина автомобиля или «машина для жилья», по Ле Корбюзье; наоборот, «нелогичным» окажется пространство дисфункциональное: развалины, свалка, осколки и т. п.

Осмысление социального пространства опирается уже на «социо-логику», организующую семантические структуры в апперцептивном пространстве социально-символического кода (соответствующего структурам уровня «Е» у Бернштейна). Помещение того или иного значимого объекта в структурированное средствами этого кода пространство (например, установка монумента на площади) создает семиотическую конструкцию, способную быть эквивалентом суждения. Как и в словесном суждении, в такой пространственной конструкции можно обнаружить ту же логическую форму — связь некоторого логического субъекта (например, узнаваемой персоны) и предиката (например, его оценки как выдающегося деятеля), выраженную через совмещение значимой формы и значимого места в социальном пространстве.

Возможность строить не только логические, но и «инфралогические» мысленные конструкции с помощью пространственных семиотических средств позволяет говорить и об «инфралогической семантике», которая занимается мысленными схемами, задающими «форму содержания» пространственных кодов. В отличие от психологии мышления, ее предметом становится не «психологический субстрат», служащий

«субстанцией содержания», а его семиотическая «форма» — фиксированные кодом нормы смыслообразования. В отличие же от логической семантики, «инфралогическая» семантика имеет дело со структурами не понятийных значений, а смыслов, складывающихся на более низких уровнях психики — не всегда даже когнитивных, но также моторных или аффективных.

Точно также в рамках семиотики пространственного мышления можно говорить и об «инфралогической синтактике», средствами которой формируются унифицированные схемы, задающие единицы и структуры «формы выражения».

Роль схем, с помощью которых строятся единицы плана выражения в ряде пространственных кодов (архитектоническом, предметно-функциональном, демаркационном и др.), играют, в частности, правильные геометрические фигуры. Их повсеместное распространение с древнейших времен, задолго до вычленения из практики «землемерия» науки геометрии, объяснимо как раз тем, что они соотносены с деятельностью человека и строятся по простым и понятным ему правилам как модели и проектируемых, и познаваемых пространственных объектов. Это схемы как внешних, экстериоризированных действий, так и действий внутренних, интериоризированных. Они же оказываются пригодными и для теоретических моделей природы, которая иногда даже представлялась написанной «на языке геометрических фигур» (Галилей). Появление альтернативных систем геометрии способствовало осознанию того, что на ее языке могут строиться только теоретические модели физических объектов, своего рода «проекты» физической реальности, которые могут быть «утверждены» или, наоборот, «отклонены» опытом и теоретическим анализом.

Геометрические фигуры могут рассматриваться в качестве компонентов пространственных кодов не только потому, что служат средствами репрезентации объектов, но и потому, что их унифицированность позволяет им легко воспроизводиться в мышлении разных субъектов и быть удобным средством коммуникации между ними. Однако свои семиотические функции геометрические элементы приобретают лишь в той мере, в какой они становятся в системе пространственных кодов компонентами «формы выражения», соотношенной с «формой содержания». В разных кодах эта «форма выражения» различна, и потому правильные геометрические фигуры могут выполнять в каждом из них разные функции, участвуя и в их «морфологии», и в их «синтактике».

Разумеется, к правильным фигурам не сводится арсенал схем, с помощью которых могут строиться синтаксические конструкции в плане выражения пространственных кодов. Такую роль в разных кодах могут играть, например, схема тела, структурирующая персональное пространство человека и его антропоморфные проекции на внешнюю среду, или схема «мирового дерева», с помощью которой структурируются и осмысляются самые разные пространственные тексты (см.: Топоров 1971, 1972).

К сфере «инфралогической синтактики» могут быть отнесены и типы формообразования, которые были эмпирически выведены применительно к предметному творчеству Готфридом Земпером (Земпер 1970: 225 и след.). Эти типы Земпер связывал со способами обработки разных материалов («тектоника», «стереотомия», «плетение»

и «керамика»). Однако за ними можно найти и общую, дедуктивно выводимую, систему соотнесений частей и целого, учитывающую: переходы от частей к целому (их сочленение) и от целого к частям (его расчленение), комбинаторную перестановку дискретных частей (переплетение) и пластическое преобразование целого в другое целое в результате непрерывной трансформации его частей. Эти общие типы соотношений могут быть отнесены и к физическим объектам, и к их мысленным образам. В случаях, когда эти способы структурирования различают значимые пространственные конструкции — как в реальных пространственных формах, так и в их мысленных моделях — можно говорить и о соответствующих типах образования синтаксических структур, специфичных для пространственного семиозиса.

Подобные структуры складываются и применяются, прежде всего, в практической деятельности и в художественном мышлении. Например, различение «тектонической» и «атектонической» форм видения в классической и барочной архитектуре (по Вёльфлину) вполне можно трактовать и как разницу уже в самом их художественном замысле между тектоническим и пластическим способами создания синтаксических конструкций. Однако пространственные коды, регламентирующие построение таких конструкций, могут, как уже говорилось, направлять формы смыслообразования и смысловыражения и в теоретическом познании. Их проявления можно найти как в образовании пространственных моделей познаваемых объектов, так и в организации самого строя теоретического мышления.

В первом случае схемы пространственного мышления, выработанные в практической и художественной деятельности, направляют построение мысленных моделей структуры мира. Это хорошо видно в натурфилософских концепциях строения космоса, имеющих техноморфный характер — когда космос уподобляется искусственно созданному неким демиургом изделию или сооружению. Такие мысленные конструкции мироздания частично воспроизводят выработанные в практике предметной деятельности пространственные схемы, которые могут даже соответствовать тем или иным земперовским типам формообразования.

Так, атомистическое представление о мире, как построенном из дискретных атомов разных форм и размеров, естественно воспроизводит *тектонический* тип формообразования, при котором пространственная конструкция составляется из отдельных готовых блоков. Преимущественно тектонический характер имеют космологические модели и у Платона. Последний, по замечанию А. Ф. Лосева: «рассматривает свои материальные стихии вместе с присущим им оформлением как “строевые материалы” для космоса (Tim. 69a), который очевидно мыслится здесь в виде огромного произведения архитектурного искусства» (Лосев 1974: 173). Сходную «архитектоничность» Лосев находит и в строе мышления Аристотеля (Лосев 1975: 561—562).

От тектонических схем формообразования отличаются схемы *пластические*, направляющие мысль на аналогии мира с изделием, формируемым из мягкого, аморфного материала, в который форма вносится так же, как в податливую глину на гончарном станке, или как в статую, отливаемую из расплавленной массы металла

(ср.: Платон 1971: 491). Это бесформенное, неопределенное начало, «апейрон» или «материя», предполагает свое ограничение неким «пределом», в качестве которого могут выступать «ум», как у Анаксагора, эйдосы-идеи, как у Платона, или эйдосы-формы, как у Аристотеля.

Аналоги *стереотомического* способа формообразования в теоретическом мышлении можно найти, например, в формуле Спинозы: «*determinatio negatio est*» или в идее Лейбница о «возможных мирах». В обоих случаях реальный мир мыслится как определенный в результате отрицания, отбрасывания каких-либо других вариантов и освобождения от всего «лишнего», подобно тому, как скульптура возникает в результате отсекаания лишних кусков мрамора.

Еще один тип построения картины мира исходит из интуитивного представления о нем, как о некоем *сплетении* «нитей», сохраняющих свою идентичность и вступающих в различные комбинаторно возможные соотношения в сложном узоре ковра. Эта идея проявляется, например, у Тейяра де Шардена, книгу которого «Феномен человека» открывает глава: «Ткань универсума» (Тейяр де Шарден 1987: 43 и след.).

Но разные схемы пространственного формообразования сказываются не только в построении тех или иных пространственных же картин мира, но и в самом способе мышления, его логическом строе и стиле. По Ю. М. Лотману: «Сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры, организующей все другие ее уровни» (Лотман 1992: 389). Когда пространственные представления становятся формой организации других представлений, пространство составляет уже не предмет исследования, а приобретает роль средства понимания других предметов, связи которых мыслятся с помощью пространственных схем. В таком случае строй этих пространственных представлений влияет на «стиль» наглядного мышления в такой же мере, в какой естественный язык, по мысли В. Гумбольдта и неогумбольдтианцев, влияет своей структурой и «внутренней формой» на характер мышления вербально-понятийного.

Под влиянием тех или иных пространственных представлений, теоретик может уподобиться различным мастерам, неодинаково подходящим к образованию вещи. Создавая свои пространственные или квазипространственные модели, он может строить мысленные конструкции (из слов, понятий или из пространственных образов) так, как это делает строитель или плотник, который сначала мысленно составляет части будущей конструкции в новое организованное целое из дискретных единиц. Такое мышление имеет выраженный структурный характер. Не случайно само понятие «структура» восходит к строительной деятельности и только позднее распространяется на естественные, а затем и на гуманитарные области. Тот же теоретик, с другой стороны, может подходить к своему предмету подобно граверу или чертежнику, который вносит определенную структуру в еще нерасчлененную поверхность «чистого листа», разграничивая его части и отделяя вычлененные «фигуры» от «фона» и друг от друга. Уже здесь видны различия двух стилей мышления, которые можно было бы

назвать, «атомизмом» и «холизмом» — с оговоркой, что известные под этими именами концепции представляют собой лишь частные проявления соответствующих стилей. В то время как «атомизм» исходит из множества готовых частей, мысленно строя из них целое, составленное за счет разных их комбинаций, «холизм», наоборот, исходит из целого как изначально данного и рассматривает его части как продукт той или иной декомпозиции. Так, психологический ассоцианизм и «логический атомизм» исходили из существования независимых от целого «атомарных фактов» в чувственном и рациональном познании (см., например: Рассел 1999). В противоположность им, гештальтпсихология и структурная лингвистика в своих теоретических моделях отдавали приоритет целому, части которого мыслятся только в своих связях с другими частями и с самим этим целым (ср., например: Соссюр 1977: 144—145).

Оба эти стиля мышления можно, однако, считать «структурными» в том широком смысле, который придает этому понятию Ролан Барт. Структурализм характеризуется им как деятельность, которая «включает в себя две специфических операции — членение и монтаж» и может осуществляться как в науке, так и в искусстве — будь то исследования Леви-Стросса или композиции Мондриана (Барт 1989: 256—257).

Этот структурный стиль мышления противостоит более пластичному, «аструктурному», мышлению, действия которого напоминают преобразования податливой глиняной массы, способной менять свои формы. Такому стилю соответствует описанное Леви-Брюлем «пралогическое мышление», которое подчинено, вместо законов формальной логики, закону «партиципации», допуская представления о мистических превращениях и тотальном «оборотничестве» объектов (см.: Леви-Брюль 1930). Пространственным выражением этого неустойчивого мышления, не знающего формально-логических законов, может служить неоднозначность членения орнамента на «фигуру» и «фон», или характерный для первобытной культуры «полиэikonизм», связанный с неоднозначностью интерпретации изображений и превращением в процессе разглядывания одной изображенной формы в другую.

Некоторые черты такого стиля проявляет динамическое мышление, схватывающее объекты в потоке их изменений, скорее во времени, чем в пространстве. Таков, например, мир вечно текущих изменений у Гераклита или перетекающие друг в друга понятия в логике Гегеля, с характерным для него отрицанием формально-логических законов. Однако в своем развитом виде динамическое мышление соединяет в себе признаки статичного структурного и динамичного аструктурного мышления. Оно становится динамичным структурным мышлением в той мере, в которой учитывает структуру самих процессов.

Не удивительно, что без участия представлений о процессах во времени, как пространственное, так и вербальное мышление даст неполную картину мира. Но и без специфического пространственного мышления и его особых семиотических средств никакая интуиция в техническом, художественном, философском или научном творчестве была бы невозможна.

О ГРАНИЦАХ В ПРОСТРАНСТВЕ И В МЫШЛЕНИИ*

«Глобальный» характер обсуждаемого предмета провоцирует отстраненный взгляд на освоение человеком пространства — взгляд, которым могли бы смотреть на земной «глобус» марсиане, если бы владели нужной техникой и сохраняли интерес к предмету. Весьма вероятно, что таким наблюдателям бросилась бы в глаза, прежде всего, та настойчивость, с которой человек на протяжении всей своей истории выстраивает пространственные границы между собой и себе подобными. Наблюдая за тем, как люди осваивают окружающее их пространство, марсиане смогли бы проследить, как в этом пространстве появляются сначала временные загородки и шалаши, а затем — все более сложные постройки из разного рода перегородок, заполняющие все более обширные территории. По таким пространственным преобразованиям наблюдатели смогли бы понять, как семья отгораживается от семьи, род — от рода, племя — от племени, как обособляются огражденные крепостными стенами города, как, наконец, Великая Китайская стена огораживает целую страну.

То, чего не могли бы увидеть марсиане, связано с «перегородками», которые одновременно выстраиваются в сознании человека. Для этого надо уже быть носителем такого сознания, умея в то же время смотреть отстраненным взглядом «марсианина». Подобным взглядом окинул человеческую культуру П. Флоренский, который заметил, что вся она может быть описана как деятельность преобразования пространства, и что от истолкования последнего зависит весь строй миропонимания (см.: Флоренский 1993б: 55).

В самом деле, пространство и мышление, противопоставленные Декартом как атрибуты телесной и духовной субстанций, при всем своем различии, имеют то общее, что деятельность человека структурирует их, выстраивая в том и другом систему границ. Освоение внешнего пространства имеет своей оборотной стороной его осмысление; интериоризируясь, планы преобразования оборачиваются мысленными действиями, в которых преобразуется уже не внешний мир, а внутренняя его «картина» и образующие ее границы в совокупности понятий и представлений.

Связь между внешними и внутренними границами основана на том, что и те и другие структурируют разграниченную ими «субстанцию» с помощью знаков. Основная роль границ разного рода в человеческом пространстве — семиотическая. Построенные во внешнем пространстве границы служат не только и не столько физическими барьерами, сколько особого рода знаками, которые указывают на разные правила поведения внутри них и за их пределами. Разграничение пространства на зоны — это его семиотизация, вводящая вместе с физическими границами и нормы их интерпретации, допускающие в разных местах разные способы поведения.

*Опубликовано в сб.: Глобальное пространство культуры. Материалы международного научного форума 12–16 апреля 2005 г. СПб.: Центр изучения культуры. 2005: 54—57.

С помощью системы значимых пространственных границ выражается, прежде всего, структурированность общества. Э. Дюркгейм напрямую связывал представления о пространстве с социальной дифференциацией, которая проявляется через систему его границ, и которая, в свою очередь, становится схемой, порождающей логические формы разделений и классификаций в сознании (см.: Дюркгейм, Мосс 1996: 68). Таким образом, строй пространственно выраженных социальных разграничений оказывается перенесенным на другие предметы, которые могут быть переменными, сохраняя неизменной только свою отграниченность друг от друга. Язык, миф, религия, искусство, наука, техника — на свой лад переосмысливают сеть пространственных границ и своими средствами выстраивают их идеальные соответствия.

Связь внешней системы пространственных границ с внутренними схемами сознания может проявляться с большей или меньшей жесткостью — в зависимости от того, какое место регламентирующий такую связь пространственный код занимает среди других семиотических систем, участвующих в миропонимании. Для описанных Леви-Строссом членов племени Бороро пространственная структура их поселения определяла весь строй их жизни, и потому этот строй распадался, когда их насильственно переселяли в современный город, вся структура которого была им чуждой (см.: Леви-Строс 1984: 104—105). Наоборот, структура поселения может почти ничего не значить для современного европейца, постоянно пересекающего всевозможные границы на машине или на самолете и находящего свой дом везде, где может раскрыть *Note page* своего излюбленного интернет-сайта.

Это два полярных типа отношения сознания к пространственным границам. Один из них представлен мифологическим сознанием, в котором внешние пространственные разграничения образуют важнейшие «символические формы». Для такого сознания разделение своего и чужого пространства остается связанным с противопоставлением доброго и злого, светлых и темных сил и т. п. Другой тип складывается в результате демифологизации сознания и освобождения его структуры от «привязок» к границам между теми или иными территориями.

Разная степень зависимости сознания от пространственных ограничений может быть связана с разницей пола, возраста, социальной позиции, личных склонностей и пр. В патриархальной культуре это различие проявляется в разнице «мужского» и «женского» отношения к пространству: мужчины отправляются «в поход», выходя за пределы защищенного пространства, в котором остаются женщины и дети. Дети же в своем индивидуальном развитии постепенно переходят от «женской» позиции к «мужской» по мере освоения пространства колыбели, детской, дома, двора, города, страны и т. д. Социальная дифференциация сказывается в различии отношений к пространству, скажем, крестьянина, привязанного к своему участку земли, и купца, распространяющего свой товар в другие страны. Личные склонности проявляются, например, в позициях Александра, стремящегося завоевать весь мир, и Диогена, которому достаточно его бочки.

Однако помимо таких индивидуальных и социальных различий в отношении сознания к пространственным границам, имеют место и различия культурных предпосылок, которые складываются в тех или иных обществах на разных стадиях их эволюции. Изменения в характере внешних пространственных границ могут отчасти служить признаком изменений в строе представлений о мире в разных формах коллективного и индивидуального сознания. Скажем, в пространственных текстах готической архитектуры или живописи обнаруживается особенно настойчивое разграничение пространства и расчленение встраиваемых в него форм тогда, когда и в схоластическом мышлении начинает процветать заметная в теологических трактатах того же времени «одержимость систематическим разделением и подразделением» (Пановский 2004: 238 и след.). Когда же в культуре Нового времени во внешнем пространстве глухие стены сменяются открытыми аркадами и колоннадами, а затем непроницаемый для глаза камень сменяется прозрачными стеклами, то это сопровождается тем, что и в «просвещенном» мышлении мир оказывается более «транспарентным», а его незыблемые прежде разграничения обнаруживают свою условность.

Сам взгляд на пространство, как на однородную среду, где действуют единые правила, последовательно формируется только в новоевропейском сознании. Сначала в живописи, а затем и в науке появляется представление об унифицированном пространстве, каждый фрагмент которого можно изобразить с помощью единых правил перспективы или описать с помощью единого принципа индексации, соотнесенной с декартовой системой координат. Торжеством этой унификации явилась ньютонова картина единого пространства, пронизанного силами, действующими по единообразным законам. Тем же духом унификации по отношению уже к любым предметам мысли проникнута и гегелевская философская система, где мысленные границы полагаются лишь для того, чтобы быть преодоленными в их «снятии».

Мысленная унификация внешнего пространства проявляется и в стремлении подчинить его единым нормам. Такое стремление отнюдь не исчерпывается научной или философской мыслью. На неограниченное расширение настроена и мысль завоевателя, который, в отличие от философа, «снимает» границы лишь для того, чтобы утвердить новые. В его мышлении соотношение между внешними пространственными и внутренними мыслимыми границами переворачивается. Для него уже план, рожденный в его мысли, внутренний проект реорганизации пространственных границ становится законом, направляющим внешние действия. Проецируя на внешнее пространство строй своих мысленных разграничений, завоеватель проецирует вместе с тем и ограниченность своих представлений о мире. Он хочет не просто расширить границы своих владений, но и насадить в их пределах определенную систему ценностей, распространить свою идеологию. Во всяком случае, так были настроены многие завоеватели разных времен и народов, объединявшиеся под символами креста или полумесяца, звезды или свастики. В каждом таком случае пространственный передел границ был связан со стремлением «взломать» строй чужого мышления и насадить свой.

Но завоеватели сталкиваются с тем, что границы, сложившиеся в сознании людей, менять сложнее, чем даже границы территорий на которых они обитают. Мысли «завоевывают» чужие сознания не так, как мечи завоевывают чужие территории. Религиозная или политическая идеология способна распространиться лишь тогда, когда ее готово принять сознание людей, сложившееся в определенных культурных условиях. Так было с распространением идеологии христианства, просвещения, коммунизма, либерализма и т. п. Однако, границы, выработанные вековой традицией в определенной системе мысли, «снимаются» отнюдь не столь легко, как препарированные объекты научной и философской мысли или даже, как границы рушащихся империй. Перестройка пространственных границ, вроде падения Берлинской стены, создает только внешние предпосылки для гораздо более сложной перестройки внутренних границ в сознании. В этом сознании по-прежнему уживаются в разных пропорциях, с одной стороны, стремление к универсальности и «космополитизм», а с другой — стремление огородиться от всего внешнего, возвратиться «к родным пенатам», сохранить их от всего постороннего.

Можно думать, что в этом столкновении противоположных отношений к границам проявляется еще одна граница — уже не пространственная, а временная — граница между прошлым и будущим. В отличие от традиционных культур, новоевропейская культура привыкла в споре прошлого и будущего отдавать приоритет будущему. Но, и за прошлым остается одно несомненное достоинство: оно уже состоялось. «Состоится» ли будущее — еще вопрос. Если оно приведет к полному снятию всех внешних границ, то оно, тем самым, устранил и одно очень важное обстоятельство, которое до сих пор оберегало от полного уничтожения сначала биологические виды, а затем — культурные сообщества. Границы разного рода — межвидовые, межкультурные и т. п. позволяли сохраняться тем, кто оказывался вне поля очередной катастрофы. Если все границы окажутся «снятыми», то и вне культуры, не уберегшейся от катастрофы, уже ничего не останется.

VI. СЕМИОТИКА ЦВЕТА

«АЛФАВИТ» И «ПАЛИТРА»: ДВА ПРИНЦИПА СМЫСЛОРАЗЛИЧЕНИЯ*

Два типа средств выражения и различения смысла с античных времен противопоставляются друг другу. Еще Плотин, по словам историка, предпочитал знаковой системе алфавита символику древних иероглифов: если первая механически составляет слово из букв как готовых «элементов» (στοιχεῖα) в расчете на дискурсивную работу рассудка, то вторая непосредственно открывает «нашему “узрению”, интуиции нашего разума целостный и неразличимый эйдос» (Аверинцев 1979: 87).

Это старое противопоставление не потеряло свою актуальность и в наши дни. Ю. М. Лотман и ряд других ученых говорят о двух типах семиотических систем, соперничающих и сотрудничающих друг с другом в таких сложных информационных процессах, как взаимодействие левого и правого полушарий мозга, работа искусственного интеллекта, эволюция культуры и др. Одна из этих систем строится за счет комбинации дискретных знаков, условных и независимых от внетекстовой реальности. Другая имеет противоположные свойства: она дает целостную и непрерывную картину реальности, с трудом членимую на отдельные знаки (см.: Лотман 1992: 53—54.; ср. также: Иванов 1978).

Столь же различны и уровни понимания того, как организованы эти типы систем: если дискретные знаковые системы детально исследованы лингвистами, логиками, математиками, семиотиками, то системы второго типа до сих пор не утратили ореол загадочности. Правда, семиотики употребляют такие выражения, как «язык живописи» или «язык архитектуры», но теоретические модели соответствующих систем выразительных и изобразительных средств разработаны далеко не в той степени, как модели языка без кавычек. Выработанные же в лингвистике представления о механизме вербального языка не могут быть автоматически перенесены на семиотические системы, построенные на других принципах.

Как известно, основоположник структурной лингвистики и семиологии Ф. де Соссюр положил в основу своей модели два принципа: произвольность, или «немотивированность», знака и линейность означающего. Первый из этих принципов оставляет за рамками знаковых систем все изобразительные и выразительные средства, так или иначе обусловленные репрезентируемой ими реальностью. Второй принцип, от которого, по мысли Соссюра, «зависит весь механизм языка», ставит условием для означающего его подчиненность временным структурам: «Означающее, являясь по своей природе воспринимаемым на слух, развертывается только во времени и характеризуется заимствованными у времени признаками: а) оно обладает протяженностью и б) эта протяженность имеет одно измерение — это линия» (Соссюр 1977: 103). Беря за

* Опубликовано в сб.: *Silentium*. Вып. 3. СПб.: Изд-во ФКИЦ «Эйдос». 1996: 422—428.

основу организацию слуховых сигналов, которые «располагают лишь линиями времени» и «следуют один за другим, образуя цепь», Соссюр ясно понимал, что принцип линейности неприменим к зрительно воспринимаемым системам связи в пространстве, если они не воспроизводят структуру речевых цепей. Поэтому знаки фонетического письма (буквы), конвенционально связанные со звуками и вытянутые в последовательно читаемые цепи, соответствуют системе языка, а иероглифические или пиктографические знаки принципам этой системы уже не отвечают — не говоря уже о живописных полотнах и трехмерных пространственных формах.

Если принципы соссюрианской модели языка столь недвусмысленно зависят от структур слуховых сигналов, разворачивающихся во времени, то естественно допустить, что особенности семиотических систем иного типа будут связаны и с иной организацией информационного канала. Такую альтернативу аудиально-временному каналу информационной связи образует канал визуально-пространственный (ср.: Якобсон 1972). Его своеобразие обусловлено свойствами обеих его составляющих: пространственных структур и их зрительного восприятия.

Уже самые общие онтологические свойства пространственных структур определяют отличия образуемого ими канала связи от временного. Составленные отношения сосуществования пребывающих во времени вещей, пространственные структуры по самой своей природе иначе относятся к информационным процессам, чем структуры временные. Так же, как передача сообщений может происходить только во времени, так их сохранение в потоке меняющихся событий требует перевода в пространственную форму (молекулы ДНК, книги, диска и т. д.). Но вместе с пространственной формой сообщение приобретает и новые свойства. Выведенные из потока времени на его пространственные «берега», последовательные ряды сигналов лишаются своей естественной однонаправленности и необратимости. <...>

Чтобы уподобить пространственную организацию сигналов их временным структурам, нужно вводить специальные ограничения допустимых направлений и последовательностей, как это делают, например, правила чтения письменных текстов, требующие упорядоченного перебора знаков, скажем, слева направо и сверху вниз. Но именно потому, что письмо привносит в пространственный канал связи структуру временного, оно значительно меньше способно проявить специфически пространственные свойства, чем, скажем, живопись или архитектура. В отличие от письма, последние не скованы одним измерением и могут разворачиваться на плоскости и в трехмерном пространстве. Выход в другие измерения дает не просто количественное увеличение направлений, но и привносит их качественную неоднородность и анизотропность, когда горизонтальное и вертикальное, продольное и поперечное направления для восприятия и осмысления становятся качественно различимыми.

Складывающееся в трехмерном пространстве богатство соотношений между объектами легко схватывается в едином зрительном образе. Последний выделяется из всех модальностей восприятия своей уникальной способностью интегрировать

множество частей в целостную картину (см.: Ананьев 1977: 75). При переводе из симультанного зрительного образа в сукцессивный ряд знаков эта целостная картина пропадает. Можно, например, описать несложную геометрическую фигуру словами, представив ее как соединение нескольких равных отрезков, из которых любые соседние образуют прямой угол таким образом, что полный обход всей фигуры требует следующей серии поворотов: направо, вверх, направо, вниз, направо, вниз, налево, вниз, налево, вверх, налево, вверх. Но этот перечень, достаточный для реконструкции формы, не вызывает наглядного образа ее крестообразной фигуры, которая непосредственно открывается зрительному восприятию (ср.: Арнхейм 1974: 89—90). В зрительном образе пространственных отношений целостное впечатление от их комплекса предшествует вычленению отдельных частей, тогда как в слуховом образе следующих друг за другом во времени сигналов, например, речевых фонем, нужно сначала собрать части, чтобы из них выстроить целое.

Вербальный язык как раз и дает готовый набор дискретных единиц, из соединения которых можно строить разнообразные конструкции. Таким набором комбинируемых в разных сочетаниях единиц служит «алфавит» фонем. Каждая из этих единиц отличается от других составом дифференциальных признаков, образующих систему бинарных оппозиций — таких, например, как «звонкое/глухое», «твердое/мягкое» и т. п. Благодаря такой организации, употребление каждой фонемы есть результат однозначного выбора между «да» или «нет», исключающего промежуточные варианты.

В вербальном языке выделение единиц такого алфавита вместе с единицами словаря связано с так называемым «двойным членением» его плана выражения (см.: Мартине 1963: 376—378). Суть его состоит в том, что помимо фиксированного набора знаков из словаря, язык фиксирует еще и набор смыслоразличительных единиц, не имеющих самостоятельного значения, но влияющих на значение сложенного из них знака своим составом и порядком. Поскольку выполняемая такими смыслоразличительными единицами функция не связана непременно с фонетическим и вообще с акустическим способом выражения, Л. Ельмслев предложил называть их фигурами. Как говорит датский лингвист, всякий язык «организован так, что с помощью горстки фигур и, благодаря их все новым и новым расположениям, может быть построен легион знаков» (Ельмслев 1999: 172).

Представленный столь обобщенным образом «механизм языка» уже больше не связан со звуковой «сущностью выражения» и даже не требует линейности означающего, как принцип Соссюра. Можно предположить, что подобный механизм есть и у тех семиотических систем, которые ориентированы на визуально-пространственный канал связи. Ведь и у них могут складываться какие-то смыслоразличительные элементы, фиксируемые на сенсорном уровне, которые отличаются от знаков, узнаваемых на перцептивном и осмысляемых на более высоких уровнях сознания. Для таких аналогов фонем в пространственных кодах вполне уместно было бы и предложенное Л. Ельмслевом название «фигуры». Такими фигурами служат, например, буквы, кото-

рые образуют алфавит в самом прямом смысле. Как и фонемы, они подчиняются и «принципу алфавита», то есть соотносятся между собой как совокупность дискретных и ясно отличимых друг от друга единиц.

Не только буквы алфавитного письма, но и другие пространственные формы могут составлять набор значимых дискретных единиц, подчиненных «принципу алфавита». Эти единицы способны четко различаться между собой с помощью бинарных оппозиций, таких как «верх—низ», «левое—правое», «центр—периферия», «внутреннее—внешнее», «прямое—кривое» и т. п. Бинарная оппозиция лежит и в основе того, как человек воспринимает все видимое в пространстве. В этом восприятии резко различаются два типа конфигураций. Одни из них ясно воспринимаются как твердые непроницаемые тела с замкнутой формой, тогда как другие относятся к разделяющему эти тела «пустому» межпредметному пространству, которое, наоборот, открыто, проницаемо и не воспринимается как отдельная форма. Это противопоставление может, впрочем, смягчаться для далекого образа, в котором плотные предметы и «пустое» пространство могут сливаться в некую недифференцированную «среду», создаваемую, например, в живописи импрессионистов. Как показал А. Гильдебранд, взгляд живописца, ориентированного на далекий образ, отличается от взгляда скульптора, резко отделяющего тело от пространства в ближнем окружении (см.: Гильдебранд 1991: 23—26).

В живописном смягчении жесткой оппозиции между телом и межпредметным пространством сказывается особенность, характерная вообще для визуально-пространственных способов выражения смысла. В них не менее значимыми, чем дискретные качественные различия элементов оказываются непрерывные количественные переходы между крайними полюсами некоторого спектра возможных сочетаний (ср.: Есо 1972: 216). Видимая величина как непроницаемой предметной формы, так и открытого «пустого» объема, их пропорции, степень кривизны образующих форму поверхностей, величина углов между ними, равно как и количественные показатели цвета — светлота, насыщенность и другие — столь же влияют на впечатление от пространственного объекта, как и качественные различия форм или цветов. Не случайно в системах выразительных средств пространственных видов искусства затруднительно выделить как «словарь» фиксированных знаков, так и «алфавит», составленный «горсткой фигур». Вместо дискретных единиц языка здесь доминируют непрерывные множества перетекающих друг в друга элементов цвета или формы, которые именно вследствие своей непрерывности с трудом поддаются расчленению на отдельные единицы. Участие количественных переходов в формировании смыслов, наряду с качественными скачками между дискретными носителями значений, предполагает в этих случаях действие какого-то иного принципа в образовании плана выражения.

Если принцип дискретности последовательно соединяемых единиц языка находит свое наиболее концентрированное выражение в алфавите, то альтернативный ему принцип непрерывного перехода видимых элементов целостной картины может быть

метонимически представлен как «*принцип палитры*». В противоположность не сливающимся друг с другом единицам алфавита, палитра образует поле для смешивания в самых разных сочетаниях имеющихся в наличии красок, которые служат скорее исходным материалом для поиска нужных цветов, чем готовым их набором. Допуская плавное перетекание одного оттенка в другой, палитра заменяет требуемую алфавитом однозначность выбора между «да» или «нет» возможностью компромисса по принципу «более» или «менее».

«Принцип палитры» относится, прежде всего, к системе цветовых отношений, которая может быть сопоставлена с парадигматическими отношениями фонем в языке, т. е. опять-таки, с «алфавитом». Нескольким десяткам четко отличимых друг от друга смыслоразличительных единиц языка эта система противопоставляет трехмерное цветовое пространство, в качестве осей которого теоретики принимают три шкалы, по которым могут изменяться характеристики цвета: так называемые *цветовой тон*, *светлота* и *насыщенность*. Упорядоченные по каждой из этих осей цветовые оттенки образуют непрерывное множество. Таковы непрерывные переливы цветов спектра, сменяющие друг друга по оси «цветового тона», плавные переходы от насыщенных ярких цветов к ахроматическим белому, черному или оттенкам серого и, наконец, постепенные смещения от более светлых к более темным градациям цвета. В этом цветовом пространстве могут быть вычленены уже не десятки, а сотни и тысячи различных оттенков, способные выполнять смыслоразличительные функции. Улавливаемые подготовленным взглядом, эти оттенки уже не улавливаются названиями цветов в языке. Даже такие специализированные названия, как, например, «сиреневый» или «лимонный» могут быть отнесены не к отдельным точкам, а к более или менее широким участкам в непрерывном цветовом пространстве. Примечательно, что необходимость обозначать большое число цветовых оттенков, скажем, на красильных фабриках, заставляет переходить от словесных к цифровым системам цветообозначения, т. е. от качественного к количественному принципу различения цветов.

Однако «принцип палитры» может быть применен не только к системе цветовых соотношений. Он обнаруживается и во всей «палитре выразительных средств», используемой в пространственных искусствах и других визуально-пространственных системах смысловыражения. Этому принципу подчиняются, например, отношения между «фигурами» (понятными как в обычном, так и в специальном семиотическом смысле), из которых складываются значимые пространственные формы в произведениях архитектуры или дизайна.

Не трудно видеть подобие между составляющими словесные тексты буквами и геометрическими фигурами, такими, как куб, шар, цилиндр, окружность, прямая и др., образующими в разных сочетаниях всевозможные предметные формы и пространственные сооружения. Выделившиеся из множества «неправильных» природных форм как наиболее ясные элементы практической, прежде всего ремесленной, деятельности и соответствующие им единицы предметного мышления, эти элементарные

фигуры были теоретически зафиксированы в геометрии Эвклида с помощью того же слова *στοιχεῖα*, которым в греческом языке обозначались и буквы алфавита.

Тем не менее, отношения между этими элементами пространственного языка допускают связи, подчиняющиеся не «принципу алфавита», а «принципу палитры». Как и цвета в условном цветовом пространстве, фигуры в мысленном геометрическом пространстве могут непрерывно трансформироваться друг в друга в серии гомеоморфных преобразований: круг может быть преобразован в квадрат, квадрат в треугольник и т. д. Любая промежуточная фигура из такой серии трансформаций может быть использована в построении значимой пространственной конструкции вместе с любыми другими. Выбор какого-то одного сочетания форм из множества возможных в деятельности архитектора или конструктора сопоставим с построением речевых синтагм из тех фонем, которые входят в парадигму алфавита. Но парадигму «фигур» пространственного языка способны образовать не только «горстки» дискретных единиц, но и непрерывное многообразие взаимных трансформаций как угодно большого числа пространственных форм. Поэтому, по крайней мере, в парадигматике такого языка «принцип алфавита» может уступить место «принципу палитры».

Непрерывное перетекание пространственных форм друг в друга, как и плавные переходы цветовых оттенков, можно найти и в плане синтагматики. Для значимых пространственных форм или цветовых композиций, как и для речи, роль синтагм играют комбинации из выбранных элементов (сама греческая основа слова «синтагма», означающего буквально «вместе построенное», «соединенное», допускает и визуально-пространственное истолкование). Но не все пространственные формы строятся из соединения отдельных блоков. Г. Земпер противопоставлял некогда в этом отношении тектонике архитектурных сооружений или столярных конструкций пластику керамических сосудов и «стереотомию» высеченных или вырезанных форм. Очевидно, что в первом случае легче говорить о пространственных синтагмах, чем во втором или третьем, как легче в нем увидеть и приближение к «принципу алфавита».

Впрочем, отнюдь не только технический способ формирования влияет на то, в какой степени язык предметных форм подчиняется «принципу алфавита» или «принципу палитры». Язык этих форм, как и вербальный, зависит от культуры и определяется ее нормами. Например, детально «артикулированные» и буквально членораздельно оформленные сосуды древних греков «синтаксически» отличаются от вытянутых из той же глины ваз стиля модерн, избегающего такой четкой артикуляции. Если формообразование у греков тяготело к «принципу алфавита», то стилю модерн ближе «принцип палитры». Так же как в пластически формируемой керамике может возобладать тектоническое конструирование, так и наоборот, составленная из отдельных блоков архитектурная постройка может видаться и как совокупность непрерывно перетекающих друг в друга пластичных и атектоничных форм (ср.: Вёльфлин 1913).

Различия стилей, культур, мировоззрений сказываются и на большем или меньшем тяготении к «принципу палитры» в самой живописи. Если, например, для средневеко-

вого сознания характерно предпочтение слышимого слова видимому пространственному образу, то и в средневековой живописи, как и в витражах, обнаруживаются черты «алфавита»: используется небольшой набор открытых ярких цветов, четко различимых и не дробящихся на оттенки. Эти цвета имеют ясное название, которое может быть важнее, чем конкретные визуальные качества цвета, поскольку скорее со словом, чем со зрительным образом, в этом случае связывается символическое значение цвета.

Переориентация художников Возрождения на визуально-пространственный опыт повлекла за собой и изменение систем их изобразительных средств. Средством перехода от плоскостного к трехмерному изображению стала линейная перспектива, подчинившая все формы единой системе непрерывных сокращений по мере продвижения в глубину пространства. Средством цветоцветовой моделировки объемов стали мягкие переходы от света к тени, техника «сфумато» у Леонардо и т. п. В том же ряду стоит и переход от полихромной живописи к колориту. И линейный, и цветовой, и даже композиционный строй картин были преобразованы в соответствии с «принципом палитры». Не случайно в это время и сама палитра, как узнаваемый сегодня инструмент художника, стала распространяться вместе с масляной живописью.

В последующей истории живописи как реальная, так и метафорическая палитра художников становится богаче и разнообразнее, наполняясь все более тонкими нюансами. Единый «локальный» цвет, целиком окрашивающий поверхности изображаемых предметов, постепенно уступает место множеству цветовых переходов и оттенков. Полным торжеством «принципа палитры» явилась живопись импрессионистов, которые радикально заменили «собственные» цвета предметов всей палитрой самых разнообразных цветов, «растворив» предметные формы в общей цветоцветовой среде.

Но импрессионистическая форма видения породила и обратное движение к «принципу алфавита». Пуантилисты сделали одним из важнейших пунктов своей программы раздельность мазков краски на полотне и ограниченность цветовой палитры набором из нескольких чистых цветов спектра. Механическому смешению цветов на палитре они противопоставляли оптическое смешение в восприятии зрителя. Если рассматривать результат такого восприятия как план содержания, возникающий при интерпретации «цветового текста», то его план выражения в живописи пуантилистов будет составлять мозаика одинаковых по размеру дискретных мазков краски, выложенных на поверхности холста и не совпадающих с цветовым впечатлением от их совместного восприятия. Стремясь кодифицировать этот «текст» на научной основе, пуантилисты превращали палитру в подобие алфавита, где аналогами фонем или букв должны были оказаться стандартные единицы цвета.

Из сказанного ясно, что оба принципа могут действовать в рамках визуально-пространственного канала связи. «Принцип алфавита» может проявляться не только в системе фонетического письма, но даже в живописи, где сама палитра способна притвориться алфавитом. Но, когда палитра живописца, как и вся «палитра выразительных средств» в пространственных искусствах, не прячут своего «лица», они организуют визуальные тексты по своим собственным принципам.

О ЦВЕТОВОЙ СЕМИОЛОГИИ*

О ПРЕДМЕТЕ ЦВЕТОВОЙ СЕМИОЛОГИИ

Мир цвета имеет сложное строение. О цвете можно говорить с позиций физики, физиологии, психологии, культурологии, эстетики, искусствоведения и др. В той мере, в какой цвет оказывается предметом истолкования и соотносится со смыслом, можно говорить о герменевтике цвета. Если истолкование опирается на какую-то систему норм, в соответствии с которой цвета связываются с определенными значениями, то эти нормы становятся предметом цветовой семиотики. В отличие от герменевтики, семиотика нацелена на генерализацию, то есть не на единичные случаи истолкования, а на выявление общих для разных случаев норм и способов выражения смыслов. При этом в рамках семиотики есть основания различать семиографический и семиологический уровни знаний. На семиографическом уровне декларируются или описываются нормы той или иной конкретной системы семиотических средств. На семиологическом уровне выясняются способы образования этих средств в разных семиосистемах, и производится сравнение принципов их формирования.

Различение семиографии и семиологии правомерно и в рамках семиотики цвета. На уровне *семиографии* фиксируются значения цветов в той или иной семиотической системе. *Семиология цвета* интересуется уже не тем, что означает тот или иной цвет в отдельной семиосистеме, а тем, как вообще цвета могут становиться носителями значений, как устроены разные цветовые коды, и чем различаются создаваемые с их помощью тексты. Настоящее сообщение относится к области цветовой семиологии.

Семиология цвета основной своей частью включается в сферу *визуальной семиотики* — того раздела этой науки, который занимается носителями значений, предъявляемыми зрению. В этой своей части семиология цвета имеет основным предметом *видимый цвет* как феномен, открытый зрению человека и интерпретируемый в соответствии с определенными нормами.

Помимо видимого цвета, семиологию может интересовать и *цвет мыслимый* — данный в представлении или понятии с помощью вербального языка. В этих случаях носителями значений становятся вербальные обозначения или описания видимого цвета, который уходит тогда уже в план содержания и может подразумеваться в большей или меньшей степени. Например, в таких выражениях, как «белая гвардия», «красная армия» или «оранжевая революция», как правило, не предполагается построение слишком конкретных цветовых образов. Цветовой код здесь оказывается «вторичной» семиотической системой, надстроенной над вербальным языком и зависимой от ее применения, поскольку его означающие появляются только как означаемые вербальных выражений, и их визуальный характер может быть редуцирован. В тех же случаях, когда носителем значений служит непосредственно видимый цвет, цветовой код может как зависеть от вербальных конвенций (например, цвета государственных

*Текст доклада, представленного на конференции «Принципы и практика междисциплинарных разработок», посвященной 60-летию С. В. Чебанова, 1 ноября 2013 г., Санкт-Петербург.

флагов), так и не зависеть от них и быть в этом смысле «первичной» семиотической системой (например, при синестетических связях цвета с теплотой или холодом).

О РАЗЛИЧИЯХ ЦВЕТОВЫХ КОДОВ И ИХ «ПСИХИЧЕСКОЙ СУБСТАНЦИИ»

Как ясно из сказанного, даже если ограничиться только областью видимого цвета в роли носителя значений, то и тогда можно говорить о целом ряде *цветовых кодов*. В разных культурах, в разные исторические эпохи, в разных сферах деятельности складываются различные цветовые коды. Например, цветовые коды в средневековой геральдике, в системе современных государственных флагов или цветов спортивных клубов не совпадают, даже если между ними прослеживаются генетические связи. В этих кодах будут различны и значения отдельных цветов, и состав значимых элементов, и правила их размещения в пространстве, и сферы их применения.

Цветовые коды могут различаться, таким образом, по количеству и качеству единиц своего «*алфавита*», по *семантике* этих единиц в плане содержания, по *синтактике* в плане выражения, а также по своей *прагматике*, связанной со спецификой применения каждого из этих кодов.

Как и в других семиосистемах, в цветовых кодах планы выражения и содержания взаимосвязаны. Синтактика характеризует отношения только между теми цветами, которые имеют значение в рамках данного кода, так же, как и наоборот, семантика характеризует значения лишь тех цветов, которые могут быть включены в его план выражения. Без такой связи синтактики и семантики кодов было бы невозможным и практическое их использование в прагматическом аспекте.

Различия в семиотической форме цветовых кодов, так или иначе, соотносены с той «*психической субстанцией*» (в терминах Л. Ельмслева), в которой строятся их планы выражения и содержания.

Для кодов, регламентирующих передачу смыслов через видимые цвета, психической «*субстанцией выражения*» служат цветовые образы, которые формируются на разных уровнях видения: сенсорном, перцептивном или апперцептивном. На сенсорном уровне видения фиксируются цветовые ощущения в разных участках визуального поля, соотношенного со схемой тела субъекта. На перцептивном уровне строится цветовой образ предметов в объективированном пространстве «видимого мира», где эти предметы имеют тенденцию сохранять воспринимаемую окраску относительно независимо от изменения их освещения, поворота, удаленности от глаза и т. п. На апперцептивном уровне создается обобщенное представление о цвете, в той или иной степени абстрагированное как от конкретных конфигураций цветовых пятен в зрительном поле, так и от перцептивных образов предметов с определенной окраской.

Цвет ощущаемый, цвет воспринимаемый и цвет представляемый различаются не только качественно, но и количественно. На уровне ощущаемого цвета, в зависимости от индивидуальной чувствительности, могут фиксироваться сотни и тысячи цветовых оттенков, не соотносимых с какими-то определенными предметами. На уровне цвета

воспринимаемого это многообразие сокращается, происходит обобщение цветовых нюансов и их соотнесение с окрашенностью тех или иных предметов. На этом перцептивном уровне за один цвет может приниматься множество оттенков, различных на уровне ощущений. На уровне представляемого цвета могут воспроизводиться как сенсорные, так и перцептивные впечатления, но менее отчетливо и разнообразно. На этом уровне цветовое многообразие снова обобщается, цвета группируются по категориям, связанным, как правило, с каким-либо вербальным обозначением — «красный», «синий» и т. п. Эти категории влияют и на восприятие цвета, когда отнесение к той или иной из них приводит к его узнаванию.

Узнавание видимого цвета — необходимое условие его использования как знака, с которым связано определенное значение. Но для того, чтобы цвет приобрел функции знака, одного его узнавания не достаточно, и нужно отнесение цвета к чему-то иному. Вместе с категоризацией видимого цвета должно состояться еще и некоторое его *смещенное осмысление*, ведущее от презентуемого цвета к репрезентируемому объекту. Такое смещение происходит, скажем, когда цвет становится средством сигнификации и соотносится с неким более или менее абстрактным понятием. Например, цвет, категоризируемый как «красный», может оказаться знаком-сигнификатором таких понятий, как «сила», «страсть» или «революция».

Однако не всякая интерпретация цвета превращает его в знак-сигнификатор, а смещенное осмысление происходит не только на понятийном уровне. Как и видение цвета, его интерпретация может иметь разные *«психические адреса»*, и, соответственно, на разных уровнях может формироваться психическая *«субстанция содержания»* цветовых кодов.

Образы объектов, репрезентируемых цветом и цветовыми сочетаниями, могут создаваться как на высших когнитивных уровнях *представлений* или *понятий*, так и на более низких уровнях *восприятий* и даже *ощущений*. Цветовые образы, обозначаемые, скажем, тем же словом «красный», могут интерпретироваться на любом из этих уровней и включаться в план содержания соответствующего кода. Если красное пятно ощущается как «теплое», то квазисенсорный образ теплоты будет относиться к плану содержания цветового синестетического кода. Если красное пятно на изображении будет восприниматься как «алая роза», то ее перцептивный образ должен быть отнесен уже к не совпадающему с этим пятном содержанию, в создании которого участвуют средства иконического моделирования и перцептографического кода. Если то же изображение интерпретируется в системе геральдического кода, то оно может трактоваться, например, как эмблема дома Ланкастеров и, подобно имени, репрезентировать его представителей уже на концептуальном уровне. В ином цветовом коде красный цвет той же розы может быть соотнесен с понятием «любовь» и служить при этом не только условным знаком для мысли, но и сигналом, вызывающим какую-то эмоциональную реакцию. Реакция на цвет может быть и моторной. Такой будет, например, двигательный образ торможения как результат интерпретации водителем

красного цвета светофора, который в дорожном коде имеет своим значением остановку движения. Во всех этих случаях одинаковая категоризация цветового стимула с помощью слова «красный» не исключает различий «психической субстанции» его визуальных образов в плане выражения и их интерпретации в плане содержания разных цветовых кодов.

О СЕМАНТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЯХ ЦВЕТОВ В РАЗНЫХ КОДАХ

Из сказанного видно, что внесистемные особенности «психической субстанции» цветовых кодов проявляются и в свойствах их семиотической формы. К этой семиотической форме будет относиться способ связи цветового стимула со своим значением, то есть его *семантическая функция*, в соответствии с которой цвета могут играть роли *сигналов, индексов, условных знаков или иконических моделей*.

Возможность цветовых единиц выполнять те или иные семантические функции зависит от кода, который регламентирует связи планов выражения и содержания и ориентирован на определенные психические уровни видения и интерпретации цвета. Если эта интерпретация производится только на квазисенсорном уровне (как при синестезиях) или на уровне восприятия (как в перцептографии), цвет может выполнять функции сигнала или индекса, вызывая реакцию на текущую ситуацию или указывая на что-то, так или иначе причастное к ней. Цветовые отношения могут составлять также иконическую модель изображаемого объекта, которая своими средствами делает его доступным для восприятия. Но чтобы цвет мог выполнять номинативные или сигнификативные функции и служить условным знаком репрезентируемого объекта, его интерпретация должна происходить на более высоких когнитивных уровнях — понятий или представлений. Скажем, в некотором сочетании красных и белых пятен можно увидеть розу с красными и белыми лепестками, оставаясь в пределах чувственного познания. Но переход на понятийный уровень необходим для того, чтобы интерпретировать это изображение как знак-номинатор — эмблему дома Тюдоров и как знак-сигнификатор, символизирующий объединение домов Йорков и Ланкастеров, связанное с окончанием войны «Алой и Белой роз».

Соответственно, в зависимости от того, на каком уровне производится интерпретация их элементов, будут различаться семантические функции и тех цветовых кодов, которые на этих функциях специализируются. Это могут быть *индексальные* функции, когда цвет указывает на наличие каких-то свойств у объектов, которые его приобретают (например, индикация химического состава с помощью лакмусовой бумаги). Другие цветовые коды специализируются на *сигнальных* функциях (как, например, коды светофора или сигнальных ракет). Цветовой код, с помощью которого различаются флаги государств, составлен из цветовых эмблем, выполняющих *номинативные* функции, эквивалентные функциям названий этих государств. Цветовой код, с помощью которого различаются политические движения и выражаются соответствующие политические идеи, может служить примером цветовых символов, редуцируемых к знакам-сигнификаторам. Возможно более сложное осмысление цвета, например, в

искусстве, когда интерпретация производится на разных уровнях сознания с помощью комплекса визуальных кодов, и цвет участвует в смыслообразовании как многозначный *символ*, который выполняет сразу несколько семантических функций. Значимый цвет может участвовать и в образовании *иконической модели* изображаемого объекта.

Как и для всякой иной, для цветовой модели более существенно сохранение не отдельных цветовых элементов, а их соотношений. Например, печатная репродукция картины может быть ее иконической моделью и при этом сильно отличаться от нее по цвету, если воспроизводит только категории цветов («красный», «синий» и т. д.), но не сохраняет их соотношения по светлоте, насыщенности и другим свойствам.

Различия в способах связи между элементами планов выражения и содержания в разных цветовых кодах и их семантические функции в известной мере зависят от их генезиса. Эти связи могут иметь как природное, так и культурное происхождение. В первом случае они складываются произвольно, на основе естественных закономерностей. Так, например, красный цвет раскаленного металла может служить естественным индексом для визуальной оценки его температуры литейщиком. В других цветовых кодах связи между означающим видимым цветом и его означаемым строятся на основе конвенции. Таково, например, участие красного цвета в государственных флагах разных стран, обозначениях родов войск, спортивных клубов и т. п.

Коды, имеющие своим основанием естественные связи явлений, меньше подвержены историческим модификациям, чем те, которые опираются только на культурную конвенцию. Так, например, цветовые синестезии, вроде связи красного цвета с теплом, а синего — с холодом, воспроизводятся гораздо более устойчиво, чем связи тех же цветов, скажем, с женским или мужским началом.

Природное происхождение цветовых индексов не исключает их сознательного воспроизведения, например, в искусстве. Румянец на щеках может быть искусственно наложен или написан на портрете. В таких случаях в интерпретации искусственно воспроизведенных индексов по-прежнему будут участвовать естественные цветовые коды, пусть и отобранные в соответствии с условностями культуры. С другой стороны, цветовые коды, основанные на культурных конвенциях, не исключают того, что их единицы будут не только репрезентировать нечто, выходящее за рамки наличной ситуации, но и, подобно естественным индексам и сигналам, указывать на эту ситуацию и вызывать реакцию на нее (например, в том же светофоре).

О СИНТАКТИКЕ ЦВЕТОВЫХ ТЕКСТОВ

Если семантика цвета занимается его значениями, то синтактика имеет дело с организацией значимого размещения цветов, с их взаимными связями в некотором цветовом тексте, а также с их помещением в некий пространственный и временной контекст. *Цветовые тексты* представляют собой объединения цветов в некое обозримое целое, организованное по определенным правилам в плане выражения и имеющее в плане содержания новые смыслы, не сводимые к значениям составляющих его цветовых единиц.

В той мере, в которой цветовые коды регламентируют совместное или раздельное использование единиц своего «алфавита» в подобных цветовых текстах, можно говорить о *синтаксических правилах* этих кодов. Примером таких синтаксических правил может служить регламентация сочетаний цветов в средневековой геральдике. Допустимые в ней шесть или семь элементов цветового алфавита разрешалось сочетать таким образом, чтобы друг на друга были положены лишь цвета из разных категорий: «металлов» («золото» и «серебро») и «эмалей» («червень», «лазурь», «зелень», «чернь» и иногда «пурпур»). Нельзя было положить один «металл» на другой или «эмаль» на «эмаль», хотя можно было заменять золото желтым, а серебро белым цветом (Арсеньев 2001: 155).

Соединение цветовых единиц из некоторого набора по заданным правилам позволяет строить синтаксические конструкции с новыми значениями, то есть более или менее сложные цветовые тексты, в которых значимы как выбор цветов, так и определенный порядок их размещения. Например, государственные флаги России, Франции и Нидерландов содержат один и тот же состав значимых цветовых элементов и различаются лишь их расположением, т. е. своими синтаксическими конструкциями.

Синтаксические конструкции цветовых текстов могут разворачиваться не только в пространстве, но и во времени. В зависимости от кода, соотношение пространственных и временных структур в синтактике цветовых текстов может различаться. В сигнальных кодах, которые регламентируют реакции на события, происходящие «здесь» и «сейчас», время появления сигнала столь же важно, как и его место: нельзя проехать на красный свет, мгновение назад сменивший зеленый. Менее жестки правила чередования цветов во времени в опытах цветомузыки. Иногда временные модификации плана выражения цветовых текстов не заданы синтактикой кода, а вводятся как творческая находка художника. Таково, например, появление красного флага в конце снятого на черно-белой пленке фильма С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин».

Цветовые тексты могут быть структурно сходными с текстами вербальными, что позволяет осуществлять взаимный перевод между ними. Например, морская сигнализация с помощью цветных флажков позволяет набирать последовательности букв, цифр и ряда фиксированных сообщений. Известны и опыты создания цветовых текстов, скоординированных с рядами музыкальных тонов (см.: Gage 2013: 233—235).

Однако визуально-пространственный характер цветовых текстов дает возможность соединять в них значимые элементы не обязательно в виде одномерных последовательностей, подобных речи или мелодии. Например, цветовой текст государственного флага Великобритании создается с помощью двумерной синтаксической конструкции, в которой накладываются друг на друга три креста: красный прямой на белом фоне, белый косой на синем фоне и красный косой на белом фоне. В плане содержания эти кресты служат эмблемами святых Георгия, Андрея и Патрика, покровителей Англии, Шотландии и Ирландии, соответственно, а их пространственное соединение образует визуальный символ Соединенного Королевства.

В подобном тексте значимы не только цвета, но и окрашенные ими фигуры, а также расположение этих фигур в пространстве. Здесь цвета и формы фигур образуют совместно единицы визуально-пространственного кода, некие «цветоформы», в которых отдельные цвета, как и отдельные формы, служат смысловоразличительными элементами знаков, образующих цветовой текст.

Даже предельно бедный по составу элементов цветовой код светофора имеет свою пространственно-временную синтактику, поскольку значимы не только выбор цвета, но и его появление в определенном месте и в определенное время. С другой стороны, даже сложное переплетение цветных нитей сотканного из них ковра еще не образует цветового текста, а остается лишь цветной *текстурой* до тех пор, пока с цветами не связываются какие-то значения. Но если эта связь со значениями появляется, и та же совокупность разноцветных нитей открывается зрению, например, как изображение цветущего сада, она превращается в цветовой *текст*, части которого интерпретируются, скажем, как «листья», «деревья» или «птицы», благодаря определенному порядку соотношений между цветами.

Множество значимых элементов может быть в цветовых кодах и в регламентируемых ими текстах не только дискретным, но и непрерывным. В последнем случае синтаксические конструкции, образованные этими элементами, будут строиться уже не по принципу сочетания хорошо различимых единиц из некоторого «*алфавита*», а по принципу «*палитры*», допускающей смешение и плавное перетекание цветовых оттенков в синтаксических конструкциях цветовых текстов (см. выше: «Алфавит» и «палитра»...).

Например, в тех версиях перцептографического кода, в которых изобразительные средства включают в себя светотень, резкие перепады светлоты цветовых пятен служат индексами граненой формы или разрыва изображаемых поверхностей, тогда как плавный переход от светлого к темному становится индексом округлой формы. Те же средства сохраняются и в монохромной палитре живописи, допускающей плавные переходы, — в отличие, например, от цветового кода черно-белой графики с его «алфавитом» из двух дискретных единиц. Ограниченный «алфавит» из нескольких чистых цветов и синтаксис цветовых текстов из нарочито дискретных цветовых элементов применяется и в живописи, например, у пуантилистов (см.: Синьяк 1976: 186).

Как в непрерывном, так и в дискретном вариантах фигуративной живописи взятые по-отдельности цвета еще не имеют самостоятельного значения. Их совокупность превращается из текстуры в цветовой текст, как уже сказано, лишь тогда, когда репрезентирует нечто иное, в частности, когда вызывает перцептивный образ изображаемого пространства, которое отличается от поверхности картины, покрытой мазками красок. Чтобы такой образ мог появиться, отдельные цветовые пятна должны вступить в соотношения, образуя комплекс *контрастов* и *нюансов*. Именно эти соотношения между цветами, а не отдельные краски, становятся индексами различаемых поверхностей и складываются в изобразительный цветовой текст.

О ЦВЕТОВЫХ ТЕКСТАХ В ЖИВОПИСИ

Созданные с помощью разных кодов цветовые тексты различаются, в частности, тем, что они обращены к разным уровням видения и интерпретации. Специфика изобразительных цветовых текстов в этом отношении связана с тем, что их план выражения обращен к цветовым ощущениям пятен краски на поверхности картины, а план содержания строится на уровне восприятия изображаемого пространства, видимого как бы «за» этой поверхностью и «сквозь» нее.

Сравним цветовые тексты, создаваемые в живописи и в картографии. И там, и там конфигурации цветных пятен на плоской поверхности репрезентируют некие объекты в не совпадающем с ней пространстве. В обоих случаях план выражения цветового текста отличается от его плана содержания. Однако связи между этими планами регламентируются разными цветовыми кодами, которые используют возможности разных психических механизмов. В картографическом коде выбор цвета и его значения зависит не от чувственного впечатления, а от конвенции. Например, на политической карте мира разные цвета служат условными знаками, с помощью которых различаются показанные здесь страны, но не предполагается восприятие каких-либо их пейзажей или других обозримых объектов.

Иначе организованы цветовые тексты в живописи. Здесь важно именно *восприятие* того, что изображено с помощью иконического моделирования и разных версий перцептографического кода. В плане выражения живописного текста строится некая «перцептограмма» — совокупность линий и пятен, стимулирующая восприятие изображенного объекта. Как и в картографии, в таком изобразительном тексте будут различаться изображающее и изображаемое пространства; первое остается плоским и замкнутым, второе бывает трехмерным и открытым. Но в живописи важно еще и то цветовое впечатление, которое сложится в перцептивном образе и, в общем случае, не совпадает с совокупностью цветов, выложенных на поверхности картины. С помощью средств перцептографического кода строится их интерпретация — переход от сенсорного уровня видения пятен краски на плоскости к перцептивному образу трехмерного изображаемого пространства. В этом пространстве цвета приобретают предметную отнесенность и воспринимаются уже иначе, чем отдельно взятые элементы цветового «алфавита» или «палитры», использованные в плане выражения цветового текста.

Наглядные примеры в этом отношении дает живопись тех же пуантилистов, где, скажем, совокупность мелких мазков, ощущаемых по-отдельности как желтые и синие, в результате оптического смешения создает впечатление зеленой окраски поверхности изображаемого предмета. Традиционная живопись предпочитала «алфавиту» дискретных цветов, непрерывную «палитру» плавных переходов между ними, но и в ней не совпадают цвета, ощущаемые в изображающем пространстве с цветами, воспринимаемыми в пространстве изображаемом. Так, у А. Куинджи («Вечер на Украине», ГРМ) соединение *розоватых* и *зеленоватых* пятен краски на поверхности холста, то есть в «плане выражения» цветового текста, стимулирует восприятие *белых*

стен мазанок, освещенных вечерним солнцем в изображаемом пространстве хутора, то есть в «плане содержания» этого текста.

Разумеется, истолкование живописного произведения не ограничено восприятием изображаемого пространства, а цветовой текст картины не сводим к совокупности контрастов и нюансов, которые в системе перцептографического кода служат индексами этого пространства. И цвета изображенных в нем объектов, и цветовые пятна на поверхности картины могут толковаться на других когнитивных уровнях. С помощью разных цветовых кодов они могут участвовать в образовании смыслов в функции условных знаков или символов. В традиционной иконографии, например, желтовато-охристые цвета плаща апостола Петра отличают его изображение от красновато-вишневых цветов плаща апостола Павла, выполняя тем самым роли *знаков-номинаторов*. В той же иконографической традиции синий цвет туники Богоматери соотносится с идеей небесной чистоты и в этом качестве играет роль *знак-сигнификатора*. Совместное использование разных кодов при интерпретации одного и того же цветового пятна превращает последнее в многозначный *символ*. Так, например, во многих традиционных версиях иконы «Воскрешение Лазаря» фигура Лазаря, покрытого белой пеленой, изображена на фоне черного провала пещеры. В этом противопоставлении черный цвет может трактоваться и как символ смерти и небытия, а белый — как символ возвращения к жизни (см. подробнее выше, с. 157).

В подобных случаях, когда цветовые коды используются совместно в рамках более или менее сложных семиотических комплексов, можно говорить о *риторике цветowych текстов*, имея в виду данное Ю. М. Лотманом толкование «риторического текста», как такого, подтексты которого зашифрованы «с помощью разных, взаимно непериодических кодов» (Лотман 1996: 78).

Риторическое совмещение различных способов осмысления цветовых текстов присутствует в живописи разных исторических периодов и художественных направлений. Эти периоды и стилистические направления различаются, в частности, соотношениями между цветовыми кодами, используемыми при интерпретации живописных произведений. Скажем, для живописи средневековой Европы первостепенное значение имел иероглифический код, предполагавший символическую интерпретацию цвета, тогда как средства перцептографии носили служебный характер. Живопись Ренессанса, сохраняя традиционную цветовую символику, проявляет гораздо больший интерес к этим средствам, ставшим еще более важными в эпоху барокко, например, у «малых голландцев». Импрессионисты и неоимпрессионисты, также сосредоточенные на средствах изображения, пересматривают синтаксис своих цветовых текстов, переходя от непрерывной «палитры» к дискретному «алфавиту», как об этом говорилось выше. В беспредметном искусстве В. Кандинского и других важнейшими становятся синестетические значения цвета, и заново актуализируется его символика. Вся история живописи, с точки зрения семиологии цвета, может быть описана как эволюция способов построения цветовых текстов с помощью различных цветовых кодов, сменявших друг друга и сочетавшихся в разных комбинациях.

VII. СЕМИОТИКА И ЭСТЕТИКА

АЙСТЕЗИС И СЕМИОЗИС*

«Айстезис» и «семиозис» — понятия, восходящие к античности, связанные со способностями человека чувствовать и осмысливать воспринимаемые явления. «Айстезис» — непосредственное ощущение и переживание этих явлений; «семиозис» — их соотнесение с теми значениями, которые опосредуются ими как знаками. «Айстезис» имеется в виду в названии эстетики; «семиозис» стал одним из основных понятий семиотики. Каждая из этих наук по-своему соотносит чувствование и обозначение, айстезис и семиозис.

АЙСТЕЗИС В ЭСТЕТИКЕ

В проекте А. Баумгартена [1750] эстетика была задумана как «наука о чувственном познании», изучающая его «нижнюю ступень», так же как логика занимается его «верхней ступенью» — разумом (Баумгартен 1964: 452). Однако в своем историческом развитии эстетические исследования развернули эту «нижнюю ступень» в целую «лестницу», сложную «архитектуру» которой по-разному реконструировали в различных концепциях.

Во-первых, эстетическая мысль не могла не различать когнитивный и аффективный аспекты того, что объединяется одним словом «чувство». Если в одном случае речь идет об ощущениях и восприятиях, служащих объективному познанию, то в другом имеются в виду эмоции, выражающие субъективную оценку (см.: Кант 1966: 206—207).

Во-вторых, разные участки чувственного познания для эстетики оказались отнюдь не равноценными, и она разделила их на более «низкие» и более «высокие». Г. Хоум, например, начинал свой эстетический трактат с разделения «высших» и «низших» чувств: если вкус, запах или осязание непосредственно соотнесены с предметом и сохраняют телесный характер, то отдаленные от него зрение и слух возвышаются над этими чувствами как более духовные, хотя и не достигают высоты интеллекта (Хоум 1977: 45—46).

В-третьих, иерархия ощущений распространяется и на соотнесенные с ними эмоции. Удовольствия от видимого и слышимого расцениваются как более высокие, чем удовольствия от остальных чувств, а собственно эстетические чувства — переживания прекрасного, возвышенного, трагического и т. п. — как более высокие, чем удовольствия от просто приятного и привлекательного.

В-четвертых, эстетики и исследователи искусства рассматривали связи между двумя аспектами чувствования, отмечая способность когнитивных чувств (зрения и слуха) участвовать в выражении аффективных чувств (радости, гнева и др.). Актер,

*Опубликовано в сб.: Эстетика в XXI веке: вызов традиции? (Сб. статей). СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. 2008: 109—123.

подражая выразительным движениям своего персонажа, способен возбудить соответствующие реакции у зрителя и слушателя, так же как художник, изучая выразительные движения и мимику, может вызывать аффекты с помощью своих изобразительных средств. «Всеобщую сообщаемость», возможность передаваться другим людям, имеет и собственно эстетическое чувство, благодаря чему суждения вкуса могут претендовать на общезначимость (см.: Кант 1966: 219—221). Эстетики в этой связи традиционно понимают искусство как особый язык, посредством которого чувства человека, как и его мысли, могут передаваться другим людям (см., например: Вакенродер 1977: 68; Коллингвуд 1999: 250; Хоум 1977: 268—275).

В-пятых, эстетики исследовали специфику семиотических средств разных видов искусства. Еще в эпоху Просвещения они выявили, в частности, выразительные и изобразительные особенности искусств, обращенных к разным чувствам, и показали различие возможностей визуально-пространственных и аудиально-временных средств выражения (см., в частности: Дюбо 1976: 222—224; Лессинг 1957: 186—187, 460—462; Mendelsson 1929: 174—190; ср: Соссюр 1977: 103; Якобсон 1972: 84—86). Эстетики Романтизма исследовали отличие интуитивно постигаемых символов от дискурсивных знаков (см.: Pochat 1983: 33—47; Sørensen 1963). Во второй половине XIX века это различие было переведено в психологический план в теории «вчувствования», создатели которой связывали эстетическое восприятие с перенесением переживаний субъекта на являющиеся ему объекты, формы которых он способен видеть как, например, «бегущие», «падающие», «возносящиеся вверх» и т. п. (см.: Vischer 1887: 182). На этом основании Т. Липпс развивал специальную «эстетическую механику», которая изучает переживание физических сил, пробуждаемое видимыми пространственными формами (см.: Lipps 1903: 224—292). Мысленной расшифровке условных знаков здесь так же противопоставлялось чувственное постижение смыслов с помощью «эстетических символов», способных образовывать свой «язык форм».

Подходя вплотную к тому, что сегодня составляет предмет семиотики пространственных кодов, эстетики начала XX века в то же время не связывали свои исследования с наукой о знаках, нередко трактуемой в натуралистическом духе. Даже автор концепции эстетики как «науки о выражении и как всеобщей лингвистики» противопоставлял ее семиотике, в которой видел только науку о симптомах и признаках, но не о средствах выражения духовных смыслов (см.: Кроче 2000: 102).

АЙСТЕЗИС В СЕМИОТИКЕ

В годы, когда формировались семиотические концепции Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, натуралистическое понимание семиотики становилось уже не совсем адекватным. Однако теория знаков в разных своих версиях, старых и новых, давала основания для настороженного отношения к ней со стороны эстетики, поскольку традиционно отводила чувствованию второстепенную роль. Еще в учении стоиков знак представлялся

как сущность, связывающая «воспринимаемое» (*aisthēton*) и «понимаемое» (*noētón*) (см.: Якобсон 1983: 102). *Айстезис*, чувствование, в таком случае представляется только как средство, с помощью которого осуществляется *ноэзис*, мышление. Воспринимаемый знак репрезентирует что-то иное, не данное чувствам, но открываемое с его помощью для мышления. Именно так определял знак и Августин, рассматривая его как «вещь, которая, помимо того, что дает чувствам [свою] форму, привносит в мышление, производя из себя, нечто иное» (Цит. по кн.: Бычков 1995: 484). Спустя столетия, такое же отношение чувственного и мысленного воспроизводится и в семиологии Ф. де Соссюра, где знак трактуется как единство чувственно воспринимаемого «означающего» и мыслимого «означаемого» (Соссюр 1977: 100). При этом исследователя языка интересует в чувственно данном носителе означающего не «материальная субстанция, а лишь те различия, которые отграничивают его акустический образ от всех прочих акустических образов» (Там же: 151).

Правда, в ряде вариантов теории знаков чувствование допускается на уровне не только означающего, но и означаемого. В семиотическом проекте Ч. Пирса предполагается, что значением знака («интерпретантом») может быть не только выражаемая с его помощью мысль, но и «действие или опыт», а также «качество переживания» (Пирс 2000: 289). В «Теории языка» К. Бюлера «экспрессивная» функция знака принимается как одна из трех исходных — вместе с репрезентативной и побудительной (см.: Бюлер 1994: 34). Аналогичным образом Ч. Огден и А. Ричардс в своей концепции знака рассматривали как «референтивное», так и «эмотивное» его значения (см.: Ogden, Richards 1964: 10, 149). Под влиянием эмотивизма Ричардса Ч. Моррис вводил понятие «эстетических знаков», способных выражать эмоции и служить основными носителями смыслов в искусстве; на этом основании он включал эстетику в семиотику как один из ее разделов (см.: Morris 1971: 415—433).

Семиотический поиск «эстетических знаков» и «художественных языков» стал сближаться с идеями традиционной эстетики, видевшей в искусстве особого рода язык. Однако в ориентированной на лингвистику семиотике этот язык трактовался как «вторичная моделирующая система», надстраиваемая над «первичным» вербальным языком и потому зависимая от вербальной интерпретации. Справедливая по отношению к искусству слова такая концепция оказывалась менее пригодной по отношению к другим видам искусства, что ощущали и сами ее создатели (см.: Лотман 1998: 21—22). Во многих из этих искусств роль «первичного» языка, от которого зависит возможность использовать иные семиотические системы, играют невербальные коды, связывающие чувствование не с мышлением, а с чувствованиями иного рода.

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ КАК ПРЕДМЕТ СЕМИОТИКИ

Возможность выражения одних чувств через другие исследовал еще Дж. Беркли в «Опыте новой теории зрения» [1709], где показал, что одни ощущения могут быть опосредованы другими, что зрительные образы могут пробуждать тактильные, и что

связь между ними может рассматриваться как своего рода язык (см.: Беркли 1978: 49—136; 139—147). Подобного рода связи зрительных ощущений с осязательными участвуют не только в когнитивных процессах визуального восприятия мира, но и в коммуникативных процессах его репрезентации с помощью изображений. Б. Бернсон полагал даже, что «самое существенное в искусстве живописи <...> — способность возбуждать определенным образом наше чувство осязания» (Бернсон 1965: 62).

К связям такого рода должны быть причислены и другие случаи, когда ощущения одной модальности вызывают образы другой. В частности, зрительные образы могут вызывать не только осязательные, но и тепловые, и звуковые, и вкусовые ощущения. Видимые цвета могут казаться «теплыми» или «холодными», «звонкими» или «приглушенными», «сладкими» или «ядовитыми» и т. п. Все это — случаи *синестезии*, в которых *айстезис* присутствует дважды: как сенсорные образы непосредственного раздражителя и как опосредованное им переживание ощущений другой модальности. Последние будем называть «квазисенсорными образами», имея в виду, что они возбуждаются не в результате прямого воздействия на рецепторы данной модальности, а лишь в силу своих связей с другими чувствами.

Синестетические связи могут быть осмыслены и как проявление семиозиса в айстезисе, если семиотика будет трактоваться достаточно широко. Ее понятия могут развиваться отнюдь не только на основе логики и лингвистики. Наряду с «проектом Пирса» и «проектом Соссюра», в ее рамках может быть развито и то, что имеет основания называться «проектом Баумгартена» — версия семиотики, органично связывающая ее с понятиями эстетики и даже представляющая первую как один из разделов второй (см.: Баумгартен 1964: 455).

Такая эстетически ориентированная семиотика носила бы «несоссюресанский» характер в том смысле, что в ней не действовал бы по крайней мере один из двух принципов семиологии Соссюра и допускались бы, помимо произвольных знаков, семиотические средства с мотивированными связями означающего и означаемого. О многих из них точнее говорить не как о знаках и даже не как о символах, а как о сигналах и индексах. Семиотика таких незнаковых средств, хотя и допускает этимологический оксюморон, представляет собой вполне правомерное расширение семиотики знаков, поскольку сигналы и индексы также участвуют в выражении смыслов, особенно в произведениях искусства, где они составляют значительную часть их репрезентативных и коммуникативных средств. В частности, такая семиотика будет более приспособлена для исследования знакомых эстетикам способов выражения одних чувств с помощью других, и в ее рамках можно рассматривать системы, в которых чувствование предполагается не только в восприятии плана выражения, но и в интерпретации плана содержания.

Среди этих систем окажутся и такие, которые образуются синестетическими связями между разными модальностями ощущений, включая отмеченные выше связи видимых форм или цветов с тактильными, тепловыми, звуковыми и другими квази-

сенсорными образами. В терминах семиотики незнаковых средств синестезию можно рассматривать как особый тип сигнально-индексальных кодов, в которых внешнее возбуждение одной из модальностей служит сигналом, произвольно вызывающим квазисенсорные образы других модальностей, а также — индексом качеств, не данных в этом воздействии, но в принципе доступных ощущениям. От кодов более высоких уровней синестетические коды отличаются тем, что не создают условных знаков и исключают из своих значений все, что не способно стать предметом ощущения.

Может быть выделен целый ряд синестетических кодов, которые различаются между собой элементами своих планов выражения и содержания. В рамках одной только зрительной модальности ощущений могут быть различены *пластические, хроматические и фактурные* коды в зависимости от того, какие элементы визуального образа составляют их план выражения. <...> (См. ниже: «О визуальных синестетических кодах в живописи»).

АЙСТЕЗИС И СЕМИОТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ПОСТРОЕНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Если же синестезию трактовать несколько шире — как способность ощущаемого вызывать любые другие чувственные образы, включая восприятия и представления, — то в том же ряду можно будет рассматривать и коды, которые участвуют в построении и «трансляции» визуального восприятия. Такая «трансляция» происходит тогда, когда художник рисует на плоской поверхности изображение какой-то части видимого мира, и это изображение воспринимается другими.

Созданная им картина репрезентирует какие-то отличающиеся от нее объекты и становится посредником, который связывает его со зрителем в процессах *семиозиса*. Как и знаки, она позволяет различать свои «план выражения» и «план содержания». В отличие от знаков, однако, она вызывает не только мысли об отсутствующем объекте, но и его восприятие, не только напоминает о предмете, но и показывает его. Изображение «мимикрирует» под этот предмет, подражая ему своими формами, включаясь тем самым в *мимезис*. В то же время оно пробуждает у зрителя визуальный образ изображаемого, вызывая *айсте́зис* предмета, которого перед его глазами нет. Одно видимое здесь репрезентирует другое, тоже видимое, и потому в картине, как и в синестезиях, айсте́зис тоже осуществляется дважды: как видение ее «плана выражения» и как восприятие ее «плана содержания».

Организуя линии и пятна на поверхности картины, художник создает внешний аналог своего визуального поля, которое тем самым экстериоризируется и делается доступным для зрителя. Благодаря этому, зритель, глядя на картину, может смотреть и как бы *сквозь* нее; он может видеть краски *на* ее поверхности, но также и то пространство, которое открывается ему *за* ними. Пространство картины «расслаивается» на два: изображающее и изображаемое. При этом первое способно навязывать восприятию второе столь сильно, что может становиться предельно «прозрачным» для значения и даже как бы невидимым для проскакивающего «сквозь него» взгляда. Оба пространства связываются между собой в картине еще теснее, чем означающее и

означаемое в лингвистическом знаке или звук и мысль в языке, которые Ф. де Соссюр сравнивал с двумя неразделимыми сторонами одного и того же листа бумаги (см.: Соссюр 1977: 145). Изображающее же и изображаемое буквально совмещаются на одной и той же стороне такого листа или холста, различаясь лишь способами их видения.

Это расслоение видимого пространства на два, дезориентирующее часто не только глаз созерцателя, но и мысль исследователя, остается, тем не менее, необходимым атрибутом всякого изображения на плоскости. Оно имеет место и тогда, когда изображающее и изображаемое пространства предельно разведены между собой (как, например, в натуралистическом пейзаже), и тогда, когда они почти не различимы друг от друга (как, например, в расстилающемся по плоскости орнаментальном рисунке).

Хотя в семиотике Пирса для изображений разного рода предусмотрено понятие иконического знака, оно вводится как особый тип отношения репрезентирующего средства к объекту, но не к субъекту-интерпретатору (см.: Пирс 2000: 57). Между тем то впечатление сходства с объектом, которое производят на зрителя многие изображения, достигается не за счет прямого уподобления их свойств свойствам изображаемого, а за счет направленного стимулирования восприятия субъекта. Для создания такого впечатления часто нужно не приближаться, а наоборот, отклоняться от буквального тождества между изображающим и изображаемым. Так, в системе линейной перспективы для создания иллюзии глубины равные расстояния должны быть представлены как неравные, прямые углы — как острые или тупые, уходящие в глубину окружности — как более или менее сильно сжатые овалы и т. п. При этом пробуждение чувственного образа, *айстезис*, приобретает нужную форму не столько потому, что произведено успешное подражание объекту, *мимезис*, сколько потому, что успешным оказался *семиозис* — соотнесение плана выражения с планом содержания, презентуемого с репрезентируемым. В данном случае — это соотнесение изображающего и изображаемого пространства. Чтобы пятна краски на картине казались подобием изображенных объектов, они должны действовать на субъекта как специально организованный оптический стимул, способный вызывать определенную перцептивную реакцию — зрительное восприятие этих объектов.

Такой оптический стимул может быть назван «*перцептограммой*», в которой правомерно видеть не столько единичный знак, сколько особый пространственный текст. Интерпретация такого текста происходит на перцептуальном уровне, в отличие от словесных текстов, обращенных к концептуальному уровню осмысления. Разумеется, и изображение может быть интерпретировано на как угодно высоких уровнях мышления, но уже с помощью иных семиотических систем, чем та, посредством которой происходит интерпретация перцептограммы.

В последнем же случае можно говорить о действии особого визуально-пространственного кода, который представляет собой систему изобразительных средств, используемых для построения визуального восприятия реально отсутствующих перед глазами предметов. Средства такого *перцептографического кода* в отличие от знаков вербального языка носят сигнально-индексальный характер.

Например, изображение на плоскости параллельных линий как сходящихся служит индексом того, что в изображаемом пространстве они удаляются в глубину, плавное затемнение поверхности — индексом того, что изображаемая с его помощью форма закругляется, резкое изменение тона — индексом столкновения граней и т. п. Согласованная система таких индексов дает более или менее убедительную картину изображаемой ситуации в зависимости от того, с какой принудительностью они, уже в качестве сигналов, вызывают эту картину в восприятии зрителя. Таким образом, перцептография, как и синестетические коды, позволяет включить когнитивные процессы чувствования в акты межсубъектной коммуникации.

ЭСТЕТИКА И СЕМИОТИКА ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КОДОВ

Способность некоторых визуальных кодов «транслировать» от субъекта к субъекту в актах коммуникации сенсорные и перцептивные образы позволяет их семиотическим средствам участвовать в организации произведений целого ряда пространственных искусств. Синестетические коды, например, постоянно используются в художественной практике, включаясь в семиотическую структуру не только таких неизобразительных искусств, как архитектура, но и в изображения (например, участвуя в возбуждении тех же тактильных ощущений, требуемых Бернсоном для живописи). Однако особенно важными синестетические коды становятся для беспредметной живописи, которая «освобождает» их от всякой изобразительной нагрузки и активно разрабатывает их выразительные возможности (см., например: Кандинский 2001; Klee 1971).

С другой стороны, для изобразительных искусств, в той мере, в которой они остаются фигуративными, важнейшую роль играют средства перцептографии, версии которой различаются в разных видах искусства и трансформируются в разных культурно-исторических условиях. Например, в одних случаях изображающее и изображаемое пространства могут быть предельно сближены друг с другом, а в других — предельно разведены между собой. Если, скажем, классическая картина представлялась ее создателям и зрителям чем-то подобным прозрачному окну, сквозь которое ясно видно иное пространство, то, начиная с импрессионистов, поверхность картины все более «замутняется», привлекая внимание к своей текстуре, к сочетанию лежащих на ней красок, к переплетению начертанных на ней линий и т. п.

Во всех случаях использование тех или иных изобразительных средств может оказаться более или менее искусным. Поэтому, с большим или меньшим основанием можно говорить и об искусстве изображения, которое надо отличать от более широкого понятия «изобразительное искусство» хотя бы в силу того, что в создании последнего участвуют многие другие коды. Роль же перцептографии в искусстве изображения вполне сопоставима с ролью вербального языка в искусстве слова. В обоих случаях само по себе использование некоторой семиотической системы еще не делает его результатом произведением искусства. Но ее средства могут участвовать в организации художественной формы, если они подвергаются специальному отбору и преобразуются в соответствии с определенными художественными и эстетическими

представлениями. Тогда к грамматическим нормам построения осмысленных текстов добавляются определенные жанровые, стилистические, эстетические и тому подобные нормы образования художественного произведения.

Различие этих двух типов норм соответствует традиционному разделению сфер *грамматики* и *поэтики*, несовпадение которых у словесных искусств известно с античных времен, но применительно к пространственным искусствам, за редким исключением (см.: Габричевский 2002: 32), еще не вполне осознанно до сих пор. Между тем и здесь задача изучения *пространственных кодов*, участвующих в создании произведений искусства, не совпадает с задачей изучения *искусства* в использовании пространственных кодов. Первая относится к предмету *семиотики*, в рамках которой можно говорить и о *грамматике* каждого из этих кодов. Вторая составляет предмет *эстетики* или, в случае специального исследования художественных возможностей какого-то одного из них — его *поэтики*.

Если семиотические средства каких-то визуальных кодов рассматриваются с точки зрения тех возможностей, которые они создают для организации художественных произведений, то в центр внимания выдвигаются уже не их когнитивные или коммуникативные функции, а их способность вызывать аффекты. При этом эстетику интересуют не любые аффекты, а именно те, с которыми связаны особые эстетические чувства. Художественность всегда связана с возможностью откликаться на произведение эстетическими чувствами, эстетически его оценивать. Такая оценка, однако, может относиться как к художественным, так и ко внехудожественным явлениям.

Эстетические чувства могут пробуждаться явлениями, которые вовсе не вовлечены в семиозис, так же как, со своей стороны, семиозис возможен и там, где никаких эстетических чувств не возникает. Эстетически можно оценивать план содержания произведения (например, красивое лицо на рисунке), план выражения (например, красоту линий на поверхности листа) или отношение между двумя планами (например, убедительность рисунка, несколькими линиями дающего выразительное изображение). Но предметом эстетической оценки может быть отнюдь не только то, что репрезентирует некое отличное от него самого содержание, но и то, что не содержит расслоения на выражающее и выражаемое.

Эстетически трактуемый *айстезис* не нуждается в том, чтобы его сопровождал *семиозис*, хотя эстетическое чувство может быть отнесено к любому компоненту знаковой связи. Поэтому, так же как семиотика может заниматься внехудожественным использованием семиотических средств разных кодов, эстетика, со своей стороны, может заниматься внесемиотическими явлениями, связанными с эстетической оценкой.

Но если она исследует эстетические и художественные возможности невербальных кодов, средства которых участвуют в создании произведений разных видов искусства, она сможет успешно справиться со своей задачей лишь при условии, что будет опираться на анализ их семиотических средств подобно тому, как поэтика произведений вербального языка опирается на его грамматику.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ РИТМЫ И ИХ СЕМАНТИКА *

Хотя ритм дается восприятию, прежде всего, как временной порядок, можно говорить и о специфических пространственных ритмах. Если временные ритмы создаются регулярным повторением следующих друг за другом элементов (например, хореографических движений, ударных и безударных звуков, их долготы, высоты и т. п.), то ритмические ряды в пространстве строятся за счет сходства тех или иных качеств рядоположенных элементов: цветовых пятен, линий, поверхностей или объемов. Отличие пространственных ритмов от временных состоит в том, что задаваемая ими закономерность настраивает на ожидание встречи с очередным членом ряда не в предполагаемый момент, а в определенном месте, не «когда», а «где». Пространственные ритмы могут разворачиваться не только в одном, а сразу в нескольких измерениях, причем в каждом из них по разным законам. Так, например, метрический повтор одинаковых элементов в архитектуре или орнаменте, естественный в горизонтальной плоскости, симметричной для человека, чужд вертикальному измерению антропологического пространства, где он вступает в противоречие с асимметрией верха и низа, и где более органично ритмическое развитие — закономерное увеличение или сокращение расстояний между ритмообразующими элементами.

Ритмическая организация характерна для семиотизированного пространства, в котором выявлены и структурированы значимые элементы и задан способ их интерпретации. Благодаря семиотизации пространства посредством того или иного кода, оно превращается в текст с определенными синтаксисом и семантикой. В таком пространственном тексте значимые элементы могут упорядочиваться не только грамматическими, но и ритмическими структурами. И те и другие строятся как ряды закономерно чередующихся в пространстве дискретных элементов, что позволяет им и в пространственных текстах взаимно проникать друг в друга, подобно тому, как в поэтической речи ритмизируются элементы фонетического ряда.

Но, как и в поэтическом тексте, пространственные ритмы не могут быть в то же время отождествлены с синтаксическими структурами. Всякий ритм возникает, благодаря возможности уподоблять отношения между различными членами ряда и предугадывать время или место каждого последующего элемента. Для синтаксических же структур существенно как раз обратное — возможность найти и в ритмизированной сетке мест-вхождений следующих друг за другом знаков смысловоразличительные единицы (фонемы, буквы и т. п.), несущие разнообразие и способные переносить информацию именно в той мере, в которой их последовательность остается не вполне предсказуемой. Поэтому для того, чтобы выражать более или менее сложно организованные смысловые связи и нести помимо «эстетической» еще и «семантическую»

* Опубликовано в сб.: Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества. 2001: 184—188.

информацию (ср.: Моль 1966), одной лишь правильности и упорядоченности ритмических цепей недостаточно и требуется их дополнение некоторым минимумом разнообразия и непредсказуемости. Лишь при выполнении этого условия ритмические структуры могут быть совмещены (но не отождествлены) с синтаксическими — подобно тому, как в поэтических текстах ритмический строй совмещается с грамматической правильностью.

Ритмические и синтаксические структуры по-разному относятся и к семантике. Синтаксические структуры образуются значимыми единицами — смыслообразующими и смыслоразличительными — и вне связи с семантическим измерением утрачивают свои знаковые функции, а вместе с ними — и основания рассматриваться в качестве синтаксических. Для ритмических же элементов и структур знаковые функции, вообще говоря, необязательны, поскольку образующие их отношения сходства и подобия не нуждаются в смысловой нагрузке. Тем не менее, даже и лишенные знаковых функций элементы пространственных ритмов способны обладать некоторой семантикой, если они могут выполнять хотя-бы сигнально-индексальные функции и вызывать реакции на низших уровнях психики (например, синестетические, моторные или аффективные).

Своей сигнально-индексальной структурой пространственные ритмы воссоздают ритмы временные. Последние присутствуют и в пространственных текстах, только уже не на синтаксическом, а на семантическом уровне, в плане содержания. В плане же выражения их значимыми единицами служат упорядоченные пространственные отношения, которые играют роль сигналов, побуждающих к ритмически организованным движениям и действиям. В зависимости от визуально-пространственного кода, связывающего оба плана в пространственных текстах, это могут быть движения тела, руки или глаза, воспроизводящие ритмы своей пространственной «партитуры» уже во времени.

Например, в системе перцептуального (или производного от него перцептографического) кода это могут быть ритмические движения взгляда по распределенным в пространстве меткам в процессе восприятия некоторой картины — реальной или изображаемой. В системе архитектурного кода ритмический строй непроницаемых телесных масс и «пустых» промежутков между ними (например, в колоннаде) создает ряд сигналов для разных моторных реакций: готовности к столкновению с твердым телом или к свободному продвижению сквозь проем. Образованный чередованием этих реакций временной ритм становятся, таким образом, значением пространственного ритма темных и светлых полос, которые вместе с ролью оптических сигналов приобретают и роль индексов, указывающих на различия «плотного» и «пустого», «фигуры» и «фона» и т. д. Когда моторные импульсы, ритмически вызываемые чередованием оптических стимулов, пробуждают не просто к перемещениям в пространстве, а к целенаправленным предметным действиям, их значениями оказываются уже ритмизованные схемы этих действий, составляющие единицы плана

содержания предметно-функционального кода. Наконец, когда пространственные ритмы связываются с социальными смыслами, несущие их сигналы и индексы сопоставляются с семантическими элементами и структурами социально-символического кода. Интерпретированные в этой системе пространственные ритмы архитектурных сооружений могут символизировать, например, ритм проходящих перед ними процессов. Так, в ритмах колоннады Парфенона можно угадать ритмы панафинейских шествий, в ритмах Дворцовой площади в Санкт-Петербурге — ритмы происходивших на ней военных парадов и т. п.

Если на низших уровнях осмысления пространственных ритмов их значения представляют собой преимущественно двигательные реакции на последовательность отдельных оптических стимулов, то на более высоких уровнях интерпретации, включая и вербальный, значение приобретает само общее свойство ритмичности, присущее всему упорядоченному пространству как целому. Уже сам факт ритмической организации пространства может служить символом победы порядка над хаосом, внесения некоего разумного и упорядочивающего начала в дотоле аморфную «хору». В таком случае, скажем, ритмичность камней Стоунхенджа становится символом ритмической упорядоченности движений светил, которую она выявляет, ориентация храмов по странам света, связанная с теми же ритмами космических процессов, так же как и вся их пространственная организация, может интерпретироваться как символ всего космического порядка или порождающего его разума.

Ритмичность может трактоваться и в социологическом плане, например, как символ победы властителя над стихиями социального неповиновения. Так, ритмическая организация построенного по единому плану города становится социальным символом подчинения его пространства единой власти. Ритмический строй расчерченного по прямоугольным осям римского лагеря становился символом победы римской цивилизации над завоеванными территориями, и этот символ запечатлевается в планировке распространенных по всему ареалу бывшей империи поселений, выросших на месте прежних римских лагерей. Пространственные ритмы Санкт-Петербурга, сковавшего своими каменными блоками болото (воплощение аморфной хоры), способны выражать победу императорской воли над всеми стихиями — природными и социальными. На этом уровне интерпретации напрашивается сопоставление ритмической организации с доминированием авторитарной власти, а аритмии — с более свободными формами правления (ср. моду на регулярные сады во Франции периода абсолютизма и на пейзажные «английские парки» эпохи Романтизма).

Уместно также сопоставление оппозиции «ритм» — «аритмия» с оппозицией «цивилизация» — «природа». По сравнению с упорядоченной жесткими ритмами искусственно построенной средой человека, естественные ритмы ландшафта значительно менее выражены и потому могут представляться началом, противостоящим механическим ритмам цивилизации.

С этим противопоставлением может быть связано и обнаруживаемое в истории визуальной культуры чередование периодов тяготения к более строгим ритмам или, напротив, к их ослаблению и даже к бегству от них. Если, например, в стилистике классицизма заметно стремление к строгой ритмичности архитектурных сооружений или форм предметной среды, противопоставленным живой природе, которой впрочем тоже придаются регулярные формы, — то для стиля рококо более характерно стремление избежать монотонного ритма единообразных элементов, предпочтение их большего разнообразия и более свободной игры с ними. В эстетике же сентиментализма присутствует еще более выраженный мотив ухода от ритмов искусственно созданной городской среды к более свободным ритмам природы, которые, по сравнению с первыми, могут восприниматься и как аритмия. Как тяготение к строгим ритмам, так и отход от них здесь связаны с различием умонастроений, ориентированных на преодоление всякой нерегулярности и тотальное подчинение пространственной среды единой воле, в одном случае и, наоборот, на освобождение от ее давления и чрезмерной упорядоченности — в другом.

Сходным образом, переходы в обратном направлении к усилению ритмического начала связаны и с изменением отношения к его смыслам. Так, например, если создатели стиля модерн, внося в архитектуру и прикладное искусство сложное сочетание ритмичности и аритмии, осознанно или неосознанно сближали формы урбанистической цивилизации с более свободными формами живой природы, то пришедшие им на смену конструктивисты вполне осознанно и декларативно противопоставили этим органическим формам геометрические ритмы новой техники в качестве символа индустриальной цивилизации XX века.

Таким образом, ритмы предметно-пространственной среды, архитектуры и других видов искусства, оставаясь эстетическим феноменом, не сводимым к семиотическим характеристикам пространственных текстов, в то же время имеют свою семантику, которая влияет на отношение к ним в разные периоды истории визуальной культуры.

КАК ВОЗМОЖНА СЕМИОТИКА ИСКУССТВА?

(О ПЕРСПЕКТИВАХ СОЮЗА ЭСТЕТИКИ И СЕМИОТИКИ)*

История взаимоотношений между эстетикой и семиотикой знает периоды притяжения и отталкивания. С момента вычленения А. Баумгартеном эстетики в отдельную науку, семиотика предусматривалась как ее органичная составная часть. За два с лишним века с тех пор семиотика развивалась больше усилиями логиков и лингвистов, сближаясь с точными науками и вызывая настороженность у представителей гуманитарного знания. Естественно, что эту настороженность не уменьшила выдвигнутая Ч. Моррисом идея рассматривать уже эстетику в рамках семиотики, в которой он видел путь к интеграции естественных и гуманитарных наук (см.: Моррис 1983: 86).

Установка на поглощение одной науки другой сегодня вызывает мало сочувствия, как в первом, так и во втором ее вариантах. Гораздо ближе современному научному сознанию идея сотрудничества наук как независимых партнеров, имеющих свой предмет и свои методы его исследования и как раз поэтому интересных друг другу. Именно в таком случае становится актуальным вопрос о том, как конкретно может осуществляться это сотрудничество и, в частности, как возможна семиотика искусства.

Не подлежит сомнению ценность конкретных описательных исследований значения отдельных знаков и символов в художественных произведениях в рамках, например, иконографии. Однако описания, принадлежащие семиографическому уровню изучения знаков, еще ничего не говорят о перспективах сотрудничества теоретических исследований искусства в эстетике с теорией знаков на ее более абстрактном, собственно семиологическом уровне.

Сегодня можно говорить уже не об одном, а сразу о нескольких возможных подходах к описанию феномена искусства в семиотических терминах. Их различия зависят не столько от расхождения применяемых ими версий теории знаков (Ч. Пирса, Ф. де Соссюра и др.), сколько от несовпадения способов приложения семиотических понятий к изучению художественных произведений. В ранних опытах семиотического осмысления искусства исследователей интересовала, в первую очередь, принципиальная применимость этих понятий в эстетике и искусствознании. Констатация коммуникативных и репрезентативных функций у художественных произведений позволила говорить о них как об особых «художественных» или «эстетических» знаках. В этом подходе к ним были едины еще в 30-е годы как продолжатель пирсовой семиотики Чарлз Моррис, так и последователь семиологии Соссюра Ян Мукаржовский (см.: Мукаржовский 1994: 190—198; Morris 1971: 415—433). Однако взгляд на художественное произведение как на отдельный знак, схватывая его семиотические

*Опубликовано в сб.: Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы науч. конференции 20—21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества. 1999: 91—95.

функции, мало дает для понимания его внутренней структуры. В частности, объединение произведений живописи, графики, скульптуры вместе с любыми другими изображениями в одну категорию «иконического знака» еще не объясняет, как эти изображения построены, и чем они отличаются друг от друга.

Больше возможностей в этом отношении открывает взгляд на произведение искусства не как на автономный знак, а как на сложный текст, составленный из знаков некоего языка. В таком случае становится логичным различие «языка живописи», «языка графики» и других видов искусства как особых семиотических систем. Семиотика искусства при этом сближается со многими досемиотическими исследованиями художников и искусствоведов, проводивших параллели между выразительными средствами искусства и языком. При таком подходе семиотическое переосмысление феномена искусства происходит далеко не всегда, и новая терминология часто оказывается лишь внешним одеянием, в которое облекается старое содержание. В частности, понятие языка не всегда используется в своем терминологическом значении. Если, например, удастся найти подобие лексическим и грамматическим средствам вербального языка в традиционном искусстве, ориентированном на воспроизведение канонов и иконографических схем (в средневековой иконописи, в народном искусстве и т. п.), то возможности подобного же анализа индивидуального творчества оказываются проблематичными.

Но как раз пример вербального языка подсказывает, что стандартные лексические единицы и грамматические конструкции несколько не мешают появлению искусства слова, а, наоборот, служат его условием. Поэзия не отбрасывает готовые знаки языка и не создает совершенно новые, но организует средства обыденного языка особым образом и из этой организации извлекает новые смыслы. Точно так же и пространственные искусства правомерно рассматривать как результат искусного использования некоторых невербальных кодов, действующих и за пределами художественной сферы.

Такое понимание семиотики искусства уже не требует от нее поиска особых «эстетических знаков» или «художественных языков». Наоборот, оно нацеливает ее на выявление тех семиотических систем, которые участвуют в организации художественных текстов в разных видах искусства в разные исторические периоды, и тех особенностей, с которыми связано использование этих систем в каждом конкретном случае. При этом отчетливо проявляется различие между исследованием внутренней организации используемых семиотических систем и того, как они применяются для художественного воздействия. Это различие соответствует разделению сфер грамматики и поэтики, несовпадение которых у словесных искусств было ясно уже в античности, но еще не вполне осознанно применительно к другим искусствам.

Отсюда открываются новые перспективы сотрудничества между эстетикой и семиотикой. В частности, искусства раскрываются с новой точки зрения как сферы использования несовпадающих друг с другом комплексов кодов, исторически изменчи-

вых по своему составу, внутренней организации и внешним отношениям с другими семиотическими системами. Искусство тогда больше не выглядит замкнутой сферой культуры, а осознается как область с подвижной границей, исторически меняющейся вместе с изменениями представлений об искусной работе с теми или иными средствами смысловыражения.

Особенностью искусства, с этой точки зрения, оказывается не то, что оно создает свои специальные «художественные» знаки или свой автономный язык, а наоборот, то, что оно вовлекает в свою сферу самые разные языки культуры и природные коды, отбирая их семиотические средства, выстраивая их соотношения и тщательно разрабатывая их выразительные возможности. Тем самым в искусстве эти средства превращаются из незамечаемого орудия деятельности в ее объект, на который направлено пристальное внимание художников и зрителей.

Однако разные искусства отличаются теми задачами, которые они перед собой ставят. В пространственных искусствах, в частности, искусная разработка семиотических средств может состоять в их ориентации на достижение изобразительного, выразительного или декоративного эффекта. Решение каждой из этих задач привносит свое понимание искусности в работу даже с одной и той же семиотической системой.

Но искусства различаются еще и тем, какие из этих систем они разрабатывают. В принципе, каждая из них может быть искусно использована для достижения некоторого художественного результата и, тем самым, порождать свой собственный вид искусства. Так, искусство живописи складывается на основе искусного применения средств перцептивного кода для создания изображений; архитектура формируется как искусство использовать выразительные возможности архитектурного кода, дизайн — средства предметно-функционального кода и т. д. Однако исторически сложившиеся виды искусств не совпадают с границами используемых ими семиотических систем. Можно говорить лишь о доминировании тех или иных из них в отдельных видах искусства. Как правило, средства одного и того же кода по-разному разрабатываются в нескольких видах искусства, а в рамках одного и того же вида взаимодействует сразу несколько кодов.

Соответственно, складывается и специфически семиотический взгляд на морфологию искусства как на исторически подвижную сферу взаимодействия между различными кодами, меняющиеся соотношения которых (совмещение и исключение, субординация и координация и т. д.) в каждый конкретный исторический период создают определенную систему видов и жанров.

Открывается также и взгляд на эволюцию художественной культуры как на процесс изменения соотношений между семиотическими системами. В частности, история визуальных искусств тогда предстает в семиотическом аспекте как история изменения комплекса визуально-пространственных кодов и их применения для решения по-разному понимаемых художественных задач.

Аналогичным образом и история осмысления художественных произведений в разные исторические периоды может быть понята как история совпадений и несовпадений пространственных кодов, которые используют художники, с одной стороны, и зрители — с другой. <...> Принадлежащего иной исторической эпохе и культурной среде зрителя может отделять от художника как угодно большая «семиотическая дистанция». Поэтому параллельно с историей художественного творчества развивается история восприятия и осмысления его произведений, их понимания и непонимания публикой. Эта история так же может быть описана как история использования зрителями тех или иных визуально-пространственных кодов и, соответственно, как история отклонения этих кодов от тех, которые изначально привлекались авторами произведений.

Итак, при всех расхождениях семиотических подходов к теории искусства, сегодня можно сказать, что семиотика искусства возможна и имеет обнадеживающие перспективы, прежде всего, как исследование искусного использования исторически меняющихся природных и культурных кодов, по-разному сочетаемых между собой художниками и в разной мере реконструируемых зрителями.

ЭСТЕТИКА КАК ПОЧВА ДЛЯ СЕМИОТИКИ ПРОСТРАНСТВА*

Связь эстетики и семиотики до сих пор представляется односторонне — как применение в эстетике семиотических методов, уже сложившихся на другой почве. При этом предполагается, что семиотические понятия должны придать эстетике больше строгости и помочь ей перестать быть «самой неточной из всех неточных наук» (как ее назвал Н. Акимов). В самом деле, использование семиотических понятий помогает эстетике переосмыслить рассматриваемые ею вопросы и даже поставить новые, например, сформулировать как свою задачу анализ способов искусного использования разнообразных культурных кодов в художественных произведениях.

Однако семиотические понятия нередко оказываются не более, а менее точными средствами описания художественных произведений по сравнению с традиционными эстетическими и искусствоведческими. Например, трактовка самых разных произведений живописи, графики или скульптуры как «иконических знаков» не уточняет, а наоборот, огрубляет значительно более тонкое и дифференцированное понимание особенностей изобразительных средств в разных видах искусства, выработанное в традиционных эстетике и искусствознании. Более того, само центральное понятие семиотики — знак, мыслимый как дискретный носитель стабильного значения, — оказывается не вполне адекватным для характеристики изобразительных и выразительных средств (непрерывных и многозначных) в пространственных видах искусства.

Это не удивительно, если учитывать, что семиотика фактически развивалась в поиске аналогий других знаковых систем с вербальным языком. Такова, прежде всего, семиология Соссюра, которая принимает за основу характерные для знаковой системы лингвистического типа принципы произвольности («немотивированности») знака и линейности означающих, прямо связанные с исходным для речи аудиально-временным способом коммуникации посредством чередующихся дискретных знаков. Такая ориентация дает основания рассматривать семиологию Соссюра и его последователей не как универсальную теорию знаков и знаковых систем, а лишь как одну из ветвей такой теории. Ее понятийный аппарат, хорошо «пригнанный» к своему предмету — дискретным носителям значений, следующим друг за другом во времени — совсем не обязательно должен давать хорошие результаты и на другой почве, в особенности, применительно к непрерывным пространственным средствам смысловыражения. По мере развития семиотики пространства и осознания ею своей специфики, она все более вырисовывается как параллельная ветвь науки о знаках, которая занимается принципиально иными по сравнению с семиотикой времени механизмами передачи сообщений.

*Опубликовано в сб.: Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001: 72—74.

Почвой, в которой эта ветвь семиотики может найти свои корни, вполне закономерно оказываются традиционные эстетика и теория искусства. Ведь семиотика — это не догма, раз и навсегда получившая готовый понятийный аппарат, и не доктрина, претендующая на статус «единственно верного» метода, применимого к любому предмету, а исторически развивающаяся наука. В своей истории она ориентировалась на разные предметы, каждому из которых соответствовали и свои методы. Почвой для семиотики могли выступать и логика (как еще у Локка или у Пирса), и лингвистика (в семиологии Соссюра), и психология (например, у Бюлера). И если во второй половине двадцатого века семиотика разрабатывалась, прежде всего, в рамках «проекта Пирса» или «проекта Соссюра», то это не значит еще, что в таких «донорских», а не «потребительских» отношениях к семиотике могут находиться только логика и лингвистика. Другие науки, включающие в свой предмет средства смысловыражения, способны так же оказаться той почвой, на которой может произрасти своя семиотическая концепция. В частности, отнюдь не исчерпаны еще потенции того, что можно было бы назвать «проектом Баумгартена» — семиотики, развивающейся на почве эстетики и теории искусства. Хотя этот «проект» и не был разработан в той же степени, что и логическая или лингвистическая версии науки о знаках, сама эстетика развивалась не только как «наука о прекрасном» или как философия искусства, но и как «наука о выражении» (как ее определяли, например, Б. Кроче или А. Ф. Лосев). В этом качестве она всегда занималась анализом средств выражения смыслов в искусстве вообще и в пространственных видах искусства в особенности. Поэтому представляется вполне правомочным перевернуть привычный способ соотнесения семиотики и эстетики и говорить не только о том, что эстетика может взять у семиотики, но и о том, что она может ей дать.

Как показывает даже беглый взгляд на историю эстетики, дать семиотике пространства она может не так уж и мало. Так, эстетики и теоретики искусства гораздо тщательнее, чем семиотики, занимались исследованием пространственных средств смысловыражения — не только линейных, но и многомерных, не только дискретных, но и непрерывных и т. д.

В самом деле, еще эстетики эпохи Просвещения осознали отличие зрительного воспринимаемых пространственных носителей значений и образуемого ими плана выражения от семиотических средств вербального языка, ориентированного на временной канал связи и обращенного, главным образом, к слуху (см. например: Дюбо 1976; Лессинг 1957; Bendavid 1799). Согласно М. С. Кагану, можно говорить даже о «семиотическом подходе» к классификации видов искусства в эстетике Просвещения, различавшей эти виды по используемым ими «знакам» (Каган 1972: 33). Позднее теоретики искусства достаточно подробно проанализировали «синтаксические» особенности плана выражения в различных видах пространственных искусств и в системе разных «форм видения»: плоскостности и объемности, телесности и пространственности, линейности и живописности и т. д., а также показали культурную обусловлен-

ность исторически меняющихся установок на восприятие и осмысление тех или иных элементов видимой формы (см., в частности: Гильдебранд 1991; Вёльфлин 1930; Габричевский 1923; Riegl 1903 и др.). Эстетиками и теоретиками искусства были рассмотрены и особенности плана содержания произведений, связанные с его многоуровневой структурой (см., например: Гартман 1958; Ингарден 1962; Панофский 1999а). Эта структура включает, наряду с понятийными и эмоциональными, еще и моторные реакции на пространственную форму, тщательно проанализированные, например, в «эстетической механике» Т. Липпса (Lipps 1903—1906). В эстетике Романтизма, а затем и в эстетике «вчувствования» было выявлено и отличие характера связи между планом выражения и планом содержания в случае художественного символизма по сравнению с чисто конвенциональными средствами репрезентации.

Перечисление разнообразных протосемиотических идей, разрабатывавшихся в эстетике и тесно связанной с ней теории искусства можно продолжать гораздо дальше. Многие из них еще далеко не освоены семиотикой и представляют особый интерес для семиотики пространства. Ее связь с эстетикой окажется по-настоящему плодотворной лишь тогда, когда она будет взаимной и соединит семиотически ориентированную эстетику с эстетически ориентированной семиотикой.

VIII. СЕМИОТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

О СЕМИОТИКЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ*

Изобразительные средства, применяемые в пространственных видах искусства и во внехудожественных сферах, представляют еще не вполне освоенный семиотикой предмет. С одной стороны, не подлежит сомнению их участие в информационных процессах, где они, благодаря своей организации, выполняют репрезентативные и коммуникативные функции, а значит, могут рассматриваться в синтаксическом, семантическом и прагматическом измерениях. С другой стороны, средства изображения существенно отличаются от несравненно лучше исследованных в семиотике средств вербального языка и подобных ему знаковых систем. Поэтому включение изображений в класс знаков носит несколько формальный характер. Изображения включаются в него просто за счет его расширения «по определению», как это имеет место в семиотике Пирса и Морриса, вводящей для них особую категорию иконических знаков, которые репрезентируют свой объект принципиально иначе, чем условные знаки или индексы — в силу своего сходства с ним. Еще более искусственным выглядит и противоположное решение — сведение изображений к условным знакам — как это делают Н. Гудмен и, несколько осторожнее, У. Эко (Goodman 1968; Эко 1998). отождествление изображений со знаками, так же как и простое их противопоставление, не раскрывает еще семиотических механизмов изобразительной репрезентации и мало что добавляет к сложившимся уже в античные времена представлениям о миметичности (иконизме) и символичности изображений.

Не меньше сложности обнаруживается и при сопоставлении системы изобразительных средств с системой вербального языка. Их различия прослеживаются по всем трем измерениям семиотики. Так, в плане синтактики изображения имеют принципиальные структурные отличия от вербальных текстов и подобных им знаковых конструкций. Вместо линейно упорядоченных цепей дискретных знаков с их необратимой последовательностью, в изображениях выстраиваются значимые отношения, по крайней мере, в двумерном пространстве, по преимуществу непрерывном и обратимом, т. е. предполагающем неоднократное возвращение к одним и тем же участкам.

В плане семантики изображения отличаются от слов и других условных знаков принципиально иным, несигнификативным, способом репрезентации. Они не нуждаются в закреплённой кодом связи между «формой выражения» знаков и их значением («формой содержания»). Вместо внешних связей с системой кода в изображении фиксируются внутренние связи между элементами его пространственной структуры. Благодаря этой структуре, изображение не обозначает, а моделирует свой объект, т. е.

*Опубликовано в сб.: Информационная парадигма в науках о человеке. Материалы международного научного симпозиума. Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2000: 178—182.

содержит в своем изображающем пространстве иконическую модель изображаемого пространства (часто отличающегося от первого своими топологическими и метрическими свойствами). Функции модели объекта изображение выполняет иначе, чем вербальный язык, получивший статус «первичной моделирующей системы». Словесное сообщение создает модели объектов, в основном, на уровне семантики, в плане содержания, а не на уровне синтактики, в плане выражения. Примечательно, что среди шести функций речевого сообщения, описанных Р. Якобсоном (референтивной, экспрессивной, аппеллятивной, фатической, металингвистической и поэтической) нет моделирующей функции — при том, что сам Якобсон, как и многие другие авторы, находит элементы иконизма и в плане выражения речи (Якобсон 1975). Основные моделирующие функции в вербальном языке берут на себя не его эксплицитно развернутые синтагматические структуры, а заданные лишь имплицитно парадигматические структуры, в которых фиксированы отношения между значениями знаков, образующие в своей системе языковую модель мира.

Непосредственным продолжением семантических и синтаксических особенностей изображений являются и особенности их прагматики. Изображения обращены к иным психологическим механизмам восприятия и осмысления интерпретаторами, чем речевые сообщения. Изображения не описывают объекты, а показывают их. Это означает, что к визуальному восприятию обращен не только их план выражения, но и план содержания. В отличие от речи, план содержания которой раскрывается лишь в системе представлений и понятий, изображающее пространство может делаться «прозрачным» для изображаемого пространства, которое открывается «сквозь» него «непосредственному» восприятию.

Структурные и функциональные отличия изобразительной репрезентации от сигнификативной связаны и с тем, что психологические механизмы той и другой имеют разные генетические корни. Визуальное восприятие изображений, как и реальных объектов, при всей зависимости от визуальной культуры, имеет еще природную основу, связанную с когнитивными механизмами ориентации индивида в среде. Среди этих механизмов действуют и естественно складывающиеся визуальные коды. Важнейший из них — перцептуальный код, посредством которого оптические сигналы и индексы разворачиваются в перцептивный образ внешних пространственных объектов. В их познании участвует еще один когнитивный код, который позволяет подводить различные пространственные конфигурации под унифицированные визуальные схемы, хранимые в памяти. Такой «код узнавания» в большей мере, чем перцептуальный, зависит от культуры и даже от словаря вербального языка; однако его собственный «словарь» визуальных схем позволяет лишь относить к определенным визуальным категориям воспринимаемые объекты, но не репрезентировать объекты, скрытые от восприятия.

В отличие от визуального восприятия и узнавания, механизмы которых складываются в интрасубъективных когнитивных процессах, механизмы речевых сообщений

появляются в интерсубъективных процессах коммуникации. Они имеют не природное, а культурное происхождение, формируясь в коллективе, где речь развивается из системы команд и других сигналов, побуждающих индивида извне к определенному поведению. Лишь интериоризация внешней речи, перевод ее во внутренний план, соединение с неречевым интеллектом (Выготский 1982) позволили наполнить краткие сигналы содержанием наглядных образов, обогатить язык команд средствами описания и превратиться по мере эволюции культуры в полноценную моделирующую систему.

Если коммуникативные средства вербального языка оказались более пригодными к выполнению моделирующих функций, благодаря способности переводиться из внешнего во внутренний план в актах интериоризации, то, со своей стороны, внутренние перцептивные модели объектов оказываются способными включаться в процессы межсубъектной коммуникации, благодаря противоположно направленным актам экстериоризации в изобразительной деятельности. В этих актах вынесению вовне подлежат элементы плана выражения перцептуального кода, которым находится замена в системе внешних живописных и графических индексов.

Роль таких индексов в простейшем случае, например, в линейном рисунке, может играть ряд геометрических элементов (точек, линий, поверхностей и т. п.), которые приобретают определенные значения, только размещаясь в разных местах изобразительного пространства и образуя системы взаимных отношений. Именно эти системы отношений и создают иконические модели, сложная организация которых делает более оправданным сопоставление их не с отдельными знаками, а с составленными из многих знаков текстами. Сходство изображений с такими текстами усиливается и тем обстоятельством, что наряду с иконическим моделированием они включают в себя и средства сигнально-индексального кодирования. Так, в системе линейной перспективы (которую можно рассматривать как один из возможных грамматических принципов построения изобразительного пространства) параллельные линии замещаются сходящимися, равные расстояния — последовательно сокращающимися и т. п. Тем самым вводится система индексов, благодаря которым плоское изображающее пространство делается способным воспроизводить трехмерное изображаемое пространство. Вместе с линейными отношениями, функции индексов глубины и других пространственных отношений могут выполнять также тоновые и цветовые различия между пятнами, их контрасты, нюансы и др.

Все эти индексы вплетены в иконическую модель изображаемого, вместе с которой они образуют специфический изобразительный текст — «перцептограмму». Последняя является, с одной стороны, результатом вынесения художником во внешнее пространство своего внутреннего образа, а с другой — стимулом формирования соответствующего перцептивного образа у зрителя.

Можно говорить о «перцептографическом коде» как об искусственном и приспособленном к внешним коммуникативным процессам аналоге естественного перцеп-

туального кода, опосредующего внутренние когнитивные процессы. Как семиотическая система перцептографический код может сильно варьироваться, подчиняясь разным культурным нормам в разные исторические периоды, в различных видах искусства и внехудожественных изображений. В любом случае он существенно отличается от вербального языка уже хотя бы тем, что вместо словаря знаков с фиксированными значениями имеет лишь индексы, которые становятся значимыми только во взаимных отношениях. Такой код ближе не к «лексическому», а к «грамматическому» типу языков, в котором, по мысли выделившего эти типы Ф. де Соссюра, преобладают не произвольные знаки, а мотивированные правила конструирования.

В качестве таких правил можно рассматривать, скажем, различные системы перспективы, каждая из которых задает свои нормы упорядочивания в изобразительной плоскости индексов, указывающих на отношения глубины в изображаемом пространстве. Таковы правила организации на этой плоскости и других групп индексов, с помощью которых строятся перцептивные образы нарисованных форм и пространственных отношений между ними (например, правила светотени, воздушной перспективы и т. п.).

Правила перцептографического кода, разумеется, далеко не исчерпывают семиотику изображений, интерпретация которых может быть опосредована целым рядом других визуально-пространственных кодов (например, предметно-функциональным, социально-символическим, иконографическим и т. п.). Однако все эти коды участвуют в осмыслении уже изображенного и потому имеют по отношению к нему не денотативный, а коннотативный характер (ср.: Барт 1989: 303). Между тем уже система средств, с помощью которых строится само «буквальное», «денотативное», по Барту, изображение представляет собой достаточно показательный пример семиотической системы, принципиально иного типа, чем вербальный язык.

ОБ ИНДЕКСАХ ПРОСТРАНСТВА В ПЛОСКОСТНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ*

Совокупность линий и пятен на плоскости может рассматриваться как *изображение*, если она способна вызывать восприятие чего-то, отличающегося от нее самой. При таком толковании в изображениях отмечается та же способность к репрезентации, что и у знаков, которые со времен Августина связываются с явлениями, обнаруживающими себя чувствам и открывающими что-то иное мыслям. Специфика изображений как средств репрезентации состоит в том, что они вызывают не только *мысли* об отсутствующем объекте, но и его *восприятие*. При этом пространство изображения «расслаивается» на два: изображающее и изображаемое, а «за» плоскостью, в которой располагается конфигурация линий и пятен, глазу открывается пространство изображаемых объемов, удаляющихся в глубину. Эти два пространства соотносятся, соответственно, как «план выражения» и «план содержания» и связаны между собой даже не как две стороны бумажного листа в известном сравнении Ф. де Соссюра, а как одна и та же, лишь по-разному воспринимаемая (ср.: Соссюр 1977: 145).

Эта неразрывная связь изображаемого и изображающего не облегчает, а скорее затрудняет выявление ее семиотического механизма и выяснение тех отношений, в которые вступают в нем иконические, индексальные и конвенциональные компоненты. К решению этой проблемы имеются разные подходы. В отличие от соссюрианской семиологии, где принцип немотивированности связи означающего и означаемого препятствует включению изображений в сам ее предмет, семиотика Пирса вводит, казалось бы, подходящую как раз для изображений категорию иконического знака. Однако ее использование порождает новые проблемы. Критики отмечали, что само по себе отношение иконического сходства (бинарное, рефлексивное и симметричное) не может быть отождествлено с отношением репрезентации (тернарным, нерефлексивным и несимметричным) (Гудмен), что наличие у вещей общих свойств еще не делает их иконическими знаками друг друга (Бирмен), что выбор таких свойств зависит от культурных конвенций (Эко) и т. п. (см.: Goodman 1968; Bierman 1962; Эко 1998). В то же время сведение изображений к чисто конвенциональным средствам репрезентации вызывает столь же обоснованную критику даже со стороны тех, кто эту зависимость признает и изучает (см.: Gombrich 1981; Groupe μ. 1995; Sonesson 1995).

В споре сторонников идеи иконичности и идеи конвенциональности почти без внимания остается третий член пирсовской триады — индексальность, роль которого, за редким исключением, оказывается недооцененной. Эту роль можно оценить, сопоставляя свойства изображаемого, сохраняющиеся в изображающем в случаях, например, ортогональной, аксонометрической и центральной проекции. Последний случай

*Полный текст публикуется впервые. Тезисы опубликованы в сб.: Знак: иконы, индексы, символы. Тезисы докладов международной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения проф. С. В. Воронина / Под ред. А. В. Зеленщикова, О. И. Бродович. СПб. Филол. факультет СПбГУ, 2005: 72—73.

соответствует «линейной перспективе», которая утвердилась в новоевропейском сознании как способ наиболее правдоподобного построения изображений. По сравнению с первыми двумя, в нем степень сходства изображающего и изображаемого уменьшается: параллельные линии заменяются сходящимися, прямые углы преобразуются в острые или в тупые, равные углы и линии оказываются неравными и т. п. Чтобы изобразить прямоугольную крышку стола, надо нарисовать трапецию или вообще неправильный четырехугольник, чтобы изобразить круг, надо нарисовать овал и т. д. Достижение иллюзорного правдоподобия в случае линейной перспективы требует, таким образом, не приближения, а удаления от воспроизведения свойств изображаемых объектов и, соответственно, уменьшения «степени иконичности», если использовать введенный еще Ч. Моррисом термин.

Как и всякое восприятие пространственных отношений между реальными телами, восприятие их на картине не может обойтись без опосредования системой признаков, по которым реконструируется расположение объемов в пространстве. Более сильная перцептивная иллюзия появляется, как правило, вместе с более значительными отклонениями от отношений иконичности между изображающим и изображенным и заменой их индексальными средствами, с помощью которых стимулируется построение перцептивного образа удаляющихся в глубину объемов. В том, что здоровый смысл считает реалистическим изображением, иконичность систематически приносится в жертву индексальности.

В частности, линейная перспектива есть с семиотической точки зрения не что иное, как способ систематической индексации пространственных отношений между изображаемыми объектами за счет подчиненных определенным правилам отклонений от их иконического воспроизведения. Индексальный характер носят и средства «воздушной» перспективы: противопоставление переднего и дальнего планов с помощью разницы в силе контрастов и синестетических различий между «теплыми» («приближающимися») и «холодными» («удаляющимися») цветами. Средства светотени, казалось бы, иконически воспроизводят различия светлого и темного в самих объектах, но и эти различия вводятся в изображения как признаки объемов и их пространственных отношений.

И светотень, и перспектива образуют разные типы индексальных систем, опираясь на которые, восприятие строит картину объемно-пространственных отношений. Развиваясь в культуре в определенные исторические периоды и приобретая в ней роль «символических форм», в смысле Э. Кассирера и Э. Панофского, эти системы искусственно воспроизводят некоторые естественно складывающиеся способы ориентации человека в предметно-пространственной среде с помощью тех или иных признаков. Совокупность этих визуальных признаков, по которым в обыденном восприятии строится перцептивный образ пространственного окружения, можно рассматривать как естественный перцептуальный код. Такой код выполняет когнитивные функции и

формируется в опыте обитания в пространственной среде в соответствии, прежде всего, с ее природными особенностями, хотя и допускает влияние культурных конвенций.

В культуре средства этого кода вовлекаются уже не только в когнитивные, но и в коммуникативные процессы «трансляции» перцептивного образа от субъекта к субъекту. В этих процессах элементы и структуры природного кода восприятия модифицируются и трансформируются в свои разнообразные культурные версии. Каждая из таких версий образуется комплексом отобранных из него индексальных средств, с помощью которых производится стимуляция пространственного восприятия в искусственно строящихся изображениях. Созданное на плоскости с помощью таких средств изображение сопоставимо не с единичным знаком, а с целым текстом, который содержит множество элементов, структурированных по определенным правилам и приобретающих значение в системе своих соотношений. Такой текст можно назвать «перцептограммой», которая, с одной стороны, представляет собой «запись» результатов восприятия изображаемого объекта и проекцию вовне структуры и элементов визуального поля художника. С другой стороны, она же служит программой, организующей визуальное поле зрителя и, с известной принудительностью, направляет процесс восприятия изображаемого.

Индексальные средства, участвующие в организации такой перцептограммы, образуют код, который сохраняет связь с естественным перцептуальным кодом и в то же время оказывается одной из многих культурных модификаций последнего, сложившейся в соответствии с определенными техническими, художественными и вообще культурными условиями коммуникации с помощью изображений. Код, сформированный в актах такой коммуникации в результате искусственного и культурно детерминированного отбора, будем называть перцептографическим. Разновидности этого кода могут включать, в частности, средства линейной и воздушной перспективы, светотень и другие способы указаний на пространственные отношения. Они участвуют в организации изображений, например, в линейной, черно-белой или тоновой графике, полихромной или колористической живописи, и их разнообразие увеличивается в ходе исторического развития художественных школ и направлений.

При всех различиях версий перцептографического кода и его возможных подкодов, организация этих средств имеет ряд общих признаков, связанных с их индексальным характером. Для всех из них характерно то, что никакие линейные, тоновые или цветовые элементы кода не имеют закрепленных за ними внеконтекстных значений, а вызывают перцептивный образ изображаемого только в системе их взаимных соотношений и отношений между этими отношениями (например, различий в степени контрастности для переднего и дальнего планов). Помещенные в другое место изображающего пространства линия той же величины и направления или пятно того же цвета и формы будут принимать уже совсем иные значения. В терминах семиологии

Ф. де Соссюра, перцептографический код следовало бы отнести к системам не «лексического», а «грамматического» типа (ср.: Соссюр 1977: 165). Для этого кода, может быть еще более, чем для вербального языка, справедлив тезис швейцарского лингвиста о том, что в его системе нет ничего, кроме различий.

Перцептография во всех ее разновидностях и есть не что иное, как способ придания значения различиям в направлениях и размерах линий, в силе и резкости контрастов между пятнами разных цветов и тоновых оттенков, в соотношениях этих контрастов с нюансами и т. п. Помимо качественных различий между дискретными перепадами признаков, которые можно фиксировать с помощью оппозиций «прямое—изогнутое», «светлое—темное», «хроматическое—ахроматическое» и т. п., смысло-различительные функции приобретают количественные различия элементов и их непрерывные переходы в рамках шкалы градаций между полюсами противопоставленных признаков (см. выше: «Алфавит» и «палитра»...).

В организации отношений между построенным таким образом изображающим пространством и видимым «сквозь» него изображаемым пространством участвуют все члены знаменитой триады Пирса. Поскольку некоторые свойства изображающего остаются сходными со свойствами изображаемого, отношения между тем и другим сохраняют иконичность. Поскольку в создании изображений участвуют элементы и структуры той или иной модификации перцептографического кода, изобразительные средства приобретают индексальный характер, не исключая и того, что о них можно говорить также и как об иконическом воспроизведении естественных индексов (например, в случае светотени, как способа индексации объема). Наконец, поскольку отбор индексальных средств перцептографии и способов иконического воспроизведения изображаемого зависит от культурных традиций и индивидуальной манеры, в отношения изображаемого и изображающего вносится конвенциональность.

Таким образом, сложную семиотическую структуру обнаруживает уже одно только построение изображаемого пространства, даже если не учитывать того, что его результат сам становится, как правило, объектом интерпретации с помощью целого ряда иных визуально-пространственных кодов.

О ТИПАХ СМЕЩЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ*

Предложенное в семиотике Ч. Пирса различие символических, индексальных и иконических знаков основано на их разных отношениях к репрезентируемым объектам. Между тем, не менее существенны различия тех когнитивных механизмов, с помощью которых производится осмысление средств репрезентации субъектом. Под *осмыслением* будем понимать включение каких-либо полученных извне данных в систему знаний, ценностей или планов, которыми субъект уже обладает. Это включение может происходить на разных уровнях познания и затрагивать процессы не только понимания, но также узнавания и восприятия.

Можно различать *прямое* осмысление, направленное на познание самого презентуемого объекта, и осмысление, *смещенное* на некоторый иной объект, репрезентируемый с его помощью. Всякая репрезентация объектов опирается на механизмы такого смещенного осмысления. Эти механизмы могут быть различены в зависимости от того, на каком из когнитивных уровней такое смещенное осмысление производится. Их различие лишь отчасти совпадает с различием типов репрезентации в упомянутой пирсовой триаде. Например, то, что Пирс относит к символам, всегда нуждается в *смещенном понимании*, поскольку для постижения их значения недостаточно ни восприятия, ни узнавания, ни прямой категоризации данного знака, скажем, как «знака» или как «слова». Но уже осмысление индексов и иконических средств репрезентации может производиться на уровнях *смещенного узнавания* и *смещенного восприятия*.

Оба эти типа смещенного осмысления имеют место при интерпретации *изображений*, для описания которых семиотика Пирса предоставляет понятие «иконический знак», но в создании которых значительна также и роль индексов. Подобно условным знакам, изображения репрезентируют нечто, отличающееся от них самих, но, в отличие от этих знаков, не только указывают на него, но и *показывают*, вызывая не только мысли об отсутствующем объекте, но и его *восприятие*.

При этом изобразительная репрезентация опирается на разные когнитивные процессы в случаях изображений на плоскости (картин, рисунков, фотографий и др.) и в случаях объемных изображений (скульптур, макетов, трехмерных моделей и т. п.). В первом случае основным ее способом служит *смещенное восприятие*, когда средства репрезентации интерпретируются на перцептивном уровне. Смещение здесь происходит при интерпретации лежащих на плоскости линий и цветовых пятен как элементов каких-то предметов, отсутствующих на этой поверхности и воспринимаемых в изображаемом пространстве. Картина именно постольку может репрезентировать изображенные на ней объекты, поскольку способна искусственно стимулировать построение

*Опубликовано в сб.: Актуальные проблемы современной когнитивной науки. Материалы Международной научно-практической конференции (15—16 октября 2009 г.). Иваново, 2010: 178—180.

их перцептивных образов, направляя взгляд как бы «сквозь» плоскость изображения и заставляя видеть то, чего реально ни на ней, ни за ней нет. Смещение восприятия одной и той же конфигурации линий, нарисованных на плоскости, особенно заметно в тех случаях, когда оно может быть произведено по-разному. Так бывает, например, в случаях альтернативного деления на «фигуру» и «фон» или неоднозначной интерпретации плоского рисунка «куба Неккера» как граней, по-разному повернутых к зрителю.

Стимулировать видение отсутствующих предметов способны и объемные изображения, например, скульптура. Однако ее визуальная интерпретация опирается не на смещенное, а на прямое восприятие объемов, которые непосредственно открыты взгляду. Независимо от того, в каких отношениях они состоят к оригиналу, их можно видеть и ощупывать с разных сторон, при разном освещении, и никакого «смещения» на уровне их восприятия нет. Оно появляется на следующем уровне, когда происходит *смещенное узнавание* и выясняется, что мраморная глыба может узнаваться, например, еще и как торс женщины, а бронзовая отливка — как бюст вождя.

В живописи же, наоборот, узнавание форм, полученных в результате смещенного восприятия, обычно не требует новых смещений, коль скоро уже удастся создать восприятие изображаемых форм. Лишь в некоторых особых случаях плоских изображений возможно сочетание смещенного восприятия нарисованных пространственных форм и смещенного узнавания распознаваемых в них объектов — как это имеет место, например, при альтернативной интерпретации известного рисунка Э. Боринга «Жена или теща» или еще более известных произведений Дж. Арчимбольдо.

Особый случай сочетания смещенного восприятия и смещенного узнавания представляет собой рельеф, в котором уплощение объемов дополняется средствами линейной перспективы, применяемыми и в плоскостных изображениях. Таковы, например, рельефы, выполненные Л. Гиберти для восточных ворот баптистерия Сан-Джованни во Флоренции. В этом случае перспективные сокращения сильно уплощенных сооружений на дальнем плане, как и в рисунке, вызывают смещение восприятия, а прямое восприятие гораздо более выпукло вылепленных фигур переднего плана предполагает смещенное узнавание их форм.

Разумеется, дальнейшая интерпретация воспринятых и узнаваемых объектов, как в плоских, так и в объемных изображениях, возможна с помощью других механизмов, прежде всего, — понимания их смыслов, которое тоже может быть и смещенным, и альтернативным. Но уже собственно изобразительная репрезентация допускает, по крайней мере, два разных типа смещенного осмысления, когнитивные механизмы которых не совпадают.

IX. ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОДЫ В ИСКУССТВЕ

ПРОСТРАНСТВО ИЗОБРАЖЕНИЙ И ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ*

В восприятии и осмыслении произведений изобразительного искусства участвует обширный комплекс семиотических средств. Введенное в семиотику Пирса и Мориса понятие «иконический знак» не охватывает их разнообразие. В большей мере на это разнообразие указывает выражение «язык живописи». Но оно предполагает, что живопись имеет свою собственную знаковую систему, обособленную от других языков культуры. Между тем уже сравнение с искусством слова подсказывает, что словесный текст становится художественным не потому, что его образуют какие-то особые знаки «языка литературы», но только благодаря искусному использованию знаков обычного, пусть и литературного, языка. Аналогичным образом и «язык живописи» есть не что иное, как искусно используемый комплекс визуально-пространственных кодов, употребляемых и за пределами искусства в самых разных областях культуры. От этих «внехудожественных» кодов изобразительное искусство не только не обособляется, но наоборот, концентрирует их в себе и образует поле их взаимодействия.

Простейший из этих кодов — система меток, штрихов, засечек, из совокупности которых создаются очертания формы. Единицы этого кода, его «буквы», сродни элементам геометрии Эвклида — точкам, линиям, углам. Каждая из них не обозначает ничего иного, кроме места, на котором должна быть произведена какая-то операция рукой или только глазом: подъем, поворот, остановка. Этот код разметки принадлежит тому же типу, что и демаркационный код, с помощью которого размечаются границы территории, и индексы которого (стены, заборы, шлагбаумы и т. п.) служат еще и сигналами, направляющими движения человека. В своей «камерной» версии этот сигнально-индексальный код служит как рисовальщику, который набрасывает композицию на холсте или листе бумаги, так и мастеру-ремесленнику, который размечает, быть может, и на таком же холсте заготовку будущего изделия. Соответственно, и система меток может превратиться в одном случае в изображение вещи, а в другом — в самое изображаемую вещь, как, скажем, выкроенный кусок ткани преобразуется в настоящее платье.

Правда, в одном существенном отношении результаты деятельности ремесленника и рисовальщика будут различаться: реальное платье останется в пространстве предметного действия, тогда как изображенное — «уйдет» в иллюзорное пространство картины. Между этими пространствами возможны различные соотношения.

Пространство изображения может становиться частью пространства действия. Так, наскальные изображения животных включались в имитировавшие охоту на них ритуальные действия. Так же и средневековые мозаики и фрески на стенах храма, изобра-

* Опубликовано в сб.: Грани культуры. Материалы II международной научной конференции. Санкт-Петербург 4—6 ноября 1997 г. СПб. 1997: 319—322.

жая некое, находящиеся «за» этими стенами трансцендентное пространство, в тоже время сохраняли связь с пространством происходящего перед ними культового действия.

В свою очередь пространство созерцания, создаваемое изобразительными средствами, способно само «вобрать» в себя пространство действия — предметного, социального или культового. Такое воспроизведение реального пространства в изображенном находит свое законченное выражение в картине, которая отличается от росписи храмов тем, что разрывает связь изображаемого на ней действия с действиями, происходящими перед ней, и выгораживает изображаемое пространство как автономное, независимое от места, где картина повешена.

Отделенное рамкой от всего остального мира пространство картины в то же время не отгорожено от семиосферы культуры, в которой оно осмысляется. Напротив, в осмыслении изображаемого пространства привносятся те же визуально-пространственные коды, которые регулируют интерпретацию ситуации и в реальном пространстве.

В частности, для того, чтобы узнать изображаемые предметы, скажем, меч, шлем или чашу, зритель должен воспользоваться тем же предметно-функциональным кодом, который задает нормы осмысления предметных форм и в пространстве действия с ними. Этот код соотносит формы предметов с определенными практическими функциями и позволяет, узнавая их, понимать и их значение. Вместе с предметно-функциональным кодом в осмыслении этих форм — как реальных, так и изображенных — участвует социально-символический код, который регламентирует интерпретацию предметов и их особенностей как знаков и символов каких-то социальных характеристик пользующихся этими предметами людей: царь носит на голове корону, стражник — шлем, моряк — бескозырку и т. д.

Своеобразным расширением этого кода, уже специфичным для изобразительного искусства, можно считать иконографический код, который помогает узнавать изображаемых персонажей по их атрибутам: Нептуна по трезубцу в руке, апостола Петра — по связке ключей и т. д. Еще один визуально-пространственный код относится к сфере проксемики, выявляющей значения мест, занимаемых участниками некоего действия в социальном пространстве. В иконографической своей версии этот код регламентирует значимые расположения фигур в картинной плоскости по осям верх—низ, правое—левое, в соотношении центра и периферии, а также, возможное только в изображении, значимое изменение их масштабов.

Особое место занимает группа кинесических визуальных кодов, знаки которых разворачиваются как в пространстве, так и во времени, но сохраняют свое значение и будучи запечатленными в изобразительном пространстве. Сюда относятся жестикация, мимика и пантомимика, всевозможные значимые положения тела.

За исключением своих специальных иконографических модификаций, все названные визуальные коды вместе с символикой цвета и света, формы и пространства обра-

зуют комплекс семиотических средств, которые привлекаются для осмысления как произведений изобразительного искусства, так и «внехудожественной» реальности и применимы к пространственным объектам как «по ту», так и «по эту» сторону картинной плоскости.

Существует, однако, еще один комплекс семиотических средств, благодаря которым соотнесение этих сторон становится вообще возможным, и происходит парадоксальное восприятие покрытого красками холста не как предмета в пространстве, а как пространства, в котором находятся другие предметы. Таковы всевозможные признаки пространственности, сознательно выстраиваемые художником на плоскости: линейная и воздушная перспектива, светотень, заслонения, пересечения и т. п. Подобные признаки входят в план выражения перцептуального кода, который имеет естественное происхождение, но корректируется в культуре. Способность пользоваться им в актах восприятия возникает в младенчестве вместе с умением выстраивать из мозаики светлых и темных пятен в зрительном поле визуальный образ объемных тел и их пространственных отношений. Однако для того, чтобы перцептуальный код смог участвовать не только в восприятии, но и в создании изображений, необходимо экстериоризировать получаемый с его помощью перцептивный образ, проходя обратный путь — от готового восприятия к тем признакам, по которым оно создается. Такой визуальный анализ требует специального обучения, опирающегося на опыт, накопленный в культуре.

Различные культуры в своем историческом развитии выделяют из естественного перцептуального кода разные комплексы визуальных средств, создавая тем самым специфичные для каждой из них «формы видения». Появление картины как особого предмета оказалось связанным с такой формой видения, которая перестала трактовать плоскость изображения как стену и предпочла интерпретировать ее как окно, открывающее для взгляда вход в иное пространство, или даже — как оптические приборы, например, как зеркало или линзу. В отличие от таких приборов, однако, картина сохраняет в себе вместе со свойствами окна и свойства стены: она предполагает взгляд не только *сквозь*, но и *на* себя. При этом сопоставление обоих способов смотрения составляет существенный момент ее эстетического восприятия — что отличает картину и от изображения на кино- и телеэкранах, полностью «растворяющегося» в них.

Смотрение на картину как на плоскость стены, и смотрение в нее как в окно по-разному соотносятся между собой в различные исторические периоды. Если в период своего расцвета в XV—XIX вв. картина стремится быть предельно «прозрачной» для взгляда *сквозь* нее, то в живописи импрессионистов происходит «замутнение» окна или зеркала картины, и, особенно у неомимпрессионистов, не менее важным становится смотрение *на* ее поверхность. Логическим следствием этого стало «свертывание» глубины изображаемого пространства в живописи XX века, возвращение плоскостности (например, у Матисса) и даже «выталкивание» изображаемых предметов из пространства в картину в пространство перед ней (Пикассо, Татлин и др.).

Во всех модификациях изобразительного пространства изменяются и соотношения между используемыми в его интерпретации пространственными кодами. Вместо доминировавших в классической картине перцептографического, предметно-функционального и социально-символического кодов с их иконографическими модификациями, ведущими могут оказаться синестетические цветовые или архитектурный коды — как, например, в нефигуративной живописи Кандинского или Малевича.

Из сказанного вытекает заманчивая перспектива рассмотреть всю историю изобразительного искусства как историю возникновения, смены и взаимодействия различных визуально-пространственных кодов.

ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОДЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ*

Изобразительное искусство образует сферу, особенно сложную для семиотического описания. К естественным для семиотики искусства вопросам о специфике его художественных средств в ней добавляются еще вопросы о своеобразии изобразительной формы репрезентации. В отличие от семиотики словесных искусств, которая всегда может опереться на добытое лингвистами знание о знаках вербального языка, семиотика изобразительного искусства нуждается еще в прояснении того, какие единицы служат в нем носителями значений, и в какие семиотические системы они организованы.

Обманчивая легкость, с которой изображения различного рода категоризируются как «иконические знаки», скорее затрудняет выявление семиотического механизма изобразительной репрезентации, чем способствует его пониманию. Ограничиваясь указанием на сходство с репрезентируемым объектом, понятие иконического знака оставляет в тени разницу в способах воздействия изображений разного типа на восприятие субъекта. Не выявленными остаются даже принципиальные различия между скульптурными изображениями, воспроизводящими формы объемных тел в пространстве, и живописью, создающей их видимость на плоскости. В рамках понимания изображений как иконических знаков не находит ответа и даже не может быть поставлен вопрос о том, почему вообще конфигурации линий и пятен на поверхности картины, несходные с изображаемым объектом ни по физическим, ни по геометрическим качествам, могут все-таки восприниматься как сходные с ним.

Семиотическому углублению уже имеющихся в традиционном искусствоведении знаний об изобразительных средствах не слишком способствует и понятие языка изобразительных искусств. Художники и искусствоведы издавна применяли это понятие, не претендуя на терминологическую строгость (см., напри-: Вёльфлин 1922: 24; 1930: 13, 266; Кандинский 2001: 64; Riegl 1966: 210—211; Kerpès 1944). Позднее метафорическое понимание искусства как языка сблизилось с идеями семиотиков об аналогии между различными сферами культуры и лингвистическими системами. Однако в случае изобразительных искусств последовательно проводить эту аналогию удастся лишь до известных пределов.

Подобие лексическим и грамматическим средствам вербального языка семиотикам удастся найти, прежде всего, в традиционном искусстве, ориентированном на воспроизведение канонов и иконографических схем — в средневековой иконописи, в народном искусстве и т. п. (см., в частности: Успенский 1970, 1995; Adorno 1981: 51—106).

*Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Вып. 1. СПб. 2003: 51—59. Статья написана по материалам доклада: The Visual-spatial Codes within the History of Arts // VII International Congress IASS—AIS, Abstracts. Dresden. 1999: 374.

Однако применимость подобных аналогий к анализу индивидуального творчества ставят под сомнение не только представители традиционного искусствознания, всегда полагавшие, что повторение стандартных приемов не характерно для художественного творчества (см.: Schlosser 1935), но и специалисты в лингвистике и семиотике, со своей стороны отрицавшие применение стандартных единиц в продуктах индивидуального творчества художников (см.: Бенвенист 1974: 69—96).

Но как раз аналогия с вербальным языком подсказывает, что его знаки не мешают искусству слова, а наоборот, служат материалом, с которым оно работает. Подобно тому, как в поэзии знаки повседневного языка мастерски организуются и переосмысляются, так и пространственные искусства появляются в результате искусного использования ряда невербальных кодов, применяемых и за их пределами.

Визуально-пространственные коды составляют еще недостаточно изученную область семиотики. Ее специфика связана с особенностями пространственных носителей значений, их визуального восприятия и осмысления на разных психических уровнях. Поскольку неоднородное и обратимое пространство создает другие условия для информационных процессов, чем одномерное и необратимое время, пространственные тексты приобретают иные структуры, чем вербальные конструкции, а их описание не может ограничиваться простым заимствованием готовых лингвистических моделей (см. подробнее: Чертов 1999; см. также выше: «Об отношениях между семиологией пространства и лингвистикой»).

Свои особенности привносит и визуальный характер восприятия пространственных текстов. Само «видение» может строиться на разных уровнях. Можно фиксировать внимание на сенсорных данных, попадающих в «визуальное поле», или на перцептивных образах пространственных форм, входящих в картину «видимого мира» (в терминах Дж. Гибсона). В практической деятельности «видение» фиксируется обычно на апперцептивном уровне, на котором составляются планы предметных действий или социально-значимых поступков и целенаправленно выхватываются только те пространственные отношения, которые функционально связаны с этими планами.

Фиксированные на разных уровнях видения пространственные объекты могут быть так же и осмыслены на разных уровнях сознания, включать разные психические механизмы: когнитивные, аффективные, двигательные. Их «ментальным адресом» могут быть ощущения других модальностей, моторные реакции разных уровней, разнообразные поведенческие схемы, не говоря уже о вербальном осмыслении.

В каждом из этих случаев видимые тем или иным способом пространственные объекты служат семиотическими средствами, несущими информацию субъекту в качестве сигналов, стимулирующих его произвольные или непроизвольные реакции, индексов, указывающих на присутствие некоторых невидимых сторон в видимых явлениях, а также условных знаков, способных репрезентировать отсутствующие в наличной ситуации объекты.

Разнообразие форм видения и осмысления пространственных носителей информации делает возможным развитие целого комплекса визуально-пространственных кодов, регулирующих связи между формами зрительного выражения и его содержания на том или ином уровне психики. Так, синестетические коды соотносят зрительные ощущения формы и цвета с переживаниями иных модальностей, в частности — с кинестезией, на базе которой складываются единицы плана содержания в архитектурно-пространственном коде. Развертывание оптических данных в восприятие объемных форм видимого мира осуществляется не только средствами иконического воспроизведения, но и механизмами перцептивного кода. Выделенные уже в перцептивной картине видимого мира фигуры людей, их позы и мимика вызывают когнитивные, аффективные и моторные реакции, опосредованные комплексом мимических, кинесических и проксемических кодов. Предметные коды позволяют категоризовать узнаваемые пространственные формы и связывать их с определенными культурными значениями. В частности, предметно-функциональный код соотносит устойчиво воспроизводимые в культуре формы предметов с их орудийными функциями, а социально-символический код наделяет их коннотативными значениями, указывающими на роль оперирующего ими субъекта в пространстве социального действия. Можно говорить также и о природно-символическом коде, связывающем видимые природные объекты с определенными мифологическими или религиозными значениями.

Поскольку подобный символизм как природных, так и социальных объектов сравнительно легко поддается переводу в вербальный язык, не лишена оснований идея рассматривать соответствующие коды как вторичные по отношению к нему семиотические системы. Однако в этот класс вторичных семиотических систем могут быть включены далеко не все визуально-пространственные коды. Не только перцептивный или синестетические коды, основание которых складывается в естественных процессах филогенеза и онтогенеза, но и предметно-функциональный код, возникающий только в культурно-обусловленной деятельности человека, имеют генетически независимые от речи корни. В отличие от вербального языка, возникшего, прежде всего, как система средств коммуникации между субъектами, пространственные коды формируются изначально в сфере субъектно-объектных отношений: в процессах познания объектов, как перцептивный код, или их преобразования — как предметно-функциональный. Однако, включаясь в систему межсубъектных контактов, гносические и практические коды начинают участвовать и в коммуникативных процессах, в которых их средства приобретают особые семиотические функции.

Так, например, элементы внутреннего перцептивного кода переводятся во внешний план и включаются в коммуникативные процессы, благодаря выражению средствами некоторого практического кода, родственного коду разметки, который используется ремесленниками разных специальностей для организации преобразуемого пространства. Единицы этого кода: точки, линии, штрихи и пр. служат индексами, отмечающими места, где должны совершиться определенные действия руки или глаза, и

одновременно — сигналами, стимулирующими эти действия. В этом смысле засечки, которые наносит на ткань закройщик, размечающий форму будущего костюма, отличаются от штрихов, с помощью которых художник изображает тот же костюм на своем холсте, лишь тем, что служат сигнально-индексальными средствами не только внутренних перцептивных, но и внешних практических действий. <...>

В искусстве семиотические средства, используемые и за его рамками, перестают быть незамечаемым орудием деятельности и превращаются в ее объект, на который обращается пристальное внимание как художника, так и зрителя. Однако разные искусства отличаются и теми семиотическими системами, за разработку которых они принимаются, и теми задачами, которые они перед собой при этом ставят. <...>

В частности, хотя перцептивный код опосредует восприятие произведений во всех пространственных видах искусства, он доминирует только в некоторых из них, специально занимающихся художественной разработкой его семиотических средств. Архитектура, дизайн, круглая скульптура, создающие реальные пространственные объемы и сооружения, пользуются этими средствами преимущественно лишь для того, чтобы направлять последовательность восприятия, но не нуждаются в искусственной стимуляции последнего. В отличие от них, изобразительную живопись, графику или рельеф можно рассматривать как искусства использовать различные средства перцептивного кода для создания искусственных стимулов восприятия реально отсутствующих объектов. При том, что эти искусства стремятся к миметическому воспроизведению изображаемых объектов, они не в состоянии обойтись без привлечения сигнально-индексальных средств перцептивного кода, без которых оптические данные не могут развернуться в зрительный образ предметов в пространстве.

Чтобы сделать возможным восприятие реально отсутствующих перед глазами зрителя объектов, художник должен уметь экстериоризировать, выносить во вне элементы собственного перцептивного образа. Для этого он должен отрефлексировать процесс своего восприятия, отобрать наиболее важные для него оптические данные и найти им какое-то соответствие в том материале, с которым он работает. Тем самым, средства перцептивного кода, складывающиеся в интрасубъективных познавательных процессах, приобретают свой внешний аналог, предназначенный для интересубъективных процессов коммуникации.

Создаваемое с помощью этих средств плоское изображение объемных объектов в трехмерном пространстве в принципе не может ограничиться иконическим воспроизведением. Ведь по определению иконический знак репрезентирует свой объект в силу сходства с ним, тогда как плоское изображение, чтобы казаться похожим на трехмерные объекты, должно иметь объективно отличающиеся от них свойства. Так, в системе линейной перспективы прямоугольная крышка стола, например, должна быть представлена на плоскости фигурой с неравными сторонами и углами, круг — как овал и т. п. Отношения иконичности дополняются здесь индексальными и сигнальными средствами перцептивного кода, которые строят восприятие изображаемых

объектов не потому, что имеют одинаковые с ними свойства, а потому, что содержат достаточные оптические стимулы для появления перцептивного образа. Содержащая такие стимулы конфигурация линий и пятен на плоскости картины выступает не как единичный «иконический знак», а как сложный визуально-пространственный текст, организующий процесс восприятия изображаемых объектов. Этот текст можно рассматривать как «перцептограмму», которая позволяет, с одной стороны, выносить вовне зрительный образ, строящийся в восприятии или представлении художника, а с другой — задает программу построения перцептивного образа у зрителя.

Семиотические средства, делающие возможной подобную «перцептографию», отличаются от естественно складывающихся и неосознанно используемых в когнитивных процессах средств перцептивного кода тем, что они оказываются сознательно отобранными и передаваемыми в культурной традиции посредниками процессов межсубъектной коммуникации. Хотя они могут рассматриваться и по своему источнику, и по своему ментальному «адресу» как модификации средств перцептивного кода, их можно выделить в самостоятельную группу и рассматривать как особый перцептографический код, опосредующий передачу оптической информации уже не извне вглубь сознания, а наоборот, от ментального образа — вовне, к строящемуся в пространстве изображению и далее — к сознанию другого субъекта. В отличие от естественно возникающего и потому относительно стабильно воспроизводящегося перцептивного кода, зависимый от сознательного выбора и культурной традиции перцептографический код допускает самые разнообразные вариации. Различие видов изобразительного искусства и смена господствующих в нем направлений показывают, насколько разными могут быть его средства.

Например, линейная графика ограничивается тем, что из разнообразных оптических данных отбирает лишь очертания границ между пятнами разного тона и цвета, абстрагируясь от внутреннего наполнения этих пятен. Искусство графика в таком случае состоит в том, чтобы выбрать наиболее точные, выразительные или красивые линии (причем разные художники могут считать для себя наиболее важной каждую из этих задач). Черно-белая графика конкретизирует линейный рисунок конфигурацией темных и светлых пятен, проясняющих изображаемые формы. Тоновая графика привлекает для этого уже целый спектр перетекающих друг в друга тоновых оттенков. Сходным образом в живописи есть, с одной стороны, цветовой аналог дискретной черно-белой графики — «полихромия» — а, с другой стороны — «колорит», использующий палитру непрерывно переходящих друг в друга оттенков цвета.

Как линейная конфигурация, так и цвето-тоновая структура изображений, создаваемых той или иной модификацией перцептографического кода, могут быть более или менее схематичными в зависимости от того, на какой способ видения и осмысления они рассчитаны. Хотя всякое изображение остается таковым в силу того, что вызывает восприятие изображаемого объекта, несущая его *перцептограмма* может быть более или менее развернутой. Она может содержать, с одной стороны, богатый материал для различения подробностей на сенсорном уровне, становясь, тем самым, еще и

«сенсограммой», а с другой стороны, она может быть редуцирована к минимальному набору признаков, достаточных лишь для узнавания и категоризации изображаемого объекта. В последнем случае она превращается в *пиктограмму*. Поскольку ее интерпретация в большей мере обуславливается конвенциями, она приближается тогда к условному знаку, значением которого является понятие или представление. Перейдя некоторую грань, пиктограмма может действительно в такой знак превратиться, становясь уже *идеограммой*. Разделительная черта между ними проходит там, где находится граница между воспринимаемым и невоспринимаемым: пиктограмма остается, пусть и упрощенным, но изображением, перцептограммой, допускающей интерпретацию средствами перцептивного кода, тогда как идеограмма на восприятие репрезентируемого уже не рассчитана и требует для интерпретации каких-то иных кодов.

Искусное использование перцептографического кода составляет основу искусства изображения. Последнее не тождественно изобразительному искусству вообще и обрывает лишь одну из его сторон, связанную с построением перцептограмм, которые делаются предметом особой художественной оценки. Хотя искусство перцептографии развивается, прежде всего, в работе над плоскими изображениями в живописи и графике, оно проявляется и в рельефах, особенно тех, которые строят изображения глубины за счет перспективных сокращений (начиная с Гиберти и Донателло). Изобразительные эффекты с участием перцептографического кода могут использоваться даже в архитектуре — как, скажем, в знаменитой «Scala regia» в Ватикане, создатель которой Дж. Л. Бернини усилил впечатление от естественного перспективного сокращения колонн искусственным сокращением расстояний между ними по мере удаления.

В то же время в произведениях живописи сочетаются, как правило, сразу несколько визуально-пространственных кодов. Построенное средствами перцептографического кода изображение может воспроизводить формы предметов, категоризируемых при участии предметно-функционального кода и интерпретируемых с помощью социально-символического или иконографического кодов. Точно так же изображаемые фигуры людей допускают интерпретацию в системе семиотических средств языка жестов, мимики или проксемики.

Таким образом, произведение изобразительного искусства оказывается сложным текстом, интерпретация которого предполагает использование сразу нескольких пространственных кодов. В разных видах искусства, в разных художественных направлениях эти коды вступают между собой в неодинаковые отношения. В частности, они могут находиться в отношениях совместимости и несовместимости, зависимости и независимости, субординации и координации и т. д. Если, например, в фигуративной живописи использование перцептографии для создания изображений совместимо с применением синестетических и ряда других пространственных кодов, то нефигуративная живопись, сосредоточившись на средствах синестетических кодов, исключает изобразительные средства перцептографического кода. Исключение же изображений делает невозможным и подключение к их последующей интерпретации целого комплекса других пространственных кодов: предметно-функционального, социально-

символического, языка жестов, мимики и т. д. Очевидно, что в живописи они находятся в отношении зависимости от перцептографического кода, оставаясь в то же время независимыми друг от друга. Зависимость между кодами отличается от отношений их субординации. Например, использование иконографических кодов в средневековой живописи зависит от привлечения средств перцептографии для создания изображений. В то же время эти средства здесь подчинены иконографической символике как иерархически более высокой цели.

Между одними и теми же кодами могут складываться разные отношения в разных искусствах. Так, например, отношения между перцептографическим и предметно-функциональными кодами неодинаково строятся, когда изображение наносится на форму вазы, и когда, наоборот, форма вазы помещается на изображение (скажем, в натюрморте). Если в живописи создание видимой пространственной формы средствами перцептографического кода служит условием использования предметно-функционального кода для ее категоризации, то в прикладном искусстве оба кода действуют автономно, поскольку узнавание предметной формы и восприятие декора на ней могут происходить независимо друг от друга. При этом в одних культурных условиях наличие изобразительного орнамента на форме сосуда может считаться обязательной нормой, а в других, наоборот, отрицаться (ср. формулу А. Лооса: «Орнамент это предательство!»).

Соотношения между пространственными кодами в разных видах визуальных искусств, так же как и границы между этими видами, не остаются неизменными в истории. История искусств может быть рассмотрена в семиотическом аспекте как история освоения и адаптации для решения художественных задач комплекса визуально-пространственных кодов, меняющих свои соотношения в разных видах искусства.

С этой точки зрения, история изобразительных искусств, в частности, предстает как история овладения средствами перцептографического кода и развития его отношений с комплексом других визуально-пространственных семиотических систем. Смена «форм видения» (Вёльфлин), включающая изменения перцептографического кода, сопровождается и изменением представлений об искусстве изображения. Первый шаг к искусственной стимуляции механизмов перцептивного кода и использованию его средств в коммуникативных актах можно найти еще в палеолитических росписях пещер с изображениями животных. Дальнейшие шаги в этом направлении позволили изображать пространственные отношения между фигурами за счет системы их заслонений и пересечений, как, например, в живописи древнего Египта, или размещения более далеких фигур над более близкими, что характерно, например, для живописи Дальнего Востока.

Установка на строгое следование изобразительному канону (Египет, Византия) сменяется интересом к «визуальным открытиям», в терминах Э. Гомбриха (Gombrich 1977. Chap. IX), позволяющим создавать более сильные перцептивные иллюзии (в искусстве Возрождения и барокко). В ряду «визуальных открытий» стоит и развитие

художниками Возрождения линейной перспективы как «грамматического» принципа в системе средств перцептографического кода, и ее дополнения воздушной перспективой, и использование светотени художниками античности, а затем Возрождения, и овладение системой тоновых контрастов как признаков пространственного расположения в живописи барокко, и многое другое.

Рассматривая историю живописи как историю развития средств перцептографического кода, можно проследить, в частности, процесс перемещения внимания от линейных к тоновым и цветовым элементам его плана выражения. В рамках этого процесса лежит переход от плоскостной окраски фигур в пределах линейного контура (в искусстве древнего Востока и средневековой Европы) к их более рельефной, «скульптурной», моделировке с помощью светотени (в живописи Возрождения) и далее — к «растворению» этих форм в цвето-световой среде, создаваемой в живописи импрессионистов. Такое смещение акцентов в системе изобразительных средств соответствует тому, что Г. Вёльфлин описывал как переход от «линейной формы видения» к «живописной» (см.: Вёльфлин 1930). Интерпретируя подобное различие в семиотических понятиях, можно видеть, что именно анализ доминирующих средств перцептографического кода в разных художественных направлениях привел Г. Вёльфлина и ряд других искусствоведов к мысли о том, что качества «живописности», «графичности» или «пластичности» могут в разной степени присутствовать как в живописи, так и в других пространственных искусствах.

Историческая подвижность границ между соответствующими видами искусств связана не только с перемещением интереса от одних средств перцептографического кода к другим, но и с изменением его соотношений с иными пространственными кодами. В частности, выделение станковой живописи в самостоятельный вид искусства, обособление картины от стены храма и всего его пространства стало возможным тогда, когда организующая осмысление этого пространства система ценностных характеристик, выраженных в оппозициях «верх—низ», «центр—периферия» и т. д. перестала быть столь же значимой для осмысления изобразительного пространства. Это происходит, иными словами, тогда, когда средства перцептографии, подчинявшейся в храмовой росписи иерофаническому коду и его выражению в иконографических схемах, начинают развиваться независимо от него. Эти средства тогда либо принимают на себя функции иконографии (как у Леонардо в «Тайной вечере», где голова Христа выделена тем, что совпадает с центральной точкой схода линейной перспективы), либо вовсе ее игнорируют (как это имеет место в урбинском «Бичевании Христа» Пьеро делла Франческа, где перспективное построение сдвигает фигуру Христа вбок от центра и вглубь сцены, смещая вместе с тем и смысловые акценты).

Захватившее художников и зрителей со времен Ренессанса увлечение искусственной стимуляцией восприятия средствами перцептографического кода, освободило его от подчинения иным кодам и сделало самодостаточным, особенно в таких новых жанрах, как пейзаж и натюрморт. Доминирование перцептографии в картине превратило

ее в своеобразный оптический прибор, ставший в один ряд с прозрачными стеклами окон, зеркалами или линзами. Однако появившиеся в этом ряду позднее достижения оптической техники — фото-, а затем и киносъемка — позволили с легкостью достигать, по выражению Э. Делакруа, «удручающего совершенства» изображения. Тем самым, они лишили искусство изображения его прежнего высокого статуса.

Реакцией на эти изменения явилось, прежде всего, смещение акцентов в работе со средствами самого перцептографического кода. Создаваемые с его помощью в пространстве картины «перцептограммы», с одной стороны, все более превращаются в «сенсорограммы» (у импрессионистов), запись которых начинает даже кодифицироваться с помощью «алфавита» дискретных хроматических единиц (у пуантилистов), а, с другой стороны, наоборот, освобождаются от множества подробностей и приближаются к лаконичным пиктограммам (Матисс, Пикассо).

Вместе с тем само искусство изображения как таковое постепенно вытесняется из центра на периферию художественной культуры. Зато бывшие прежде на периферии внимания синестетические коды в то же самое время становятся более важными. Они влияют на отбор средств перцептографического кода в живописи постимпрессионистов и символистов, заметно теснят эти средства у кубистов и, наконец, вовсе исключают их в абстракционизме. С запретом на изображения из беспредметной живописи, как уже сказано, уходит и комплекс кодов, план выражения которых составляют изображаемые предметы и фигуры, вместе с их многообразными денотативными и коннотативными значениями. Вместо них в нефигуративной живописи, например, у К. Малевича или П. Мондриана важнейшее значение приобретает архитектурный код (как один из синестетических), связывающий цветовые пятна и линии с двигательными образами и их символическими коннотациями. Хотя выразительные возможности этого кода применялись в живописи, особенно монументальной, на протяжении всей ее истории, только абстракционисты обособили их от изобразительных средств перцептографии.

Так же, как изменчивы формы видения и визуального мышления у художников, подвержены историческим переменам и способы осмысления созданных ими произведений на другом полюсе художественной культуры — в сознании зрителей. Последние далеко не всегда интерпретируют эти произведения с помощью тех же семиотических средств, которые были актуальны для их авторов. Такое несовпадение может происходить не только тогда, когда от зрителя требуется владение явно конвенциональными кодами — символическими, иконографическими и т. п. — но и тогда, когда, казалось бы, имеется естественная основа для понимания — универсальный для всех перцептивный код. Но разнообразие «форм видения» и способов реализации возможностей этого кода в искусстве изображения предполагает и некоторое «искусство видеть» со стороны зрителя. Он может перейти от обыденного восприятия к художественному, только если будет видеть и эстетически оценивать вместе с изображаемыми объектами еще и изобразительные средства, используемые художником.

Иными словами, зритель должен уметь распознавать особенности перцептографического кода, соотносящего изображающее с изображаемым и оценивать степень искусственности в его употреблении. Пока он воспринимает изображение, пользуясь лишь перцептивным кодом, он не выходит еще за рамки обыденного внехудожественного восприятия, и только выделив используемые художником средства перцептографии, он может оценивать уже само искусство изображения.

Однако «смотреть на том же языке», на котором художник строил изображение, не всегда удастся не только неискушенному зрителю, которому трудно воспринимать картину иным способом, чем фрагменты практической жизни, но и коллегам-художникам, принадлежащим иным школам, и в силу этого предпочитающим другие изобразительные средства. Найти путь к адекватному пониманию «языка художника» не так легко и, как будто, стоящему в стороне от его споров с коллегами, искусствоведу — и потому, что он может не владеть необходимыми визуальными кодами и «формами видения», и потому, что, наоборот, может использовать для интерпретации произведения какие-то иные коды, чем те, с которыми работал художник.

В этой связи правомерно различать свободную, основанную лишь на субъективном мнении, интерпретацию произведений, на которую искусствовед имеет такое же право, как и всякий зритель, и прочтение произведения на основе научной реконструкции тех семиотических средств, которыми действительно пользовался художник. Естественно, что по мере увеличения «семиотической дистанции» между автором произведения и его интерпретаторами такая реконструкция становится все более трудной задачей, тем более, что со временем меняется и отношение к самой ее постановке.

Решению этой задачи может способствовать «сравнительно-историческая грамматика» изобразительного искусства, идея которой еще век назад вдохновляла таких искусствоведов, как А. Ригль и Г. Вёльфлин. Сегодня ясно, однако, что история средств художественного творчества описывает только одну сторону художественной культуры и нуждается в дополнении сравнительной историей способов интерпретации произведений зрителями разных эпох. При всем различии этих двух ветвей художественной культуры их объединяет то, что обе они могут быть описаны как части общей истории развития и использования художниками и зрителями комплекса визуально-пространственных кодов.

«ЕСТЕСТВЕННЫЕ» КОДЫ В ИСКУССТВЕ*

Природа, развернутая перед художником и зрителем как «натура», присутствует и в каждом из них как условие их бытия в культуре. Она проявляется не только в том, *что* они видят, но и в том, *как* они это делают. Само художественное видение — продукт и культуры, и природы, результат их взаимодействия. Так же, как неправомерно натуралистическое сведение первого ко второму, неверно и обратное — игнорирование связей «искусственного» и «естественного».

Соотношения между тем и другим могут быть описаны с позиций семиотики, которая позволяет рассматривать, наряду с искусственными и условными средствами коммуникации, естественные и безусловные формы разнообразных информационных процессов. В системе современных семиотических понятий старая проблема соотношения «культуры» и «натуры» предстает по-новому — как проблема связи между двумя семиосферами, «малой» и «большой».

Понятие «семиосфера», введенное Ю. М. Лотманом по аналогии с понятием «биосфера» применительно к культуре, может быть расширено таким образом, что охватит, помимо культурных, еще и природные процессы. В трактовке Е. Хоффмеера уже сама биосфера представлена как семиосфера, понятая в расширенном смысле. Лотмановское и хоффмееровское понятия семиосферы не обязательно трактовать как альтернативные. С позиций достаточно общей семиотической теории можно говорить и о семиосфере культуры, и о семиосфере природы, и об их взаимодействии друг с другом. «Антропосемиотика» и «биосемиотика» в таком случае могут вступить в диалог по поводу того, как изучаемые ими семиотические системы связываются между собой в деятельности человека.

Определенный Э. Кассирером как «animal symbolicum» человек включен и в мир выработанных в культуре «символических форм», и в среду многообразных сигналов и индексов, доступных ему как биологическому организму. Оставаясь вместе с другими живыми существами в рамках «большой» семиосферы, он отличается от них тем, что формирует еще и «малую» сферу созданных им самим знаков и символов. «Символические формы» культуры складываются во многом как системы регуляции тех программ поведения человека, которые «встроены» в его биологическую организацию, и без соотнесения с которыми не могут быть адекватно поняты. Некоторые природные сигнальные системы в культуре подавляются и либо полностью вытесняются из сферы культуры, либо трансформируются в составе комплексных семиотических систем. Столкновение природных программ и культурных норм часто становится основанием всевозможных конфликтов: «духа» и «тела», «первой» и «второй сигнальных систем», сознательного и бессознательного, социального и биологического,

*Опубликовано в сб.: Стратегии этической и эстетической рефлексии. Материалы всероссийской конференции. Санкт-Петербург, 18—19 ноября 2005 г. / Альманах кафедры этики и эстетики СПбГУ № 1. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество: 265—269.

коллективного и индивидуального и т. п. Коллизии такого столкновения и его субъективное переживание человеком, через психику которого оно проходит, могут быть острыми, но могут приобретать и более гармоничные формы.

Одной из важнейших форм, гармонизирующих встречу природных и культурных кодов, становится искусство, в котором отнюдь не все может быть сведено к условностям культуры. Многие из этих условностей делаются возможными лишь в той мере, в которой надстраиваются над некоторой безусловной основой. В искусстве целенаправленно отбираются, преобразуются и искусно используются для решения тех или иных художественных задач семиотические средства, истоки которых находятся как в «малой», так и в «большой» семиосферах. Устоявшийся в семиотике подход к искусству как к автономному языку, вырабатывающему свою собственную систему условностей, представляет его место в семиосфере односторонне, поскольку искусство, с другой стороны, вовлекает в себя и превращает в предмет искусной обработки самые разные семиотические системы, сложившиеся за его пределами. Например, искусство слова искусно использует средства того, что обычно называется «естественным языком» (хотя этот язык имеет как раз культурное происхождение). Но искусство может строиться и на основе искусного применения природных кодов.

Таково, в частности, искусство изображения (понятое в узком смысле, не совпадающем со смыслом понятия «изобразительное искусство»). Оно состоит в искусном подборе естественных признаков, с помощью которых удастся искусственно стимулировать восприятие отсутствующих объектов. Видимые признаки этих объектов образуют естественный перцептивный код оптических сигналов, с помощью которых в окружающем пространстве могут ориентироваться и животные. В культуре же, в практике создания изображений, исходные элементы этого кода переводятся из чисто когнитивных в коммуникативные средства, позволяющие передавать зрительные образы от субъекта к субъекту. В искусстве изображения эти средства подвергаются рефлексии и отбору в соответствии с особенностями данной исторической эпохи, вида искусства, художественного направления, индивидуальных склонностей художников. В результате на основе естественного перцептивного кода возникает множество его культурных модификаций. Каждую из них можно рассматривать как особый перцептографический код, который является внешним аналогом внутреннего перцептивного кода и опосредует уже не интрасубъективные познавательные процессы, а процессы межсубъектной коммуникации. Отличие этих культурных модификаций от их природной основы сказывается в разнице между относительной легкостью «чтения» изображений зрителем, способным ограничиться тем же перцептивным кодом, которым он пользуется в повседневной жизни, и трудом, затрачиваемым художником на овладение средствами «перцептографии» и создание изображения.

Другой тип естественных сигнально-индексальных систем, вовлекаемых в сферу искусства, представляют собой синестетические коды, с помощью которых ощущения одной модальности вызывают образы других модальностей. Как и в случае перцептив-

ного кода, средства синестетических кодов носят не знаковый, а сигнально-индексальный характер. Например, «острые» углы ломаной линии служат индексами, «предупреждающими» о том, что при прикосновении можно получить укол, и сигналами, возбуждающими соответствующую эмоциональную реакцию. Психологические корни такой синестезии можно искать в механизмах антиципации и формах «опережающего отражения», позволяющего организму предвосхитить жизненно важные столкновения с внешними объектами.

Пространственные искусства оказываются благодатной почвой, на которой культивируется целый ряд кодов, регламентирующих зрительные синестезии разного рода: визуально-термические, визуально-тактильные, визуально-кинестетические и др. Благодаря им, происходит различение, например, «теплых» или «холодных» цветов, «мягких» или «жестких» контуров, «уравновешенных» или «неуравновешенных» композиций и т. п. Опираясь на природные закономерности, эти коды, так же как и перцептивный, модифицируются в культуре, проходят в ней «искусственный отбор» и более или менее осознанно вовлекаются в сферу искусства. Наряду со средствами перцептографии, они традиционно используются в изобразительных искусствах, но приобретают особый вес в искусствах неизобразительных — беспредметной живописи, графике, скульптуре и пр.

Как культурную модификацию одного из синестетических кодов, можно рассматривать архитектурный код, связывающий зрительные ощущения и восприятия пространственных форм и их соотношений с кинестетическими переживаниями разнообразных механических сил: тяготения, упругости, натяжения и др. С помощью этого кода производится отбор зрительно воспринимаемых признаков, указывающих на реальное или воображаемое взаимодействие этих сил: доминирование одних, подчинение им других и т. п. Связи между визуальными признаками и соответствующими двигательными образами закрепляются в практике их передачи от субъекта к субъекту, прежде всего, в архитектуре и прикладном искусстве. Тем самым, на основе естественных синестетических предпосылок в культуре формируется коммуникативный код, с помощью которого архитектор, оперируя, например, вертикалями, горизонталями и диагоналями, может искусственно и более или менее искусно возбуждать у зрителя ощущения устойчивости или неустойчивости, подъема или падения, тяжести или легкости и т. п. Способы выражения в видимой форме силовых отношений между массами могут закрепляться культурной традицией, превращаясь в канонизированные схемы — как, например, в античной системе архитектурных ордеров.

Однако средства архитектурного кода могут искусно использоваться и более свободно, причем отнюдь не только в архитектуре или вообще в прикладных искусствах. Вместе с другими синестетическими кодами они становятся важными и для нефигуративного станкового искусства, например, в работах супрематистов и конструктивистов. Но и в изобразительном искусстве (в той мере, в которой оно не сводится к «искусству изображения», а являет себя еще и как «искусство выражения»)

средства архитектурного кода традиционно участвуют в создании композиции, и например, та же регуляция горизонтальных, вертикальных или диагональных направлений здесь может применяться как средство создания зрительной устойчивости или неустойчивости, равновесия или неравновесия.

К естественным кодам, вовлекаемым искусством в систему своих выразительных средств, принадлежат и сигнально-индексальные средства «языка тела» — его выразительные формы, произвольные позы, мимика, характерные движения людей, способные, с другой стороны, вызывать такие же произвольные эмоциональные реакции. Природная основа соматических кодов, регламентирующих связи между теми и другими, делает их более или менее понятными для представителей разных культур. В то же время каждая из этих культур вносит в эти коды свой отпечаток, по-своему трансформирует их и дополняет, прежде всего, намеренно производимыми жестами и мимическими движениями. В искусстве же и «преднамеренные», и «непреднамеренные» выразительные движения подвергаются новому «искусственному отбору», превращаясь в сознательно применяемые приемы художественного воздействия. Так, Леонардо изучает и сознательно вносит в свои работы произвольную мимику людей и их выразительные движения, а Хогарт не только зарисовывает в своих набросках их схемы, но и уже как теоретик полагает, что «движение есть род языка, который, быть может, со временем будет изучаться с помощью чего-либо вроде грамматических правил» (Хогарт 1987: 196).

Вовлекая в себя коды как природного, так и культурного происхождения, искусство связывает их друг с другом разнообразными отношениями, которые меняются в зависимости от вида искусства и от стадии его исторических изменений. В этих соотношениях ни один из них не остается вне влияния культуры, и потому, говоря о «естественных» кодах в искусстве, уже нельзя обойтись без кавычек.

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ КОДЫ В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ*

Синестезия — непроизвольная связь между ощущением, обусловленным внешним воздействием, и «квазисенсорным» образом иной модальности, не имеющим непосредственного внешнего раздражителя. Такая связь разномодальных ощущений входит в предмет, прежде всего, психологии, в рамках которой яснее всего определяется «ментальный адрес» синестезии. Будучи связью между «действительным» (вызванным внешним раздражителем) и «мнимым» (не имеющим такового) ощущениями, она не включает в себя ни полимодальные восприятия, в которых внешним воздействиям подвергаются сразу несколько сенсорных каналов, ни интерпретации ощущений на более высоких психических уровнях — от перцептивного до концептуального.

В то же время к синестетическим переживаниям могут быть отнесены «цветовой слух», соотносящий музыкальные тоны с цветовыми ощущениями (скажем, в творчестве А. Н. Скрябина и опытах светомузыки), или зрительные ощущения, сопровождаемые квазисенсорными образами иных модальностей: звуковыми (например, «звонкие» и «глухие» краски), тепловыми («теплые» и «холодные» цвета), вкусовыми («сочность» цвета) и т. п.

В психологических понятиях можно, исходя только из традиционных представлений о пяти чувствах и допуская возможность связей ощущений каждой модальности с любой из оставшихся, предположить $5 \times 4 = 20$ типов интермодальных связей. Если же учесть, что известные «пять чувств» весьма огрубленно характеризуют сенсорную систему, и что к интермодальным могут быть добавлены и интрамодальные связи, то число таких типов окажется еще больше. Из этого многообразия в данном тексте будет рассматриваться только один класс — *визуальные синестезии*, возбуждаемые внешним оптическим раздражителем.

Непроизвольные связи визуальных стимулов с разномодальными образами включаются в сферу так называемой «субъективной семантики» (см., наприм.: Артемьева 1999; Петренко 1997). В частности, исследования реакций на форму и цвет по методу семантического дифференциала включают в перечень характеристик, коннотируемых визуальным стимулом, наряду с такими, как «приятный—неприятный», «пассивный—активный» др., также и синестетические образы: термические (горячий—холодный), тактильные (гладкий—шершавый, тупой—острый, мягкий—твердый), звуковые (крикливый—приглушенный), вкусовые (сладкий—горький, черствый—свежий) (см.: Осгуд и др. 1972: 281—282).

Однако явление синестезии в разных своих аспектах интересует и представителей других научных специальностей — как естественных, так и гуманитарных. Уже сама полимодальность сенсорных реакций содержит основания для их междисциплинар-

* Публикуется впервые. Тезисы помещены в сб.: Проблемы и перспективы междисциплинарных фундаментальных исследований. Материалы Второй научной конференции Санкт-Петербургского союза ученых 10—12 апреля 2002 г. СПб. 2002: 90—91.

ных исследований, коль скоро эти реакции делятся, как это указал еще В. Вундт, на «физические» (зрение и слух), механические (осязание) и химические (обоняние и вкус). В рамках естественнонаучного поля остаются и исследования биологических аспектов синестезии, корни которой можно искать еще в простейших тропизмах и безусловных рефlekсах на оптические сигналы внешней среды, описываемых этологами и зоопсихологами (см., например, Лоренц 1970).

Но, пожалуй, наиболее пристальное внимание к явлениям синестезии проявилось в психологии искусства и эстетического восприятия (см., в частности: Арнхейм 1974). Еще в психологически ориентированной «эстетике вчувствования» синестетические интерпретации видимой пространственной формы трактовались как ее неконвенциональная «символика», несводимая к произвольным ассоциациям этой формы с какими-то значениями и схватываемая лишь в интуитивном «вчувствовании» (см.: Vischer 1873: 27—28; Vischer 1887: 187; Volkelt 1876: 85—100; Lipps 1903: 41; 1906: 22—32). В качестве примеров такой символики рассматривались, в частности, эмоциональные и моторные переживания видимой формы, которая открывается субъекту как динамическое сосредоточение сил, заставляющее его вместе с «поднимающимися» и «опускающимися» линиями «возноситься вверх и падать», «раскачиваться», «прыгать», чувствовать давление тяжести и силу опоры. В «эстетической механике», подробно разработанной Т. Липпсом, был развернут даже своеобразный «словарь» динамических значений различных двумерных и трехмерных фигур, способных служить единицами специфического «языка форм» (Lipps 1897, 1903—1906).

Вместе с исследованиями теоретиков существенное значение для понимания синестетических связей имеют и экспликации своих ощущений практиками искусства. Так, В. Кандинский, который видел задачу художника в том, чтобы вслушиваться в данный в самом «языке форм и красок» «внутренний звук» и интуитивно постигать его «внутреннюю необходимость», в своей книге «О духовном в искусстве» [1911] дал развернутое описание различных типов визуальной синестезии, соотносящей зрительные ощущения с квазисенсорными образами иных модальностей. Так, например, красный цвет он сравнивал со звучанием трубы, голубой — со звучанием флейты, синий — «с низкими нотами органа» и т. д. (см.: Кандинский 2001: 92—93). Вместе с тем, по Кандинскому, «некоторые цвета могут производить впечатление чего-то неровного, колючего, в то время как другие могут восприниматься как что-то гладкое, бархатистое, так, что хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, крапlak)» (Там же: 62). Наряду со звуковыми и тактильными, Кандинский указывает и другие типы цветовых синестезий, например, кинестетические: «Если нарисовать два круга одинаковой величины и закрасить один желтым, а другой синим цветом, то уже при непродолжительном сосредоточивании на этих кругах можно заметить, что желтый круг излучает, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку, тогда как синий круг приобретает концентрическое движение (подобно улитке, заползающей в свою раковину) и удаляется от человека. Первый круг как бы

пронзает глаза, тогда как во второй круг глаз как бы погружается» (Там же: 87). Сходные наблюдения можно найти и у других художников (см., в частности: Klee 1971; Itten 1978; Mondrian 1974; Doesburg 1999 и др.).

В несколько ином аспекте проблематика визуальной синестезии затрагивалась в искусствоведческих исследованиях «форм видения». Так, например, у Г. Вёльфлина разница между «линейным» и «живописным» видением, среди прочего, определяется и разной вовлеченностью в зрительное восприятие тактильных ощущений (см. Вёльфлин 1930). Писавший о различных формах видения еще в 1893 г. А. Гильдебранд предложил отличать «ближнее видение» скульптора, связанное с кинестетическими ощущениями, и «далевое видение» живописца, в котором моторные ощущения уступают место чисто зрительным (см.: Гильдебранд 1991: 23—26).

А. Ригль переосмыслил введенное Гильдебрандом различие форм видения в историческом плане — как различия «художественной воли», доминирующей в той или иной культуре. По Риглю, предпочтение «гаптического» восприятия телесных масс или «оптического» восприятия свободного от них пространства, так же как и тяготение к тому или иному способу пространственного формообразования, зависит от тактильно ориентированной «объективной» или визуально ориентированной «субъективной» «художественной воли», которая сопряжена с другими областями целостной культуры и исторически изменчива. Развитие пространственных искусств идет от стадии ближнего плоскостно-тактильного восприятия непроницаемых масс (в искусстве Древнего Египта), через ориентированную на средние дистанции тактильно-оптическую стадию восприятия замкнутых телесных форм (в древнегреческом искусстве) — к чисто оптическому восприятию пространства в Древнем Риме, которое впоследствии, в христианском искусстве, все более сильно устремляется в бесконечность (см.: Riegl 1901: 20—25).

По замечанию А. Шмарзова, это «странная теория» о том, что «древние египтяне были близорукими осязателями, а римляне — дальнорукими наблюдателями и только греки — нормально видящими людьми» (Schmarsow 1905: 25). Однако столь экстравагантно теория Ригля выглядит лишь тогда, когда мыслится как характеристика психофизиологических особенностей разных народов, а не тех культурных норм, которые регулировали у них акты восприятия и формообразования. Понятия «художественной воли» Ригля или «форм видения» Вёльфлина относятся, прежде всего, не к индивидуальным предпочтениям оптического или гаптического способов восприятия, а к тому, как эти способы задаются культурой.

Различные подходы к проблеме синестезии со стороны психологии, эстетики и искусствознания обнаруживают некий «общий знаменатель» с помощью понятий визуально-пространственной семиотики. Правда, разные версии науки о знаках неодинаково относятся к проблематике синестетических кодов: в то время, как проект семиологии Соссюра не ориентирован на включение в свой предмет подобных «мотивиро-

ванных» связей, в семиотических проектах Пирса и Морриса они вполне допустимы, хотя их и нельзя смешивать со знаковой связью более высокого уровня. Если семиотика занимается не только знаковыми системами, но и кодами, которые относятся к сигнально-индексальному уровню информационной связи и могут иметь природное происхождение, то синестезия оказывается вполне законным ее предметом.

Не все синестетические связи одинаково «естественны». Например, визуально-осязательная и визуально-кинестетическая синестезии более органичны для зрительного восприятия (которое лишь на определенной стадии развития освобождается от генетической связи с ними), чем, например, визуально-аудиальные — более условные и зависимые от культуры.

Синестетические связи могут создаваться по принципу метонимии и по принципу метафоры. Как метонимия строится, например, связи между качествами, видимыми издали и ощущаемыми при непосредственном соприкосновении. В этом случае первые становятся индексами вторых в силу своей смежности с ними, а также — сигналами реакций, готовящих к такой встрече. Например, цвета ощущаются как «теплые» или «холодные», формы — как «устойчивые» или «неустойчивые» и т. п.

От случаев, когда основанием для синестезии служит смежность качеств, на которые указывают визуальные индексы, надо отличать случаи, когда таким основанием становится скорее сходство эмоционального тона вызываемых ими ощущений. Именно в таком сходстве можно видеть основу синестетических связей, например, между темными цветами, «низкими» звуками, «тяжелыми» массами, тупыми формами, ощущением равновесия и покоя, с одной стороны, и — светлыми цветами, «высокими» звуками, «легкими» массами, острыми формами, переживаниями неуравновешенности и движения — с другой. Такое слияние разномодальных ощущений и перенос эмоционального воздействия с одного из них на другие правомерно рассматривать уже не как метонимию, а как «сенсорную метафору».

Преимущественно по принципу метонимии связаны видимые формы с тактильными и кинестетическими ощущениями в системе архитектурного кода, средства которого могут придавать видимым формам состояния, например, большей статичности или динамичности. Некоторые из значений этого кода (например, тяжесть и связанные с ней состояния зрительного равновесия) соотносятся и с цветом — уже по принципу метафоры. Так, например, одна и та же пространственная форма будет выглядеть зрительно более тяжелой, если ее окрасить густыми темными цветами, или более легкой — если будет побелена или покрыта светлыми красками. Цветовые синестезии при этом уподобляются по своему действию средствам архитектурного кода, поскольку так же служат индексами силовых соотношений и сигналами кинестетических реакций. В цветовых кодах, опирающихся на синестезии иных типов, тоже можно найти оба принципа смысловыражения. Например, если кодам термического типа присущ преимущественно метонимический тип связи со значениями, то цвето-звуковые синестезии строятся, скорее, по принципу метафоры.

Как архитектурный, так и цветовые коды участвуют в системе выразительных средств пространственных видов искусства, где эти коды экстерииорируются, преобразуясь из внутренних средств познания в средства коммуникации с другими субъектами. В каждом из видов искусства эти синестетические коды по-своему вписываются в комплекс его художественных средств. Естественно, что искусное использование возможностей архитектурного кода имеет принципиальное значение для архитектуры как искусства, а мастерство в обращении с комплексом цветовых синестетических кодов существенно для искусства живописи.

В то же время хроматические синестетические коды способны служить выразительными средствами не только в фигуративной или нефигуративной живописи, но и в дизайне, и в архитектуре. От того, например, будут ли стены помещения окрашены в «теплые» или «холодные» цвета, будут ли они «тяжелыми» темными или «легкими» светлыми, прямо зависят их выразительные возможности в искусстве интерьера.

Со своей стороны, архитектурный код служит системой выразительных средств не только в искусстве архитектуры и родственных ей «технических» видах (дизайне и прикладных искусствах), но и в скульптуре, и в живописи, как изобразительной, так и неизобразительной. И если в архитектуре этот код всегда сохраняет свою ключевую роль, то уже в живописи его роль может сильно изменяться в зависимости от художественного направления. Она может, например, быть едва заметной в импрессионизме, стать более важной для П. Сезанна, значительно возрасти в кубизме и сделаться определяющей в супрематизме, для которого архитектурный код и цветовые синестезии становятся основными семиотическими средствами. Последний пример показывает, что соотношения синестетических кодов между собой и с другими визуальными кодами в разных видах искусства исторически изменчивы.

Точно так же эти отношения зависят и от индивидуальности художника, который может проявлять большую или меньшую склонность к разным формам визуальной синестезии. Его живопись может быть более связана, например, со звуковыми синестезиями — как в «звонких» холстах орфистов и А. В. Лентулова или как, совсем по-иному, — в «музыкальных» картинах М. К. Чюрлениса, с характерными названиями: «Соната весны», «Соната солнца» и т. п. В живописи других художников могут доминировать уже синестетические связи цвета со вкусом и запахом — как, например, у П. П. Кончаловского в портрете А. Н. Толстого за обеденным столом (ГРМ), где в «соревновании» синестезий «звонкость» цвета и «осязаемость» предметов уступают место более сильно проявляющимся «предвкушениям» гастрономических радостей. В каждом из таких случаев разные цветовые синестетические коды сосуществуют, но оказываются не одинаково значимыми в структуре произведения.

Как видно из сказанного, столь важные для искусства синестетические связи, их различия и место в творчестве разных художников могут быть описаны в терминах визуально-пространственной семиотики, которая складывается в сотрудничестве с такими гуманитарными науками, как психология, эстетика и искусствознание.

О ВИЗУАЛЬНЫХ СИНЕСТЕТИЧЕСКИХ КОДАХ В ЖИВОПИСИ*

Если явление синестезии рассматривать в системе понятий достаточно широко понимаемой семиотики, то оно может быть описано как комплекс особых сигнально-индексальных кодов. Эти коды отличаются от знаковых систем тем, что связи между планами выражения и содержания в них осуществляются не с помощью конвенциональных знаков, а посредством сигналов и индексов, роль которых играют сенсорные образы одной из модальностей. <...>

В класс синестетических кодов включаются семиотические системы, план выражения которых образуют ощущения одной из модальностей, а план содержания — связанные с ними квазисенсорные образы других модальностей, появляющиеся без непосредственного внешнего раздражителя. Можно говорить, например, об аудиально-визуальных кодах, соотносящих какие-то слуховые ощущения с определенными зрительными образами явлений, оптическая связь с которыми отсутствует, или, наоборот, — о визуально-аудиальных кодах, в плане выражения которых будут зрительные ощущения, а в плане содержания — слуховые квазисенсорные образы.

Синестетические коды отличаются также, с одной стороны, от перцептуального кода, с помощью которого из ощущений разных модальностей строится единый перцептивный образ, а с другой — от конвенционально вводимых связей между разномодальными единицами знаковых систем, например, между условными знаками письма или нотной записи и образами, соответственно, фоном или музыкальных тонов. В то же время лежащие в основе нотной записи представления о «высоте» звука могут служить примером синестетических переживаний, а буквы алфавита — связываться не только с фонетическими, но и, например, с цветовыми образами, становясь тем самым единицами плана выражения уже одного из синестетических кодов.

Визуальные синестетические коды, которыми ограничивается данное сообщение, образуют подкласс семиотических систем этого рода, отличающийся тем, что его план выражения составляют визуальные сенсорные образы, такие как цветовые пятна или конфигурации линий и других пространственных форм. Уже отсюда видно, что по типам участвующих в организации их плана выражения оптических стимулов визуальные коды могут быть разделены на *хроматические* и *морфические*. Первые регламентируют реакции на цвет, вторые — на форму, информация о которой вносится этими стимулами. Такое различие имеет связь как с природной дифференциацией двух типов анализаторов — «колбочек» и «палочек» — так и с культурными отличиями между искусством живописи, связанным с цветом, и другими пространственными искусствами, способными обходиться без него.

*Опубликовано в сб.: Синестезия: содружество чувств и синтез искусств. Материалы международной научно-практической конференции, 3—4 ноября 2008 г. / Отв. ред. Б. М. Галеев. Казань: Изд-во КТГУ, 2008: 217—222.

Другое основание дифференциации визуальных синестетических кодов образуют различия по способу интерпретации оптических сигналов в плане содержания с помощью квазисенсорных образов разных модальностей. В этом отношении можно различать *визуально-тактильный*, *визуально-вкусовой*, *визуально-обонятельный* и *визуально-аудиальный* коды. При этом, например, хроматические синестезии будут принадлежать разным визуальным кодам в тех случаях, когда цвета будут восприниматься, соответственно, как «мягкие» или «жесткие», «сладкие» или «горькие», «душистые» или «едкие», «звонкие» или «приглушенные». Особый подкласс образует *визуально-термический* код, в рамках которого все цвета различаются по своей «тепло-холодности». К синестетическим кодам примыкает также и *визуально-кинестетический* код, соотносящий зрительные ощущения уже не с сенсорными, а с моторными образами (например, цвета, «погружающие внутрь», как синий, или «вырывающиеся» наружу, как желтый). В своем морфическом варианте этот тип проявляется как *архитектонический код*, связывающий видимые пространственные формы с такими качествами, как тяжесть и легкость, проницаемость и непроницаемость, устойчивость и неустойчивость и т. п. Наконец, можно говорить даже о «*визуально-визуальной*» синестезии, имея в виду связи уже не между разными модальностями, а между формой и цветом как разными визуальными категориями. Так, по Кандинскому, «одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же форма притупляет его; <...> резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах; <...> цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах» и т. п. (Кандинский 2001: 67; ср. иные результаты в кн.: Вгауп 1987: 156—157).

Синестетические коды опираются, прежде всего, на природные связи между явлениями, воспринимаемыми с помощью ощущений разных модальностей. Весьма вероятно, например, что многие термические, тактильные и кинестетические синестезии генетически связаны с предвосхищением физического контакта тела человека с видимым объектом, а вкусовые и обонятельные синестезии — с «предвкушением» предстоящего химического контакта. На таких предвосхищениях основано, например, ощущение угловатой формы как «острой», а округлой как «гладкой» или впечатление от разных цветов как от «ядовитых» или «слащавых».

Не все комбинаторно возможные синестетические сочетания одинаково принудительны. Связь цвета и тепло-холодности кажется настолько очевидной, что деление цветов на теплые и холодные обычно описывается как такая же объективная характеристика, как светлота или насыщенность. Связь же цвета с другими тактильными характеристиками, например, в его отношении к оппозициям: жесткий—мягкий, острый—тупой, гладкий—шершавый и т. п. — отнюдь не столь же очевидна и признана, так же, как и связь цвета с вкусовыми характеристиками или запахами; она гораздо более вариативна и сильнее зависит от индивидуальных различий, с одной стороны, и от культурных норм, с другой.

Последние позволяют унифицировать семиотические средства синестетических кодов и использовать их в актах межсубъектной коммуникации. Благодаря этому средства синестетических кодов, имеющие природные корни, могут модифицироваться в культуре, проходить в ней «искусственный отбор» и более или менее осознанно вовлекаться в сферу искусства. Преобразуясь из познавательных средств в коммуникативные, сигналы и индексы этих кодов участвуют в организации художественной формы различных видов пространственных искусств, придавая им ряд недостижимых иными средствами выразительных возможностей.

Визуальные синестетические коды традиционно используются в искусстве живописи, наряду со средствами перцептографии, с помощью которых стимулируется восприятие объектов, отсутствующих перед глазами зрителя. Не случайно сопоставление впечатлений от живописных произведений с вкусовыми образами лежит в основе такой важной эстетической категории, как «художественный вкус», а «пять чувств» на протяжении веков служили излюбленным сюжетом для художников.

Первостепенное значение для живописи имеют цветовые синестезии, прежде всего — визуально-термический код, на который опирается различие «теплых» или «холодных» цветов. «Термические» различия цветов нередко вливаются в комплекс средств «воздушной перспективы», помогая различать передний и дальний планы, — как ясно видно, например, в пейзажах Яна Брейгеля Старшего, где обычно «холодные» зелень и голубизна дальнего плана нарочито противопоставлены гораздо более «теплым» по цвету фигурам переднего.

Весьма существен для живописи и визуально-тактильный код, на основе которого различаются, например, «мягкие» или «жесткие» контуры, «гладкие» или «шероховатые» поверхности изображаемых предметов и создаются эффекты их «материальности». С точки зрения такого искусствоведа, как Б. Бернсон, «способность возбуждать определенным образом наше чувство осязания» представляется даже как «самое существенное в искусстве живописи» (Бернсон 1965: 62). В самом деле, хотя это высказывание характеризует не только живопись, но и определенный подход к ней, нет сомнения в том, что визуально-тактильные синестезии важны для самых разных направлений живописи, фигуративной и нефигуративной. Они очевидно присутствуют и в «скульптурно» ориентированной живописи флорентийцев эпохи Возрождения, и в гораздо более «живописно» настроенной живописи венецианцев, и, разумеется, в добивавшейся предельной осязаемости живописи *trompe l'oeil*. К средствам этого кода снова обращаются Сезанн и его последователи; их же по-своему переосмысливают Пикассо и конструктивисты, композиционно организуя столкновения разнообразных фактур и текстур.

Особое значение в построении живописного произведения приобретает визуально-кинестетический код, за которым закрепилось название «архитектонического». Его средства традиционно разрабатываются не только в архитектуре или в дизайне, но и в других пространственных искусствах, включая живопись, графику и скульптуру. В изобразительном искусстве эти средства участвуют в организации композиции,

например, делая доминирующими горизонтальные, вертикальные или диагональные направления и, тем самым, выражая статические или динамические состояния.

Элементы архитектурного кода включались в семиотическую структуру живописных произведений на протяжении всей истории искусства. Их использует, например, Джотто в «Аллегии непостоянства» из капеллы дель Арена в Падуе, диагонально располагая изображение женской фигуры и придавая ему тем самым зрительную неустойчивость. Уверенно применяют средства этого кода художники Ренессанса и, особенно, барокко. У Тинторетто, например, в «Битве архангела Михаила с сатаной» (Дрезденская картинная галерея) напряжение схватки выражено через противопоставление ее участников по диагонали, «восходящей» из левого нижнего угла в правый верхний, вдоль которой в обратном направлении устремлено копье архангела. У Рубенса же, в антверпенском «Водружении креста», «нисходящая» диагональ креста, расположенного поперек всей картины, зрительно тормозит все усилия мускулистых палачей поставить крест вертикально. И если в традиционной живописи архитектурный код еще оставался на периферии ее выразительных средств, то гораздо более пристальное внимание его возможностям стали уделять художники с начала XX века. Так, П. Клее не только осознанно применял в своей художественной практике, но и тщательно исследовал в своих теоретических работах способы выражать разнонаправленные силы, их равновесие и неравновесие, движение и покой с помощью композиционно организованных пространственных форм и цветовых соотношений (см.: Klee 1971, Клее 2005).

Революция художественных средств, которую произвело беспредметное искусство, придала архитектурному и другим синестетическим кодам новое значение, освободив их от подчинения изобразительным или иконографическим задачам и сделав их ведущими в структуре семиотических средств живописного произведения. В «беспредметной» живописи определенная организация построенных в плане выражения архитектурного кода конструкций из линий и пятен становится основным способом организации его плана содержания, вызывая кинестетические ощущения зрительной тяжести, устойчивости или неустойчивости и т. п. Значительно богаче и разнообразнее пионерами абстрактного искусства стали применяться и цветовые синестезии, не связанные с изобразительными функциями и напрямую соотносящиеся положенные на поверхность цветовые пятна с квазисенсорными акустическими, тактильными и тому подобными образами.

При этом общем подъеме интереса к выразительным возможностям синестетических кодов, разные художники обращаются к тем или иным из них в различной мере. Если В. Кандинский и следовавшие за ним абстрактные экспрессионисты ориентировались скорее на выразительные возможности более «живописных» цветовых синестетических кодов, то супрематизм К. Малевича и неопластицизм П. Мондриана или Т. Ван Дуйсбурга специализировались более на разработке средств архитектурного кода, связанного с кинестетическими переживаниями видимых пространственных форм. <...> (См. ниже: «Конструктивизм и пространственная семиотика»).

О ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КОДАХ В АРХИТЕКТУРЕ*

СЕМИОТИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА И РАЗЛИЧИЯ ЕЕ СПОСОБОВ

Архитектурно оформленное пространство служит посредником между людьми, способным передавать им разнообразные смыслы. Эта способность нередко трактуется как «язык архитектуры». Мысль о том, что выразительные средства архитектуры образуют семиотические системы, сравнимые с вербальным языком, вполне справедлива. Однако было бы неверно рассматривать архитектуру как деятельность, использующую лишь одну из таких систем. То, что представляется в первом приближении как один «язык», раскрывается при более детальном изучении как комплекс визуально-пространственных кодов.

Исследованием этих кодов занимается пространственная семиотика, которая рассматривает различные способы придания значения пространственным отношениям, то есть семиотизации пространства. При том, что пространственную семиотику интересуют и предметная среда, и письменность, и живопись, и многое другое, в чем функцию носителей значения осуществляют пространственные формы и синхронные соотношения между ними, семиотика архитектуры правомерно рассматривается как ее особая и наиболее развитая часть (см.: Gramppen 1996: 39). <...>

Пространственные носители значений отличаются по своим свойствам от организованных во времени текстов вербального языка и сходных с ним семиотических систем. В частности, такие свойства пространственных структур, как их неоднородность, обратимость, анизотропность, разные виды симметрии или асимметрии позволяют строить в пространстве синтаксические конструкции, невозможные для носителей, линейно выстроенных во времени. Эти свойства могут составить предмет особой области семиотики пространства — «семиотопологии» (см.: Tchertov 2000).

Семиотизация пространства может быть произведена разными способами с помощью различных визуально-пространственных кодов. Эти коды могут отличаться друг от друга по своим значимым элементам, структурам, функциям, происхождению и культурной истории (см.: Tchertov 1997). <...>

В архитектурном коде *элементы* плана выражения формируются такими визуальными качествами пространственных объектов, как их размер, конфигурация, ориентация относительно горизонтальных и вертикальных осей, их взаимное расположение в пространстве. Эти элементы соотносены с элементами плана содержания: ощущениями более или менее тяжелых и плотных масс, подверженных действию таких механических сил, которые влияют на формирование, сохранение и изменение пространственных форм (тяжесть, натяжение, давление и т. п.). Кинестетические переживания этих реальных или кажущихся сил, систематически связываемые с видимыми формами, могут трактоваться как значения этих форм в архитектурном

*Опубликовано в выпуске: Space, Time, Semiotics // Environment, Land, Society: Architectonics / Ed. P. Pellegrino, E. Janneret. Vol. 2: I—II 2010. Lausanne: 73—89.

коде. Хотя эти значения могут быть выражены с помощью слов, они относятся к элементам не логического, а «инфралогического» (в терминах Ж. Пиаже) уровня психической деятельности, поскольку представлены в ней не вербализованными понятиями, а моторными образами.

Те же самые пространственные объекты могут служить субстратом для значимых элементов предметно-функционального кода, который формируется иначе. Индексы и знаки орудийных функций предметной формы не совпадают с индексами ее конструкции. Одна и та же функция может исполняться с помощью разных конструкций, так же, как одна и та же конструкция может выполнять разные функции. Эти функции выражаются в системе предметно-функционального кода с помощью репродуцируемых и узнаваемых пространственных форм, которые фиксируются в культуре и связываются со схемами их использования. Предметно-функциональный код есть не что иное, как система культурных норм, которые связывают эти узнаваемые формы с устойчивыми образами их орудийных функций. Благодаря таким нормам, форма предмета может участвовать в практической деятельности не только как техническое, но и как информационное орудие — как знак определенной инструментальной функции. Если особенности предметных форм связываются с какими-то социальными характеристиками пользующихся ими людей, то эти особенности становятся элементами уже другого, социально-символического кода.

Структурная организация разных пространственных кодов строится также различным образом. Топологические свойства семиотизированного пространства не тождественны свойствам физических носителей, поскольку они принадлежат только значимым конструкциям, и многие элементы пространственной области могут не включаться в структуры, отобранные с помощью данных способов семиотизации. Например, пространство письменного текста сохраняет свой линейный порядок, даже если каждая буква выполнена в виде трехмерного блока. Комбинации этих свойств формируют разные «семиотопологические профили» синтаксических пространственных конструкций, зависящих от выбора значимых элементов и правил их соединения. Синтаксические структуры могут отличаться друг от друга по многим свойствам и быть дискретными или непрерывными, открытыми или замкнутыми, обратимыми или необратимыми и т. п. <...> (См. подробнее выше: 96, 122—124).

Эти возможности неодинаково используются разными пространственными кодами. Например, предметно-функциональный код или код дорожных знаков содержат множества дискретных единиц «словаря», которые сохраняют свое значение в разных пространственных ситуациях независимо от места или контекста. Наоборот, средства перцептографии или архитектурного кода организованы скорее как системы «грамматического», а не «лексического» типа, поскольку значения линий и пятен на изображениях, так же как и впечатление равновесия или неравновесия форм в архитектурных конструкциях, зависят скорее от определенной позиции и отношений к другим линиям, пятнам и пространственным формам. Так, линии и цветовые пятна

могут становиться индексами изображаемых объектов только в системе своих взаимных соотношений, регулируемых грамматическими нормами перцептографии (см. выше: «О семиотике изобразительных средств»). Точно также в системе архитектурного кода прямоугольная плита, например, может играть роль стены, перекрытия или консоли в зависимости от ее места среди других пространственных форм.

Семантические структуры в пространственных кодах также организуются по-разному. В архитектурном коде простые формы объединяются между собой, вызывая более или менее сложные динамические переживания, подобные чувствам устойчивости или неустойчивости, покоя или движения и т. п. Отношения между частями формы в плане выражения репрезентируют в плане содержания взаимодействия между силами: доминирование одних, противодействие других, равновесие третьих. Однако семантические структуры архитектурного кода не имеют готовых единиц, подобных значениям «словаря» предметно-функционального кода и не выстраиваются в такие логические формы, как пропозиции, возможные для средств социально-символического кода.

Пространственные коды связаны и с разными семиотическими функциями. Их средства способны служить сигналами фиксированных реакций, индексами каких-то невидимых аспектов наличной ситуации или условными знаками, репрезентирующими какие-то другие объекты. Имеются пространственные коды, единицы которых специализируются на определенных семиотических функциях и служат в качестве знаков-номинаторов (как, например, система государственных флагов) и знаков-сигнификаторов: «квалификаторов» (как, например, ордена и медали) или «квантификаторов» (как, например, монеты и другие денежные знаки).

Эти коды играют также разные роли в системе субъектно-объектных и межсубъектных отношений. Так, например, индексы архитектурного кода указывают на отношения между какими-то физическими объектами как частями целой конструкции, построенной в пространстве «силового поля» и регулируют реакции субъекта на эту ситуацию; сигнально-индексальные средства предметно-функционального кода сообщают о функциях объекта для субъекта деятельности в пространстве предметного действия; знаки и символы социально-символического кода обозначают отношения между субъектами, действующими в пространстве социального поведения.

Пространственные коды различаются также своим *генезисом* и *культурной историей*. Некоторые из них имеют полностью культурное происхождение — как, например, предметно-функциональный и социально-символический коды. Другие коды имеют природные корни и связаны с биологическими реакциями организма на пространственные стимулы. Таковы синестетические коды и сходный с ними архитектурный код, который связывает отношения между пространственными формами с кинестетическими реакциями на них. Таковы же коды перцептографии, благодаря которым линии и пятна из плоскости изображения становятся индексами изображаемого объекта, с помощью которых строится его перцептивный образ.

Естественное происхождение таких пространственных кодов не исключает зависимости их средств от культурных влияний и осознанного их использования в искусстве. Так, элементы и структуры архитектонического кода, имеющие природные корни, отбираются и трансформируются в культуре, эволюция которой создает различные его модификации. Изменения этого кода прямо зависят от развития архитектуры, способной актуализировать или редуцировать связи между видимыми пространственными индексами тех или иных физических сил и их кинестетическими образами.

Различение пространственных кодов по их происхождению сказывается и на степени их распространения. Естественные корни архитектонического кода при всех его культурных модификациях позволяют ему быть в своей основе более универсальным, чем предметно-функциональный или социально-символический коды, которые более сильно зависят от способов деятельности и норм понимания, сформированных в традициях данной культуры.

Различия между пространственными кодами проявляются в их отношениях с вербальным языком и в степени их сходства с ним. Некоторые из этих кодов позволяют выражать не только понятия, но и целые высказывания с субъектно-предикатной структурой. Например, памятник государственному деятелю, стоящий в центре площади, служит пространственным эквивалентом суждения о его социальной значимости, где скульптурный портрет функционирует как имя, а его место в пространстве — как знак-сигнификатор, способный играть роль предиката в суждении, выраженном средствами социально-символического кода. В то же время некоторые другие пространственные коды организуются принципиально иначе и могут быть не только не способны своими средствами создавать аналоги суждений, но и не иметь «словаря» готовых знаков с фиксированными значениями.

СВЯЗИ МЕЖДУ ПРОСТРАНСТВЕННЫМИ КОДАМИ

Таким образом, каждый пространственный код представляет собой относительно автономную семиотическую систему со своими собственными способами семиотизации пространства и видения пространственных объектов. Особые элементы, структуры, функции и генезис делают каждый из этих кодов по-своему уникальным и незаменимым в семиосфере культуры. Вместе с тем эти коды могут взаимно дополнять друг друга, совместно участвуя в создании пространственных текстов и их смыслов. Поскольку они все принадлежат средствам пространственного семиозиса и связаны со способами визуального восприятия, разные пространственные коды могут свободно взаимодействовать друг с другом и соединяться так тесно, что их различение становится возможным только с помощью специального анализа.

Взаимодействующие коды часто формируются в группы, где они выполняют неодинаковые функции. Те из них, которые способны использоваться независимо, могут быть названы «первичными семиотическими системами». Коды, применение которых зависит от участия таких первичных систем, должны быть отнесены ко «вторичным

семиотическим системам». Это различие обычно связывается с отношениями между «первичным» вербальным языком и другими семиотическими системами (см.: Лотман 1965а: 23—24; Levchenko, Salupere 1999: 54—55). Однако в сходные отношения пространственные коды могут вступать также и между собой.

Так, например, предметно-функциональный код может использоваться как независимая семиотическая система без вербального или каких-либо иных дополнений. Например, узнавание двери, окна или ступеньки как пространственных объектов, связанных с определенными функциями, не нуждается в назывании, изображении или символизации этих объектов с помощью каких-либо иных вербальных или невербальных семиотических систем. Этот «первичный» предметно-функциональный код может быть использован вместе с какими-то другими семиотическими системами, например — с социально-символическим кодом. Последний представляет собой «вторичную семиотическую систему», поскольку он может участвовать в интерпретации данной пространственной формы лишь вместе со средствами предметно-функционального кода. Вещь должна быть узнана, скажем, как предмет для сидения, чтобы ее можно было бы категоризовать затем как «кресло судьи» или «скамью подсудимых» с помощью знаков вторичного социально-символического кода (особенностей формы, материала или декора, места в пространстве зала и т. п.). Сходным образом, ступени храма могут символизировать восхождение духа от земли к небу при условии, что они сохраняют семиотическую связь со своим инструментальным значением как средство подъема наверх.

Еще одна семиотическая система присоединяется к предметно-функциональному и социально-символическому кодам, если интерпретация тех же пространственных форм и положений включает какие-то кинестетические переживания и, например, образ движения по тем же самым ступеням связывается с чувством напряжения и преодоления тяжести. В этом случае в интерпретации этих ступеней участвует еще и архитектурный код.

Последний также имеет основания рассматриваться как «первичная» семиотическая система, поскольку она в состоянии действовать и без предметно-функционального, вербального и каких-либо иных кодов. Этот код дает средства для репрезентации механических сил, с помощью которых строится сооружение или предметная форма. Взаимодействие таких сил может быть выражено, например, в различных конструкциях стульев, части которых представлены как несущие или несомые, согнутые или растянутые, сжатые или расправленные и т. п. Зрительное впечатление от этого сплетения разнородных сил, более или менее убедительно выраженных средствами архитектурного кода, не зависит ни от предметно-функционального кода, указывающего на назначение стула, ни от социально-символического кода, с помощью которого выясняется важность сидящего на стуле человека.

Архитектонический код может быть использован также в разных сочетаниях с другими семиотическими системами. Он может участвовать в осмыслении, например, нарисованной формы вместе со средствами перцептографии, где какие-то линии или пятна могут «подниматься» или «опускаться», быть «тяжелее» или «легче», «прочнее» или «слабее». Вполне совместим он и с кодами шрифта, в буквах которого сходным образом можно найти «несущие» и «несомые», «падающие» и «взлетающие» элементы. В свою очередь формы букв могут использоваться как модели для планируемых архитектурных объектов, которые принимают в таком случае функции трехмерных монограмм или надписей — как, например, в случае двенадцати построек, спроектированных Тома Гобером для короля Людовика XIV в форме букв, образующих слова “LOVIS LE GRAND” (см.: Kiermeier-Debre, Vogel 1997). Как архитектурный, так и алфавитный коды имеют общие черты, связанные с использованием в их планах выражения геометрических фигур — «стойхейа», в смысле платоновского «Тимея», трактованных как «буквы» универсального языка вселенной.

Иная связь обнаруживается между семиотическими средствами кодов письма и перцептографии, которые проявляют общие свойства, на этот раз уже на уровне своих планов содержания: и тот и другой служат для записи текстов, создаваемых средствами иных семиотических систем. Каждый из них трансформирует элементы и структуры из плана выражения записываемого текста в свой собственный план содержания. Видимые пространственные знаки алфавитного письма (в отличие от идеограмм, имеющих своим значением непосредственно понятия) репрезентируют фонемы вербального языка в качестве единиц своего плана содержания. Средства перцептографического кода (линейная и воздушная перспектива, светотень и т. п.) позволяют репрезентировать «за» плоской изображающей поверхностью своего плана выражения какие-то значимые объекты изображаемого пространства, которое образует план содержания в перцептограмме как в особом пространственном тексте. Восприятие виртуальных объектов в изображенном пространстве здесь появляется как значение линий и пятен, размещенных в изображающем пространстве (см. подробнее: Tchertov 2005). Вместе с тем видимые пространственные формы тех изображенных объектов, которые появляются в рамках перцептограммы в ее плане содержания, могут служить в качестве единиц плана выражения в каких-то иных семиотических системах и интерпретироваться с помощью архитектурного, предметно-функционального, социально-символического, проксемического или иных пространственных кодов, используемых вместе или порознь.

Поскольку пространственные коды различаются не только своим синтаксисом, но и семантикой, прямой перевод содержания какого-то одного из них с помощью средств других кодов невозможен, и эти коды остаются взаимно непереводаемыми. Переводы возможны только в случае разных версий одного и того же кода. Например, взаимно переводимыми могут оказаться пространственные тексты, образуемые кон-

струкциями колонн и балок, которые имеют сходные статические или динамические смыслы, выраженные с помощью культурно-исторических разновидностей архитектурного кода. Идея подобной переводимости архитектурных форм по аналогии с вербальными языками высказывалась архитектором Н. В. Дмитриевым еще в середине XIX века (см.: Кириченко 1986: 141). С некоторой осторожностью, можно говорить о взаимной переводимости разных ордерных систем, трактуемых как особые субкоды или «диалекты» архитектурного кода. Осторожность в этом случае связана с семантическими различиями силовых образов, создаваемых средствами дорического, ионического или коринфского ордера в пределах архитектурного кода, не говоря уже о различиях их коннотаций, создаваемых другими семиотическими средствами (связями с образами мужчины, женщины и т. п.).

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОДЫ В АРХИТЕКТУРЕ

Ясно, что один и тот же пространственный объект может быть интерпретирован с помощью разных пространственных кодов, которые актуализируются в разной степени в зависимости от ситуации: предметно-функциональный код более применим в технической деятельности, социально-символический — в практике социального поведения и т. п. Все эти коды могут быть вовлечены также и в сферу искусства, в частности — в искусство архитектуры, хотя они и здесь играют неодинаковые роли.

Как полагали русские формалисты относительно литературы, художественным произведение делает искусное использование средств вербального языка. Аналогичный тезис справедлив и для других видов искусства, не исключая и архитектуру.

Естественно, что художественность архитектуры зависит, прежде всего, от искусной работы со средствами *архитектонического кода*, связь которого с архитектурой имеется в виду семиотиками, использующими это название (см., например: Preziosi 1979). Специфическая семантика архитектурного кода связана с образами динамических и статических сил и их отношений. Область этих образов была названа еще Теодором Липпсом «эстетической механикой» (см.: Lipps 1903—1906) и обычно обсуждается в теории архитектуры и других визуальных искусств (см., в частности: Arnheim 1977; Kepes 1944; Klee 1971). Переживания таких механических свойств, как, например, тяжесть или легкость, устойчивость или неустойчивость и т. п., вызываются кинестетическими реакциями на определенные визуальные стимулы, благодаря средствам архитектурного кода. Архитектор, владеющий этими средствами, оперируя, например, вертикальными, горизонтальными или диагональными ориентациями пространственных форм, может искусственно вызывать у зрителя ощущения подъема и падения, равновесия и неравновесия, а с ними — и соответствующие эмоции.

Вся история архитектуры как искусства связана с образованием и преобразованием некоторых представлений о семиотических средствах этого кода, а его исторические изменения видны в истории архитектурных стилей. С точки зрения семиотики, стилистика архитектуры может рассматриваться как особенности синтаксиса и семантики архитектурного кода.

В частности, стилистические особенности архитектурного сооружения существенно зависят от семиотопологических свойств синтаксических конструкций, образующих план выражения архитектурного кода. Так, членение на отдельные дискретные части и их ясное соединение типично для семиотопологии архитектурных текстов античности, Ренессанса или конструктивизма. Напротив, «перетекающие» друг в друга части архитектурного сооружения характерны для непрерывных форм барокко и стиля модерн. В то же время формы, типичные для модерна и конструктивизма, имеют некоторые другие семиотопологические свойства, сближающие их между собой и отличающие от других стилей; такова, например, тенденция к преобладанию асимметричных конструкций.

Различия между стилями имеются также и на уровне семантики, формируемой средствами архитектурного кода. Разные семантические характеристики отличают созданные с помощью этого кода пространственные тексты архитектурных сооружений и предметных форм, относящиеся к разным стилям. Это, с одной стороны, статичность, которая преимущественно выражается в конструкциях античной классики, средневековой романики или Ренессанса, а, с другой стороны, динамичность, более характерная для готики, барокко или модерна. В первых из них средствами архитектурного кода выражаются преимущественно спокойствие и равновесие сил, тогда как вторые, наоборот, выражают с помощью его же средств движение и преобладание одних сил над другими. Такой стиль как конструктивизм, который сходен со стилями Ренессанса и классицизма дискретными синтаксическими структурами, созданными в плане выражения, в то же время оказывается ближе к готике и барокко на семантическом уровне, в плане содержания архитектурного кода, поскольку так же культивирует преобладание динамики над статикой.

Как было отмечено выше, средства архитектурного кода используются также и за пределами архитектуры или дизайна, например — в живописи и графике, причем не только в связи с непосредственными изображениями архитектуры. <...> В то же время семиотические средства архитектурных произведений, как правило, не ограничиваются одним лишь архитектурным кодом и связаны с комплексом других пространственных кодов, в разной мере привлекаемых к созданию и интерпретации пространственных текстов архитектуры в зависимости от времени, места и ментальности создателей или обитателей сооружений.

Прежде всего, выражение назначения целого сооружения или его отдельных деталей не может обходиться средствами одного только архитектурного кода, и нуждается в участии еще и *предметно-функционального* кода. Использование его средств позволяет различать части архитектурной конструкции, выполняющие разные инструментальные функции (например, двери, окна, ступени и т. п.), так же как и узнавать целые сооружения, предназначенные для разных социальных, культурных или технических функций (скажем, жилой дом, храм, фабрику или стадион).

Иной, *социально-символический*, код требуется для выражения общественных отношений между обитателями архитектурно организованного пространства. Архитек-

тура и градостроительство организуют пространство как систему границ, которые соотносятся с членением общества на различные социальные и культурные группы (профессиональные, конфессиональные и т. п.). Они формируют гетерогенную структуру социального пространства, разделенного на области, каждая из которых имеет свое особое социально-культурное значение.

Для оформления этой структуры привлекаются средства *демаркационного кода*, с помощью которого создаются индексы, разграничивающие пространство на зоны. Такое разграничение социального пространства может быть понято как запись и предписание каких-то значимых позиций, которые формируют план выражения *проксемического кода*, регламентирующего значения пространственных отношений между отдельными персонами или их группами. С помощью этих кодов архитектурно организованное пространство функционирует как комплекс текстов, которые задают определенное социальное поведение: поощряют перемещения в какие-то одни зоны пространства и препятствуют движениям в какие-то другие.

Несомненно, интерпретация архитектурных сооружений открывает множество возможностей для вовлечения средств вербального языка. Это наиболее очевидно, пожалуй, в случае культовых сооружений, к интерпретации которых привлекаются семиотические системы, позволяющие трактовать пространство и архитектурные формы как теологические и космологические символы. Эти символы представляют собой предмет традиционных иконографических исследований, которые были правомерно определены как «первый шаг к архитектурной семиотике» (Wallis 1973) и могут непосредственно смыкаться с семиотикой архитектуры и градостроительства (ср., например, Sedlmayr 1993; Lagopoulos 1998).

Архитектурное произведение, рассмотренное как комплекс пространственных текстов, включает в свою семиотическую структуру, помимо кодов, предполагающих вербальную интерпретацию, и некоторые другие коды, использующие невербальные средства выражения смыслов. Таков, в частности, перцептографический код, который может быть вовлечен в архитектуру не только через какие-то изобразительные дополнения, вроде настенной живописи или монументальной скульптуры, но также включаться и в комплекс ее собственно архитектурных средств. Так, элементы перцептографического кода могут быть использованы в самой конструкции архитектурного сооружения даже без иллюзорной живописи или рельефов в духе Лоренцо Гиберти, а только для усиления или ослабления перспективного эффекта. Этот прием использован, например, в таких известных произведениях искусства архитектуры, как фасад Скуолы Гранде ди Сан Марко, созданный Моро Кодуччи и Пьеро Ломбардо в Венеции или «Королевская лестница» в Ватикане, создатель которой Джованни Лоренцо Бернини добавил к естественному сокращению колонн в перспективе искусственное уменьшение расстояний между ними по мере удаления от входа.

В таких случаях семиотические средства перцептографии, создающие изобразительный эффект, соединяются со средствами пространственных кодов, которые могут

применяться независимо от них. Отношения между этими кодами меняются в тех случаях, когда архитектурные сооружения изображаются на картине или архитектурном проекте. Тогда чтение изображенных зданий с помощью архитектурного, предметно-функционального, проксеимического или социально-символического кодов становится возможным только при том условии, что актуализируются и средства перцептографии.

Таким образом, разнообразие семиотических средств, используемых при интерпретации архитектуры, связано не только с тем, что одна и та же область пространства может быть семиотизирована с помощью разных кодов, но и с тем, что отношения между этими кодами могут складываться по-разному.

АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ КАК ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Участки пространства, архитектурно организованные в соответствии с разными кодами, могут рассматриваться как комбинации разнообразных пространственных текстов. Вся среда человека состоит из множества форм, относящихся к пространственным текстам разных семантических и синтаксических типов. В своей совокупности пространство, охватывающее эти локальные тексты, может быть понято как неоднородный пространственный «гипертекст». Город и дом, улица и рыночная площадь, спортивный комплекс и парк аттракционов содержат пространственные «гипертексты» разных типов, регулируемые разными нормами семиотизации пространства.

Точно так же каждое отдельное архитектурное сооружение может быть представлено как соединение пространственных текстов, организованных в соответствии с нормами разных визуально-пространственных кодов. Как текст, регламентируемый средствами архитектурного кода, оно представляет собой комплекс опор и перекрытий, преград и проемов, соединение которых пробуждает кинестетические реакции и выражает силовые соотношения между массами, составляющими конструкцию. Иные элементы с иными значениями сооружение будет иметь как текст, созданный в системе предметно-функционального кода. В этом случае значимыми единицами будут формы, различаемые по их функциям для обитающих в них людей: стены и крыши, окна и двери, лестницы и коридоры, перила и фонари и т. п. Если особенностям этих элементов будут придаваться дополнительные символические значения, то эти особенности сложатся в новый текст, интерпретируемый уже в системе социально-символического или подобных ему коннотативных кодов. Согласование в единое целое пространственных текстов сооружения, регламентируемых разными кодами, становится задачей художественной организации его архитектурного пространства.

Адекватное поведение в таком пространстве так же предполагает использование разных семиотических систем и совместную или поочередную актуализацию каждой из них. Соотношения между кодами, их роли в общем семиотическом комплексе могут быть разными в зависимости от назначения сооружения, его социальных или культурных функций, исторических условий, стилистических предпочтений и т. п.

Актуализация какого-то из этих кодов также зависит от конкретной ситуации, которая складывается в практическом функционировании или в художественном восприятии данного архитектурного сооружения. Переходы от одного способа интерпретации пространства к другому определяются не только внешними знаками и сигналами пространственных текстов, но и внутренними мотивами интерпретатора. Отношение к этим мотивам, то есть прагматика пространственных текстов, влияет на их интерпретацию едва ли не больше, чем заданные кодом синтактика и семантика, которые создают только условия для формирования смыслов. Интерпретатор может не только читать, но и сам выстраивать значимые элементы семиотизированного пространства как некий новый текст, актуализируемый лишь в нужный момент.

Такая активная интерпретация пространственных текстов архитектурной среды требует владения разными пространственными кодами и способности выбирать подходящий код в каждом отдельном случае. В каких-то ситуациях можно использовать лишь некоторые из этих семиосистем, например, только предметно-функциональный или только архитектурный коды. Один и тот же участок городской среды будет раскрываться по-разному и требовать актуализации разных пространственных кодов для водителя автомобиля и для пешехода, совершающего туристическую прогулку. Разные индивидуальные и культурные ситуации влияют на выбор способа интерпретации и, соответственно, на выбор регламентирующих ее пространственных кодов. Изменения культурного контекста ведут часто не только к воспроизведению старых, но и к появлению новых способов интерпретации одного и того же сооружения: жилой дом может превратиться в офис, старая фабрика — в музей и т. д. Исторические изменения происходят и в каждом пространственном коде, также как и в соотношениях между ними.

Современный город содержит множество более или менее независимых архитектурных объектов, каждый из которых может рассматриваться, как гетерогенный пространственный текст, созданный с помощью своего комплекса семиотических средств. Даже небольшой участок городского пространства, включающий в себя, например, собор, супермаркет, музей и железнодорожную станцию, требует для посещения каждого из них актуализации разных способов интерпретации и релевантных пространственных кодов. Для того чтобы хотя бы ориентироваться в таком пространстве, нужно быть «пространственным полиглотом», каким и становится житель современного города, не нуждаясь при этом ни в каких семиотических разъяснениях.

Однако выяснение различий между пространственными кодами и изучение их взаимодействия в разных ситуациях представляет собой задачу теории, решаемую в рамках семиотики пространства.

КОНСТРУКТИВИЗМ И ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СЕМИОТИКА *

Художественное творчество конструктивистов, так же как и их теоретические выступления, представляют интерес для семиотики пространства. И в тех и в других можно видеть шаги в ее сторону: осмысление средств визуально-пространственных кодов и творческую разработку их выразительных возможностей. Эти поиски не были еще собственно семиотическими. Однако они дали многое для позднейшей пространственной семиотики, которая, в свою очередь, может быть полезна для их понимания.

Творчество конструктивистов и сам стиль их мышления попадают под данную Роланом Бартом характеристику «структурализма как деятельности»: эта деятельность «включает в себя две специфических операции — членение и монтаж», и ее проявлениями могут быть выделение и комбинирование различных единиц как в науке, так и в искусстве — будь то фонемы у филологов или квадраты у Мондриана (см.: Барт 1989: 256—257). Конструктивизм появился в эпоху, для которой характерно стремление разложить сложную и запутанную реальность на простейшие элементы и затем сложить заново в переосмысленную конструкцию, более упорядоченную и рациональную. Такой анализ, часто с последующим новым синтезом, производила и наука: расщепление атома в физике, анализ вещества и синтез новых материалов в химии, обнаружение генов в биологии и т. д. Структурная лингвистика строила аналитические модели языка. Аналитическая философия выдвигала концепции «логического атомизма». Опытами «деконструкции» и «реконструкции» уже целого общества были и революции в России и других странах. Их призывы: «...разрушим до основания, а затем мы наш, мы новый мир построим...» вполне выражают настроение, общее и для теоретиков, и для практиков времени радикальных изменений. Они вполне приложимы и к тому, что делали в это время художники.

Конструктивизм оказался художественным проявлением того же мироощущения, попыткой дойти «до основания» пространственных искусств, найти их исходные элементы, а затем построить из них «новый мир» искусства, и даже «новый мир» жизни. В духе времени художники-конструктивисты и их единомышленники производили структурные преобразования своей области: анализ пространственных элементов и их новый синтез. В поисках таких элементов, например, Казимир Малевич выделял в своей живописи окрашенные чистыми цветами квадрат, круг и крест, а в своих теоретических работах находил «прибавочные элементы», внесенные другими «живописными культурами» и отличающиеся между собой «характерным состоянием прямых или кривых» (см.: Малевич 1923/1980: 8, 15 и след.). В этом же духе Лазарь Лисицкий писал о кубе, шаре, конусе и цилиндре как об элементах формообразования, которые можно упорядочивать подобно элементам таблицы Менделеева (см.: El Lissitzky 1980: 351). Сходным образом, Василий Кандинский искал «основные элементы» живописи и графики, сводя первые к шести цветам, а вторые — к точке, линии и плоско-

* Статья написана в 2000 г. для планировавшегося и неосуществленного сборника о конструктивизме. Публикуется впервые.

сти (см.: Кандинский 1994, 2001). Можно вспомнить, что родственные конструктивизму «неопластицизм» Пита Мондриана, и «элементаризм» Тео ван Дуйсбурга также ограничивали лишь прямоугольниками и тремя основными цветами набор дискретных элементов формы и цвета, составляющий их «универсальный язык» (см: Lynton 1980: 115). Очевидно стремление этих художников выявить «алфавит» такого языка, образующие его «буквы», а также нащупать новые правила их сочленения — реформировать его «синтаксис». Рассматривая художественные поиски конструктивистов и их теоретические разработки с позиций сегодняшней семиотики пространства, можно видеть в них попытки найти элементы и структуры некоторых визуальных пространственных кодов. С помощью этих кодов наделяются разнообразными значениями и «читаются» как их носители не буквы, а пространственные формы и их отношения.

Важнейшим предметом для конструктивизма стали выразительные средства *архитектонического кода*, в системе которого «чтение» пространственных форм есть их соотнесение с определенными силовыми и двигательными образами. Этот код представляет собой комплекс зрительно воспринимаемых признаков, которые соотносят пространственные формы с образами разнообразных механических сил: тяготения, давления, упругости, натяжения и т. п. С помощью этого кода формы говорят о реальном или только мнимом взаимодействии таких сил, их столкновениях, равновесии или неравновесии, доминировании одних и подчинении им других.

Носители этих динамических значений в разных искусствах могут различаться: в скульптуре это, прежде всего, пластическая форма, в архитектуре — это пространственные отношения между формами (ср.: Ладовский 1974). Но как архитектурность, так и пластичность — категории, применимые не только к «одноименным» видам искусства. Связанные с разными «формами видения» эти категории, так же как понятия «живописность» и «графичность», отмечают различия не столько между видами искусства, сколько между визуально-пространственными «языками», в которых носителями значений служат разные аспекты видимых форм и пространственных отношений. Несовпадение этих языков с соответствующими видами искусства позволяет говорить о «неархитектоничности» архитектуры, ее «пластичности» или «живописности», так же как и об «архитектоничности» пластики, живописи и т. д. (см., наприм.: Вёльфлин 1930; Гильдебранд 1991).

По своему структурному строю и по своему интересу к элементам архитектурного кода конструктивизм очевидно должен быть соотнесен, прежде всего, с архитектурой. «Конструктивный принцип ведет в область архитектуры» — констатировал его последовательный приверженец Н. Габо (см.: Read 1966: 111). В самом деле, именно этой области принципы конструктивизма оказались наиболее близки. Архитектурные проекты И. Леонидова, К. Мельникова, И. Голосова, братьев А. и В. Весниных и других конструктивистов, также как и произведения В. Гропиуса, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье придавали архитектуре принципиально новые формы, соответствовавшие ее новым техническим возможностям и функциям.

Однако архитектурные сооружения отличаются не только своими функциями, но и структурными особенностями. Такие особенности проявляются в грамматике архитектурного кода, которая может развиваться независимо от функциональных задач архитектуры. Выразительные средства этого кода разрабатывались конструктивистами не столько в проектах реальных сооружений, сколько в неутилитарных художественных произведениях — графических, живописных, пластических. Даже лидеры конструктивизма, призывавшие позднее к слиянию искусства с формами практической жизни, пришли к своему видению отнюдь не от инженерных разработок, а от художественных экспериментов. Так, В. Татлин обратился в 1913 году к своим первым неизобразительным конструкциям вовсе не с программой производственного искусства, которую он начал отстаивать лишь после революции, а под впечатлением от коллажей и пространственных монтажей Пикассо, сохранявших еще изобразительный характер. Другой энтузиаст производственного искусства, А. Родченко, также начинал свой путь конструктивиста с абстрактных композиций из линий, цветовых пятен и объемных форм. Имевший в отличие от них архитектурное образование Л. Лисицкий тоже выражал свои конструктивистские идеи, прежде всего, в неутилитарных графических работах, тогда как получивший инженерную подготовку Н. Габо и вовсе отвернулся от технических проектов к чисто художественному формотворчеству. Тем более создатель супрематизма К. Малевич сознательно дистанцировался от решения практических задач, считая работу над художественными проблемами более важной. Вопреки тому, что стали говорить позднее некоторые идеологи конструктивизма (см.: Teige 1999), это направление в искусстве сложилось не в связи с радикальным поворотом к практическим функциям, а в связи со своим особым пониманием структуры пространственного языка.

Именно особый художественный язык объединяет работы конструктивистов, выполненные в разных видах искусства, и отличает их от работ художников иных направлений. Так, супрематизм Малевича произвел радикальный переворот в живописи своим обращением к средствам архитектурного кода, родственным с теми, которыми всегда пользовалась архитектура. Правда, элементы этого кода включались в семиотическую структуру живописных произведений и прежде на протяжении всей истории искусства: достаточно вспомнить, например, о роли диагоналей в живописи Тинторетто или Рубенса (не случайно в это время диагональные построения живописцев привлекли внимание и искусствоведов — см.: Тарабукин 1973). Однако архитектурный код в живописи старых мастеров никогда не использовался вне комплекса других пространственных кодов, с помощью которых строились изображения, и направлялась их интерпретация. Только абстракционисты освободили средства этого кода от подчинения изобразительным задачам. В «беспредметной» живописи В. Кандинского, К. Малевича, П. Мондриана и других пионеров абстрактного искусства впервые были обнажены выразительные возможности средств архитектурного кода вне его связи с какими-либо изобразительными и практическими функциями.

Доминирование архитектурного кода в живописи конструктивистов продолжает исторический ряд ее тяготений к разным видам искусства. В живописи были стадии, когда в ней преобладало графическое начало: силуэты древнегреческой вазописи, преимущественно линейный строй иконописи и т. п. Живопись Возрождения, стремившаяся моделировать объемы, стала приобретать скульптурный характер. Когда художники барокко погрузили части объемов в глубокие тени, растворяя предметы в пространстве, они активизировали собственно «живописную форму видения» (см.: Вёльфлин 1930). Найдя свое самое яркое проявление в живописи импрессионистов, эта форма видения стала трансформироваться затем в новом направлении. Уже Сезанн, утверждавший приоритет правильных геометрических фигур — шара, куба и цилиндра — повернулся лицом к элементам архитектурного кода. Кубизм еще более последовательно продолжил кристаллизацию этих элементов в живописи, выстраивая архитектурные конструкции в плоскости изображения. Наконец, «беспредметная живопись» сделала ведущими в живописи синестетические коды — цветовой и архитектурный.

Подобно живописи, архитектурными оказались и те работы конструктивистов, которые по формальным признакам обычно относят к другим видам искусства. Такова, например, графика Лисицкого, «проуны» которого сохраняют пространственный строй архитектурных проектов. Таковы и относимые к скульптуре «контррельефы» Татлина, «архитектоны» Малевича, пространственные конструкции Габо, Певзнера или Родченко. Однако построенные как техноморфные конструкции из дискретных геометрических форм, соотнесенных не только во внешнем, но и во внутреннем пространстве, эти работы настолько удалены от традиционных форм скульптуры и настолько структурно близки к архитектурным сооружениям, что их отличает от последних лишь отсутствие практических функций (ср.: Read 1966: 108, 114; 1972: 248). Разумеется, тектоническая структура была возвращена конструктивистами и архитектуре, чуть было не утратившей ее в период своих пластических увлечений в модерне. Во всех случаях специфику конструктивистских работ — далеко не всегда архитектурных, но всегда архитектурных — составляет активная работа со средствами архитектурного кода, его элементами и структурами.

Элементами этого кода, издавна освоенными архитектурой, являются, например, декларированные Малевичем в качестве исходных для живописи объектов квадрат, круг и крест. Характерно, что в теоретическом анализе элементов своего визуального языка художники, ориентированные на конструктивистский строй мышления, сходным образом указывают в разных сочетаниях на названные еще Эвклидом геометрические фигуры — абстрактные пространственные формы, очерченные по ясным правилам (ср.: El Lissitzky 1980: 351; Mondrian 1974: 11).

В системе того же кода строятся у конструктивистов и специфические пространственные структуры из таких геометрических элементов. Они складываются как тектонические конструкции, составленные как бы из уже готовых частей. Этим они отличаются от графических композиций, где целое расчленяется на еще только оформ-

ляющиеся части, и тем более — от пластических форм, где целое предстает как результат непрерывной трансформации преобразуемых частей. Эти синтаксические особенности пространственного строя в работах конструктивистов проявились и в теоретическом противопоставлении категорий конструкции и композиции в дискуссиях об их соотношении (см.: Хан-Магомедов 1981).

Тектонические структуры, построенные из дискретных геометрических элементов, отличают *синтактику* этого кода. Для нее типично, прежде всего, резкое противопоставление фигуры (предмета) и фона (пространства). Характерное для архитектуры, оно вовсе не обязательно для изобразительного искусства, особенно — для живописи. В истории изобразительного искусства можно проследить, как от доминирования телесной массы над ее «пустым» окружением в античном искусстве, через подчинение изображений пространству символической «обратной перспективы» в Средние века, эволюция изобразительных средств привела в эпоху Ренессанса к тотальному переосмыслению предметов как выпуклых объемов в пространстве, организованном системой «прямой» линейной перспективы. В живописи барокко были устранены последние рудименты плоскостного, фронтального, построения изображений и предельно подчеркнуты признаки пространственности. Импрессионизм и вовсе «растворил» предмет в пространственной среде. Кубисты снова стали «вытягивать» из пространства деконструированные элементы предметных форм. Супрематизм Малевича продолжил движение в этом направлении, вычленив фигуры, противопоставленные пространству и освобожденные от изобразительной функции. Пределом такого противопоставления явилось вынесение конструктивных элементов формы из плоскости изображения во внешнее пространство, произведенное в контррельефах Татлина. Противостояние *пространства* и *массы*, образующих «негативный» и «позитивный» полюсы архитектуры (ср.: Габричевский 1923; Бринкман 1935), приобрело свое предельное напряжение в работах конструктивистов.

Для синтаксиса архитектурного кода в их произведениях характерно также резкое противопоставление друг другу вычленившихся элементов конструкции. Работы конструктивистов, выполненные в самых разных материалах и техниках, объединяет контрастное столкновение как самих фигур, так и их «дифференциальных признаков» — качественных и количественных: вертикального и горизонтального, прямого и кривого, круглого и угловатого, светлого и темного, большого и маленького, гладких поверхностей и «шероховатой» текстуры. Аналогичным образом и в теоретическом осмыслении своего пространственного языка конструктивисты и близкие им по духу художники акцентируют внимание на оппозициях контрастных элементов (ср.: Малевич 1923/1980: 15; Doesburg 1999: 125; Itten 1978: 9—12).

Еще одну характерную черту архитектурного синтаксиса в работах конструктивистов составляет то, что в пространственном строе многих из них предельно усиливается роль диагоналей — будь то «Башня III Интернационала» Татлина, абстрактные конструкции Родченко, «Динамический супрематизм» Малевича или диагональные «Контракомпозиции» ван Дуйсбурга. В концепции последнего «диагонали пред-

ставлены как „знаки“ динамического духа, противостоящие статическому равновесию горизонталей и вертикалей» (Blok: 34—35).

Уже из этого видно, что особенности пространственного синтаксиса архитектурного кода, используемого конструктивистами, связаны и с *семантикой*. Разрабатывая элементы этого кода в живописи и архитектуре, конструктивисты оперировали отнюдь не только «чистой формой», но и ее специфическим содержанием. Создаваемые в их работах кинестетические образы моделируют силовые соотношения масс и связаны со статическими и динамическими переживаниями их равновесия и неравновесия, устойчивости и неустойчивости и т. п. Содержательны и внутренняя «конфликтность» конструкций, и доминирование «неустойчивых» диагональных направлений над «устойчивыми» горизонтальными и вертикальными, и другие особенности архитектурного синтаксиса.

В рамках архитектурного кода конструктивистов особенно интересовали возможности выражения движений. Естественно, что в период максимальной общественной нестабильности такое содержание было созвучно своему времени. Динамически заряжены супрематические полотна в живописи Малевича, абстрактные композиции Родченко, Поповой, Розановой, графические работы Лисицкого («Проуны», «Красным клином бей белых», «Сказ про два квадрата» и т. п.), так же как и пространственные конструкции Татлина — от проекта «Башни III Интернационала» с вращающимися частями, до «Летатлина». Ощущения полета, казалось бы, противопоставленные архитектуре, вызывают и архитектурные проекты И. Леонидова, Л. Лисицкого, архитектурные фантазии Я. Чернихова. Согласно Лисицкому, особенность супрематизма состоит в том, что он не изображает движение, как другие направления, а формирует динамическое напряжение через отношения плоскостей и цветов (см.: El Lissitzky 1980: 339). Его «Сказ про два квадрата» динамически организован не только в каждом отдельном листе, но и в целом их ряде, развивающемся во времени.

В своем «Реалистическом манифесте» [1920] Н. Габо и А. Певзнер декларировали внесение четвертого измерения — времени — в трехмерную пространственную форму: «В динамической ритмике наших произведений как эмоциональный фактор выступает время. Время является идеальной субстанцией наших конструкций, полем движения следующих друг за другом фигур каждой нашей работы; мы называем его четвертым измерением» (цит. по: Thomas 1986: 142). Конструктивистами были подхвачены начатые еще итальянскими футуристами попытки выразить последовательную череду состояний в пространственной форме через серию повторяющихся «кадров». Если в «Дровосеке» и «Точильщике» Малевича [1912] движение имитируется за счет повторения похожих элементов изображения, то в татлинской «Башне III Интернационала» этот же прием служит усилению динамического эффекта уже неизобразительной конструкции. Таким путем конструктивисты привносили в живопись, графику и даже архитектуру элементы бурно развивавшегося тогда же кино. Не случайно их обращение и к кинетическим конструкциям (Кальдер), и к кинотехнике (Родченко,

Моголи-Надь и др.), где время включено уже не только в план содержания, но и в план выражения произведений.

Динамические и кинетические переживания относятся к «прямому», «денотативному» плану семантики архитектурного кода. Но в семантике построенных средствами этого кода пространственных конструкций можно выделить вместе с «денотативным» еще и «коннотативный» план. В нем синтаксические элементы и структуры кода раскрывают свои связи с различными качествами субъекта — когнитивными, аффективными, волевыми. У конструктивистов синтаксическая организация визуальных единиц выражает преимущественно регулярное рациональное начало, противопоставленное стихиям природы. Оно сказывается уже в выборе в качестве элементов пространственного синтаксиса правильных геометрических фигур. Эти эвклидовы «начала» — «буквы» того языка, в формах которого протекает целенаправленное пространственное мышление человека. В этих формах он проектирует новые конструкции, проявляя свое «стремление к абстракции» (см.: Worringer 1921: 3—4; 19—27). «Проективное» волевое начало в них преобладает над познавательным началом подражательного искусства. Волевое начало сильно выражено в супрематистских работах Малевича, Лисицкого и др. «Художник строит своей кистью новый знак, — писал Лисицкий в 1920 году. — Этот знак является не формой познания чего-то уже готового, построенного, существующего на свете, — это знак нового мира, который еще предстоит построить, и который осуществляется только благодаря людям» (цит. по: Nemken 1990: 17). Выраженная Лисицким позиция — взгляд архитектора, инженера, конструктора, проектирующего модель того, что еще должно быть произведено и внедрено в реальность. Этот взгляд противоположен взгляду живописца, который, наоборот, улавливает впечатления из внешнего мира и этот мир в своих моделях воспроизводит. Сама ориентация конструктивистов на архитектуру как на ведущий способ творчества даже в традиционно изобразительных видах искусства связана и с тем, что в отличие от них, архитектура дает способы преобразования мира, а не подражания ему в изображениях.

От взглядов конструктивистов в этом отношении отличается позиция Кандинского. Если у первых резко выражено рациональное и волевое начало, а целенаправленная деятельность художника противопоставлена бессильным силам природы, то художественное творчество Кандинского, так же, как и его теоретические рассуждения, больше опираются на интуицию и эмоции. Художник в понимании Кандинского скорее вслушивается во «внутренний звук», данный уже в самом «языке форм и красок», интуитивно постигает его «внутреннюю необходимость», а не просто навязывает материалу свою волю. При том, что Кандинский в своих теоретических и педагогических работах стремился рационально выявить выразительные возможности этого языка, его живопись более эмоциональна и более подвержена влиянию неосознанных стихий, чем волевая живопись Малевича и, тем более, «инженерный» конструктивизм Лисицкого или Татлина.

В этих расхождениях можно видеть отголоски старого спора о соотношениях природного и культурного начал в искусстве и об их участии в системе выразительных средств художественного языка. Подобно тому, как в теориях языка еще со времен античности сложились две точки зрения на язык — как данный «по природе» или «по установлению», — так и в теории пространственных искусств натуралистическая концепция их языка (тяготение к которой можно найти еще у Альберти) сосуществует с культурно-исторической, ставящей визуальный язык в зависимость от исторических изменений «художественной воли» и «форм видения» (ср.: Вёльфлин 1930; Riegl 1901, 1966). В согласии с «натуралистической» традицией В. Гропиус, а затем и его ученик Г. Кепес считали, что можно выявить в оптическом канале коммуникации универсальный и интернациональный визуальный язык, опирающийся на естественные механизмы восприятия (см.: Гропиус 1971: 86, 111; Keres 1944: 14). Поиски естественных основ такого визуального языка вели и деятели ВХУТЕМАСа и ИНХУКа в России. В этот ряд вписывается и выдвинутая В. Кандинским в 1920 году программа научного исследования физиологических и психологических оснований выразительного и символического воздействия, «основных элементов» неизобразительного языка в пространственных искусствах (см.: Кандинский 1994; Хан-Магомедов 1978; 1981).

Продолжение альтернативной, культурно-исторической, концепции можно видеть в позиции конструктивистов, остро ощущавших себя представителями новой индустриальной эпохи, призванными дать ей собственный визуальный язык. Новую техническую цивилизацию они противопоставляли не только природе, но и традиционным формам культуры. В сфере пространственного языка это проявляется в противопоставлении правильных геометрических фигур свободно очерченным неправильным формам, прямых — кривым, чистых цветов — смешанным и т. п. (ср.: Mondrian 1974). Единомышленник Мондриана и один из инициаторов «Конструктивистского интернационала» Тео ван Дуйсбург писал, что новая «механическая эстетика» (ср. «эстетическую механику» Т. Липпса) требует стиля, в котором определенность вытесняет неопределенность, простота — сложность, логика — лирику и все это — ради победы духа над стихиями природы (см.: Doesburg 1999: 127). Внутренняя логика такого противопоставления еще больше, чем внешние обстоятельства, толкала идеологов конструктивизма к сближению искусства с технической деятельностью.

Как известно, конструктивистское движение исторически оказалось разделенным на две ветви: рядом с супрематизмом Малевича, ставившего творчество художника выше практической жизни, складывался собственно «конструктивизм» Татлина, стремившегося устранить границы между искусством и жизнью (уже контррельефы художника в самом буквальном смысле слова преодолевали пространственные границы картины). Линия Малевича нашла сторонников в лице Певзнера и Габо, которые в «Реалистическом манифесте» настаивали на автономии художественного творчества. Линия же Татлина была поддержана художниками «производственной группы», которые, наоборот, развернули программу полного слияния искусства с производством и даже объявили беспощадную войну конструктивизма с искусством (см.: Ган 1920).

Это принципиальное идеологическое расхождение можно трактовать и с семиотической точки зрения: художники производственной группы не ограничивались разработкой архитектурного кода, а пытались связать его с элементами и структурами *предметно-функционального* кода. Основу этого кода, в отличие от архитектурного, составляют не естественные реакции на механические силы природы, а культурные нормы, обусловленные рядом технологических факторов: функциональным назначением предметов, техникой их конструирования, возможностями обработки материалов и т. п.

Семиотическую особенность конструктивистского подхода к предметному творчеству можно видеть в том, что в нем устанавливается более согласованное соотношение между архитектурным и предметно-функциональным кодами и более полное соответствие между реальной технической конструкцией пространственных произведений и ее выражением в видимой форме. В историческом споре архитектурных стилей, по-разному трактовавших соотношения между зрительно выраженной «художественной» и реальной «технической» конструкциями — от их совпадения на одном полюсе до полного расхождения на другом, — конструктивизм занимает едва ли не самую крайнюю позицию в отстаивании их единства. Придя на смену стилю модерн, который использовал возросшие технические возможности для придания архитектурным сооружениям текучих пластических форм (например, у Гауди), конструктивизм возвращает архитектурной форме ее тектонический характер — соответствие логике материальной конструкции и ее функциям. Так же, как логика науки в те годы пыталась сконструировать язык, на котором можно было бы строить только истинные высказывания (в работах Рассела и раннего Витгенштейна), конструктивизм искал пространственный язык, в котором «синтаксис» видимой, зрительно «декларируемой» конструкции был бы предельно «прозрачен для значения», отображая настоящую техническую конструкцию и ее реальные функции. При этом согласование семиотических средств архитектурного и предметно-функционального кодов становится важнейшей задачей не только в архитектуре, но и в проектировании предметных форм. Решая ее, художник-конструктивист становился художником-конструктором в современном смысле, дизайнером.

Иначе строилось отношение к предметно-функциональному коду у последовательных сторонников беспредметного искусства. «Беспредметность» живописи Малевича, Кандинского и других абстракционистов, их отказ от изобразительности могут быть описаны в рамках пространственной семиотики как отказ от использования для создания и интерпретации произведений ряда визуальных кодов, в том числе, — предметно-функционального. Более того, обращаясь, казалось бы, к настоящей предметной форме, «художник-беспредметник» может лишиться предметности и трактовать как абстрактную конструкцию даже ее. Показателен в этом отношении известный чайный прибор Малевича (ГРМ), который некоторые художественные критики спорно оценивают «не как промышленный дизайн, а как <...> снятие предметности также и в предмете» (Selle 1973: 94). При том, что чайник Малевича может создавать

художественный образ точно просчитанной и инженерно продуманной конструкции, как предметная форма этот чайник антифункционален, поскольку им крайне неудобно пользоваться, и антитехнологичен, поскольку его сложно выполнять. Более того, сама «декларируемая» конструкция чайника, как бы составленная из дискретных блоков, лишь обозначается в его форме, но не реализуется в материале: отливка из непрерывной фарфоровой массы реально осуществляется не тектоническим сочленением готовых частей, а пластическим способом формообразования, которому присущи уже совсем иные формы. На этом примере видно, что одно лишь использование характерного для конструктивизма синтаксиса архитектурного кода еще не гарантирует решения дизайнерских задач и соответствия друг другу знаковой и реальной технической конструкции.

Свое основное детище в семиотической сфере — по-новому разработанный архитектурный код — конструктивисты по-своему сочетали не только с предметно-функциональным, но и с другими пространственными кодами. Отказываясь от символизма старого искусства, они не могли пройти мимо символических возможностей формы и цвета. Показателен плакат Лисицкого: «Красным клином бей белых» [1919], где выраженная средствами архитектурного кода энергия красного треугольника соединяется с выраженными посредством цветового символизма политическими смыслами, так же как и противопоставленная ей пассивность белого круга. Выразительные средства архитектурного кода здесь напрямую, без посредничества изображений и предметных форм, связываются с социально-политическими значениями. Новой специфической символикой наделяются и материалы: «Железо крепко как воля пролетариата. Стекло чисто как его совесть» (El Lissitzky 1980: 337). Социальную символику конструктивисты совершенно сознательно вкладывали и в стилистику своего визуального языка. «Производственники» считали идеологическим выражением пролетарской революции проектируемые ими предметные формы, тогда как супрематисты, считали таковым, наоборот, идею беспредметности.

Ирония судьбы состояла в том, что и та и другая версии конструктивизма в своей идеологии оказались утопичными. «Производственники», вместе с единомышленниками из «Баухауса» и группы «Стиль», проложили дорогу для развившегося на вполне «буржуазной» почве дизайна, в то время как победивший пролетариат предпочел, по язвительному замечанию Ле Корбюзье, украшать свои жилища декорациями в духе Луи XVI. Еще менее близки пролетариям оказались супрематизм и концепция беспредметного искусства, нашедшая понимание опять же, прежде всего, на Западе, убежденным от революционных преобразований.

Время не щадит даже своих глашатаев. Конструктивистские проекты будущего отошли в прошлое, авангард стал историей. В современной культуре осуществились не цели конструктивистов, а их средства, не идеология, а «технология». В практику архитектуры и дизайна вошел тот визуальный язык, который они разрабатывали. Он же остается интересным и для семиотической теории.

Х. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В КУЛЬТУРЕ

ВРЕМЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ*

Пространство как порядок отношений между сосуществующими вещами по самой своей природе хранит все то, что не унесено потоком времени. Эта способность делает пространственное запечатление прошлого в настоящем и настоящего в будущем одним из важнейших механизмов культурной памяти. Только приняв пространственную форму — будь то гипсовый слепок или роспись на вазе, рукопись или печатный оттиск — текущее и преходящее способно застыть на века, запечатлевая в этой форме память о том, что навсегда исчезло.

История культуры откладывается в пространственных образованиях во многом так же естественно, как природные процессы откладываются в геологических породах. Пространственные «берега», вдоль которых «текут исторические потоки», сохраняют память о них, подобно тому, как берега рек запечатлевают следы многовекового напора воды. В структуре территории произвольно запечатлеваются формы жизни ее обитателей, в структуре дорог — связи между поселениями. Запечатление исторического времени в пространстве культуры происходит и в специфических культурных формах, большинство из которых сознательно производится и воспроизводится. Так в форме орудий труда запечатлеваются их назначения, в планировке города — социальные и экономические отношения между его гражданами и т. д. По сути дела любой артефакт, имеющий пространственную форму, запечатлевает в ней процессы, в которых она участвует в качестве их условия, средства или результата. Многие из этих форм способны говорить гораздо больше, чем те нехитрые «высказывания», на которые они были сознательно рассчитаны. Например, исторически складывающиеся формы часов позволяют не только фиксировать ход времени, но указывают и на историческое время своего происхождения, и на представления о времени пользовавшихся ими людей. Древнеегипетская клепсидра из Каирского музея сохраняет в своей пространственной форме мифологические представления египтян о дневном и ночном пути бога Ра. В форме песочных часов, изображаемых художниками в келье Св. Августина, можно найти пространственное выражение концепции времени, развитой этим выдающимся богословом, так же как в форме механических часов — представления о механизме вселенной, развивавшиеся философами Нового времени.

В развитых культурах письмо и пространственные искусства становятся основными способами сознательного запечатления в пространственных формах культурных смыслов вообще и представлений о времени в особенности. В этих культурах складываются и особые пространственные формы концентрации культурной памяти. В городах

* Опубликовано в сб.: Музей как креативное пространство культуры. Международная научно-практическая конференция, 11—14 октября 2004 г. Минск: Белпринт. 2005: 47—50.

с многовековой историей ее следы откладываются на фасадах зданий, их пространственной организации, характере застройки и т. п. Сознательно организованные «резервуары» культурной памяти сохраняют пространственные тексты различных типов, принимая формы библиотеки, пинакотeki, глиптотеки и прочих *музеев*. Характерно, что само слово «*mousetion*» ведет свое происхождение от имени знаменитой Александрийской библиотеки, в пространстве которой была собрана культурная память античного мира, ощущавшего связь этого пространства с музой истории Клио и ее матерью — богиней памяти Мнемозиной.

Как особая форма преобразования культурного времени (истории) в культурное пространство музеев организует связи между другими пространственными формами. Каждая из них уже самим фактом своего помещения в пространство музея наделяется статусом памятника культуры, выведенного из потока преходящих событий.

Соединение в музейном пространстве многих других пространств особенно очевидно в картинной галерее, где каждая висящая на стенах картина образует свое пространство, отгороженное от остального рамой. В раме же оказывается не одно, а сразу два пространства — изображающее (плоское) и изображаемое (обычно трехмерное), причем и в изображаемом пространстве могут соединяться несколько разных пространств. Как изображаемое, так и изображающее пространства по-своему запечатлевают время; они способны «помнить» прошедшее, хотя и по-разному. Пространство изображающее «помнит», например, движения кисти, их ритмы, а с ними — и темперамент художника. Пространство изображенное «помнит» уже нечто иное: тот «внутренний рисунок», который возник в сознании художника, и в котором, в свою очередь, могли запечатлеться вещи и события, давно унесенные временем. На это рассчитаны, например, мемориальные портреты — попытки запечатлеть в более устойчивой субстанции индивидуальное и преходящее лицо. Даже картины, выполненные в особом жанре натюрмортов *Vanitas*, призванные как раз показать временность всех красот, тем не менее, навсегда запечатлевают их образ в своем виртуальном пространстве. Не подверженное изменениям, происходящим за его пределами, всякое изображение по своей природе «останавливает» поток времени, уносящий изображаемое, хотя бы до тех пор, пока на поверхности картины в реальном пространстве сохраняется определенная конфигурация пятен. Их изменения — тоже следы времени, но такие, против которых музей борется, например, с помощью реставрации, пытаясь если и не полностью вывести пространственные тексты из временного потока, то, по крайней мере, законсервировать их состояние.

«Выходя» из пространства одной картины и «входя» в пространство другой, зритель проходит через соединяющее их пространство музейных залов, которое само может быть объединено «рамой», образованной всей архитектурой музея, связывающей его с пространством города.

Но в пространстве музея объединены не только разные пространства, но и разные времена. Время, проводимое зрителем перед картиной, не совпадает со временем, про-

веденным перед ней художником, хотя и то и другое находит свое пространственное выражение в картине: как заданная ею «программа» рассматривания и как запечатленная в ней «ретрограмма» работы художника. Ни время зрителя, ни время художника не совпадают, однако, и со временем самой картины, опять же раздвоенным. Картина как физический предмет существует и в физическом времени, и в физическом пространстве. Но как изображение она соотносена и с изображаемым пространством, и с репрезентируемым с его помощью моментом времени. В изображенном пространстве могут быть не только запечатлены признаки одного момента, но и соединены разные времена, представленные разными пространственными сценами или даже одной и той же — как на картине Н. Пуссена из Лувра, изображающей аркадских пастухов перед надгробием с надписью: «*Et in Arcadia ego*». В картине вместе со временем может быть представлена и вечность. Так, например, на картине А. Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием III» из мюнхенской Старой Пинакотеки в нижней части изображена масса сражающихся, почти наглядно погруженная в «реку времени», а в верхней части — неподвижная таблица с надписью, которая увековечивает давно прошедшее событие на «скрижалях истории». Вместе с тем каждая картина принадлежит и своему историческому времени, моменту истории вообще и истории искусства в частности, особенности которого запечатлеваются и в ее содержании, и в ее форме. Музей же как собрание художественных произведений или вообще памятников истории становится моделью некоего суммарного «гипервремени», которое репрезентируется его гетерогенным «гиперпространством».

Последнее своей структурой также может создавать зрительный образ истории. В трехмерном «гиперпространстве» музея «гипервремя» истории, содержащее множество «частных времен» из отдельных произведений, может быть представлено в виде последовательного ряда помещений, порядок которых моделирует порядок исторических периодов. Символизация исторического времени в пространственной структуре музея может сопровождаться его оформлением, стилизующем интерьеры под соответствующие исторические эпохи (такой прием использовался, например, в интерьерах залов Исторического музея в Москве или Музея при Училище технического рисования барона фон Штиглица в Петербурге). Ее можно увидеть и в конструкции самого здания музея, например, в спиралевидной форме спроектированного Ф. Л. Райтом музея Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке.

Но даже музей, экстерьер и интерьеры которого исторически «нейтральны» по отношению к выставленным в его стенах произведениям искусства, так или иначе, создает образ их исторического развития. В отличие от выставочных помещений, пространство которых может строиться более или менее независимо от задачи создать образ исторического процесса, пространство музейной экспозиции уже самим отбором произведений и последовательностью их размещения демонстрирует определенную концепцию исторического времени, даже если и сама эта концепция оказывается недолговечной.

ВИРТУАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ИЗОБРАЖЕНИЙ*

Понятие виртуального пространства связывается сегодня, прежде всего, с продукцией электронных технологий: «киберпространством» или пространством телеэфира. Однако это понятие можно трактовать и гораздо шире. В известном смысле всякое пространство, оформленное и осмысленное в согласии с культурными нормами, приобретает виртуальное измерение, поскольку его культурные формы и смыслы реализуются лишь в сознании владеющего этими нормами субъекта. Виртуальным становится и пространство, создаваемое различного рода изображениями, сущность которых состоит в стимуляции восприятия субъектом объектов, которых реально перед его глазами нет. Именно иллюзорное пространство изображений С. Лангер стала называть «виртуальным», полагая, что разные виды изобразительного искусства образуют его «модусы» (см.: Langer 1953. Chapters 5, 6; ср.: Махлина 2009: 64—71). Однако особенности разных типов изобразительного пространства зависят от специфики не столько художественных, сколько технических и семиотических средств, участвующих в создании пространственных иллюзий. Поэтому качественные различия между «модусами» виртуального пространства не должны быть связаны напрямую с различиями видов искусства. «Мнимое» пространство в зеркале тоже носит виртуальный характер. К тому же, виртуальные пространства изображений могут различаться между собой не только «модусом», но и «градусом» — степенью виртуальности, которая возрастает по мере увеличения разрыва между двумя слоями изобразительного пространства: изображающим и изображаемым.

Различие между тем и другим невелико, например, в скульптуре, объемы которой могут буквально повторять объемы репрезентируемых объектов. Это различие заметнее в рельефе, где реальные объемы служат созданию иллюзорных. Расхождение изображающего и изображаемого пространств в картине доходит уже до того, что первое редуцируется к плоскости, в то время как глубина второго стремится к бесконечности. Равным образом пространство театральной постановки может предельно совпадать с представляемым или, наоборот, дистанцироваться от него с помощью условных средств. Такое дистанцирование производит, например, маска, скрывая от зрителя черты лица актера и заменяя их чертами персонажа. Сходную роль «маски» всего спектакля играет и театральный занавес, заслоняя физическое пространство сцены и заменяя его виртуальным изображением театрального пространства. Очевидно, что такое изображение изображающего пространства имеет больший «градус» виртуальности, чем само пространство сцены или простое изображение интерьера.

Своего рода амбивалентной завесой, одновременно скрывающей и открывающей, оказывается и любое плоское изображение, совмещающее в себе свойства физически

*Опубликовано в сб.: Виртуальное пространство культуры. 11—13 апреля 2000 г. Материалы научной конференции. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества. 2000: 53—55.

непроницаемой границы, стены и, вместе с тем, проема, более или менее прозрачного для взгляда «сквозь» него в изображаемое виртуальное пространство. Соотношение этих двух функций неодинаково в изображениях разных типов. В доренессансной живописи и в декоративном искусстве изображаемое пространство не отрывается от двумерной поверхности изображения, а скорее, расстилается по ней как ковер или ложится на нее как тень. Именно с запечатлением тени на стене древняя легенда связывает появление живописи, виртуальные образы которой создатель другого мифа о тенях в пещере считал призракными подобиями вещей и уподоблял снам для бодрствующих (см.: Платон 1970: 396). Такие изобразительные «призраки» могут трактоваться не только как застывшие на стене тени и отблески проходящей перед ней жизни, но и как проявления какого-то иного мира, «просвечивающего» сквозь изобразительную плоскость. Роль такой полупрозрачной мембраны между реальным пространством и трансцендентным миром призваны играть, например, настенные росписи в средневековом соборе, «через» которые на посетителя смотрят лики святых, и особенно — цветные витражи, открывающие его глазу и воображению изобразительно артикулированные потоки света, физического и метафизического.

Однако, когда на смену цветным витражам, препятствовавшим взгляду в реальное пространство города, приходят прозрачные стекла, «прозрачнее» для взгляда «сквозь» него становится и изобразительное пространство живописи. Художники Возрождения трактуют изобразительную плоскость уже не как стену с отброшенными на нее тенями и не как витраж с просвечивающим сквозь него мистическим сиянием, а как окно, открывающее взгляду перспективу реального пространства, углубляющегося за картинную плоскость. Так, в «Тайной вечере» Леонардо виртуальное пространство изображения трактуется как прямое продолжение пространства монастырской трапезной, где расположена фреска. Станковая картина, отделившаяся от стены и «вобравшая» в себя глубину внешнего пространства, оказалась подобием не только окна или зеркала — излюбленных метафор теоретиков перспективы, — но и очков, «оптика» которых задает определенную «форму видения». Вместе с тем картина сохранила и отсутствующее у этих оптических приспособлений свойство живописи фиксировать состояния своего виртуального пространства.

Более органично, чем живопись, в ряд продуктов оптической техники вошла фотография, совместившая в себе, с одной стороны, возможности окна, зеркала и линзы преобразовывать оптические потоки вне субъекта, а с другой — способность картины выводить изображения объектов из пространства и времени, в которых эти объекты пребывают. Однако, в отличие от картины, в которую художники стремились собрать разрозненные пространственные явления и временные состояния, преобразовав их в целостную визуальную метафору, фотография фиксирует фрагменты пространства и моменты времени принципиально метонимично — как части целого, всегда остающегося «за» кадром (при том, что фотографы начали создавать свои снимки в студии как

законченные картины, в то время как художники, наоборот, пытались в картинах воспроизвести эффект моментального и фрагментарного фотоснимка).

Новую форму пространственно-временного синтеза фрагментов, фиксированных фотоспособом, начал искать кинематограф, монтируя снятые кадры в художественно организованный ряд. Быстрая смена кадров, каждый из которых метонимически воспринимается как часть более широкого пространства, позволяет создать в кино гораздо более сильную, чем в живописи, иллюзию погружения в такое виртуальное пространство. Дополненное движением самой кинокамеры кино открыло возможность для невиданного прежде кинестетического переживания пространства и полета в нем.

Этой иллюзии способствует и то, что плоскость светящегося с помощью «волшебного фонаря» экрана становится совершенно «прозрачной» для развернутого в «заэкранном» пространстве изображения, даже не обязательно движущегося (что устраняет существенную для эстетики живописи проблему соотношения изображаемого с осязаемым красочным слоем на поверхности холста). Отличаясь от живописных картин и спроецированных на экран слайдов возможностью создавать в своем виртуальном пространстве иллюзию движения, кино сходно с ними и отличается от отражающего движения зеркала в том, что запечатленные с помощью кинотехники сцены воспроизводимы и не зависят от изменений внешней реальности.

Такой воспроизводимости лишена прямая телепередача без видеозаписи. Ее виртуальное пространство наиболее полно воспроизводит свойства пространства зеркала, с той только разницей, что в силу самой природы телетрансляции она передает изображения на удаленные от камеры экраны, воспроизводя то, что происходит «сейчас», но не «здесь», а «там». Видеозапись теряет эту актуальность, приобретая, тем самым, такой же «градус виртуальности», как и кинохроника (у игрового фильма этот градус естественно выше).

В отличие от киноэкрана, экран многоканального телевизора открывает доступ уже к целому комплексу виртуальных пространств, как бы параллельно разворачивающихся на разных каналах телеэфира, в его еще «более виртуальном», чем они, «гиперпространстве». Подобную многомерность наследует и многократно умножает киберпространство компьютеров, в котором можно находить, преобразовывать или создавать заново изобразительные пространства самых разных модусов и степеней виртуальности. Дисплей компьютера может принять облик картины или фотографии, видеофильма или телепередачи. Их виртуальные пространства могут быть как сохранены для многократного воспроизведения, так и преобразованы разнообразными способами. Изобразительные пространства разных модусов и градусов могут с помощью компьютерных технологий вставляться друг в друга или обособляться, вступать во взаимодействие или изолироваться и т. д. Проявления подобного изобразительного полиморфизма можно найти и в живописи, и в кино, и в театре, но виртуальное киберпространство создает, если и не совсем новые, то гораздо более богатые возможности для его осуществления.

ХУДОЖНИК, ЗРИТЕЛЬ И СТРАТЕГИИ ВИДЕНИЯ*

В изобразительном искусстве находят средства для своего выражения самые разные уровни и формы видения. Видеть можно и цветовые пятна, и уходящее в глубину пространство, и узнаваемые предметы, и фантастические существа, и выражения чувств на лицах, и многое другое. Понятием «видение» охватываются зрительные ощущения, восприятие предметной среды, представления о реальных или воображаемых объектах. Художественное видение может быть сфокусировано на любом из этих уровней психики, и на образах каждого из них может быть сосредоточено внимание художника и зрителя. В зависимости от того, на какие уровни видения ориентируется художественное восприятие, в какой мере на одних из них делается акцент, и в какой игнорируются другие, строятся разные *стратегии художественного видения*.

По стратегиям видения различается, прежде всего, творчество самих художников. Видение средневекового иконописца, воспроизводящего установившийся изобразительный канон, и видение живописцев эпохи барокко, соревнующихся в разнообразии авторской фантазии, видение «малых голландцев», старающихся не упустить мельчайшие подробности изображаемых предметов, и видение импрессионистов, которые, наоборот, отвлекаются от множества подробностей, чтобы уловить целостное впечатление от световоздушной среды — все это примеры разных стратегий видения. Вся история искусств в этом смысле предстает как история не просто разных творческих манер и стилей, а как история развития одних стратегий художественного видения и их смены другими.

Сходным образом и в морфологии искусства открывается разнообразие его видов не только по материалам и техникам, но и по стратегиям видения. Формируясь, прежде всего, в рамках каждого из видов, эти стратегии не замыкаются в его пределах. Живописец, например, может смотреть на изображение и глазами скульптора, лепящего осязаемые объемы, и взглядом графика, выявляющего линейный строй и силуэты фигур; он может видеть формы как архитектор, конструирующий их пространственные отношения, или как сценограф, строящий мизансцены и т. п. Взгляд собственно живописца, нацеленный на организацию цвета и света, для него один из возможных, но отнюдь не единственный способ видения. То же самое может быть сказано и о видении графиков, скульпторов и представителей других художественных профессий.

Отчасти разные стратегии видения описаны классиками искусствознания как «формы видения» (А. Гильдебранд, Г. Вёльфлин) или как проявления «художественной воли» (А. Ригль). Однако понятие «стратегия видения» включает не только разные подходы к художественной форме, но и разные отношения к ее месту в структуре

*Опубликовано в сб.: Автор и зритель: эстетические проблемы восприятия и творчества. Материалы всероссийской конференции 27—28 марта 2006 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. 2006: 117—121.

произведения и к его «содержанию» — будь то декларируемый сюжет или представления о ценностях, которые через этот сюжет выражаются.

Так же, как и у художников, стратегии восприятия различаются у зрителей. Восприятие храмовой росписи будет по-разному происходить у религиозно настроенного прихожанина, старающегося не отклоняться от ее смысловой «программы», и у ценителя искусства, ищущего гармонию форм, красоту цвета и другие чисто художественные ценности. Зритель, стоящий перед картиной и ограничивающийся тем, что выслушивает рассказ о ее сюжете, может ее так и не увидеть, если его внимание целиком поглощено фабулой. Для него будут заметно отличаться картины, написанные на разные сюжеты, но мало — манеры художников, композиция, колорит и другие, чисто зрительные особенности произведения. Другая крайность — полное невнимание к «рассказу», к «литературной» стороне произведения. Зритель, настроенный таким образом, может бродить по выставочным или музейным залам, реагируя только на привлекательные цветовые сочетания или композиционные «ходы» и игнорируя все, что относится к сюжету.

Совпадение или несовпадение стратегий восприятия у художника и зрителя позволяет говорить об адекватном или не адекватном прочтении художественных произведений. Разумеется, настроенность на одну и ту же стратегию восприятия делает возможным более полный контакт между художником и зрителем. В этом случае процесс «чтения» произведения строится так, как его направляет художник, который композиционными средствами может привлечь внимание к смысловому центру, организовать переходы взгляда от одной фигуры к другой, разделить или связать планы и т. д. От зрителя требуется при этом быть чутким к таким указаниям художника, как разница контрастов, связи между линиями и т. п. Художник может задать стратегию восприятия, требующую меньшей или большей активности зрителя. Если старые мастера свое активное видение направляли на создание изображений, готовых открыться даже пассивному взгляду, то импрессионисты и, тем более, кубисты уже не были склонны идти навстречу пассивному зрителю.

При несовпадении стратегий восприятия зритель может сам взять на себя инициативу и вести активный поиск того, что он хочет найти — будь то сюжетная интрига или цветовые находки. В этом случае, однако, стратегия видения может оказаться в равной мере неадекватной у зрителя, настроенного смотреть на произведения кубистов, подобно тому, как он воспринимает вещи в окружающем его пространстве, и у ценителя цветовых изысков, сохранившего свою установку на выставке передвижников.

Между художником и зрителем часто возникает посредник, оказывающий более или менее сильное влияние на стратегию восприятия того и другого. Это искусствовед, который берет на себя роль квалифицированного зрителя, способного сформулировать свои зрительские ожидания, и который, подобно художнику, может направлять внимание других зрителей на разные моменты произведения, согласуясь или не согласуясь с заданной художественными средствами «программой» восприятия. Роль

такого посредника сопоставима с ролью исполнителей — музыкантов или актеров, которые могут неодинаково трактовать одно и то же произведение — с той, однако, разницей, что они интерпретируют оригинал на том же «языке», на котором он создан, а искусствовед создает свое произведение (научное, художественное, публицистическое, педагогическое и т. п.) в слове. Если перед искусствоведом не стоит задача научной реконструкции видения художника, а он выступает как художественный критик, то его стратегии восприятия, как и у любого другого зрителя, могут отклоняться от тех, на которые был ориентирован художник. В свою очередь, как и любой другой создатель текстов, он может увлечь или не увлечь остальных зрителей тем способом, которым он толкует произведение.

Расхождение стратегий видения — неизбежное следствие разнообразия психического склада людей и культурных традиций, которым принадлежат и художники, и зрители, и искусствоведы. Хотя искусство остается формой коммуникации лишь постольку, поскольку сохраняется некий минимум семиотических средств, общих для всех ее участников, за пределами этого минимума открывается широкое поле, по которому зритель способен как угодно далеко уйти от авторского замысла. Строго говоря, полностью адекватное прочтение произведения — практически недостижимая идеализация. Художественному восприятию как таковому изначально присуща некоторая неоднозначность стратегий — в отличие, например, от чтения логических выкладок или технических инструкций. Уже символическое «прочтение» изображения на разных уровнях интерпретации содержит элементы художественности настолько, насколько в нем присутствует свобода выбора этих уровней.

Произведение богато своими художественными потенциями в той мере, в которой оно допускает подобное изменение стратегий восприятия. Попадая в иные культурные и исторические контексты, такое произведение способно раскрываться новыми сторонами, иногда обнаруживая неожиданные достоинства при смене стратегий восприятия. В некоторых случаях деформированное видение само приобретает роль культурной нормы и, например, статуя богини любви и красоты с отбитыми руками оказывается в центре уже нерелигиозного культа и становится символом самих «изящных искусств».

С другой стороны, субъекты художественного восприятия — будь то художник, зритель или критик — также могут быть в разной степени подготовлены к смене стратегий этого восприятия. Пожалуй, еще меньше, чем далекий от искусства зритель, готовность к смене привычной стратегии восприятия проявляет профессионал художник, впитавший определенные традиции или ориентиры художественной школы. «Зрительская пластичность», способность настраиваться на разные стратегии видения, не всегда легко дается и искусствоведу, которому, однако, волей-неволей приходится ее проявлять *ex professo*, если он не ограничивается ролью художественного критика, а мыслит как историк и, тем более, теоретик, избегающий чисто вкусовых оценок. «Широта» диапазона, в пределах которого могут меняться стратегии художественного

восприятия, зависит от того, какими визуальными кодами владеет или, наоборот, от каких готов отказаться субъект этого восприятия — зритель в широком смысле. Среди таких кодов могут быть: различные версии перцептографии, с помощью которой строится восприятие изображаемых объектов; синестетические коды, которые связывают визуальные ощущения формы и цвета с ощущениями иных модальностей; мимические, пантомимические, проксемические характеристики изображаемых персонажей и их соотношений; предметно-функциональный код, позволяющий узнавать используемые ими предметы; различные способы символической интерпретации этих предметов и персонажей, их расположения в изображаемом или изображающем пространстве и т. п.

Выбор из этого круга определенных семиотических средств, актуализация одних и подавление других, создает тот особый «семиотический профиль», который отличает данную стратегию видения от других и может не только носить частный и индивидуальный характер, но и становиться культурной нормой.

ПРОДУКТИВНОЕ И РЕПРОДУКТИВНОЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ*

Понятие репродукции обычно связывается с механическим воспроизведением художественных произведений, прежде всего, в полиграфии. Однако «репродуктивность», вместе со своим антонимом «продуктивность», могут быть поняты значительно шире — как эстетические категории, позволяющие описать ряд самых существенных характеристик изобразительного искусства. В этих терминах можно говорить и о мере миметичности изображения в его отношении к изображаемому *объекту*, и о мере творчества в актах создания и восприятия произведения *субъектом*, в качестве которого может выступать как художник, так и зритель. Разумеется, понятия продуктивности и репродуктивности применимы и к отношениям между самими *изображениями* — произведениями и их воспроизведениями различного рода. Последние отнюдь не исчерпываются чисто механическими репродукциями, и наряду с ними можно различать другие формы репродуктивности: отношения между оригиналом и копиями, уникальным произведением и тиражом, первоисточником и подражаниями. В понятиях продуктивности и репродуктивности может быть описана и проблема отношения произведения к исторической традиции и заданным ею образцам. Все это известные проблемы, однако, их рассмотрение через понятия «продуктивность» и «репродуктивность» позволяет обнаружить их внутреннюю связь и сделать некоторые обобщения.

В отношении изображения к изображаемому *объекту* репродуктивность как будто бы задана по определению — ведь произведение изобразительного искусства потому и является таковым, что оно миметично и служит способом воспроизведения какого-то другого произведения природы или культуры, иными словами, есть его *репродукция*. Однако репродуктивность изображения, понятая как его миметичность, отнюдь не исключает момента продуктивности: чтобы воспроизвести изображаемое, нужно произвести нечто совсем иное. Так, например, чтобы создать иллюзию глубины на плоском изображении, нужно вводить перспективные сокращения и, скажем, равные расстояния делать неравными, параллельные линии — сходящимися и т. п. Подобные преобразования связаны с неизбежными условностями каждого из видов изобразительного искусства, заданными уже в самой его «конституции»: скульптура отказывается подражать цвету изображаемых фигур, живопись — выходить из плоскости, чтобы воспроизводить их объем, графика — и от того, и от другого вместе. Пусть и меняющийся в разные периоды и в разных художественных направлениях, какой-то минимум преобразований объекта всегда остается неустранимым во всяком его изображении. Уже в самом этом слове, в его исходной морфеме «образ», схвачено совмещение продуктивности и репродуктивности: изображение всегда есть одновре-

*Опубликовано в сб.: Творение, творчество, репродукция: художественный и эстетический опыт. / Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 16. СПб.: Эйдос. 2003: 103—116.

менно и отображение некой реальности и ее преобразование, образование чего-то нового. Оба смысловых оттенка читаются и в слове «произведение», выражающем одновременно производность от чего-то и произведенность кем-то.

Ясно, что произведение производно не только от объекта, но и от *субъекта*, в отношении к которому категории продуктивности и репродуктивности способны характеризовать уже меру творческой активности. Разумеется, момент продуктивности присущ, прежде всего, работе *художника*, как материальной, так и духовной. Этот момент отчетливее всего выступает в прямом физическом преобразовании материала, подчиняемого замыслу: какой бы объект ни изображала форма, вносимая мастером в материал, она всегда воспроизводит его замысел, «идею» будущей вещи. Эта идея, в свою очередь, может быть более или менее репродуктивна по отношению к объекту, и, соответственно, более или менее продуктивным может быть сознание (вос)производящего ее субъекта.

Казалось бы, очевидно, что мера продуктивности выше в случаях, когда изображение воспроизводит не реальное и воспринимаемое, а лишь воображаемое художниками. Последние всегда изображали не столько то, что видели перед глазами, сколько то, что им или их зрителям хотелось бы видеть: зверей, неуловимых на охоте, человеческие фигуры с идеальными пропорциями, богов, доступных лишь представлению, исторические события, которые давно миновали, мифологические сцены, которых никогда не было, проекты сооружений, которые еще предстоит построить и т. д. Изображая воображаемое, художники из репродуцирующих образов восприятия и памяти продуцируют новый образ чего-то еще не виденного. Такой процесс возможен благодаря тому, что в терминах Макса Вертгеймера должно быть названо *«продуктивным мышлением»* (см.: Вертгеймер 1987).

Но продуктивно и восприятие художника — даже тогда, когда он работает с натуры и, казалось бы, ничего от себя не привносит. Выглядящее вначале парадоксальным сочетание *«продуктивное восприятие»* не менее правомерно, чем понятие продуктивного мышления. Те же гештальтпсихологи и ряд других исследователей визуального восприятия показали, что оно отнюдь не сводится к пассивной рецепции, а включает в себя и более или менее развитый компонент мышления (см., в частности: Глезер 1993; Грегори 1972; Arnheim 1969). Если даже обыденное восприятие неотделимо от мышления, то тем более восприятие художника работает как мысль, активно конструирующая перцептивный образ. Чтобы нарисовать видимую форму, художник должен мысленно заново построить ее. Такое мыслящее восприятие репродуцирует видимое за счет того, что производит зрительный анализ полученного сенсорного материала и направленно продуцирует его визуальную модель. В этой модели запечатлен не только объект, но и определенный способ его представления. А. Гильдебранд ввел в искусствоведческую теорию, а Г. Вёльфлин развил понятие художественного *видения* — активной деятельности восприятия, вносящего ту или иную систему в отбор и организацию элементов видимого (Гильдебранд 1991; Вёльфлин 1930).

«Продуктом» такого активного восприятия в случае изобразительного искусства становится то, что Гильдебранд назвал «формой воздействия» — тот особый способ, которым художник открывает восприятию видимую им натуру, и который не тождествен «форме бытия» самой этой натуры (см.: Гильдебранд 1991: 28 и след.). Изображая какую-то вещь, художник преобразует ее «форму бытия» в создаваемую специально для восприятия «форму воздействия». Но для самого изображения его «форма воздействия» и есть его «форма бытия»: оно не существует иначе, как воздействуя на восприятие. Более того, только этим восприятием и создается все изображенное в пространстве картины: ведь физически на ее плоскости присутствует лишь слой красок с теми или иными оптическими свойствами. В своей совокупности они направляют восприятие на построение перцептивного образа изображаемого объекта, вовсе не похожего на этот красочный слой. Тем самым, они образуют некую перцептограмму — своеобразный визуальный «текст», который задает определенный способ «прочтения» на уровне восприятия, и, минуя который, не может возникнуть и видение изображаемых объектов. Такое «перцептивное чтение» одновременно и продуктивно и репродуктивно: оно конструирует зрительный образ реально отсутствующего объекта, реконструируя образ, уже построенный прежде художником.

Создавая перцептограмму как определенную «форму воздействия», художник может принудить восприятие к построению более или менее детального образа формы, к ее воспроизведению с разной мерой подробности. В случае детально разработанной перцептограммы результат ее прочтения приближается к результату обыденного восприятия. От зрителя при этом не требуется слишком активной работы, ему достаточно лишь подчиниться готовой программе восприятия и, следуя ей, *ре-*продуцировать уже заданную художником форму. Но мера активности восприятия и соотношение в нем моментов продуктивности и репродуктивности могут быть иными, когда перцептограмма дает только толчок извне для визуальной мысли, строящей зрительный образ преимущественно за счет своей внутренней работы.

Такая активность присуща, прежде всего, восприятию самого художника, который умеет увидеть изображение даже в случайном пятне, содержащем лишь самый слабый намек на изображаемое. Об этом писал, например, Леонардо в одной из своих записей (519. Ash. I, 22v), советуя живописцу пристально всматриваться в случайные пятна на стене, пепел, облака и т. п., пытаясь усмотреть в них изображения самых разных вещей, людей, животных, чудовищ и многое другое, ибо «неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям» (Леонардо 2000: 294). Акт такого продуктивного восприятия подобен описанному еще Платоном в «Тимее» (50с) акту сотворения оформленной вещи из аморфной «хоры», которая так же легко принимает любые формы, как и меняет их (см: Платон 1971: 491). Художник, он же — творческий зритель — выступает в этом случае в роли демиурга, который вносит форму, «идею». в как будто бы аморфную материю, «хору». «Как будто бы», потому что в отличие от совершенно гладкой поверхности, с которой Платон сравнивает хору, готовую к при-

нятию новой формы, пятно уже обладает какими-то зачатками структуры, оживляемыми в творческом взгляде художника и проявляемыми в его визуальной мысли, как проявляется изображение в фотографии. «Пятно Леонардо» с платоновой хорошей материей объединяет способность быть той средой, в которой зарождаются и исчезают самые разнообразные формы. Именно неопределенность этой среды, позволяющая продуктивному восприятию все время по-новому определять и переоформлять ее, делает такое пятно, быть может, даже более ценным для конструирующего взгляда материалом, чем заверченный, пусть и самим Леонардо, рисунок. Так «сырые» композиционные наброски старых мастеров могут быть более привлекательны для творческого глаза, чем их же законченные картины, где уже все возможности превращены в действительность, все альтернативы устранены, и восприятие принудительно направляется к однозначному прочтению изображения. Зритель такой законченной картины может оставаться пассивно ведомым, от него уже не требуется сотворчества и вместо визуального диалога остается лишь монолог художника.

Тем самым, проблема соотношения продуктивности и репродуктивности воспроизводится и на другом полюсе коммуникативной цепи — на стороне *зрителя*. Последний так же в большей или меньшей степени может обладать продуктивным восприятием. Воспроизводя ход работы мастера, такое активное зрительское восприятие изображения мысленно продуцирует его: оно как бы возвращается на стадию начального хаоса, отыскивает исходные элементы и схемы их «сборки» и затем заново выстраивает само это изображение — в отличие от пассивного восприятия, видящего только изображенное, но не то, как оно сделано.

Продуктивность художественного восприятия может принимать разные формы, в зависимости от культурно детерминированной установки субъекта, как художника, так и зрителя. Очевидно, что изменение зрительской установки связано с историческим изменением способов изобразительной репрезентации, а значит и репродуцирования объекта. Эти способы меняются по мере развития приемов изображения и освоения зрителями того, что Э. Гомбрих назвал «визуальными открытиями». Различные художественные направления ориентированы на восприятие с разной мерой репродуктивности. «Реализм» и «натурализм», очевидно, более нацелены на репродуктивность восприятия, чем импрессионизм или кубизм, которые предполагают значительно более активное участие того, что выше названо «продуктивным восприятием». Однако такого восприятия требует и традиционная китайская пейзажная живопись, дающая ему лишь намеки, по которым нужно построить картину целого. В новоевропейском искусстве на творческое восприятие ориентирован принцип „non finito“, в духе которого выполнены поздние скульптуры Микеланджело и, разумеется, уже упомянутая живопись импрессионистов. Последняя, вместо тщательной прорисовки форм «растворяет» их в цветовой среде, не позволяя взгляду задерживаться на отдельных фрагментах и требуя от него готовности по легким намекам самостоятельно достраивать целостный образ. Тем более в расчете на продуктивное и конструктивное

восприятие складывалась живопись кубистов, сводившая изображаемые формы к некоторому минимальному набору их визуальных признаков.

Естественно, что о репродуцировании можно говорить и применительно к воспроизведению самих *изображений*, что обычно и делает обиходное словоупотребление. Однако здесь так же соотношения продуктивности и репродуктивности достаточно разнообразны и зависят от исторически меняющихся культурных норм. Очевидно, что оба момента всегда сосуществуют, хотя и не всегда в равной степени. С одной стороны, художественное творчество в изобразительном искусстве, по определению, продуктивно: оно отличается от работы ремесленника как раз тем, что производит не по заданному образцу, а создает сам образец для возможного подражания. Но, с другой стороны, всякое новое произведение, так или иначе, учитывает уже имеющиеся образцы, использует изобразительные, выразительные и просто технические средства, продуцированные прошлыми поколениями художников и репродуцируемые в данной художественной культуре. Моменты репродуцирования известных изобразительных образцов могут присутствовать и в воспроизведениях отдельных изобразительных мотивов, как сюжетных, так и пластических, и в повторении уже однажды найденных «ходов» мысли. В самых, казалось бы, свободных полетах творческой фантазии можно найти схемы мышления, устоявшиеся в данной культуре и вошедшие в грамматику самого изобразительного языка. В конце концов, всякая «школа» строится как раз на воспроизведении признаваемых ею изобразительных приемов и изучении созданных с их помощью образцов. Профессионал — художник, выучившийся в такой школе, то есть тот, кто освоил принятые в ней приемы работы и умеет их воспроизводить.

Однако соотношение между продуктивностью и репродуктивностью по-своему регламентируется в разные исторические периоды разными художественными направлениями. Вообще, принципиальную репродуцируемость неких нормативных образцов можно рассматривать как одно из фундаментальных свойств культуры, понятой, по Ю. М. Лотману и Б. А. Успенскому, как «ненаследственная память коллектива» (см.: Лотман 2000: 487). Только репродуцирование в каждом новом поколении некоторого минимального «фонда» выработанной в культуре информации (знаний, технологий, ценностных норм) создает необходимые условия для продуцирования культурных новаций. Однако культуры разных типов существенно различаются своим отношением к воспроизведению: установкой на репродуктивность или, наоборот, на «антирепродуктивность» — на демонстративный разрыв с традицией и подчеркнутую нацеленность на создание новых форм. Традиционные культуры, «холодные», по Леви-Строссу, настроены репродуктивно, воспроизводя даже не столько какие-то конкретные произведения, сколько утвердившийся канон, в частности, способ визуального представления формы, и более или менее жестко репрессируя отклонения от него. Характерные примеры здесь: искусство древнего Египта или средневековая иконопись, где различия в интерпретациях иконографического канона проистекают скорее от невозможности избавиться от индивидуальных особенностей, чем от стремления

проявить их. В противоположность им, новоевропейская культура ориентирована на преодоление канонов, преобразование закрепляемой ими информации, то есть — на «продуктивность», связываемую, прежде всего, с индивидуальным творчеством.

Только в такой культуре и становится актуальным вопрос о репродуктивности изображений по отношению к конкретным, сделанным индивидуальными авторами произведениям. Именно в ней, в частности, возникает проблема отношения к античной традиции: должно ли новое искусство репродуцировать достигнутую античными художниками красоту, или же оно должно находить ее заново в природе и современном художнику мире. Решая эту проблему, искусство классицизма, умевшее ценить индивидуальное творчество, поощряло воспроизведение, хотя бы и в «авторизованном» виде, не только античного канона красоты, но и конкретных античных образов. (При этом оно трансформировало сам канон и превращало в эстетическую норму неприемлемую для античного сознания увечность таких фигур, как, например, Венера Милосская или Бельведерский торс). Столь же репродуктивно были направлены уже по отношению к другим историческим стилям (и столь же деформировали их) историзм и эклектика во второй половине XIX века.

Напротив, антирепродуктивно по отношению к старым образцам были настроены многие другие направления — будь то натуралистически ориентированные «малые голландцы» или, наоборот, приподнятые над реальностью художники романтизма; импрессионисты, противопоставившие исторической традиции «непосредственное» восприятие природы, или конструктивисты, отказавшиеся от этой традиции ради согласия с возможностями материала и технологии.

Однако в свою очередь даже декларируемая антирепродуктивность возможна лишь при условии стабильного репродуцирования культурой тех самых клише и шаблонов, от которых творческий художник гордо отворачивается. Их полное уничтожение лишило бы смысла и его творчество, вернув культуру к той стадии, на которой она нуждалась бы еще в самих этих клише как в творческих изобретениях. Не потому ли культура, переживающая дефицит ушедших в прошлое образцов, периодически возвращается к ним как к «хорошо забытому старому»? Рассматривая историю новоевропейского искусства через категории «продуктивность» и «репродуктивность», в ней можно наблюдать колебание «маятника», смещающегося от одного полюса к другому: от репродуцирующей античность классицизма — к романтизму, уходящему от классического канона; от историзма и стилизации — к авангарду, порывающему со всеми старыми стилями и настроенному на производство чего-то принципиально нового. Постмодернизм, для которого воспроизведение чужого текста в виде цитаты или пародии становится едва ли не обязательным приемом, сочетает эту готовность воспроизводить узнаваемые формы с унаследованной им от «классического модерна» претензией на новизну и разрыв с традицией.

Разнообразные *формы репродуктивности* складываются в отношениях между изображениями не только в диахроническом, но и в синхроническом аспекте. Разли-

чис этих форм задается уже тем, что разные виды искусства имеют неодинаковые способы воспроизведения изображений. В зависимости от этих способов, между художником и зрителем выстраиваются более или менее развернутые цепи опосредующих звеньев, далеко не все из которых представляют собой механическое воспроизведение, то есть репродукцию в узком смысле.

Даже живопись, которая в своей классической форме предполагает, что подлинник картины может существовать лишь в единственном экземпляре, позволяет воспроизведение, сохраняющее более или менее отчетливый отпечаток индивидуальности исполнителя. Таково соотношение между *оригиналом* и *копией* как особой формой репродуктивности. Хотя копия и призвана максимально точно репродуцировать оригинал, ее создание далеко не механично, а требует творческой работы и мастерства, сопоставимого с мастерством автора.

Можно даже говорить об авторстве копии, тем более, если она сохраняет «почерк» копииста. Копии работ Питера Брейгеля Старшего, выполненные его сыновьями Питером Брейгелем Младшим и Яном Брейгелем Старшим, например, заметно отличаются друг от друга, сохраняя отпечаток индивидуальности каждого из братьев. В подобных случаях вполне уместно говорить и об «авторизированных копиях», которые, однако, следует отличать от *подражаний*: копии все же воспроизводят композицию, рисунок и цветовой строй оригинала, пусть и с изменениями авторского почерка, тогда как подражания пытаются репродуцировать не столько конкретное произведение, сколько манеру и как раз почерк мастера.

Своего рода авторизированными копиями живописных произведений были и их графические репродукции. Как известно, до изобретения фотомеханического способа воспроизведения живописи эту функцию выполняла «репродуктивная» печатная графика, которая, особенно на ранней стадии своего развития, была достаточно свободной интерпретацией живописного оригинала. Изготовление подобных репродукций требовало и высокого ремесленного профессионализма (их техника развивалась параллельно технике авторского эстампа, порой даже опережая ее — как, например, в случаях литографии или акватинты), и элементов художественного творчества. Изготовители печатной репродукции позволяли себе всевозможные «вольности», в результате чего в ней могли исчезать какие-то детали оригинала или появляться новые. Поэтому, например, «Тайная вечеря» Леонардо доходила до Рембрандта через весьма разнородные композиционно и стилистически репродукции, в которые граверы могли включать от себя изображения собачки под столом, занавески на заднем плане и т. п. (см.: Флекель 1987: 21—25). Но и тогда, когда требования к строгости воспроизведения возросли, создание репродукции оставалось творческой работой уже только в силу того, что оно требовало перевода живописи на язык черно-белой графики. Об этом писал, например, такой мастер графической репродукции и сторонник творческого отношения к ней, как В. В. Матэ, который сравнивал ее с работой музыканта, перекладывающего произведение для другого инструмента (см.: Там же: 334—335).

Еще одну форму репродуцирования изображений представляет собой их *«изобразительное цитирование»* — частичное или даже полное изображение другого произведения изобразительного искусства, как части изображенного пространства. Таковы, например, изображения узнаваемых картин в интерьерах у Вермеера Делфтского или целое собрание живописных произведений многих европейских мастеров, представленное в серии картин Теннисра Младшего: «Эрцгерцог Леопольд-Вильгельм в своей картинной галерее». В отличие от собственно копий, которых немало делал хотя бы тот же Тенниср, подобные картины в картине не повторяют оригинал, а изображают его. Эти изображения в изображении представляют собой случаи «интекста» — текста в тексте, где воспроизведение не равно репродукции в узком смысле — и в силу того, что создает изобразительную интерпретацию оригиналов, и в силу того, что включает их в новый контекст.

В отличие от традиционной живописи, которая имеет четкое различие между подлинником и его более или менее точными копиями или подражаниями, некоторые другие виды изобразительного искусства изначально рассчитаны на репродуцируемость. Например, в эстампе или книжной графике мастер работает над клише в самом буквальном смысле — над печатной формой, рассчитанной на тираж изображения. В гравюре все «авторские» оттиски равноценны и могут различаться оттенками или «состояниями» как варианты одного и того же произведения. То же и в скульптуре, где технология отливки позволяет получать авторский «оригинал» в нескольких экземплярах. Поэтому и в скульптуре, и в печатной графике устанавливается условная граница между «авторскими» отливками или эстампами и уже как бы репродуцирующей их серией слепков или, соответственно, оттисков.

Складывающиеся здесь отношения между *исходным образом и тиражом* имеют место и во многих других случаях. Техники механического воспроизведения изображений с древнейших времен используются в прикладном искусстве, откуда некоторые из них были заимствованы и искусством станковым (например, технические приспособления набойки были позднее использованы в ксилографии). Эти техники особенно распространились с развитием художественной промышленности, где, казалось бы, наконец, репродуктивность полностью восторжествовала. Но даже и здесь возможности для преобразования авторского образца устраняются не полностью, и там, где тираж производится, благодаря ручному копированию, сохраняется основа для творческого сотрудничества между автором и мастером-копиистом. Например, в фарфоровом производстве, где формы тиражируются механическими методами, их роспись воспроизводится (там, где еще сохраняется эта традиция) вручную мастерами, специализирующимися на копировании делаемых художником образцов. В этом случае так же напрашивается аналогия с музыкой: отношение художника и копииста подобно отношению композитора и исполнителя.

Иная ситуация в дизайне, где спроектированная художником-конструктором вещь рассчитана на механическое воспроизведение стандартных, неотличимых друг от друга

экземпляров одной и той же формы. Изображение этой формы на проекте остается лишь несамостоятельным моментом производственного процесса: не оно, а именно стандартные экземпляры тиража составляют собственно «продукт» производства.

Как и массовое производство предметов, полиграфическое воспроизведение картины тиражирует ее тысячами экземпляров. Но их отношение к произведению уже иное: они его не воплощают, как вещи — проект дизайнера, а репродуцируют, в узком смысле; они изображают произведения изобразительного искусства, сами не будучи таковыми (что не мешает им становиться продуктами графического дизайна).

Хотя развитие фотомеханических способов репродуцирования, полиграфической, и новой компьютерной техники позволило более точно воспроизводить изображение, оно не исключило свободу творческого исполнительства и возможности для различных интерпретаций репродуцируемого произведения.

Для теории искусства и культурологии здесь открываются проблемы идентичности художественного произведения и форм его включения в массовую культуру. Если различия в статусе не мешают репродукции передавать многие художественные достоинства произведения: его композицию, особенности рисунка и даже цветового строя, то возникает вопрос об идентичности художественного текста: где граница между художественным и нехудожественным? Словесный текст может оставаться самотождественным в разных печатных экземплярах в силу того, что тождественным остается код, с помощью которого идентифицируются отдельные знаки. В той мере, в которой произведение сводимо к построенному по правилам одного или даже нескольких кодов тексту оно не «автографично» (в смысле кн.: Goodman 1968). Автографичность предполагает, что помимо семиотической формы, переносимой от одного носителя к другому, всегда есть и некий выходящий за ее пределы остаток — то, что принадлежит уже субстанции выражения, но всегда чревато вызревающей в ней новой формой (как пятно Леонардо со свойствами платоновской «хоры»). Механическая репродукция не сохраняет этот связанный с материалом остаток, даже если ей и удастся сохранить семиотическую форму художественного текста.

Свою роль в приобретении репродуцированным изображением художественного статуса играет и контекст. Даже технически удачное репродуцирование произведения в неподходящем контексте способно вывести его как угодно далеко за рамки художественной культуры, переводя его, скажем, в элемент рекламы, а то и вовсе — в разряд галантереи (как репродукции картин на сумках, футболках и прочих изделиях легкой промышленности).

Художественная практика XX века попыталась освоить обратный процесс и ввести в искусство на равных правах само механическое тиражирование предметов и изображений. Марсель Дюшан и художники поп-арта превратили серийную продукцию бытовых предметов (“ready made”) в привычные экспонаты художественных выставок и даже музейных коллекций, а Энди Уорхол стал переосмысливать квинтэссенцию всего индивидуального и уникального в прежнем искусстве — портрет — как часть

многократно повторяющей его серии. Подобное механическое репродуцирование изображения, его «клонирование» средствами фото-, ксеро-, а затем и компьютерной техники сделалось уже общепринятым приемом построения художественных произведений, так же как и связанная с ним сериация повторяющихся изображений — характерным приемом художественного мышления. Можно сказать, что искусство века серийного производства разработало прием, так сказать, «параллельного репродуцирования» изображений, когда рядом с исходным выстраивается серия его повторений и модификаций. Такое параллельное репродуцирование существенно отличается от традиционного, «последовательного», которое строится не на совмещении изображений, а на замещении одним другого: если первое демонстративно умножает исходную модель, лишая ее уникальности, то второе, наоборот, воспроизводит в различных репродуктивных формах нечто единое и себе тождественное.

Таким образом, с помощью категорий «продуктивность» и «репродуктивность» можно описывать разнородные и разноуровневые аспекты художественного творчества и вообще — художественной культуры. Их соотношение характеризует как различные формы воспроизведения самих изображений, так и меру сохранения и преобразования информации в других участках коммуникационных цепей, связывающих художника с видимым миром («натурой»), с культурой и выработанными в ней другими художниками образцами, а также со зрительской интерпретацией, вносящей свой вклад в трансформацию произведения. Широта этих категорий позволяет им не только выражать меру индивидуального творчества, но и служить показателем еще более важного для культуры момента — меры сохранения в ней информации, генерированной в ходе ее развития.

ПУТЕШЕСТВИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ КАРТИНЫ*

Из всех человеческих чувств зрение более других устремлено в пространство путешествий. Осязание, обоняние, вкус говорят лишь о свойствах того, с чем непосредственно контактирует тело; слух доносит сведения о чуть более отдаленном окружении. И только взгляду открывается широкий простор, в котором он может выбрать себе достаточно отдаленную цель и проследить путь к ней. Выбрав цель и проследив путь, разумный взгляд уже совершает мысленное путешествие. Ведь всякое путешествие — результат свободного выбора пути перемещения в пространстве. Переход по этапу на каторгу или военный марш-бросок — не путешествия, поскольку выбор пути здесь не свободен. Не путешествие и смещение во времени, в котором направление изменений однозначно задано и не может быть изменено на обратное. Только в пространстве с его трехмерностью и обратимостью можно свободно выбирать линию маршрута. Эту линию очерчивает и прослеживает разумный взгляд, устремленный за пределы ближнего окружения, увлекая за собой в путешествие и более инертное тело.

Но взгляд освобождается от телесного груза в том случае, когда перед ним разворачивается пространство чистого созерцания, где путешествия могут быть только идеальными. Путь в него открывает *картина*, понятая в самом широком смысле как искусственно созданное изображение некоторого пространства, отличающегося от того, в котором она сама находится. Отгороженная рамой от пространства повседневности, картина дает настроенному на путешествия взгляду возможность проникнуть туда, куда реальное перемещение невозможно или потребовало бы немалых усилий.

Именно *взгляд* становится основным героем, которому в картине действительно предоставлена возможность путешествовать, то есть двигаться, свободно выбирая свои цели и маршруты. Дела не меняет то, что художник обычно задает определенную последовательность разглядывания, направляя путешествующий в пространстве картины взгляд системой особых «путевых знаков», «дорожных сигналов» и индексов, которые отмечают места, где нужно сделать поворот или остановку. До тех пор, пока взгляд зрителя имеет свободу выбора, этот маршрут остается не слишком жестким и не сводим к последовательности кадров, в которую может превратить фрагменты картины снимающая ее кинокамера. Когда вместо свободной прогулки по изображенному пространству взгляд принуждается двигаться в определенном направлении, это пространство утрачивает свойство обратимости. Картина в этом случае уподобляется скорее письменному тексту, где выбор возможностей уже совершен, и читателю остается лишь проследживать путешествие автора в пространство языка, ступая за ним след в след, вдоль построенной тем цепочки знаков.

В отличие от письменного текста, который строится как путь, влекущий все дальше и дальше, и даже — от заданной оператором и необратимой последовательности кинокадров, пространство написанной на холсте картины фиксирует зрителя на месте

* Опубликовано в сб.: Культурное пространство путешествий. Материалы научного форума 8—10 апреля 2003 г. СПб. 2003: 113—116.

и принципиально обратимо в структуре своего плана выражения; оно не только допускает, но и требует возвращения к одним и тем же местам. Как и реальная пространственная среда, картина открывает возможности для выбора различных маршрутов движения. В этом отношении она проявляет свойства скорее парадигматики языка, а не синтагматики построенного из его знаков устного или письменного текста, допуская альтернативные варианты последовательного разглядывания ее деталей.

Иначе организуется и отношение ее пространства к изображаемым на ней персонажам в плане содержания. Если сюжетное повествование в нарративном тексте строится как перемещение героя через границы определенным образом структурированного пространства (см.: Лотман 1998: 228—230), то картина демонстрирует не развитие сюжета, связанного с пересечением границ, а сами эти границы, пусть и сведенные к пределам пейзажа, интерьера или натюрморта. Ее герой не меняет своего положения в изображенном пространстве, даже, если по сюжету он представлен как путник. Так, странствующий рыцарь в известной гравюре Дюрера не пересекает пространственные границы, а вечно пребывает в состоянии своего похода, не изменяя отношений ни со своими постоянными спутниками, ни со своим местом в пространстве. Не странники на картине, а странствующий по ней взгляд пускается в путешествие, преодолевая разнообразные препятствия и попадая в разные пространства.

Ищущему приключений взгляду не обязательно углубляться в «закартинное» пространство. Даже задержавшись на поверхности стены, ковра или сосуда, взгляд-путешественник может попасть в лабиринт линий и пятен, продвижение через который требует известного опыта и сноровки. На эту сноровку и интеллектуальные способности разумного глаза рассчитаны орнаментальные построения на плоской поверхности, множество примеров которых дает история визуальной культуры. Во времена, когда ни кино, ни телевидение не могли еще служить взгляду заменителями реальных путешествий, их роль отчасти брал на себя сложно задуманный орнамент. В некоторых случаях он даже связан с семантикой пути в своем плане содержания (как, например, меандр на погребальных дипилонских вазах). Но всегда идея пути присутствует в его синтактике, в плане выражения, адресованном непосредственно странствующему взгляду. Таковы, например, витиеватая вязь орнамента в кельтских рукописях, хитросплетения на полях персидских миниатюр, соединенные с каллиграфией запутанные узоры испано-мавританской керамики и т. п. Предоставляя путешествующему взгляду достаточную свободу, такой орнамент в то же время задает и последовательность его разглядывания.

Визуальное путешествие по плоской поверхности орнамента сопоставимо с разглядыванием карты, где выделены возможные пути сообщения. Ведь и путешествие по карте так же совершается взглядом и мыслью созерцателя и так же остается путешествием на плоскости. Правда, на карте обозначено и третье измерение, поскольку указаны и высота гор, и глубина морских впадин. Но мысленное погружение в глубину или подъем в горы уже не имеет такого визуального характера, как перемещение

по плоскости; они не развернуты пространственно, как широта и долгота, а обозначаются символически и выражаются синестетически (красный цвет гор «придвигает» их к зрителю, а голубой цвет моря зрительно углубляет его).

Картина позволяет взгляду путешествовать по ее поверхности, как и орнамент, и карта. Однако, в отличие от географической карты и орнамента, картина требует от проникающего в «закартинное» пространство взгляда, прежде всего, погружения в глубину. Во всяком случае, так строится пространство классической картины, которая оторвалась от настенной росписи, отграничилась от всего внешнего пространства рамой и еще не превратилась снова в переплетение пятен и линий на плоскости (как, скажем, у Джексона Поллака). Начиная с эпохи Возрождения, художник делает изображающую поверхность как бы прозрачной для взгляда, проникающего сквозь нее в изображаемое пространство. Он выстраивает для этого взгляда специальные пути, дороги, по которым тот может проникать вглубь «закартинного» пространства. Он может, например, устилать пол шашечками, сокращающимися в перспективе, строить ряд преград и «кулис», за которые должен проникнуть взгляд зрителя, затевать пространственные игры с этим взглядом, пряча от него часть изображения, уводя ее в тень и т. п. Так Тинторетто в картине «Сусанна и старцы» из венского Музея истории искусства прячет крадущихся старцев не только от Сусанны, но и некоторое время от зрителя, который обнаруживает их, лишь взглядевшись в подробности изображения.

Углубление взгляда в картину производится по определенным правилам, которые сопоставимы с правилами картографии. В обоих случаях имеет место проекция трехмерного пространства на плоскость, а значит и там, и там можно говорить и о топографии в самом буквальном смысле слова — как о начертании местности или системы мест на плоскости. Различаются лишь правила этой топографии. В картине репрезентация системы мест (отнодь не только связанных с ландшафтом) производится по иным правилам проекции — таким, которые открывают больше возможностей для путешествия взгляда в глубину изображаемого пространства. Его «запись» в пространстве изображающем — «топограмма» — становится в то же время и «перцептограммой» в той мере, в какой в ней «записана» еще и программа построения зрительного образа изображаемого пространства.

Но и изобразительные пространства различаются между собой правилами своей «топографии» — системами перспективы, которые, в топографических терминах, можно представить как разные способы масштабирования планов. Параллельная перспектива (аксонометрия) сохраняет масштаб представленных на плоскости объектов, независимо от их удаленности, прямая перспектива последовательно уменьшает его по мере их удаления, наконец, обратная перспектива увеличивает масштаб удаленного.

Эти системы перспективы можно представить и как разные способы проникновения взгляда в картинное пространство. Прямая перспектива предполагает стабильную позицию зрителя, сохраняющего свою точку зрения, в то время как его взгляд убегает в глубину изображенного пространства. Разрыв между динамичным взглядом и статич-

ным телом, привязанным к фиксированной точке зрения, здесь максимален. Такого разрыва нет в случае параллельной перспективы, скажем, в дальневосточной живописи, задолго до европейской сделавшей пейзаж предметом визуальных путешествий. Она предполагает и параллельный перенос точки зрения созерцателя — как это происходит при разворачивании свитка во фронтальной плоскости или при проходе вдоль изображения (ширмы, настенной росписи, мозаики и т. п.). Обратная же перспектива не удаляет пространство от взгляда, не слишком склонного к вольным путешествиям, а наоборот, приближает к нему отдаленные участки. В иконе взгляду предоставлена возможность осмысленно различать верх и низ, левое и правое, но ему не нужно проникать в глубину изображаемого пространства, которое само раскрывается перед ним, являя фигуры святых, как если бы они сами выходили ему навстречу.

Картина со своей особой формой и особым содержанием отрывается от стенной росписи и иконописи тогда, когда устремленный в далекое пространство взгляд обретает самостоятельность и силу, и у него развивается вкус к дальним путешествиям. Это происходит параллельно с экспансией человека эпохи великих географических открытий в неизведанное пространство. И влечение к новым странам в реальном пространстве, и бурно развившийся интерес к визуальным путешествиям в виртуальном пространстве картины — порождение единого типа умонастроений — того, что Шпенглер назвал «фаустовской душой». Перспектива, уводящая взгляд вглубь картинного пространства, — символическое выражение той же устремленности сознания этого типа в бесконечное пространство, что и путешествия за горизонт, к новым землям. И так же, как путешественники открывают неосвоенные территории, так и глаз художников Возрождения (Леонардо, Брейгеля и др.) открывает прежде неосвоенный им простирающийся до горизонта пейзаж, как особое пространство созерцания и визуального путешествия. Но не только пейзаж, а даже камерное пространство интерьера делается полем для путешествующего взора — как, например, у «малых голландцев», с готовностью открывающих глазу зрителя и путь во внутренние покои дома, и взгляд за полог кровати, за дверь, за окно, за раму зеркала, картины или в пространство висящей на стене географической карты. В таких случаях усложняется сама структура визуального путешествия, и появляется возможность качественно изменить сам его характер: проникнуть в зазеркальное или закартинное (уже во «второй степени») пространство, начать мысленное путешествие по карте и т. п.

Сложная структура пространства картины, расслоенного на изображающее и изображаемое, позволяет глазу находить в ней не только разные пространства, но и разные типы путешествий. Как видно из сказанного, она предоставляет взгляду возможности для путешествий *по* поверхности картины, на которой развернуто изображающее пространство, путешествия *в картину* — переход от изображающего к изображаемому пространству и путешествия *в картине* по изображенному в ней пространству. Эти типы путешествий взгляда могут сочетаться между собой в разных соотношениях, создавая для него различные визуальные интриги и открывая возможность для приключений, не менее занимательных, чем реальные путешествия.

ЗОЛОТО И КРАСКИ ПАЛИТРЫ*

В «палитре» средств изобразительного искусства золото очевидно самое яркое и ослепительное. Однако оно не входит в палитру обычных красок и не включено в цветовой спектр. Как и полагается благородному материалу, золото сохраняет дистанцию от них и держится обособленно. Оно не позволяет механически смешивать себя с какими-либо красками на палитре. В отличие от них, оно не может проявляться в большей или меньшей степени, а подчиняется бескомпромиссному принципу «все или ничего». Его золотой блеск может либо быть, либо не быть, не зная никаких переходных состояний. Этот жесткий выбор между «да» или «нет» сохраняется даже там, где золото лишь поблескивает, мерцая на матовом фоне.

Отчужденность золота от цветов спектра буквально бросается в глаза. Оно не может стать рядовым членом какой-либо цветовой гаммы или системы колорита — пусть даже «теплого» и «золотистого». Если оно и участвует в едином созвучии вместе с другими цветами, то только на правах солиста, чей голос не растворяется в общем хоре, или даже — в качестве лидера, который властно организует вокруг себя все другие члены цветовой композиции.

Не допуская механического смешения с красками, золото включается в оптическую игру с ними. Оно может едва просвечивать через полупрозрачный слой положенной на него краски, придавая ей ровный теплый оттенок, или, наоборот, само светиться зеленоватым или красноватым оттенком. Богатству красок палитры оно противопоставляет свое многообразие оттенков, свои переходы тона от слепяще-светлого до глубокого темного и свои переливы тепло-холодности от холодного лимонного до горячего рубинового.

Отполированная до блеска золотистая поверхность способна отражать опрокинутый в нее мир цвета. Вместе с тем, она и преображает его в мир света, которому только придан тот или иной цветовой оттенок. В свою очередь, зеркальный блеск золота и игра его оттенков поддаются изображению живописными средствами с помощью красок палитры. Мастер живописец заставляет эти краски за счет умелого их сочетания сверкать золотым блеском. Но никакой мастер не может заставить золото имитировать другие цвета. Золото как цвет способно являть зрению только самого себя. Это не мешает золотой линии или золотому силуэту изображать какие-то узнаваемые формы, но лишь — как линии и как силуэту, а не как золоту, то есть не живописным, а чисто графическим способом, абстрагированным от цвета.

Поэтому золото стоит в стороне от средств живописного изображения. Оно органично включается в единую композицию с цветами спектрального ряда лишь тогда, когда эта композиция строится по правилам декоративного искусства, подчиняющего изображение плоскости, а не по правилам искусства изображения объемов в пространстве. Такой общий декоративный строй объединяет золото и другие цвета,

* Опубликовано в сб.: Золотая: опыт постижения семантики. Труды Семинара по биогерменевтике С.-Петербургского Союза ученых / Под ред. С. В. Чебанова. Вильнюс: VLANI. 2000: 54—57.

например, в мозаиках Равенны, в средневековых миниатюрах или иконописи. Этому декоративному строю подчинены живописные композиции стоявших уже на пороге Возрождения художников Сиенской школы (Дуччо, Симоне Мартини, Пьетро и Амброджио Лоренцетти и др.), где золото продолжает служить фоном, на котором ритмически выстраиваются силуэты цветных пятен, соперничающих с ним своей чистотой и звонкостью. Даже художники кватроченто, овладевшие новыми приемами пространственного изображения, продолжали рассыпать золотые вкрапления по всему полю картины, как это делал, например, в своем «Поклонении волхвов» Джентиле да Фабриано, или даже строить все краски палитры вокруг сияющего золотого фона — как в «Короновании Марии» у Фра Анжелико (оба произведения из Уффици).

На переломе изобразительных систем между готикой и Возрождением некоторые художники пытались включить в написанное уже по правилам линейной и воздушной перспективы пространство золоченые детали, выполненные еще в технике средневековых мастеров. Так поступали, например, в начале XVI века живописцы Кёльнской школы, писавшие «Алтарь Св. Семейства» (музей Вальрафа—Рихарца в Кёльне) или «Алтарь Варфоломея» (Старая Пинакотека в Мюнхене). И в том, и в другом случае золоченые изображения предметов погружены в среду написанных красками фигур, так что фигуры переднего плана отбрасывают на золотые поверхности свои тени, а «за» этими поверхностями голубеют холмы на горизонте. При всем мастерстве живописцев, пытавшихся таким образом вписать золото в изобразительную систему светотени и перспективы, оно остается чужеродным для объемно-пространственного строя изображения. В то время как согласованная работа красок палитры, взятых в строго избранных отношениях, создает иллюзию глубины, изменчивый металлический блеск золоченых деталей выпадает из этого согласия, противится пространственной иллюзии, привязывает взгляд к поверхности картины или даже зеркально отражает отблески предметов перед ней. Если система светотени в пространстве изображения соотнесена с внутренним для него источником света и независима от изменений реального освещения, то блеск золота, наоборот, зависит от него и варьирует при малейших изменениях отношения к внешнему источнику.

Чуждое искусству иллюзорного изображения пространства, золото постепенно вытесняется из станковой живописи. Оно еще может появиться в виде тончайшей паутины линий, изображающих золотое сияние над головами Мадонны, младенца Христа и ангелов в некоторых тондо Боттичелли. Но оно уже немыслимо даже в изображениях золотого дождя в картинах на сюжет Данаи у Тициана или, тем более, в «золотой век» голландской живописи — у Рембрандта. Живописцы Нового времени полностью отвергли золото как изобразительное средство для станковых картин, считая его рецидивом варварских вкусов, не отделявших еще произведения «изящных искусств» от продукции ремесленников и ювелиров.

Уступая по своим изобразительным возможностям краскам палитры, заменившим его в живописи, золото остается, однако, незаменимым и превосходящим эти

краски в своей способности к символической репрезентации. Не случайно оно так долго сохранялось в живописи как единственное средство изображения нимбов над святыми и божественного сияния. Хотя каждый из цветов спектрального ряда так же связан с комплексом символических значений, только бесконечно изменчивое в своих вибрациях и переливах золото способно богатством и разнообразием зримого плана выражения так хорошо соответствовать изменчивости и контрастности способов его осмысления в плане содержания.

Блестящая золотая поверхность, отражая и преображая свет, принимает на себя вместе с его видимыми свойствами и весь комплекс его символических смыслов. Если в системе мифологических и религиозных представлений свет понимается как символ божественной энергии, то этим же значением наделяется и золото. Как в Древнем Египте, так и в античном мире золото связывалось с обожевленным солнцем. Неоплатоник Прокл считал золото проникшим в земную материю и застывшим в ней солнечным светом. Эта же связь золота с Солнцем сохраняется и в средневековой алхимии вплоть до Парацельса.

Однако Солнце может восприниматься мифологическим сознанием не только как божество в пантеоне богов, но и как царь, властвующий над другими светилами. Подобным образом и солнечный блеск, переданный золоту, может служить также символом царской власти. Спускаясь все ниже в иерархии символических смыслов, значения драгоценного металла начинают включать в себя и признаки социальных достоинств: знатности, славы, богатства.

Вся эта иерархия символических значений золота может быть и перевернута, если окажется нарушенной граница, отделяющая золото от красок, и золотой блеск станет создаваться золотой краской. Последняя вносит в иерархию символов диссонанс и даже нонсенс: «золотая краска» содержит некоторое внутреннее противоречие, вроде «деревянного железа». Призванная казаться тем, чем она реально не является, и создавать лишь видимость драгоценности, такая краска способна не только воспроизводить символические коннотации настоящего золота, но и привносить вместе с ними значения, им прямо противоположные, выдавая необоснованную претензию на значительность. Ее блеск начинает тогда выглядеть, как неудачная попытка прикрыть нищету.

Только оставаясь аристократично обособленным от красок, золото может сохранить и свои исходные символические значения.

КОМУ УЛЫБАЕТСЯ МОНА ЛИЗА?

(О ВЗАИМНОМ ПРОНИКНОВЕНИИ ЭЛИТАРНОГО И МАССОВОГО В ИСКУССТВЕ)*

Когда флорентийский купец Франческо дель Джокондо заказывал портрет своей супруги известному живописцу Леонардо из Винчи, он вряд ли подозревал, какая судьба ждет это изображение. Может быть, он и отказался бы от своей затеи, если бы знал, что портрет его любимой жены со временем не только станет цениться как высшее достижение искусства, но и разойдется в тысячах репродукций, напечатанных на открытках, плакатах, блокнотах, пудреницах, футболках, мешочках, салфетках и многом другом. Такое соединение «высокого» и «низкого», причастность одновременно к элитарному искусству и к массовой культуре присутствовало уже при создании ставшего столь популярным произведения. По свидетельству Вазари, Леонардо, когда писал портрет Моны Лизы, прибег к «уловке»: «он держал при ней певцов, музыкантов и постоянно шутов, поддерживавших в ней веселость» (Вазари 1992: 205).

Если живая Мона Лиза улыбалась отчасти галантному живописцу, отчасти веселившим ее шутам, то подобную двусмысленность сохраняет и «загадочная» улыбка на ее портрете, адресуясь одновременно и к знатокам, и к широкой публике. В своем публичном существовании эта улыбка, оторванная от оригинала и оставшаяся от него на множестве воспроизведений, заметно трансформируется и часто превращается в разного рода гримасы. При том, что сам Леонардо считал свое произведение неоконченным, хотя и работал над ним в течение четырех лет, репродукции этого портрета считаются готовым товаром даже при весьма скромном качестве их печати. Однако полиграфические деформации не мешают, а только помогают снять психологические тонкости выражения и превратить портрет в эмблему и чуть ли не в условный знак «высокого искусства». Этот знак может служить, пожалуй, и символом проблемы соотношений между элитарным искусством и массовой культурой, давая повод задуматься об относительности границ между ними и об их взаимопроникновении.

Уже сами понятия «элитарной» и «массовой» культуры относительны и нуждаются в уточнении. Какая элита имеется в виду? Элита социальная (власть), элита финансовая, элита интеллектуальная, элита художественная? Все это разные элиты, и даже, в определенном смысле — разные культуры. Успешный финансист или сделавший удачную карьеру чиновник не обязательно должен быть интеллектуалом, и, тем более — художником. В свою очередь тонкий художник может быть далеким от каких-то социальных или финансовых элит. Он может затрудняться, когда приходится выражать свои мысли словами, так же как блестящий оратор может оставаться далеким от искусства. То, что в социальной элите принято как нечто подобающее высокому рангу, то с позиций художника может выглядеть как признак очень невзыскательного вкуса.

* Опубликовано в сб.: Горизонты культуры: от массовой до элитарной. Материалы IX ежегодной международной конференции 16—17 ноября 2007 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. 2008: 318—323.

Для поэта весь «высший свет» может представляться «чернью», а массовый фольклор, наоборот, источником высокого вдохновения. Поэтому точнее говорить не о единой «элитарной культуре», а о «культуре элит» или даже — об их культурах, во множественном числе, поскольку в каждой из них складывается своя шкала ценностей, норм и предпочтений.

С другой стороны, «массовая культура» тоже не слишком хорошо определенное понятие. Принадлежит ли массовой культуре все то, что популярно? Если Шекспир и Чехов оказываются в числе самых кассовых драматургов, значит ли это, что их пьесы — часть массовой культуры?

При всей неопределенности понятий элитарной и массовой культуры, само расслоение культуры на уровни достаточно очевидно и столь же старо, как и расслоение общества на классы и сословия. Культура жрецов, посвященных в таинства, культура аристократов, обладающих досугом для занятий искусством и философией, культура горожан, владеющих грамотой и т. д. — всегда в большей или меньшей мере отличались и обособлялись от культуры менее просвещенных классов.

Степень этого противопоставления можно отсчитывать по шкале градаций между культурой и природой, если согласиться, что какие-то формы культуры остаются ближе к природе, а какие-то уходят от нее все дальше и дальше. В этом отношении крестьянская культура будет очевидно «ближе к природе», чем городская, фольклор — ближе, чем «ученое» искусство, описанная М. Бахтиным народная смеховая культура с ее интерпретациями тела — ближе, чем культура монастырей, избегающая телесного и концентрирующаяся на духовном.

Взаимное отгораживание разных культур проявляется, в частности, через обособление тех семиотических систем, с помощью которых в них происходит выражение смыслов. Язык жрецов носит эзотерический характер, он может быть заимствованным или реликтом древнего языка (как латынь или церковно-славянский). «Изыщная словесность» аристократической культуры обособляется от «вульгарного» языка народа. «Ученое искусство» развивает системы символов и аллегорий, непонятные для непосвященных.

Различение «более высокого» и «более низкого» по традиции, идущей еще от Аристотеля, распространяется и на сами искусства. «Свободные» искусства, вдохновляемые музами, долго считались занятием более достойным для элиты общества, чем искусства, требующие ручного труда, близкого труду ремесленника. Тот же Леонардо должен был отстаивать достоинство занятий живописца, сравнимых с занятиями поэта и музыканта и требующих серьезного овладения «наукой живописи» (см.: Леонардо 2000: 242—270).

Расслоение культуры на массовую и элитарную проявляется, в частности, в дифференциации вкусов. Стремясь обособиться от всего «низкого» и «вульгарного», элитарная культура традиционно позиционирует себя как культура «высокого вкуса».

Правда, «вкус» тоже трудно определить достаточно строго. В признаки этого понятия включаются два плохо сочетающиеся свойства: суждения вкуса, с одной стороны, не опираются на какие-либо достоверные знания — эмпирические или теоретические — но, с другой стороны, они претендуют на общезначимость и обязательность. С позиций субъекта, высказывающего определенные вкусовые суждения, вкус либо есть, либо его нет; то, что не отвечает вкусовым требованиям оценивающего, он рассматривает как «безвкусицу». Рефлексия над суждениями вкуса приводит к констатации их различий, а стремление утвердить их неравноценность — к противопоставлению вкуса «хорошего» и «дурного», «более высокого» и «более низкого». Эта дифференциация вкусов проявляется в том, на какой идеал красоты ориентируется эстетическое сознание оценивающего, что оно готово признавать красивым, а что — безобразным. Вкусовые предпочтения исторически изменчивы и могут быть вызваны, в частности, стремлением культуры элит отгородиться от культуры масс, отделиться от нее с помощью все новых и новых стилистических новшеств и изысков художественного языка. С этой точки зрения, вся эволюция стилей — не только в новой, но и в древней истории — может предстать как результат подобного «убегания» от того, что слишком укоренилось в массовом сознании и стало банальным. Формой такого отгораживания может быть высокий эстетизм, «дендизм», вкус ко всему изящному, тонкому, искусному, понятому как «искусственное». Но, возможно и другое настроение элитарной культуры, когда она стремится, наоборот, снять свое обособление от природы и принимает призыв Ж.-Ж. Руссо: «Назад, к природе!». Движимые такими настроениями, представители элитарной культуры вводят моду на пасторали, «идут в народ», собирают фольклор, привносят его мотивы в профессиональное искусство, стилизуют его под народное и т. п. В рамках того же приближения к природе можно рассматривать и выход на пленэр художников — барбизонцев, импрессионистов и др.

С другой стороны, «на площадь» выходят и плоды профессиональной деятельности художников или поэтов, обретая популярность и становясь частью уже не элитарной, а массовой культуры. Работы тех же импрессионистов, например, вначале совершенно чуждые неподготовленному восприятию, со временем становятся настолько популярными, что их репродукции начинают использоваться для украшения промышленных изделий — чашек, тарелок, сумочек и т. п. — что очевидно служит признаком их перевода на уровень массовой культуры.

В отличие от элитарной, массовая культура как будто бы демократична, всеядна и готова поглощать все, что попадает в ее оборот, включая и плоды элитарной культуры. Однако это не совсем так, и вопреки кажущейся всеядности, «площадная» культура, в свою очередь, производит отбор того, что может быть ею принято, отторгая все, что оказывается непонятным ее носителям. При этом она обнаруживает свойство, характерное для фольклора, которое П. Богатырев и Р. Якобсон называли «цензурой коллектива» (Богатырев, Якобсон 1971). Это свойство состоит в том, что коллектив способен сохранить в своей культурной памяти только то, что его члены могут воспринять и передать другим. Все индивидуальное, специфическое, не усваиваемое

посредниками в коллективную память не попадает и потому фольклорным сознанием отторгается.

Выйти из-под «цензуры» такого сознания в свое время дало возможность появление письменности, позволившее индивидуальному творчеству сохранять свои плоды в форме авторских произведений литературы, философии, науки и т. п. Условия для еще большего их распространения создало изобретение книгопечатания и других способов механического тиражирования оригинальных текстов. Но, с другой стороны, оно же снова сделало их зависимым от популярности, то есть — все от той же готовности массового сознания принять или не принять их, «просеивая» через свою цензуру.

В новом своем варианте такая цензура пропускает в массовую культуру только то, что «хорошо идет»: кассовые фильмы, книги для чтения в метро, популярные мелодии, шлягеры и т. п., оставляя за своими пределами то, что у «среднего потребителя» успеха не имеет. Проходя сквозь подобный «фильтр», произведение не всегда сохраняет в целостности свою художественную форму, а его содержание нередко подвергается профанации. Поэтому популярность произведения оказывается сомнительным достоинством по меркам «высокого вкуса». Мадонна Рафаэля, еще в XIX веке растиражированная в тысячах олеографий, путти, «сбежавшие» от нее и зажившие самостоятельной жизнью на конфетных коробках, или «Мона Лиза», снявшаяся в популярном кинофильме, оказываются вовлеченными в жизнь «площадной» культуры настолько, что «высокий вкус» теперь взирает на них не без иронии и, кажется, уже готов отдать и их всепоглощающему китчу. Всепоглощающему, ибо, начав с маргинальных позиций, он вбирает в себя все больше и больше того, что элитарная культура постепенно уступает массовой. Из «дешевого фантома прекрасного» (Аполлон 1997: 254), имитирующего произведения искусства для неразвитых вкусов, китч все более разрастается в нештучную область артефактов, которым элитарная культура отказывает в эстетической и художественной ценности, даже если они в свое время и были ее собственным порождением. Сама красота как эстетическая ценность и, особенно, как необходимый атрибут искусства при этом оказывается перед угрозой быть отвергнутой «строгим вкусом» и отлученной от искусства за то, что на нее заглядывается и массовый потребитель.

Сегодня с позиций сурового вкуса уже и художественные музеи могут трактоваться не как былые «обитатели муз», а как прозаичные места столпотворения туристов и организации их досуга. В самом деле, посещение хотя бы той же Джоконды становится аттракционом, построенным по схеме голливудского триллера. Здесь есть, и мотив погони, связанный с ее поиском по рассыпанным в залах Лувра стрелкам, и мотив нетерпеливого ожидания в очереди паломников, отгороженной от остальной галереи, и мотив отречения ради встречи с главной героиней от всего остального искусства, и, наконец, апофеоз — свидание со знаменитостью как звездой нашумевших романов и фильмов. Правда, и на этом свидании героиня сохраняет дистанцию, пряча свою улыбку за бронированным стеклом, в котором ее призрачные очертания теряются за отражением толпы туристов, снимающих всеобщую любимицу в доказательство того,

что свидание с ней состоялось, и хотя бы одно мгновение она улыбалась каждому из них лично.

Формы поглощения массовой культурой произведений высокого искусства могут быть самыми разными и включать в себя, например, освоение архитектурно оформленного пространства и продуктов дизайна, заполняющих предметную среду. В этой среде время от времени могут появляться узнаваемые лица, перешедшие с классических полотен на рекламные баннеры, фарфоровые изделия с напечатанными на них репродукциями картин К. Моне или Г. Климта, гламурные журналы с фоторекламой от лучших студий, «цитирующей» классические полотна и т. п. Целая индустрия занята созданием вещей, призванных удовлетворять желание потребителя приобрести что-нибудь, причастное популярным произведениям искусства.

Реагируя на повсеместное «внедрение в жизнь» этих произведений, изувеченных тиражом и выхолощенных по смыслу, творческая элита либо становится в оппозицию, формула которой — «пощечина общественному вкусу», либо, наоборот, пытается художественно освоить типичные формы массовой культуры, имитируя их и доводя до абсурда. Этот прием еще полвека назад освоили художники поп-арта, которые стали обыгрывать такие типичные признаки культуры потребления, как тиражируемость и стандартность продуктов массового производства. У Энди Уорхола в одном ряду с мультиплицированными изображениями бутылки из-под кока-колы и банки с концентратом супа оказывается и серия из тридцати репродукций все той же Джоконды под характерным названием: «Тридцать лучше, чем одна». Если Леонардо видел достоинство своего искусства в том, что живопись «никогда не порождает детей, равных себе», ибо ее копии не равноценны оригиналу (Леонардо 2000: 244), то вооруженный новым техническим оснащением художник как будто рад знаменовать переход произведения своего предшественника в некое культурное «иноебытие», в котором оно утрачивает неповторимость и отождествляется с множеством своих репродукций, столь же обезличенных, как и товары массового потребления.

Прием многократного повторения по одному клише, взятый искусством из массовой культуры вначале как ее пародируемая особенность, со временем все больше превращается в особенность уже самого нового искусства. Завораживающая механичность тиражирования увлекает его настолько, что, кажется, само по себе повторение чего угодно становится самодовлеющей ценностью. Типичными произведениями на выставках, таких, например, как «Документа» в Касселе, становятся необозримые серии монотонно повторяющихся элементов, например, перечисление чисел натурального ряда, способное занять несколько этажей выставочного помещения. При минимальном содержании и скромном качестве такие серии поражают только своим количеством.

Но художнику, сделавшему неутомимость своей главной доблестью, не хватает и огромных экспозиционных территорий, чтобы обрести утерянный смысл, для выражения которого средневековому мастеру было достаточно одной миниатюры.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.* 1977. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука.
- Аверинцев С. С.* 1979. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. М.: Наука: 83—97.
- Адамар Ж.* 1970. Исследования процесса изобретения в области математики. М.: Наука.
- Ананьев Б. Г.* 1977. Сенсорно-перцептивная организация человека // Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. М.: Наука: 49—148.
- Аполлон* 1997 = Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А. М. Кантора. М.: Эллис Лак.
- Арихейм Р.* 1973. Визуальное мышление // Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Душанбе.
- Арихейм Р.* 1974. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс.
- Арихейм Р.* 1984. Динамика архитектурных форм. М.: Стройиздат.
- Арсеньев Ю. В.* 2001. Геральдика. Лекции, читанные в Московском Археологическом институте в 1907—1908 году. М.: ТЕРРА.
- Артемяева Е. Ю.* 1999. Основы психологии субъективной семантики. М.: Наука; Смысл.
- Байбурин А. К.* 1981. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Сб. музея антропологии и этнографии, т. XXXVII. Л.: Наука: 215—226.
- Байбурин А. К.* 1983а. К описанию структуры славянского строительного ритуала // Текст: семантика и структура. М.: Наука: 206—227.
- Байбурин А. К.* 1983б. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука. 1983.
- Бакушинский А. В.* 1981. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Исследования и статьи. М.: Советский художник: 17—47.
- Барabanов А. А.* 1998. Семиотические основы художественного языка архитектуры // Человек и город: пространства, формы, смысл. Материалы Международного Конгресса МАСП: В 2 т. Т.2. Санкт-Петербург; Салоники; Женева; Екатеринбург: Архитектон: 107—139.
- Барabanов А. А.* (ред.). 1999. Семиотика пространства. Сб. науч. трудов Международной ассоциации семиотики пространства. Екатеринбург: Архитектон.
- Барт Р.* 1971. Семиология и градостроительство // Современная архитектура. 1971, № 1: 7—10.
- Барт Р.* 1989. Избранные работы: семиотика, поэтика. М. Прогресс.
- Барт Р.* 2000. Основы семиологии // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Изд. гр. «Прогресс»: 247—310.
- Барт Р.* 2003. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашиных.
- Бахтин М. М.* 1975. Формы времени и хронотопа в романе / Вопросы литературы и эстетики. М.: ХЛ: 234—407.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: ХЛ. 1965.
- Бахтин М. М.* 1979. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство.
- Баумгартен А.* 1964. Эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2. М.: Искусство: 452—456.
- Бгадженов Б. Х.* Организация пространства и этикет // Советская этнография. 1983, № 4: 37—50.
- Безмоздин Л. Н.* Художественно-конструктивная деятельность человека. Ташкент: «ФАН» Уз. ССР. 1975.
- Бенвенист Э.* 1974. Семиология языка / Общая лингвистика. М.: Прогресс: 69—89.

- Бенуа А. Н. 1968. О новом стиле // Александр Бенуа размышляет. М.: СХ: 125—132.
- Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб. 1992.
- Беркли Дж. 1978. Сочинения. М.: Мысль.
- Бернсон Б. 1965. Живописцы итальянского Возрождения. М.: Искусство.
- Бернштейн Н. А. 1947. О построении движений. М.: Гос. изд-во мед. лит-ры.
- Богатырев П. Г. 1971. Функции национального костюма в Моравской Словакии / Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство: 297—366.
- Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. 1971. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство: 369—383.
- Бодрийар Ж. Система вещей. М.: Рудомино. 1995.
- Больцано Б. 2003. Учение о науке (Избранное). СПб.: Наука.
- Бом Д. 1975. Роль инвариантов в восприятии // Хрестоматия по ощущению и восприятию. М.: Изд-во МГУ: 172—181.
- Борисовский Г. Б. 1989. Эстетика и стандарт. М.: Изд-во стандартов.
- Бринкман А. Э. 1935. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. М.: Изд-во Всесоюз. Акад. архит-ры.
- Брунер Дж. 1984. Онтогенез речевых актов // Психолингвистика. М.: Прогресс.
- Бычков В. В. 1995. Aesthetica patrum. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир.
- Бюлер К. 1993. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М.: Прогресс.
- Вазари Дж. 1992. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. СПб.: Пальмира.
- Вакенродер В.-Г. 1977. Фантазии об искусстве. М.: Искусство.
- Ван-дер-Варден Б. 1991. Пробуждающаяся наука II. Рождение астрономии. М.: Наука.
- Ван Геннен А. 1999. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Изд. фирма «Восточная литература». РАН.
- Вейль Г. 1934. О философии математики. М.; Л.: Гос. технико-теоретич. изд-во.
- Веккер Л. М. 1974. Психические процессы. Т. 1. Л.: Изд-во ЛГУ.
- Веккер Л. М. 1976. Психические процессы. Мышление и интеллект. Т. 2. Л.: Изд-во ЛГУ.
- Вернан Ж.-П. 1986. Происхождение древнегреческой мысли. М.: Прогресс.
- Вертгеймер М. 1987. Продуктивное мышление. М.: Прогресс.
- Вёльфлин Г. 1913. Ренессанс и барокко. СПб.
- Вёльфлин Г. 1922. Истолкование искусства. М.: Дельфин. 1922.
- Вёльфлин Г. 1930. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л.: Academia.
- Винер Н. 1968. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине. М.: Советское радио.
- Витрувий 1936. Десять книг об архитектуре. М.: Изд-во Академии Архитектуры.
- Волков Н. Н. 1977. Композиция в живописи. М.: Искусство.
- Выготский Л. С. 1982. Мышление и речь / Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Педагогика.
- Выготский Л. С. 1983. История развития высших психических функций / Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Педагогика.
- Габричевский А. Г. 1923. Пространство и масса в архитектуре // Искусство, № 1: 292—309
- Габричевский А. Г. 1927. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре // Искусство. Кн. II—III. М.: ГАХН: 31.

- Габричевский А. Г. 1928. Поверхность и плоскость (1924—1925) // Институт археологии и искусствознания. Труды секции искусствознания II. М.: 30—56.
- Габричевский А. Г. 1994. Одежда и здание // Вопросы искусствознания 2—3/94. М.: 381—404.
- Габричевский А. Г. 2002. Морфология искусства. М.: Аграф. 2002.
- Ган А. 1920. Конструктивизм // Gray C. Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863—1922. Köln: M. Du Mont Schaufenberg. 1963: 266—269.
- Гартман Н. 1958. Эстетика. М.: Изд-во иностранной литературы.
- Гегель Г. В. Ф. 1993. Лекции по истории философии. Кн. 1. СПб. Наука.
- Гердер И. 1959. Избранные сочинения. М.; Л.: ГИХЛ.
- Гёйрес Й. 1987. Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство. 1987.
- Гильдебранд А. 1991. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Изд-во МПИ. 1991.
- Глазычев В. Л. 1978. Образы пространства (проблемы изучения) // Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука.
- Глезер В. Д. 1966. Механизмы опознания зрительных образов. М.; Л.: Наука.
- Глезер В. Д. 1983. Зрение и мышление. СПб.: Наука.
- Грегори Р. 1972. Разумный глаз. М.: Мир.
- Григорян А. Т., Рожанская М. М. 1980. Механика и астрономия на средневековом Востоке. М.: Наука.
- Гропиус В. 1971. Границы архитектуры. М.: Искусство.
- Гуревич А. Я. 1971. Представления о времени в средневековой Европе // История и психология. Сб. статей под ред. Б. Ф. Поршнев и Л. И. Анциферовой. М.: Наука: 122—159.
- Гуревич А. Я. 1972. Категории средневековой культуры. М.: Искусство.
- Гуревич Л. Л. 1974. Язык городского пространства // Строительство и архитектура Ленинграда, № 11: 31.
- Дамиш Ю. 2003. Теория облака. набросок истории живописи. СПб.: Наука.
- Данилова И. Е. 1984. Искусство Средних веков и Возрождения. М.: Искусство.
- Даниэль А. М., Даниэль С. М. 1979. Регулярное поле изображения как объект семиотического анализа // Теоретические проблемы дизайна. Методологические аспекты социологических и историко-культурных исследований. М.: ВНИИТЭ: 75—80.
- Декарт Р. 1989. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль.
- Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem. 2000.
- Долгий В. М., Левинсон А. Г. 1971. Архаическая культура и город // Вопросы философии, № 7: 91—102.
- Дюбо Ж.-Б. 1976. Критические размышления о поэзии и живописи. М.: Искусство.
- Дюркгейм Э., Мосс М. 1996. О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН: 6—73.
- Ельмслев Л. 1999. Прологомены к теории языка // Зарубежная лингвистика I. М.: Изд. гр. «Прогресс»: 131—276.
- Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) М.: Искусство. 1970.
- Жинкин Н. И. 1964. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания, № 6.
- Зализняк и др. 1962 = Зализняк А. А., Иванов В. В., Топоров В. Н. О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем // Структурно-типологические исследования. М.: Наука: 134—143.

- Запорожец А. В.* 1986. Роль элементов практики и речи в развитии мышления у детей / Избранные психологические труды: В 2 т. Т. 1. М.: Педагогика.
- Землер Г.* 1970. Практическая эстетика. М.: Искусство.
- Зедльмайр Г.* 2000. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxiōma.
- Иванов В. В.* 1972. Бинарные структуры в семиотических системах // Системные исследования. Ежегодник. М.: Наука: 206—326.
- Иванов В. В.* 1973. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. 6. Ученые записки ТГУ, вып. 308. Тарту: 5—44.
- Иванов В. В.* 1978. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Советское радио.
- Иванов В. В.* 1986. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Труды по знаковым системам. 19. Ученые записки ТГУ, вып. 720. Тарту: 7—24.
- Иванов В. В.* 1999. Очерки по предыстории и истории семиотики / Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры: 603—811.
- Иванов В. В., Топоров В. Н.* 1965. Славянские языковые моделирующие системы (древний период). М.: Наука.
- Иванов В. В., Топоров В. Н.* 1977. Структурно-типологический подход к семиотической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте // Труды по знаковым системам. 8. Ученые записки ТГУ, вып. 411. Тарту: 103—119.
- Иванов и др.* 1998 = Иванов В. В., Лотман Ю. М., Пятигорский А. М., Топоров В. Н., Успенский Б. А. Тезисы к семиотике изучения культуры. Тартуская библиотека семиотики. Тарту. (1-е изд.: 1971).
- Иконников А. В.* 1973. Язык современной архитектуры // Искусство и научно технический прогресс. М.: Искусство: 185—221.
- Иконников А. В.* 1978. Коммуникативная роль предметной среды // Эстетические проблемы дизайна. М.: ВНИИТЭ: 56—62.
- Иконников А. В.* 1981. Смысловые значения пространственных форм средневекового города // Культура и искусство западноевропейского средневековья. Материалы научной конференции (1980). М.: СХ: 104—119.
- Иконников А. В.* 1985. Художественный язык архитектуры. М.: Искусство.
- Ингарден Р.* 1962. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы.
- ИИЗС* 1962 = История искусства зарубежных стран: В 3 т. Т. 1. М.: Изд-во Академии Художеств СССР.
- Каган М. С.* 1972. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство.
- Каган М. С.* 1978. О способах представления структур социальных объектов // Проблемы методологии науки и научного творчества. Л.: Изд-во ЛГУ: 147—161.
- Каган М. С.* 1988. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат.
- Каганов Г. З.* 1978. Жилая среда и некоторые универсальные семиотические оппозиции // Эффективность жилой среды в условиях городского образа жизни. Ленинград—2000. Материалы научно-теоретич. совещания. Л: 112—114.
- Каганов Г. З.* 1979. Некоторые следствия из оппозиции «среда—окружение» // Теоретические проблемы дизайна. М.: ВНИИТЭ.: 66—71.
- Каганов Г. З.* 1980. О соотношении средовых жанров и стилей // Проблемы формализации средств художественной выразительности. Стил. Стайлинг. Мода. М.: ВНИИТЭ: 48—49.

- Каганов Г. З. 1986. Проблемы проектирования городской среды (Языки и тексты городской среды) // Социальное проектирование в среде культуры: Методологические проблемы. М.: НИИ культуры: 78—92.
- Кандинский В. В. 1919. Маленькие статейки по большим вопросам (1. О точке; 2. О линии) // Искусство. Вестник отдела изобразительных искусств Наркомпроса. № 3—4.
- Кандинский В. В. 1994. Основные элементы живописи. Тезисы к докладу (1/IX 1921 г.) // Вопросы искусствознания, № 1. М.: 300—305.
- Кандинский В. В. 2001. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука. 2001.
- Кант И. 1966. Критика способности суждения / Сочинения: В 6 т. Т. 5. М.: Мысль.
- Кант И. 1994. Критика чистого разума. М.: Мысль.
- Кассирер Э. Познание и действительность. Понятие о субстанции и понятие о функции. СПб. 1912.
- Кассирер Э. 1998. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики.
- Кассирер Э. 2002. Философия символических форм: В 3 т. Т. 1. Язык. М.; СПб.: Университетская книга.
- Кассирер Э. 2011. Мифическое, эстетическое и теоретическое пространство / Перевод с немецкого Л. Ф. Чертова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Т. 12. Вып. 4. 2011: 85—97.
- Кессиди Ф. Х. 1972. От мифа к логосу. М.: Мысль.
- Кёлер В. 1998. Исследование интеллекта человекоподобных обезьян // В. Кёлер, К. Коффка. Гештальтпсихология. М.: АСТ—ЛТД.
- Кириченко Е. И. 1986. Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство.
- Клее П. 2005. Педагогические эскизы. М.: Изд. Д. Аронов.
- Кнабе Г. С. 1985. Историческое пространство и историческое время в культуре древнего Рима // Культура древнего Рима. Т. 2. М.: Наука.
- Коллинз Р. Дж. 1999. Принципы искусства. М.: Языки русской культуры.
- Крейдлин Г. Е. 2002. Невербальная семиотика. Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение.
- Кроче Б. 2000. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М.: «Intrada» (Репринтное воспроизведение по изданию М. и С. Сабапниковых 1920 года).
- Ладовский Н. А. 1975. Мастера советской архитектуры об архитектуре: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство: 343—348.
- Леви-Брюль Л. 1930. Первобытное мышление. М.; Л.
- Леви-Строс К. 1984. Печальные тропики. М.: Мысль. 1984.
- Леви-Строс К. 2001 (1983). Структурная антропология. М.: Наука. М.: Эксмо-пресс.
- Ле Гофф Ж. 1992. Цивилизация средневекового Запада. М.: Изд. гр. «Прогресс—Академия».
- Лейбниц Г. В. 1982. Сочинения: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль.
- Лекомцев Ю. К. 1969. Глоссематическая теория лингвистических оппозиций и теория различения в семантике и дескриптивной семиотике // Труды по знаковым системам. 4. Ученые записки ТГУ, вып. 326. Тарту: 434—414.
- Лекомцев Ю. К. 1983. Введение в формальный язык лингвистики. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы.
- Леонардо да Винчи 2000. Избранные произведения. Мн.: Харвест; М.: АСТ.
- Лессинг Г. Э. 1957. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры.

- Линцбах Я. И. 1916. Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. Петроград.
- Лисицкий Л. 1978. Искусство и пангеометрия (1925) // Труды ВНИИТЭ. «Техническая эстетика». Вып. 17. М.: 62—70.
- Лихачев Д. С. 1979. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука.
- Локк Дж. 1985. Сочинения: В 3 т. Т. 2. М.: Мысль.
- Лоренц К. 1970. Кольцо царя Соломона. М.: Знание.
- Лосев А. Ф. 1974. История античной эстетики. Высокая классика. М.: Искусство.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство. 1975.
- Лосев А. Ф. 1977. Античная философия истории. М.: Наука.
- Лосев А. Ф. 1979. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство.
- Лосев А. Ф. 1993. Бытие — Имя — Космос. М.: Мысль.
- Лотман, Ю. М. 1965а. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Труды по знаковым системам. 2. Ученые записки ТГУ, вып. 181. Тарту: 22—37.
- Лотман Ю. М. 1965б. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. 2. Ученые записки ТГУ, вып. 181. Тарту: 210—216.
- Лотман Ю. М. 1967 Тезисы к проблеме «искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знаковым системам. 3. Ученые записки ТГУ, вып. 198. Тарту: 130—145.
- Лотман Ю. М. 1969. О метаязыке типологических описаний культуры // Труды по знаковым системам. 4. Ученые записки ТГУ, вып. 326. Тарту: 460—477.
- Лотман Ю. М. 1973. Замечания о структуре повествовательных текстов // Труды по знаковым системам. 6. Ученые записки ТГУ, вып. 308. Тарту: 312—386.
- Лотман Ю. М. 1974. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Декоративное искусство СССР, № 4: 48—50.
- Лотман Ю. М. 1981. Семиотика культуры и понятие текста // Структура и семиотика художественного текста / Труды по знаковым системам. 12. Ученые записки ТГУ, вып. 515. Тарту: 3—7.
- Лотман Ю. М. 1984. О семиосфере // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Труды по знаковым системам. 17. Ученые записки ТГУ, вып. 641. Тарту: 5—23.
- Лотман Ю. М. 1986. К проблеме пространственной семиотики (От редакции) // Семиотика пространства и пространство семиотики / Труды по знаковым системам. 19. Ученые записки ТГУ, вып. 720. Тарту: 3—6.
- Лотман Ю. М. 1992. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра. 1992.
- Лотман Ю. М. 1996. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры.
- Лотман Ю. М. 1998. Об искусстве. СПб.: Искусство.
- Лотман Ю. М. 2000. Семиосфера. СПб.: Искусство.
- Ю. М. Лотман и ТМСШ 1994 = Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. 1992. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра: 326—344.
- Малевич К. С. 1923/1980. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи // Malewitsch K. Die gegenstandslose Welt / Neue Bauhausbücher. Mainz und Berlin. 1980.
- Маркузон В. Ф. 1939. Метафора и сравнение в архитектуре // Архитектура СССР, № 11: 57—59.
- Маркузон В. Ф. 1970а. О закономерностях развития и семантике архитектурного языка // Архитектура СССР, № 1: 46—53.

- Маркузон В. Ф. 1970б. Семантика и развитие языка архитектуры // Архитектурная композиция. М. 1970: 44—49.
- Маркузон В. Ф. 1978. Семиотика и художественные проблемы предметно-пространственной среды // Эстетические проблемы дизайна. ВНИИТЭ: 50—55.
- Маркузон В. Ф. 1979. О специфике художественного языка предметно-пространственной среды. Семиотический аспект // Труды ВНИИТЭ. «Техническая эстетика». Вып. 20. М.: 11—31.
- Мартине А. 1963. Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып. 3. М.: ИЛ: 366—566.
- Мартынов В. В. 1966. Кибернетика. Семиотика. Лингвистика. Минск.
- Мастера 1975 = Мастера советской архитектуры об архитектуре: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство.
- Махлина С. Т. 2009. Словарь по семиотике культуры. СПб: Искусство СПб.
- Мелетинский Е. М. 1976. Поэтика мифа. М.: Наука.
- Матье М. Э. 1996. Избранные труды по мифологии и идеологии древнего Египта. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН.
- Миллер и др. 1965 = Миллер Дж., Галантер Е., Прибрам К. Планы и структура поведения. М.: Прогресс.
- Моль А. 1966. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир.
- Моррис Ч. 1983. Основания теории знаков // Семиотика. М.: Радуга: 37—89.
- Мостепаненко А. М. 1969. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л.: Наука.
- Мочалов Л. В. 1983. Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. М.: СХ.
- Мукаряжовский Я. 1994. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство.
- Мунтаньола-Торнберг Х. 1999. Герменевтика, семиотика и архитектура: возвращение к Тимею // Семиотика пространства. Екатеринбург: Архитектон: 267—284.
- Найссер У. 1981. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. М.: Прогресс.
- Неклюдов С. Ю. 1972. Время и пространство в бытине // Славянский фольклор. М.: Наука: 18—45.
- Некрасова Е. А. 1982. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания “Symbolarium’a” (словаря символов) и его первый выпуск «Точка» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. Л.: Наука: 99—115.
- Николаенко Н. К., Деглин В. Л. 1984. Семиотика пространства и функциональная асимметрия мозга // Труды по знаковым системам. 7. Ученые записки ТГУ, вып. 641. Тарту: 48—67.
- Нуаре Л. 1926. Орудие труда и его значение в истории развития человечества. Киев: Гос. изд-во Украины.
- Новик Е. С. 1984. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. М.: Наука.
- Огибенин Б. Л. 1975. П. Г. Богатырев о знаковой функции костюма // Труды по знаковым системам. 7. Ученые записки ТГУ, вып. 365. Тарту: 21—36.
- Осгуд и др. 1972 = Осгуд Ч., Суси Дж., Танненбаум П. Приложение методики семантического дифференциала к исследованиям по эстетике и смежным проблемам // Семиотика и искусство-метрия. М.: Искусство: 278—297.
- От редакции 1965 // Труды по знаковым системам. Ученые записки ТГУ, вып. 181. ТЗС. 2. Тарту: 5—8.
- Папофский Э. 1999а. Смысл и истолкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект.
- Папофский Э. 1999б. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Аксиома.

- Панофский Э. 2004. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика.
- Пеллегрини П. 1999. Смысл пространства // Семиотика пространства. Сб. науч. трудов Международной ассоциации семиотики пространства. Екатеринбург: Архитектон: 69—92.
- Петренко В. Ф. 1997. Основы психосемантики. М.: Изд-во Московского университета.
- Пёльц Е. 1983 Семиотика и логика // Семиотика. М.: Радуга. 1983: 137—150.
- Пиаже Ж., Инельдер Б. 1963. Генезис элементарных логических структур. Классификации и сериации. М.: ИЛ.
- Пиаже Ж. 1983. Схемы действия и усвоение языка // Семиотика. М.: Радуга: 133—136.
- Пиаже Ж. 1986. Теория Пиаже / История зарубежной психологии (30-е — 60-е годы XX века). Тексты. М.: Изд-во МГУ: 232—292.
- Пирс Ч. 2000. Начала прагматизма. Т. 2. Логические основания теории знаков. СПб.: Алетейя.
- Платон 1970. Софист / Сочинения: В 3 т. Т. 2. М.: Мысль.
- Платон 1971. Тимей / Сочинения: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль.
- Раппопорт А. Г., Сомов Г. Ю. 1990. Форма в архитектуре. Проблемы теории и методологии. М.: Стройиздат.
- Раппопорт А. Г. 1982. Межпредметное пространство // Советское искусствознание 1982, вып. 2 (17). М.: Искусство: 274—296.
- Рассел Б. 1959. История западной философии. М.: ИЛ.
- Рассел Б. 1997. Человеческое познание. Его сфера и границы. Киев: Ника-Центр.
- Рассел Б. 1999. Философия логического атомизма. Томск: Водолей.
- Раушенбах Б. В. 1980. Пространственные построения в живописи. М.: Наука.
- Ревзин Г. И. 1988. Семиотика в архитектуроведении: Проблемы взаимоотношения с другими научными парадигмами // Теория архитектуры. Сб. науч. трудов. М.
- Ревзин Г. И. 1994. Картина мира в архитектуре. «Космос и история» // Вопросы искусствознания, № 2—3: 32—33.
- Ригль А. Историческое значение поздне-римской архитектуры // История архитектуры в избранных отрывках. М. 1935: 137—147.
- Россинская Е. И. 1981. Новые методы анализа выразительности архитектуры. М.: ЦНИИТИА.
- Рубин А. А. 1973. Семиотический анализ композиции в художественном конструировании // Композиция в промышленном и декоративно-прикладном искусстве. Сб. статей Л.: ЛВХПУ: 27—34.
- Рыбаков Б. А. 1975. Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декоративное искусство СССР, № 8. М.: 40—42.
- Рыбаков Б. А. 1981. Язычество древних славян. М.: Наука.
- Рыбаков Б. А. 1988. Язычество древней Руси. М.: Наука.
- Сегал Д. М. 1968. Мир вещей и семиотика // Декоративное искусство СССР, № 4. М.: 38—41.
- Сегал Д. М. 1972. Мифологические изображения у индейцев северо-западного побережья Канады // Ранние формы искусства. М.: Искусство: 321—368.
- Секст Эмпирик 1975. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль.
- Семенов С. А. 1961. Следы работы на орудиях и доказательства работы неандертальцев правой рукой // Краткие сообщения института археологии. АН СССР. Вып. 84. М.
- Семенов С. А. 1967. Развитие техники в каменном веке. Л.: Наука.

- Синьяк П. 1976. От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму // Сёра Ж., Синьяк П. Письма, дневники, литературное наследие. М.: Искусство: 150—198.
- Соссюр Ф. де. 1990. Заметки по общей лингвистике. М.: Прогресс.
- Соссюр Ф. де. 1977. Курс общей лингвистики // Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. М.: Прогресс.
- Стеблин-Каменский М. И. 1976. Миф. Л.: Наука.
- Страутманис И. А. 1978. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. М.: Стройиздат.
- Тарабукин Н. 1973. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам. 6. Ученые записки ТГУ, вып. 308. Тарту: 472—481.
- Тарабукин Н. М. 1993—94. Проблема пространства в живописи (1927—1929) // Вопросы искусствознания. 1993, №№ 1—4, 1994, № 1.
- Тейяр де Шарден П. 1987. Феномен человека. М.: Наука.
- ТЗС 16 = Текст и культура // Труды по знаковым системам. 16. Ученые записки ТГУ, вып. 635. Тарту. 1983.
- ТЗС 18 = Семиотика города и городской культуры. Петербург // Труды по знаковым системам. 18. Ученые записки ТГУ, вып. 664. Тарту. 1984.
- ТЗС 19 = Семиотика пространства и пространство семиотики // Труды по знаковым системам. 19. Ученые записки ТГУ, вып. 720. Тарту. 1986.
- Тодоров Ц. 1998. Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги.
- Токарев С. А. 1970. К методике этнографического изучения материальной культуры // Советская этнография, № 4: 3—16.
- Топоров В. Н. 1965. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений // Труды по знаковым системам. 2. Ученые записки ТГУ, вып. 181. Тарту: 221—230.
- Топоров В. Н. 1971. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Труды по знаковым системам. 5. Ученые записки ТГУ, вып. 284. Тарту: 9—62.
- Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. (Палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства. М.: Искусство. 1972: 77—103.
- Топоров В. Н. 1973а. О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. 6. Ученые записки ТГУ, вып. 308. Тарту: 106—150.
- Топоров В. Н. 1973б. Из позднейшей истории схемы мирового дерева // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: 91—95.
- Топоров В. Н. 1982. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М.: Наука: 26—28.
- Топоров В. Н. 1983. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука: 227—285.
- Топоров В. Н. 1984. Петербург и петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры. Петербург // Труды по знаковым системам. 18. Ученые записки ТГУ, вып. 664. Тарту. 1984: 4—29.
- Топоров В. Н. 1987. Заметки по реконструкции текстов (IV. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте) // Исследования по структуре текста. М.: Наука: 121—132.

- Трубецкой Е. Н.* 1991. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М.: ИнфоАрт.
- Успенский Б. А.* 1970. К исследованию языка древней живописи // Предисловие к кн.: Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М.: Искусство: 4—34.
- Успенский Б. А.* 1965. К системе передачи изображений в русской иконописи // Труды по знаковым системам. 2. Ученые записки ТГУ, вып. 181. Тарту: 248—257.
- Успенский Б. А.* 1971. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. 5. Ученые записки ТГУ, вып. 284. Тарту: 178—222.
- Успенский Б. А.* 1995. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры.
- Фаворский В. А.* 1988. Литературно-теоретическое наследие. М.: СХ.
- Флекель М. И.* 1987. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI—XX веков. М.: Искусство.
- Флоренский П. А.* 1971. Symbolarium (словарь символов) // Труды по знаковым системам. 5. Ученые записки ТГУ, вып. 284. Тарту: 521—527.
- Флоренский П. А.* 1969. Органопроекция // Декоративное искусство СССР, № 12: 39—42.
- Флоренский П. А.* 1992. У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики). Часть вторая // Символ, № 28. Париж.
- Флоренский П. А.* 1993а. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб: Мифрил, Русская книга.
- Флоренский П. А.* 1993б. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Изд. группа «Прогресс».
- Франкфорт и др.* 1984 = Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека. М.: Наука.
- Фрейдберг О. М.* 1978. Миф и литература древности. М.: Наука.
- Фрейдберг О. М.* 1997. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт.
- Фуко М.* 1994. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сад.
- Хан-Магомедов С. О.* 1976. Семантика предметной среды // Декоративное искусство СССР, № 5: 8—11.
- Хан-Магомедов С. О.* 1978. В. Кандинский о восприятии и воздействии средств художественной выразительности // Труды ВНИИТЭ. «Техническая эстетика». Вып. 17. М.: 77—96.
- Хан-Магомедов С. О.* 1981. ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы. 1920 // Советское искусствознание '80. Второй выпуск. М.: Искусство: 332—368.
- Хейзинга Й.* 1992. Homo Ludens. Человек играющий. В тени завтрашнего дня. Изд. гр. «Прогресс».
- Хогарт У.* 1987. Анализ красоты. М.: Искусство.
- Хокинс Дж., Уайт Дж.* 1984. Разгадка тайны Стоунхеджа. М.: Мир.
- Холл М. П.* 1992. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск: ВО «Наука».
- Хоум Г.* 1977. Основания критики. М.: Искусство.
- Цивьян Т. В.* 1973. К семантике пространственно-временных показателей в фольклоре // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: 13—17.
- Цивьян Т. В.* 1978. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам. 10. Ученые записки ТГУ. Вып. 463. ТЗС. Тарту: 65—85.
- Цуккарро Ф.* 1981. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса. М.: Искусство: 530—535.

- Черниговская Т. В., Деглин В. Л. 1986. Проблема внутреннего диалогизма (нейрофизиологическое исследование языковой компетенции) // Семиотика пространства и функциональная асимметрия мозга // Труды по знаковым системам. 17. Ученые записки ТГУ, вып. 641: 33—44
- Чертков Л. Ф. 1993. Знаковость. Опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи. СПб.: Изд-во С.-Пб ун-та.
- Чертков Л. Ф. 1999. Особенности пространственного семиозиса // Метафизические исследования. Вып. 11. Язык. СПб.: 140—155.
- Чертков Л. Ф. 2011. Пространственные модели в научном творчестве М. С. Кагана // Каган М. С. Избранные труды: В 7 т. Т. 8: Дополнительный. Моисей Каган во времени и пространстве. СПб.: ИД «Петрополис»: 374—380.
- Шаффа А. 1963. Введение в семантику. М.: ИЛ.
- Шлегель Ф. 1983. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство.
- Шпенглер О. 1993. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. Т.1. М.: Мысль.
- Шпет Г. Г. 1996. Введение в этническую психологию / Психология социального бытия. М.; Воронеж: 261—372.
- Шоай Ф. 1967. Семиология и градостроительство // Современная архитектура, № 5: 89—92.
- Шрейдер Ю. А. 1974. Логика знаковых систем. М.: Знание.
- Элиаде М. 1994. Священное и мирское. М.: Изд-во Моск. ун-та.
- Эко У. 1998. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис.
- Этносемиотика 1993 = Этносемиотика ритуальных предметов. Сб. научных трудов. Российский этнографический музей. СПб.
- Юнг К. (ред.) 1996. Человек и его символы. СПб.: Б.С.К.
- Якобсон Р. О. 1972. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствоведение. М.: Мир: 82—87.
- Якобсон Р. О. 1975. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс.
- Якобсон Р. О. 1983. В поисках сущности языка // Семиотика. М.: Радуга.
- Adorno R. 1981. On Pictorial Language and the Typology of Culture in a New World Chronicle // Semiotica, 36 — 1/2 (1981).
- Arnheim R. 1969. Visual Thinking. Berkeley and Los Angeles.
- Arnheim R. 1977. The Dynamics of Architectural Form. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Ballweg M. 1980. Uhren-Lexikon. München.
- Bendavid L. 1799. Versuch einer Geschmackslehre. Berlin.
- Bialostocki J. 1980. “Studien zur Ikonologie” nach vierzig Jahren. Einführung // Panofsky E. Studien zur Ikonologie. Köln: 7—14.
- Bierman A. 1962. That There Are No Iconic Signs // Philosophy and Phenomenological Research. V. 23. N. 2.
- Blok C. 1975. Geschichte der abstrakten Kunst 1900—1960. Köln: Verlag M. Du Mont Schauberg.
- Bogatyrev P. 1976. Costume as a Sign (The Functional and Structural Concept of Costume in Ethnography) // Semiotics of Art. Prague School Contributions. Cambridge, Mass., and London: 13—19.
- Braun G. 1987. Grundlagen der visuellen Kommunikation. München: Bruckmann.
- Bühler K. 1969. Die Axiomatik der Sprachwissenschaften. Frankfurt am Main.
- Carnap R. 1946. Introduction to Semantics. Cambridge (Massachusetts),
- Cassirer E. 1923—1929. Philosophie der symbolischen Formen. Teil I. Die Sprache. 1923; Teil II. Das Mythische Denken. 1925; Teil III. Phänomenologie der Erkenntnis. 1929. Berlin: Bruno Cassirer.

- Cassirer E.* 1985. Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum / Cassirer E. Symbol, Technik, Sprache: Aufsätze aus d. Jahren 1927—1933. Hamburg: Meiner: 93—119.
- Creuzer F.* 1810. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Bd. I. Leipzig; Darmstadt.
- Doesburg* 1999 = van Doesburg, Theo. Der Wille zum Stil (1920) // Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design. Bd 1. Frankfurt am Main: Verlag Form. 1999: 124—129.
- Dreyer C.* 1979. Semiotische Grundlagen der Architekturästhetik. Stuttgart.
- Dreyer C.* 1984. Neuere Tendenzen in der Architektursemiotik // Zeitschrift für Semiotik. Bd. 6, H. 3: 331—339.
- Eco U.* 1971. Komponentanalyse der Zeichens (Säule) // Werk, № 10: 682—692; 701—704.
- Eco U.* 1972. Einführung in die Semiotik. München.
- Eco U.* 1976. A Theory of Semiotics. Bloomington, London.
- El Lissitzky* 1980. Erinnerungen. Briefe. Schriften. Dresden: Veb Verlag der Kunst.
- Fleet S.* 1975. Uhren. Stuttgart.
- Frasconi M.* 1979. Architecture as Text // Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the IASS. Vienna, July. V. III. Wien: 1311—1318.
- Gage J.* 2013. Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig: E. A. Seemann.
- Gaitzsch u. a.* = Gaitzsch R., Grasse H., Mautner S. Zeit und Zeitmessung. Stuttgart.
- Gardiner A.* 1932. The Theory of Speech and Language. Oxford.
- Gätschenberger R.* 1920. Συμβολα. Anfangsgründe einer Erkenntnistheorie. Karlsruhe.
- Gibson J.* 1950. The Perception of the Visual World. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Gombrich E.* 1977. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. 5 th. ed. London.
- Gombrich E.* 1981. Image and Code. Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation // Image and Code. Ann Arbor: 11—42.
- Gomperz H.* 1908. Weltanschauungslehre, Vol.2.: Noologie, Teil 1: Einleitung und Semasiologie. Jena.
- Goodman N.* 1968. Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis, N. Y., Kansas City.
- Groupe µ.* 1995. Iconism // T. Sebeok, J. Umiker-Sebeok (eds.) Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992—1993. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995: 21—46.
- Hall E.* 1963. Proxemics — the Study of Man's Spatial Relations // Galdston I. Man's Image in Medicine and Anthropology. N. Y.: Int. Univ. Press.
- Hassenmüller C.* 1978. Panofsky, Iconography, and Semiotics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. XXXVI, 1978. N 3: 289—301.
- Hemken K.* 1990. El Lissitzky. Revolution und Avantgarde. Köln: Du Mont.
- Hoffmeyer J.* 1996. Signs of Meaning in Universe. Bloomington, Indianapolis.
- Husserl E.* 1970. Zur Logik der Zeichen (Semiotik) / Husserl E. Gesammelte Werke. The Hague. Vol. 12: 340—373.
- Husserl E.* 1968. Logische Untersuchungen. Bd. II. Teil 1. 5. Auflage. Tübingen IV, §§ 13—14.
- Iten J.* 1978. Gestaltungs- und Formenlehre: Mein Vorkurs am Bauhaus und später. Ravensburg: Maier.
- Kapp E.* 1877. Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig.
- Kepes G.* 1944. Language of Vision. Chicago. 1944.

- Kiermeier-Debre J., Vogel F. F.* 1997. Johann David Steingruber. Architektonisches Alphabet 1773. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.
- Klaus G.* 1969. Semiotik und Erkenntnistheorie. Berlin.
- Klee P.* 1971. Das bildnerische Denken. (Form- und Gestaltungslehre). Bd. I. Basel, Stuttgart: Shwabe & Co. Verlag.
- König G. K.* 1971. Zur architektonischen Semiotik // Werk, № 6: 386—390.
- Krampen M.* 1974. Surway on Current Work in Semiology of Architecture // A Semiotic Landscape. IV Congress of IAS. Milan: 169—194.
- Krampen M.* 1981. Phitosemiotics // Semiotica 36: 187—209.
- Krampen M.* 1996. Semiotics of Architecture, Semiotics of Space — Looking Back and Ahead // J. Muntanola T. et al. (Eds.) Khora = Historia + Cosmos 1. International Congress on Architecture and Semiotics: Topogenesis. Barcelona: 39—42.
- Krampen M.* 1998. Proxemics: Secret of a Humane Architecture // The Man and the City: Spaces, Forms, Meanings. V. I. Saint-Petersburg, Geneva, Thessaloniki, Ekaterinburg: Architecton: 111—123.
- Lagopoulos A.* 1993. From the Stick to the Region: Space as a Social Instrument of Semiosis // Semiotica 96, 1—2: 87—138.
- Lagopoulos A.* 1998. Semiotics of space: A fuzzy field // The Man and the City: Spaces, Forms, Meanings. Reports to the International Association for the Semiotics of Space (St. Petersburg, 27—30 July 1995). V. I. Saint Petersburg, Geneva, Thessaloniki, Ekaterinburg: Architecton: 19—21.
- Lambert J.* 1965. Semiotik, oder Lehre von der Gedanken und Dinge // Lambert J. Philosophische Schriften. Bd. II. Hildesheim (Reprograph. Nachdruck d. Ausgabe: Leipzig 1764).
- Langer S.* 1953. Feeling and Form. A Theory of Art, Developed from “Philosophy in a New Key”. N. Y.: Scribner’s sons.
- Levchenko J., Salupere S.* (Eds.) 1999. Conceptual Dictionary of the Tartu-Moscow Semiotic School. Tartu Semiotic Library 2. Tartu: University Press.
- Lipps T.* 1897. Raumästhetik und geometrischeoptische Täuschungen // Schriften des Gesellschaft für psychologische Forschung. Sammlung 2. 1897. Heft 9—10. Leipzig.
- Lipps T.* 1903—1906. Ästhetik. Psychologie das Schönen und der Kunst. Bd.1—2. Hamburg; Leipzig.
- Lynton N.* 1980. The Story of Modern Art. Oxford: Phaidon. 1980.
- Meier G. F.* 1757. Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst. Halle.
- Meyer-Eppler W.* 1959. Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie. Berlin; Heidelberg.
- Mendelsson M.* 1929. Gesammelte Schriften. Bd.1. Schriften zur Philosophie und Ästhetik. Berlin.
- Mondrian P.* 1974. Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding / Neue Bauhausbücher. Mainz und Berlin.
- Morris Ch.* 1971. Writings on the General Theory of Signs. The Hague; Paris: Mouton.
- Nöth W.* 2000. Umbero’s Eco Semiotic Threshold // Sign System Studies. Vol. 28. Tartu.
- Nöth W.* 2001. Ecossemiotics and Semiotics of Nature // Sign System Studies. Vol. 29.1. Tartu.
- Ogden Ch., Richards I.* 1964. The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism. N. Y.
- Panofsky E.* 1964. Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenschaft. Berlin: Verlag Bruno Hessling.
- Panofsky E.* 1927. Die Perspektive als “Symbolische Form” // Vorträge der Bibliothek Warburg 1924—1925. Leipzig; Berlin: 258—30.
- Pochat G.* 1983. Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft. Köln.
- Prague School* 1976 = Semiotics of Art. Prague School Contributions. Cambridge, Mass., and London.

- Preziosi D.* 1979. Architecture, Language, and Meaning. The Origins of the Built World and its Semi-otic Organization. Approaches to Semiotics 49. The Hague; Paris; New York: Mouton Publishers.
- Read H.* 1966. Geschichte der modernen Plastik. München und Zürich: Droemer Knaur.
- Read H.* 1972. The Meaning of Art. London: Faber & Faber.
- Rieder W., Kirchner D.* 1984. Zeitmessung — einst und jetzt // Das Phänomen Zeit. Hrsg. von M. Horvat. Wien.
- Riegl A.* 1893. Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin.
- Riegl A.* 1901. Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn in Zusammenhänge mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste den Mittelmeervölkern. Wien: Hof- und Staats-Druckerei.
- Riegl A.* 1966. Historische Grammatik der bildenden Künste. Graz, Köln.
- Schlosser J. von* 1935. Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst // Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung. H. I. München.
- Schmarsow A.* 1905. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig; Berlin.
- Sebeok T.* 1972. Perspectives in Zoosemiotics. The Hague; Paris.
- Sedlmayr H.* 1993. Die Entstehung der Kathedrale. Freiburg; Basel; Wien: Herder. Abschnitt III.
- Selle G.* 1973. Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie und industriellen Formgebung. Köln: M. Du Mont Schauberg.
- Selenka E.* 1900. Der Schmück des Menschen. Berlin.
- Semper G.* 1860. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Bd.1. Frankfurt am Main.
- Smart B. H.* 1978. Grundlagen der Zeichentheorie. Frankfurt am Main.
- Sonesson G.* 1995. On Pictoriality. The Impact of the Perceptual Model in the Development of Pictorial Semiotics // T. Sebeok, J. Umiker-Sebeok (eds.) Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992—1993. Berlin: Mouton de Gruyter: 67—105.
- Sørensen B.* 1963. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des XVIII. Jahrhunderts und deutschen Romantik. Kopenhagen.
- Tchertov L.* 1997. The Semiotization of Space and Dynamic Codes // Semiotica 114—3/4: 287—293.
- Tchertov L.* 2000. On Structural Peculiarities of Spatial Texts // L'espace dans l'image et dans le texte. Colloque d' Urbino / Sous la direction de P. Pellegrino. Urbino: Edizioni Quattro Venti: 41—50.
- Tchertov L.* 2005. Perceptographic Code in Visual Culture // Sign Systems Studies. 33.1. Tartu: 137—158.
- Teige K.* 1999. Der Konstruktivismus und die Liquidierung der „Kunst“(1925) // Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design. Bd 1. Frankfurt am Main: Verlag Form: 152—158.
- Uhrzeiten* 1989 = Uhrzeiten. Die Geschichte der Uhr. Hrsg. I. Jenzen. Frankfurt am Main.
- Thomas K.* 1986. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln: Du Mont.
- Uresova L.* 1986. Alte Uhren. Hanau am Main, Dausien.
- Vischer R.* 1873. Über das optische Formgefühle. Ein Beitrag zur Ästhetik. Leipzig.
- Vischer Fr.-T.* 1887. Das Symbol // Philosophische Aufsätze. Leipzig: 153—193.
- Volkelt I.* 1876. Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik. Jena.
- Wallis M.* 1962. The World of Arts and the World of Signs // Proceedings of the IV International Congress on Aesthetics. Athens.
- Wallis M.* 1970. The History of Art as the History of Semantic Structures // Sign. Language. Culture. The Hague; Paris: Mouton. 524—535.
- Wallis* 1973. Semantics and Symbolic Elements in Architecture: Iconology as a First Step Towards an Architectural Semiotic // Semiotica VIII. The Hague: Mouton: 220—238.
- Worringer W.* 1921. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München: R. Pieper & Co.

SUMMARY

The book “Sign prism: Papers on general and spatial semiotics” by Leonid Tchertov contains selected texts by the author. Most of them are focused on visual-spatial codes — the little known semiotic systems which, along with verbal language, function in the semiosphere of culture. These codes are considered in connection with the means of expression and depiction used in spatial arts. Art is treated here not as a sphere where a special “artistic language” is cultivated, but as a field involving diverse semiotic systems.

The book is divided into different topics and moves from broader theories to specific issues. The first part contains papers related to semiotics as a sphere of research: its structure, history and prospects for development. The author distinguishes “semiographic”, “semiotic” and “semiosophic” levels of research within semiotics. Spatial semiotics is considered as a specific branch of semiotic studies in its relations to linguistics and other spheres of knowledge.

The second part looks at the sign connection and its spatial model (“the sign prism”), which comprises several other schemes (“sign triangles” etc.) as parts of a whole.

The next three sections are focused on the means of spatial semiosis. Part Three defines spatial semiosis and looks at its relation with time, the peculiarities of visual-spatial codes and texts they form. The role of these semiotic means in interpreting the spatial environment and in the organization of spatial thinking is the subject of Part Four and Part Five respectively.

Part Six contains articles related to the semiotics of color — in particular, “a principle of palette” is presented in contrast to the “principle of alphabet”.

Part Seven looks at the relations of semiotics to aesthetics and art theory, while Part Eight and Part Nine provide a detailed description of these links — considering semiotic means of depiction as well as the appearance of visual-spatial codes in different kinds of art. In particular, the application of “natural” synesthetic codes in spatial arts is discussed here.

Finally, Part Ten looks at the use of pictorial spaces in culture, the ways they are presented, their vision and interpretation.

Чертов Леонид Файбышевич

**ЗНАКОВАЯ ПРИЗМА. СТАТЬИ ПО ОБЩЕЙ И
ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СЕМИОТИКЕ**

Книга печатается в авторской редакции
Оригинал-макет подготовил Л. Ф. Чертов

Подписано в печать 10.11.2014. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 25,8. Тираж 300 экз. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».
№ госрег. 1037739918449.
Издательство «Знак». № госрегистрации 1027701010435
Phone: **959-52-60** E-mail: **Lrc.phouse@gmail.com**
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

*□

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (499) 255-77-57, тел.:(499) 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1
(Метро «Парк Культуры»)