кабинетный ученый
[kʌbɪn'etnyɪ utʃ'ɔ:nyɪ]
armchair-scientist.ru

Elena Brazgovskaya

IN THE LABYRINTH OF SEMIOTICS

Essays and Studies on General Semiotics and Semiotics of Art

Armchair Scientist
Moscow — Ekaterinburg
2018

Елена Бразговская

В ЛАБИРИНТАХ СЕМИОТИКИ

Очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства

Кабинетный ученый
Москва — Екатеринбург
2018

УДК 003
ББК 71.05
Б87

Бразговская, Е.
Б87 В лабиринтах семиотики: Очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства / Е. Бразговская. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2018. — 224 с.

ISBN 978-5-7584-0228-3

Выбирая жанры очерков, свободных академических заметок и этюдов, автор намеренно хотел выйти за рамки «традиционной» семиотики в пространство семиотических неочевидностей, где, казалось бы, незыблемые аксиомы о природе знаков и языков оборачиваются парадоксами и антиномиями, теряя свой непререкаемый авторитет. Важность этой задачи объясняется тем, что исходной точкой познания является научное любопытство, интуиция, воображение, не совместимые с академической «скукой» — систематизациями известных фактов и некритическим воспроизведением «очевидного».

Книга обращена к достаточно новому интеллектуальному пространству — когнитивной семиотике, которое представлено как лабиринт вопросов с сериями равновероятных ответов, вопросов без ответов и ещё не заданных вопросов. Одно из направлений работы — подступы к решению захватывающей задачи: обнаружению атомов, лежащих в основании всего языкового многообразия культуры, не только вербального. Не случайно третья часть очерков целиком посвящена семиотическому потенциалу языков искусств — живописи и музыки, поскольку эти системы, наряду с собственно наукой, — важнейший инструмент познания, адаптации к миру, его сотворения.

Книга писалась с мыслью о тех, кто интересуется знаками, кодами, возможностями хранения и трансляции информации, особенно в области семиотики искусства.

УДК 003
ББК 71.05

ISBN 978-5-7584-0228-3

© Е. Бразговская, 2018
© Кабинетный ученый, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

О чём эта книга: горизонт ожиданий и пространство неочевидного 7

Часть первая. Семиотический минимум: о проблемных зонах исходных аксиом и степени их незыблемости 12

Семиотика как пространство, где мы мыслим о знаках посредством знаков 12

Замечание о знаке как замещении: что стоит за этой функцией? 17

Этюд о языке как машине времени: Иосиф Бродский в семиотическом ключе 18

Знаконоситель: первый шаг к семантике 19

Об «отсутствующем присутствии» референтов 22

Знак как «свёрнутый» текст: когнитивный потенциал индексов, икон и символов 29

В поисках розы: следуя за Умберто Эко. Этюд о притягательности символов и усталости от них 42

Знак как событие и становление 43

Семиотика отражений: о зеркалах, не способных производить знаки 47

Часть вторая. Человек в мантии языков 56

Атомы семиотических систем и репрезентативные границы отдельных языков 57

Все мы — полиглоты: о бинарных структурах, переводе и полилингвальности человека 84

Можно ли говорить на всех языках сразу? Этюд вавилонских наречиях монаха Сальватора и юного Баудолино 98

Часть третья. Искусства как интеллектуальные практики 107

Визуальное в семиотической перспективе 107

Семиотическая риторика визуальности: как читаются визуальные тексты 108

Is vision the twin of speech? О чтении, дополнительности языков и ментальных образах 120

Оставить след, остаться буквой: Иосиф Бродский в семиотических опытах Екатерины Марголис 127

Звуковая репрезентация мира: музыка
в когнитивно-семиотической перспективе 135
Музыка — язык? Рассуждения о лингвистичности музыки 138
Что мы видим, когда слышим: вербализация музыки
как семиотическое приключение 150
Музыка и пространственные образы 163
Автоэкфрасис композитора: синкретизм музыки и слова 176
Как звучат абстракции? Звуковая концептуализация
мира в музыке Арво Пярта 183
Рождение концепта: Sérénité Ярослава Ивашкевича
и Анри Мартена 192
Контрапункты семиотики: заключение, встречающееся
с началом 207
Список литературы 213

О ЧЁМ ЭТА КНИГА: ГОРИЗОНТ ОЖИДАНИЙ И ПРОСТРАНСТВО НЕОЧЕВИДНОГО

Введение в книгу пишется труднее самой книги. Как правило, для автора это знак знака, вторичный текст, где ему следует посмотреть на произведённое взглядом стороннего наблюдателя, привести сказанное к единому знаменателю, редуцировать пространство текста до нескольких прозрачных положений. Однако для читателя введение может служить картой с указателями, облегчающими движение по территории текста. Горизонт читательских ожиданий от книги формируется, по возможности, краткими ответами на вопросы о том, что именно интересует автора и в каких аспектах это «что» он собирается разворачивать.

Естественно, речь пойдёт о знаках и языках. Однако, в отличие от первой части этой книги[1], здесь меня занимают не столько семиотическая теория культуры, сколько *семиотические неочевидности*. Современная стадия интеллектуальной истории отмечена отчётливым семиотическим акцентом. Когнитивисты, философы, культурологи, искусствоведы, филологи, биологи и даже поэты (Иосиф Бродский, Чеслав Милош) говорят о знаках, расширяя понятия семиотики до когнитивных метафор. Именно в этом междисциплинарном пространстве, казалось бы, уже незыблемые аксиомы о природе знаков и языков оборачиваются парадоксами и антиномиями, теряя свою очевидность. Неожиданная сторона семиотики, которая часто не обсуждается в научном дискурсе и студенческих аудиториях (а это, например, семантика музыки или её вербальная и визуальная актуализация), привлекает меня гораздо больше, чем система её аксиом.

Условно книга делится на три части. Первая обращена к неочевидностям семиотической теории. Они становятся видимыми именно сейчас благодаря кумулятивному эффекту, который производит само пространство семиотических исследований. Аксиомы теряют свою категоричность в ходе сопоставления

[1] *Бразговская Е.* Языки и коды: Введение в семиотику культуры. Пермь, 2008. 201 с.

данных о природе и восприятии знаков в рамках «континентальной» лингвоцентричной семиологии, восходящей к концепции Фердинанда де Соссюра, «англосаксонской» логико-философской семиотики Чарльза Пирса и современной когнитивистики.

Вторую часть я рассматриваю как начало реализации захватывающей идеи о возможности обнаружения атомов, лежащих в основании всего языкового многообразия культуры, не только вербального. Отправные точки здесь — положения Ноама Хомского о врождённых грамматических структурах, предшествующих вхождению в любые вербальные системы, и параметрическая теория языков Марка Бейкера. «На каком-то уровне, — пишет Бейкер о вербальных языках, — все они являются одинаковыми»[2]. Современный уровень когнитивно-семиотических исследований позволяет включить в пространство «все» также и системы невербальной коммуникации: языки искусств, системы программирования и др. «Одинаковость» систем, вернее, несомненное присутствие у них общего инварианта, объясняет, в частности, саму возможность овладения этими языками.

И третья часть книги — это очерки о семиотике живописи и музыки, где семиотика уже не столько теория, сколько практика интерпретации языков и текстов культуры.

В этой книге я намеренно ухожу от жанра академической/учебной литературы в маргинальное и потому достаточно свободное пространство очерков и этюдов. Очерки в прямом смысле, позволяют очертить границы мысли: обозначить проблемы, которые пока не получили устойчивой интерпретации. Этюды в структуре книги выполняют ту же роль, что и в процессе обучения музыканта и художника: это упражнения, направленные на совершенствование техники размышлений на определённую семиотическую тему. Эти временами парадоксальные упражнения[3] соотносимы с тем представлением о семиотике, которое я принимаю вслед за Умберто Эко: семиотика есть особый модус мышления, игра в знаки, а жизнь — приключение, состоящее в их расшифровке. Именно об этом не только научные исследования Эко, но и все его романы.

[2] *Бейкер М.* Атомы языка: Грамматика в темном поле сознания / пер. с англ. под ред. О. Митрофановой. М., 2008. С. 21.

[3] Одна из глав романа У. Эко «Остров накануне» носит название «Парадоксальные упражнения на тему: как мыслят камни».

Мои семиотические упражнения-этюды основаны на внешне произвольных фрагментах из романов Умберто Эко, Милорада Павича, стихов Иосифа Бродского. Состыковка этих «вырезок» — игра в предположение: а что о выбранном для упражнения предмете сказали бы сами Эко, Павич и Бродский. И поскольку это игра, я выделяю фрагменты их текстов курсивом, избегая прямого цитирования.

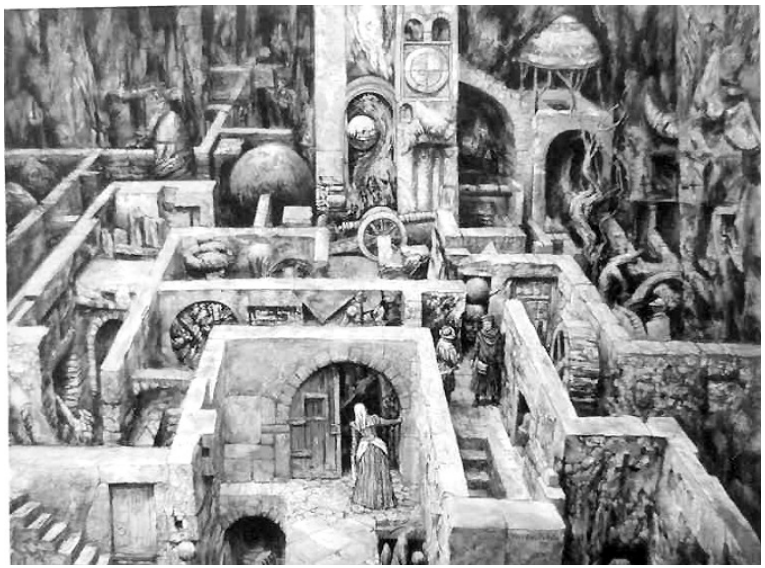
Привлекая литературный материал, я реализую и ещё один исследовательский интерес: изучение возможностей литературы в плане «визуализации» семиотической теории. По замечанию Р. Рорти, наиболее успешно о языке пишут «неакадемические» исследователи, предпочитающие работать «вне рамок дисциплинарной матрицы»[4], способные выходить из области логического анализа в пространство образов.

Речь идёт о том, что языками как самыми сложными объектами мироздания должны заниматься те, кто по своей сути являются поэтами. Такого рода исследователи не говорят о предмете анализа (языке) из пустоты, внесубъектно, поскольку осознают, что опыт каждого из нас осуществляется только в языке и «мантия языков» — единственная среда нашего существования. Синкретичный способ мышления о языке чаще ближе к сущности самого языка, чем исключительно аналитический подход.

Первое название книги звучало как «Семиотические пейзажи». На стадии завершения я вдруг осознала, что это имя уже носят два издания по материалам семиотических конференций[5]. К тому же пейзаж связан с достаточно целостным восприятием какого-то пространства. А вот *лабиринт*, особенно запутанный *мейз* (англ. *amaze* — удивлять), имеет несколько входов на свою территорию, что многократно увеличивает число вариантов её прохождения, а также предполагает обязательные блуждания, ложные знаки и ситуации, где, казалось бы, известные аксиомы-очевидности могут закончиться тупиком

[4] *Rorty R.* Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism // *Rorty R.* Consequence of Pragmatism (Essays 1972–1980). Minneapolis, 1991. P. 154.

[5] Semiotic Landscapes: Language, Image, Space / ed. A. Jaworski, C. Thurlow. London-New Jork, 2010. 320 p. A semiotic landscape: proceedings of the first congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan, June 1974 / ed. S. Chatman, U. Eco, J.-M. Klinkenberg. The Hague. 1238 p.



Вадим Войтехович. Вход в лабиринт (1999)

или обнаружить альтернативную и столь же «правильную» интерпретацию.

Я вижу семиотический лабиринт как пространство вопросов с сериями равновероятных ответов, вопросов без ответов и ещё не заданных вопросов. Попадая в лабиринт, мы, по словам художника-сюрреалиста Леоноры Каррингтон, конечно же, хотим обнаружить выход, но одновременно усложняем прямые дорожки поворотами и изгибами. Мы видим двумя глазами, но если правый глаз смотрит в телескоп, то левый использует микроскоп.

Не могу обойти стороной традиционные для введения благодарности. Своим стойким интересом к знакам, формам и проблемам репрезентации я обязана, прежде всего, книгам Умберто Эко, Хорхе Луиса Борхеса, Юрия Лотмана, Чеслава Милоша. Их идеи уже стали частью интеллектуальной истории, что позволяет мне, преодолев «страх влияния» (*anxiety of influence*), ограничить внутритекстовые ссылки на их работы. Однако, естественно, их книги представлены в библиографическом списке. Углубление же в музыкальную семиотику ещё в юности было предуготовлено занятиями в классе специального фортепиано у замечательного музыканта Владимира Александровича Шварёва.

Все научные и художественные источники на английском и польском языках приводятся в моём переводе.

Итак, дверь в лабиринт языков и знаков уже приоткрыта. Но, продвигаясь по этим лабиринтам, никогда не знаешь, преследуешь ли ты какую-то цель или бежишь от себя, охотник ты или дичь[6].

[6] *Бродский И.* Набережная неисцелимых. Эссе / пер. с англ. Г. Дашевского. СПб., 2006. С. 156.

Часть первая

СЕМИОТИЧЕСКИЙ МИНИМУМ: О ПРОБЛЕМНЫХ ЗОНАХ ИСХОДНЫХ АКСИОМ И СТЕПЕНИ ИХ НЕЗЫБЛЕМОСТИ

СЕМИОТИКА КАК ПРОСТРАНСТВО, ГДЕ МЫ МЫСЛИМ О ЗНАКАХ ПОСРЕДСТВОМ ЗНАКОВ

Семиотика — «наука всего»? Наука или методология?

В «Энциклопедическом словаре культуры XX века» В. Руднев определяет семиотику как одну из наиболее специфических междисциплинарных областей нашего времени[1], не проясняя, впрочем, суть этой специфики. «Особенность» семиотики проистекает из достаточно неопределённого исследовательского предмета и абсолютно необозримых границ, не позволяющих очертить сферу её интересов.

Предмет семиотики — это знаковые системы, языки, которые, на первый взгляд, выполняют функцию медиумов-посредников между нашим сознанием и миром. На самом деле, языки — не столько передаточный информационный механизм, сколько пространство, в котором происходит рождение, трансляция и восприятие информации. Как и лингвистика, семиотика сталкивается с тем, что языки, будучи *предметом* исследования, одновременно являются *средой* существования самого исследователя, и потому мы никогда не имеем дело с *вот этим* знаком или *вот этим* языком, но всегда с *мета*знаком и *мета*языком.

Трудно однозначно ответить на вопрос, является ли семиотика *наукой* (в привычном для нас понимании), или мы говорим о семиотической *методологии*, которую может использовать любая исследовательская практика[2].

[1] *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 2009. 360 с.

[2] «Semiotics is both a science, with its own corpus of findings and its theories, and a technique for studying anything that produces signs». — *Sebeok T. A.* Signs: an introduction to semiotics .Toronto, 2001. P. 5. Об этом же и У. Эко: мы можем рассматривать семиотику и как некую междисциплинарную науку, в которой все

В качестве «самостоятельной» научной дисциплины семиотика занимается теоретическими и эмпирическими исследованиями знаковых систем и знаковых процессов, что, в равной мере, может быть отнесено как к гуманитарным, так и к точным сферам исследования. Однако проблемным оказывается вопрос о количестве аксиом (теоретических принципов, по Ч. Пирсу) необходимых для подтверждения статуса науки. По существу, к собственно семиотической теории относятся только положение о знаковой природе языка, классификации знаков и учение о семиозисе, где выявляется характер функционирования знаковых систем. Современная семиотика немыслима без понятий *референция*, *коммуникация*, *сообщение-текст* (message), *код*, *значение* и *смысл*, *синтактика*, *прагматика*, *шум* и др. Однако без них не могут обойтись также и теория информации, теория коммуникации, когнитивные исследования, теоретическая лингвистика, психология восприятия, что не позволяет провести демаркационную линию между собственно семиотикой и множеством других научных областей. В этом контексте семиотика может рассматриваться как теоретико-методологическое «приложение» других наук:

> Какой бы подход мы сейчас ни взяли — логический, лингвистический или психологический, — в каждом семиотика мыслится как простое расширение предмета соответствующей науки, как приложение ее понятий и методов к новой области объектов[3].

Или, наоборот, она воспринимается как некая «наука наук», посвящённая исследованиям любого рода знаковых процессов: производству текстов культуры или даже физико-биологическим процессам, также понимаемым как «сообщения». Семиология Ф. де Соссюра была задумана как наука о функционировании знаков в социальной жизни. Транслингвистическая семиология Р. Барта рассматривает культуру как поле текстов, произведённых посредством различных языков. Среди этих текстов: литературные, мода, визуальные сообщения, музыка и др. Учение Ч. Пирса основывается на пансемиотическом

феномены культуры изучаются под знаком коммуникации, и как технику, метод анализа любых феноменов. — *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. С. 491.

[3] *Щедровицкий Г. П.* Знак и деятельность. В 3 кн. Кн. I. Структура знака: смыслы, значения, знания / сост. Г. А. Давыдова. М., 2005. С. 25.

взгляде на универсум, из которого следует, что познание, мышление и даже сам человек имеют семиотическую природу. Э. Тарасти вводит в этом контексте понятие экзистенциальная семиотика — пространство изучения знаковой природы мира и человеческого бытия. Согласно Т. Себеоку, семиотика изучает когнитивные возможности человека — различные виды игр в создание картин мира, прочитываемого человеком как своеобразная книга[4]. Из этих положений однозначно следует, что в мире не остаётся ничего, что не могло бы стать предметом семиотического анализа[5], и здесь семиотика обращается в «общую теорию всего» (С. Лем).

Как ни парадоксально, но статус «общей теории всего» резко понижает шансы семиотики занять место научной дисциплины. Но если оставить попытки очертить границы семиотики на научном Олимпе, посмотрев на неё как на исследовательский *инструмент*, тогда окажется, что мы имеем дело с универсальным методом анализа любых коммуникативных практик. Всё, что нас окружает, может быть описано как знаковая система и информационное сообщение. Например, картина, архитектурное сооружение, симфония, роман, карточные игры, жесты людей и животных, произведение кулинарного искусства, религиозные обряды, бытовые ритуалы, социальная группа, поведение насекомых и многое другое. Таким образом, семиотика превращается в особый модус мышления: способ видеть мир исключительно как знаковую систему и читать реальность, как книгу. Семиотика становится нескончаемым приключением, происходящим с нами на пути от означающих к означаемым. В частности, об этом все романы У. Эко.

Совмещая точки зрения на семиотику, я буду говорить о ней как об *общей теории знаков,* позволяющей выработать универсальный алгоритм интерпретации различных систем: от вещей, выполняющих функцию знаков, до естественных и формальных языков, языков искусств. Для познающего субъекта *все* феномены культуры могут рассматриваться как факты коммуникации — тексты, для интерпретации которых используется

[4] *Sebeok T. A.* Signs: an introduction to semiotics. P. 3. *Idem*. Global Semiotics. Bloomington, 2001. 264 p.

[5] Мы вынуждены говорить о семиотике как теории текстуальности, теории производства текстов, теории субъекта, производящего тексты. — *Eco U.* A Theory of Semiotics (Advances in Semiotics). Bloomington, 1979. P. 312–313.

определённый код, или правила «упаковки» значений и смыслов в знаки[6]. *Не содержится ли здесь какого-нибудь сообщения?* Вот первый вопрос, который обязательно задаёт тот, кто считает себя семиотиком[7]. В качестве *состояния мысли* семиотика обращена к тому:

а) каким образом данная нам в эмпирическом опыте форма, замещая другой объект, сигнализирует о присутствии значений и смыслов;

б) какова степень конвенциональности этих значений;

в) насколько семантика сообщения предзадана дискурсом и предстазуема для интерпретатора;

г) определённа ли она и поддаётся формализации или, напротив, семантически размыта, энтропийна.

Трудность общения по поводу семиотических проблем заключается в отсутствии единого метаязыка. Недостаточная выверенность терминологического аппарата (вернее обозначить это состояние как лабиринт терминов и понятий) — отличительная черта пространства, где говорится о языках и кодах. В его структуре переплетаются две ветви — «континентальная» лингвоцентричная семиология, восходящая к концепции Ф. де Соссюра, и «англосаксонская» логико-философская семиотика, корни которой связаны с работами Ч. С. Пирса и Ч. У. Морриса[8]. Каждая из ветвей предлагает свой взгляд на природу, структуру и характер функционирования знаков, основания их классификации, выводит различные представления о природе значений и смыслов. В итоге, семиология и семиотика определяют собственные целевые установки и исследовательскую методологию. Как следствие, возникают терминологические омонимы, которые для непосвящённого кажутся синонимами: представление о знаке у Соссюра не тождественно пирсовскому пониманию, означаемое и означающее (Соссюр) — не то же, что референт и носитель знака (Пирс).

[6] *Эко У.* Отсутствующая структура. С. 35.

[7] Этот вопрос актуализирован Милорадом Павичем в романе «Звёздная мантия».

[8] Семиотические трактаты Роджера Бэкона, Франсиско Суареса и др. существенно корректируют общепринятую точку зрения, согласно которой до Ч. С. Пирса, Ч. У. Морриса и Ф. де Соссюра не существовало развитых и универсальных учений о знаках. См. фундаментальный труд *Г. В. Вдовиной*. Язык неочевидного. Учения о знаках в схоластике XVII века. М., 2009. 648 с.

Как систематизировать понятийный лабиринт семиотики? Кто предоставит нам нить Ариадны? Можно надеяться на то, что в «науке всего» возникнут *генералисты*, которым удастся создать единую парадигму, расставив на всех перекрёстках указатели для тех, кто видит и изучает мир как пространство знаков. Речь идёт о необходимости сближения различных пониманий через обнаружение общих инвариантов, а не о навязывании некоторой системы единственно верных понятий. В свою очередь, этот процесс неизбежно будет связан с переосмыслением, казалось бы, незыблемых семиотических аксиом. Таким образом, развитие семиотики в XXI веке в немалой степени будет определяться не только научными генералистами, но и научными еретиками, умеющими, по словам Даниила Гранина, подвергать сомнению самые, казалось бы, прочные догмы и «думать оттуда, откуда никто не думал»[9].

Однако пока я вынуждена определиться с выбором своего магистрального направления: всё же семиотика или семиология? Поскольку в серии этих очерков акцент ставится на принцип дополнительности разноплановых и разноструктурных языков в актах означивания и интерпретации, а на горизонте в качестве гипотетической задачи возникает идея обнаружения инвариантов всех знаковых систем, то очевидно, что понятийно и методологически я более ориентирована на семиотику Чарльза Пирса и Умберто Эко — пространство мысли о человеке *homo significans*, истинное существование которого состоит в производстве и интерпретации знаков.

Изучение семиотики не похоже на прямую дорогу, и у, казалось бы, достаточно целостного интеллектуального пейзажа всё чаще обнаруживаются *черты вывернутого кармана*[10]. Некоторые положения настолько очевидны, что, на первый взгляд, не требуют обсуждения. Несомненно, знак указывает на предметы и понятия, замещая их. Но только зачем и что из этого следует? Каждая освоенная аксиома вдруг начинает иронично подсмеиваться над

[9] Поначалу казалось, что привлекает еретичность его взглядов. Все, что он говорил, шло как бы вразрез. Он умел подвергнуть сомнению самые незыблемые положения. Он не боялся оспаривать, какие угодно авторитеты — Дарвина, Тимирязева, Тейера де Шардена, Шредингера... Всякий раз доказательно, неожиданно, думал оттуда, откуда никто не думал. — *Гранин Д.* Эта странная жизнь. Режим доступа: http://www.t-z-n.ru/archives/granin74.pdf.

[10] У пейзажа — черты вывернутого кармана. — Бродский И. Ария (1987).

тобой и грозит трансформироваться в серию парадоксов. Это совсем не разрушение уже построенного интеллектуального знания, а путь, позволяющий освоить (и, может быть) достроить его. Таков и сюжет этих очерков: от аксиом — к сомнениям в их незыблемости.

ЗАМЕЧАНИЕ О ЗНАКЕ КАК ЗАМЕЩЕНИИ: ЧТО СТОИТ ЗА ЭТОЙ ФУНКЦИЕЙ?

Все мы признаём, что знак — это универсальный инструмент адаптации человека к реальности, включая других субъектов и ментальное пространство своего «я». Знак — «единственное, чем располагает человек, чтобы ориентироваться в этом мире»[11]. Свидетельствует ли это об изученности этого феномена и концепта культуры? С точки зрения французского теолога Жана Маритена, для гуманитарных исследований нет проблем более сложных и более важных, чем проблемы, связанные со знаками[12]. И хотя это высказывание относится к 1939 году, оно по-прежнему не теряет своей актуальности.

Важность размышлений о знаках связана, прежде всего, с их функциональной нагрузкой: ролью в организации человеческого мышления. Сущность знака — не в собственно указании на другую вещь за пределами себя самого, но в интерпретирующем замещении. Знак указывает, замещает, переводится другим знаком, и дополнительность этих операций (*to refer to*, *to substitute*, *to interprete*) лежит в основе познания физической реальности и ментальных объектов. Кажется, что всё это примитивно просто (например, если *дым*, то непременно *огонь*), однако стоит задумать о том, что перечисленные операции выполняют функцию (ни больше, ни меньше!) машины времени, позволяя человеку оказаться в прошлом, будущем, в, казалось бы, реально не существующих мирах.

[11] *Эко У.* Имя розы / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб., 2002. С. 612.

[12] *Вдовина Г. В.* Язык неочевидного. Учения о знаках в схоластике XVII века. М., 2009. С. 22.

ЭТЮД О ЯЗЫКЕ КАК МАШИНЕ ВРЕМЕНИ: ИОСИФ БРОДСКИЙ В СЕМИОТИЧЕСКОМ КЛЮЧЕ

Неразрывная двойственность человека. «Тело и душа», — определит её теолог. «Тело и языковое сознание», — скажет лингвист и семиотик. Последнее, при всём уважении к теологу, ближе к истине: всё, относящееся к духовному, сформировано и явлено в слове.

Слово сильнее времени. Телесность привязывает человека исключительно к «сейчас» в настоящем. Тело не переместится в прошлое, тогда как благодаря языку мы можем оказаться там, где нас уже нет, или там, где мы никогда не были. Тело и язык противопоставлены, как оседлый и кочевник: *звук отделяться способен от тел.* Язык реализует принцип *помещенья* человека *в пространство*, и перемена локусов связана с *гулом слов. Что нужно для чуда?* Всего лишь вобрать ушедшее в слово или дать имя тому, что до тебя не было знаком. *И чудо свершится.*

Достаточно произнести — *Теодора*, и вот сама обладательница имени вновь идет в сторону площади, а мы в восхищении встаём из-за столиков. Она идёт, будто время обратилось вспять и остановилось именно там, где она ещё жива. Она идёт, а струи фонтанов вновь захлебываются, не в силах выразить её красоту. Но слово сильнее и того времени, где нас пока нет. Произнеся «завтра», мы уже направляемся в будущее, мы уже там, где *наши мысли длиннее будут с каждым годом.*

От великих вещей остаются слова языка, но по мановению знаков вещи к нам возвращаются. В качестве ментальных образов они ещё более реальны, чем в прошлом. Движение образа можно замедлить, остановить, прокрутить в памяти ещё и ещё раз, отметить не замеченные ранее подробности, тогда как мы не властны над временем жизни самой вещи. *Каждой Божьей твари дарован голос для продления мгновенья, минуты, дня.*

Мы ставим знак равенства между понятиями Бог, Язык и Время. Человек, который и есть язык, подобен Демиургу. *Звезда обретает свой облик, продиктованный ртом.* И *так творятся миры*, в которых мы уже присутствуем. Представь *абсолютную пустоту, место без времени, собственно воздух.* Или *зимний вечер с вином нигде.* Посмотри: *на ветку садятся птицы, бóльшие, чем пространство.* Прошлое, будущее, невозможное — всё существует для нас, сотворённое в знаках, облечённое в плоть означающих, преодолевшее постулаты Ньютона.

ЗНАКОНОСИТЕЛЬ: ПЕРВЫЙ ШАГ К СЕМАНТИКЕ

Легко ли выделить непосредственный носитель значения?
Что выступает носителем значения у ментальных знаков?
Можно ли нулевые знаки причислить к ментальным?
Действительно ли знаконоситель несёт на себе значения и смыслы?

Операциями *to refer to*, *to substitute*, *to interprete* в рамках пирсовской парадигмы определяется и трёхчленная структура самого знака: *носитель* значения, *референт* и *интерпретанта* как смысл знака.

Говоря о *носителе знака* (его семантики), мы имеем в виду материальную форму — «вещь», посредством которой транслируется представление о другой «вещи». Материальная оболочка знака анализируется Ч. Пирсом в рамках категории *первичности*: «Esse est percipi — существовать как быть воспринимаемым».

Речь о том, что знак обращён к интерпретатору прежде всего своей материей, которая воспринимается органами чувств. На этом основании выделяются знаки аудиальные, визуальные, тактильные, обонятельные, вкусовые.

Одновременно семиотика, казалось бы, может классифицировать знаки с точки зрения происхождения их знаконосителей, выделяя так называемые *естественные* (природные) знаки (грозовая туча на небе) и знаки искусственные (флюгер, созданный руками человека). Однако это основание классификации знаков должно быть признано неверным. Даже в случае со знаконосителями природного происхождения мы никогда не имеем дело с вещами как таковыми, но только вещами, которые мы рассматриваем как знаки других вещей. Вот пример: *Распускающиеся почки* говорят о начале весны, и *почки* — естественный знаконоситель по своему происхождению. Однако с точки зрения здравой логики, почки ничего не «говорят» нам, а распускаются в силу биологических необходимостей и законов. С одной стороны, здесь с нами играет неустранимое стремление самого языка к производству метафор. С другой — только повторяющиеся результаты наблюдений за природой позволяют создать устойчивую ассоциацию: почки — значит весна. В итоге, не важно, произведена ли вещь человеком

или природой, поскольку только в нашей власти сделать вещь знаком и носителем значений.

Вполне очевидно, что прочтение-интерпретация любого знака начинается с анализа знаконосителя. *Esse est percipi,* существовать — значит *быть воспринимаемым,* заключённым в материальную форму. Материя, которая использована для «воплощения» информации, во многом предопределяет интерпретацию текста. Так, восприятие скрипичного концерта А. Вивальди отличается от восприятия, казалось бы, того же концерта, который мы слышим в переложении для клавира[13]. Есть разница между чтением книги и чтением того же текста на экране монитора.

Однако вот что скрывается за очевидностью. Как ни парадоксально, но в большинстве случаев восприятия знаков непосредственный носитель значения выделяется только условно. Вот пример подобной ситуации. Я близко подошла к птицам, которые клюют пшено. Они взлетают, из чего я делаю вывод, что испугала их. Но что выступает знаком именно этого значения? Не сами птицы, а то, что они взлетают: их внезапное перемещение в пространстве выражает идею ухода от опасности. При этом, находясь высоко в небе, птица может символизировать идею свободной души. Но в обоих случаях мы понимаем, что полёт как атрибут неотделим от самой птицы. Сложность выделения непосредственного носителя значения объясняется в этих примерах тем, что он должен обладать не только атрибутом материальности, но и дискретности, тогда как в действительности носитель, являясь атрибутом-характеристикой вещи, не обладает автономной природой (способность летать неотделима от птицы). В итоге мы используем один и тот же знаконоситель для замещения различных референтов, создавая знаки-омонимы.

Вариативность интерпретации знака объясняется также и основным свойством нашего мышления: дополнительностью его языков (подробнее об этом во второй части очерков). В силу полилингвальности человека и культуры в целом информация никогда не кодируется на одном языке. Читая или слыша, что *дождь лил всю ночь*, мы одновременно воспринимаем не только вербальный знак-высказывание, но и сопряжённые с ним ментальные образы: визуальный (ночной мрак за оконным стеклом) и звуковой (несмолкаемый шум дождя, стук капель по стеклу). С большой долей вероятностности к ним присоединится и ощущение зябкости в час рассвета, а также запах свежести.

[13] Имеются в виду клавирные и органные переложения концертов А. Вивальди, выполненные И. С. Бахом.

Ранее я интерпретировала бы этот пример иначе, прибегая к теории семиозиса: слово *дождь* замещает соответствующие *звук* и визуальную *картину*. Однако сейчас я думаю, что сложность создания искусственного разума объясняется, в частности, тем, что человек вписан в реальность системой языков, сопряжённых с неединичными каналами-модусами восприятия (органами чувств): мир мы видим, слышим, чувствуем кожей, обоняем, непременно кодируя всю информацию ещё и в слове. Отсюда знаконосители, которыми мы репрезентируем фрагменты реальности, скорее всего, имеют сложную полилингвальную природу, где один носитель информации дан в актуализированной форме (например, словесный текст), а другие сопровождают его в качестве ментальных образов.

Сами же *ментальные образы*, возникающие как автономные знаки, также рождаются в полилингвальном пространстве. Помысленное слово, вспомненная музыка, картина, увиденная внутренним зрением, — это, несомненно, знаки, замещающие нечто иное[14]: «вспоминая твой голос, прихожу в возбужденье» (И. Бродский). Но в каких терминах определять природу их знаконосителей? Специфика ментальных объектов состоит в том, что, с одной стороны, сложно говорить о наличии у них физических свойств: массы, пространственной протяжённости, объёма, ведь речь идёт об умственных образах. С другой — *представления* о том, что ощущают пальцы, погружённые в прохладную воду, или о запахе и цвете яблоневого сада весной не менее *реальны* для нас, чем непосредственно воспринимаемые физические формы. Причина всё та же: ментальные образы явлены нам как полилингвальные сообщения, которые мы прочитываем одновременно по нескольким каналам, что и создаёт эффект реальности. Как и *нулевые знаки* (пауза в музыке, остановка движения в танце, нулевая морфема в вербальном языке), они распознаются нами в ситуации актуального отсутствия

[14] О том, что помысленное слово относится к знакам, размышляла ещё семиотика XVII века. Эти знаки определялись как «умственные образы». См.: *Вдовина Г. В.* Язык неочевидного. Учения о знаках в схоластике XVII века. С. 187–199.

их материальной выраженности, которая, однако, мыслится нами как потенциально возможная.

Ещё одна калиточка в область, где возникает сомнение в очевидности прежних представлений, приоткрывается в связи с внутренней формой самого термина *знаконоситель*. Действительно ли он несёт на себе семантику знака, который, как из этого следует, априорно содержит в себе значения? Этот вопрос неизбежно ставит нас перед следующим: что есть значение, дано ли оно интерпретатору *до* знака, *вместе* со знаком или значение есть результат закреплённого употребления языков культуры (*значение как употребление*). Поскольку знак возникает исключительно в операциях вариативного замещения референта, то для семиотики значение становится функцией использования одной «вещи» в качестве индекса, иконы или символа другой «вещи». Таким образом, семиотический носитель значения функционально не тождественен носителям информации (ушедшим в прошлое дискетам и лазерным дискам, сменившим их флешкам, или USB-флеш-накопителям), которые в определённом смысле действительно содержат её в себе.

ОБ «ОТСУТСТВУЮЩЕМ ПРИСУТСТВИИ» РЕФЕРЕНТОВ

Почему знак рассматривается как доказательство «существования» своего референта?
Существуют ли знаки без референта?
Может ли знак замещать сам себя?
Существуют ли вещи, для которых в языке ещё нет знаков?

Для Пирса референт знака, или замещаемый им объект, соотносим с модусом *вторичности*, поскольку имеет отношение к бытию мира, пребывающего *вне* языка. Однако, это в теории. Будучи замещённым, референт (а это может быть вещь физического мира, ситуация или идея-концепт) никогда не включён в акт коммуникации непосредственно. Он всегда внеположен носителю знака и дан в отображённом представлении. Именно эта идея актуализирована в картинах Рене Магритта «Это не трубка», «Это не яблоко» и др.

«Это не трубка», — категорично утверждает введённый в картину вербальный текст. И зритель оказывается в ситуации

когнитивного диссонанса, поскольку он *видит* курительную трубку. Но видит ли? Это действительно не трубка, а лишь её знак: реалистически достоверное изображение. Та же ситуация происходит и с любым автопортретом. Имитируя присутствие самого художника, он, на самом деле, позволяет, по И. Бродскому, воспринять «форму его отсутствия».

А теперь более сложная ситуация. На столе лежит трубка, и, указывая на неё, я произношу: это трубка. Как в этом случае утверждать, что референт (трубка как вещь) не включён в акт коммуникации, если слово и, возможно, мой жест указывают именно на него? Однако слово «трубка» замещает прежде всего понятие «трубка». Для того чтобы употребить это слово по отношению к вещи, я должна априорно знать, как выглядят трубки, для чего используются, то есть я должна иметь представление о трубке как таковой. И только на этом основании я смогу и ту вещь, что лежит передо мной, включить в класс трубок. Так работает механизм категоризации.

Отсюда аксиома Пирса — *знак указывает на нечто вне себя самого* неочевидным образом утверждает, что *вне* — это действительно вне тела знака, однако не за пределами языка. Все знаки, взятые автономно, вне контекста высказывания, являются «чистыми знаками», то есть *verbum mentis*, поскольку соотносят нас не с самой вещью, но с её идеей-понятием. Об этом У. Эко в «Имени розы» рассуждает устами Вильгельма Баскервильского: за словом «конь» стоит только *конь как таковой*.

И в этом месте рассуждений я вернусь к формуле *Esse est percipi*, но теперь акцентирую позицию «существования» референта: *существовать* — значит быть воспринимаемым. Из ментальной связи между знаком и его референтом с неизбежностью должно выводиться *существование* объекта, на который знак указывает, каким бы парадоксальным данный объект нам ни казался. Пусть это даже будут *круглый квадрат,* или борхесовская *единая вовеки роза роз*, или универсалии, о которых пишет Чеслав Милош: «Платон и его идеи: на земле существуют — бегают и сменяют друг друга поколения зайцев, лис, коней, а где-то там, наверху, вечно длятся *идеи зайцости, лисости, идея коня и идея треугольника*[15]».

[15] Plato i jego idee: na ziemi biegają i przemijają zające, lisy, konie, ale gdzieś tam w górze trwają wiecznie idee zajęczości, lisowatości, koniowatości, wespół z ideą trójkąta <...> (выделено мной. — *Е. Б.*). *Miłosz Cz.* Abecadło. Kraków: S. 105.

Указывая на вещь и называя её, знак тем самым «подтверждает» её присутствие в мире, вводит в акт мышления и этим обеспечивает её существование. О механизме семиотической достоверности речь идёт практически в каждом романе У. Эко: «Роберт де Ла Грив «воссоздаёт Госпожу на бумаге, дабы не утратить её»[16].

«Если существует отпечаток, значит, существует то, что его отпечатало», — утверждает Вильгельм Баскервильский[17]. «Как можно не верить в существование маркиза Карабаса, если Кот свидетельствует, что служит у него?». Опираясь на эту аксиому, герои «Маятника Фуко» показывают, насколько легко допустить реальность таких «исследовательских» направлений (а, следовательно, и объектов изучения), как История хлебопашества в Антарктиде, Современная шумерская литература, Ассиро-вавилонская филателия, Иконология изданий Брайля, Фонетика немого кино[18].

Косвенным «доказательством» правдивости рукописи Адсона и реальности рассказанных в «Имени розы» событий становятся имена реально существовавших персонажей интеллектуальной истории: Роджера Бэкона, Уильяма Оккама, Атанасиуса Кирхера, Этьена Жильсона: «Я обращался к самым знаменитым медиевистам, в частности к Этьену Жильсону, чудесному, незабываемому ученому[19]».

Об этом же механизме и Чеслав Милош: «И предстали пред ним (Адамом) очевидности, формы, вещи, обещая, что, если даст им истинные имена, «возникнут» и будут ему служить[20].

Вопрос об онтологической природе подобных референтов — один из самых спорных в интеллектуальной истории. Для средневековых реалистов (от лат. *real*, реальный) и их последователей (например, Уильяма Блейка) универсалии составляли оборотную сторону реальности, тогда как философский номинализм (лат. *nomina*, имена) говорил об их ментальной природе: универсалии — это вещи, созданные разумом. Каждый из нас, как пишет Борхес, рождается реалистом или номиналистом[21]. Для одних слово «роза» отсылает к реально (вне нас) существующей идее (*розе роз*), для других — оно лишь слово, связанное с понятием о розе. Интересно, что речь никогда не идёт об абсолютной невозможности этих странно-чудесных вещей, и в обоих случаях последовательно проводится в жизнь семиотическая аксиома о связи знака и референта: если есть слово, то непременно где-то существует то, что оно замещает:

> <...> фавны, наяды, львы,
> взятые из природы или из головы, —
> все, что придумал Бог и продолжать устал
> мозг, превращено в камень или металл.
>
> *И. Бродский*. Торс

И если Милош помещает абстрактные объекты в «подкладку мира» («после смерти увижу подкладку мира, / оборотную сторону за горой, птицей, закатом солнца»), то современный сербский романист Горан Петрович с уверенностью говорит о них как о вещах, существующих в нашем мире:

> Для восьми талисманов против всех зол и бед следует взять: из левого глаза отражение буквы Альфа; щепотку нежности цветочной пыльцы; самый короткий шум роста молодого дерева тиса; вечный запрет оборачиваться; пару крыльев красивого сна; точку пересечения углов зрения; неизмеримое упорство тайны; зернышко шуршания скарабея; постоянную мысль о влаге перепонок; искусство наблюдать квадрат[22].

Более определённо об этом в романе У. Эко «Баудолино»:

> Если я провозглашал, что видел сирену в море, то <...> люди верили в эту сирену и нахваливали меня за правдивые рассказы. <...> Что бы я ни сказал, все всегда воспринималось как истина, так как было сказано мною. <...> если наш рассудок может вместить нечто, превыше чего нет на свете, то, следовательно, это нечто реально. <...> (так я) явил миру святого Баудолина. Сочинил сен-викторскую библиотеку. Пустил Волхвоцарей гулять по свету[23].

Знак утверждает для нас ту вещь, которая стала его референтом, наделяя её атрибутом существования. *Esse est percipi* —

---

[16] *Эко У.* Остров накануне / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб., 1999. С. 15.
[17] *Эко У.* Имя розы. СПб., 2002. С. 390.
[18] *Эко У.* Маятник Фуко / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб., 1998. С. 94.
[19] *Эко У.* Имя розы. С. 9.
[20] Oto jesteśmy tutaj, oczywistości, kształty, rzeczy, domagające się jedynie podlegać tobie, służyć tobie. — *Miłosz Cz.* Traktat teologiczny // *Miłosz Cz.* Druga przestrzeń. Kraków, 2002. S. 74.
[21] *Борхес Х. Л.* От аллегорий к романам / *Борхес Х. Л.* Стихотворения. Новеллы. Эссе. М., 2003. С. 530.
[22] *Петрович Г.* Атлас, составленный небом. СПб., 2005. 312 с.
[23] *Эко У.* Баудолино / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб., 2003. С. 42; 241; 247.

существует только то, что воспринимаемо, поскольку названо, заключено в форму знака. Но тогда верно и *vice versa*: нет знака — нет и референта, то есть той вещи, которую он не заместил. Но как это понимать? Можем ли мы допустить существование в мире вещей, для которых в наших языках пока нет знаков? Теоретически — да. Но практически — нет, поскольку никто не засвидетельствовал в знаках их присутствия. Нет знака — нет вещи. *Scripta manent* — не исчезает лишь написанное, обращённое в знак.

Говоря о неразрывной ментальной связи знака и его референта, затрону вопрос о том, можно ли допустить существование *знаков без референтов:* ни на что не указывающих и отсылающих в никуда *симулякров* (Ж. Бодрийяр). Созданием подобных «пустых форм» увлекался, в частности, Станислав Лем. Так, в «Четырнадцатом путешествии» его «Звёздных дневников» встречается первое упоминание о *сепульках*. С одной стороны, Лем определённо говорит о существовании референта этого слова (*sepulki*), цитируя статью о сепульках из «Космической Энциклопедии»:

> *Сепульки* — элемент цивилизации андритов, играющий значительную роль в их существовании и связанный с сепулькариями (см. *Сепулькарии*).
>
> *Сепулькарии* — объекты, предназначенные для сепуления (см. *Сепуление*).
>
> *Сепуление* — регулярное действие, процесс производства сепулек, совершаемый андритами, живущими на планете Энтропия (см. *Сепульки*)[24].

С другой — интерпретация этого слова дана как псевдонаучное определение: объяснение слова через круг однокоренных слов не позволяет увидеть, что же именно знак замещает. К тому же в одном из более поздних рассказов «Звёздных дневников» Лем упоминает, что «Космическая Энциклопедия» — это выдумка, обман, из чего следует, что фиктивны также и сепульки, о которых она говорит.

Кажется, что, указывая в никуда, симулякр становится знаком, обращённым только к себе самому. Нереферентность превращается в самореференцию — процесс, в котором выражение, указывая само на себя, одновременно выполняет функции

[24] *Lem S.* Podróż czternasta // *Lem S.* Dzienniki gwiazdowe. Kraków, 1982. S. 131.

и знаконосителя, и референта. Так рождается самореферентная «петля», которая подобна змее, кусающей свой хвост[25], или отражениям в последовательном ряде зеркал: *роза есть роза есть роза есть роза* — у Г. Стайн. Или вот фрагмент из Х. Л. Борхеса о том, насколько опасно попасть в круг самореферентных знаков:

> Я-Борхес бреду по Буэнос-Айресу и везде сталкиваюсь с Борхесом: его имя в библиографическом словаре, в списках преподавателей университета, на обложках книг. Но кто пишет эти книги — я или он? Я-Борхес целиком отдавал себя ему-Борхесу и теперь тщетно пытаюсь освободиться от него. <...> я не знаю, кто из нас двоих пишет сейчас эту фразу[26].

Так как же семиотически решается ситуация с сепульками? Каждый знак (включая те, что производят впечатление автореферентных) возникает в процессе отображения внеположенного ему референта: знак указывает на *нечто* и *вне* самого себя. Я более чем уверена, что Лем, несомненно, представлял, что такое или кто такие сепульки: существуют ли они как неделимый организм или можно говорить о каждой / каждом из сепулек / сепульков в отдельности. Другое дело, что читателям не остаётся ничего другого, как верить, что за этим словом стоят некие объекты или субъекты, прекрасно известные Лему и обитателям галактических пространств.

В знаменитой книге Дагласа Хофштадтера обнаружение референта в ситуациях кажущейся нереферентности и самореферентности приравнено к прыжку из системы[27]. Каждый из нас совершает такой прыжок, говоря со своим внутренним «я». У М. Эпштейна:

> Петля, соотносящая меня с собой, не мёртвая, а живая, её конец не совпадает с началом. Там, где есть самость, там есть и отличие себя от себя. Самость даётся не как самотождество, а как саморазличие <...>. В этом открывается возможность ощущать себя как *другого*, а значит, и *другого* как *себя*. Из этой самореферентной петли раскручивается золотая нить этики[28].

[25] Ср. лат. *autoreferentis* — самовоспроизведение.

[26] *Борхес Х. Л.* Я и Борхес // *Борхес Х. Л.* Стихотворения. Новеллы. Эссе. М., 2003. С. 304.

[27] *Хофштадтер Д.* Гёдель. Эшер. Бах. Эта бесконечная гирлянда. Самара, 2001. С. 447–448.

[28] *Эпштейн М.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 743–744.

Ещё раз воспроизведу положение о том, что *существование* референта неизбежно выводится из ментальной связи между ним и носителем знака: мысля знак, мы мыслим и объект, замещаемый знаком. Однако в заключение речь не об онтологической форме референта, а об ином аспекте его существования. Знак функционирует как *другое тело* референта. Именно под таким углом зрения можно прочесть одноименный роман Милорада Павича.

Любая вещь — физическая или ментальной природы — подвержена воздействию времени и потому конечна. Перевод вещи в знаковую форму может сделать её жизнь бесконечной. Но это будет другая жизнь — в теле языка, теле его знаков. В пространстве романа обсуждаются различные формы знаковых воплощений для того, что готово исчезнуть. Прежде всего это возможность получить другое тело для человека после смерти (как это произошло с Иисусом). Однако телесное воплощение возможно и в иных формах. Павич пишет о терракотовой армии китайского императора Цинь Шихуанди**,** воссоздавшего в глиняных скульптурах всю свою Империю: «Из обожженной глины была сделана в натуральную величину копия огромной армии царя, от конюха до сокола на рукавице гонца. Было создано своего рода другое тело армии»[29].

Другое тело получил каждый из воинов, коней, птиц. Но через них и сам император получил своё другое тело. Его терракотовая армия стала текстом, посланием, «бескрайним словарём жизни властелина и жизни на земле в целом». И Тот, кому было предназначено послание, мог прочесть его, как Ему будет угодно.

В этом же романе Павич говорит и о своём другом теле. Им станут его книги: «Мы твоё другое тело. Мы, твои книги. <...> И чем дальше заходит твоя жизнь, чем ближе ты к концу, тем больше твоих радостей, твоего прошлого, твоих растраченных сил, твоих бывших любовей и ненавистей остается только в книгах, в нас[30]».

Человек, вещь, идея могут исчезнуть окончательно, потеряв и второе тело, только при одном условии: «если нас не будут читать».

[29] *Павич М.* Другое тело / пер. с серб. Л. Савельевой. СПб., 2007. С. 170.

[30] Там же. С. 183.

ЗНАК КАК «СВЁРНУТЫЙ» ТЕКСТ: КОГНИТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИНДЕКСОВ, ИКОН И СИМВОЛОВ

Почему знаки интереснее своих референтов?
Чем «опасны» иконические знаки?
Какие когнитивные ловушки связаны с ними?
Действительно ли символы, в полном смысле, условны?
Существуют ли знаки в «чистом» виде?

Человек всегда имеет дело со знаками и никогда — с референтами. Пожалуй, эту ситуацию трудно назвать печальной, хотя она — одна из причин, почему у нас нет прямого доступа к миру. Знак — не просто след референта. Знак представляет его как «текст», где информация об объекте замещения обладает различной степенью свёрнутости или развёрнутости. Вот почему для И. Бродского тень дерева интереснее его самого:

Прижавшееся к стене
дерево и его тень.
Тень интересней мне.

Сад в тени

Отображение референта, по Пирсу, происходит в модусе *третичности,* где знак, отделяясь и отдаляясь от того, что он замещает, получает смысл. Самое значимое в этом процессе — способ репрезентации референта, когда знак не просто употребляется *вместо*, но отображает свой референт: создаёт его образ с точки зрения человека, традиции, культуры[31]. Тень дерева действительно интереснее дерева, поскольку даёт возможность посмотреть на него под другим углом зрения: например, увидеть человека с поднятыми к небу руками или согбенного старца. Именно способ репрезентации референта становится основанием для категориального распределения знаков (индекс, икона или символ) и, главное, инструментом генерирования смыслов.

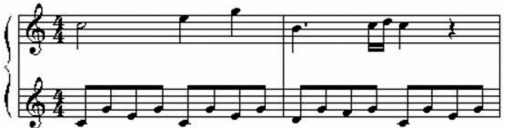
Индексы (лат. *index*, указательный палец) — это так называемые «жестовые», или дейктические, знаки, замещающие свой референт простым указанием, без его отображения: ни слово *он*,

[31] Сущность этого процесса «визуализируется» внутренней формой латинского глагола *repraesentare* представлять, где *praesens* — присутствующий, уже наличный в мире, а *re-* — воспроизведение этого существования в знаках любого языка культуры, включая и ментальные образы. — Режим доступа: http://www.oxfordonlineenglish.com/.

ни дорожный *указатель поворота* не позволяют создать ментальный портрет этих объектов. Тесное «сближение» носителя знака и объекта замещения создаёт эффект непосредственного присутствия референта в акте речи: если я пишу о *тебе*, то *ты* (хотя бы в качестве ментального образа) уже здесь, «на том конце невидимого жеста» (Б. Ахмадулина). В свою очередь, «ты узнаешь меня по почерку» (И. Бродский), поскольку за знакомыми начертаниями букв возникает писавший их.

Однако неотображающее указание приводит к тому, что семантика индексов может быть описана только через эту, указательную, функцию. Действительно, как определить значение слова *вот*? Им говорящий привлекает внимание собеседника к тому, кто/что станет предметом речи. Или что значит *отблеск костра?* В определённой ситуации отблеск станет знаком того, кто зажёг огонь, и тогда *отблеск костра ночью на берегу, вниз по реке скользя, выдаст тебя врагу* (И. Бродский).

При этом индексы нельзя считать «примитивными» знаками. Во всех языках культуры они локализуют высказывание относительно точек времени и/или пространства, самого говорящего или слушающего, в буквальном смысле, прикрепляя наши тексты к миру[32]. Так, в музыке индексами (нотами, ключами, паузами) кодируются звуковысотные (пространственные) и временны*е* (имеющие отношение к длительности звучания) характеристики звуков:



В этом же примере из До-мажорной сонаты В. Моцарта *альбертиевы басы* (разложенные аккорды в левой руке) не только являются индексальным знаком определённой эпохи (ими пользовались барочные композиторы и венские классики), но напрямую связаны с именем итальянского композитора Доменико Альберти, которому приписывают авторство этого приёма.

Индексы дают нам точку опоры, позволяя не потеряться в мироздании. О невозможности оставить метку, по которой тебя опознают, у И. Бродского: *Какие вообще следы в океане?*

[32] *Sebeok T. A.* Signs: an introduction to semiotics. Toronto, 2001. P. 10.

Неочевиден и вызывает сомнение состав индексов, традиционно сводимый к собственно указателям-дейктикам: *он, там* в вербальных языках, *стрелочки* на планах и картах и др. Индексальными могут быть и запахи, поскольку запах мяты непосредственно связан с присутствием самой мяты. А разве имя собственное или общее имя не выделяют (в различной степени, конечно) его обладателя из социума? То же и с обозначениями места или температуры воздуха: разве они не направляют на эти объекты луч нашего внимания?

> В *холодную* пору, <...>
> *Младенец* родился *в пещере* <...>.
>
> *И. Бродский.* Рождественская звезда

Думаю, что в число критериев, позволяющих определить знак как индекс, следует обязательно включить и природу референта: указать, в прямом смысле, можно только на объекты физической природы, которые мы воспринимаем эмпирически, органами чувств. Для выделения *вот этого* младенца или *именно этой* пещеры недостаточно одних общих имён. Однако сам контекст речи, связанный с Рождеством, однозначно позволяет понимать, о каком младенце говорит поэт. Одновременно индекс здесь можно прочитывать и как символ, отсылающий к абстракции *Спаситель*. Я вернусь к неоднозначному вопросу о том, функцию каких знаков (индексов и/или символов) выполняют в вербальном языке общие имена. Пока же ясно, что ответ на него зависит от интенции говорящего и характера референции. Так, если мы имеем в виду пещеру как таковую (не Вифлеемскую), то веер символических ассоциаций может привести и к платоновской пещере.

Расширение класса знаков, прочитываемых как индексальные, связано с широко понимаемым опытом — например, сферой профессиональных занятий. Знаки могут выполнять жестовую функцию для одного субъекта, совершенно не являясь таковыми для других. В этом контексте вспомню одного из самых семиотичных прозаиков Милорада Павича. В романе «Другое тело» иеромонах Гавриил по запаху переплётного клея и чернил с безошибочной точностью определял цвет чернил, переплёта и обложки, так что ему не нужно было открывать саму книгу, чтобы убедиться в этом[33].

[33] *Павич М.* Другое тело. С. 236.

Иконические знаки (*icons*) воспроизводят ряд свойств, присущих обозначаемому им объекту. *Рисунок* кота, выполненный в реалистической манере, похож на самого кота, *мяу-мяу* воспроизводит звучание его «речи». Иконизм происходит из отношений подобия-имитации-мимесиса: знаку «случилось быть похожим» на свой референт. Так, у И. Бродского «*лебедь*, плывущая из-за кулис», становится иконическим подобием цифры 2. При этом для рождения иконического знака совсем не важно, существует ли объект замещения в действительности или нет, поскольку икона может с успехом стать «картинкой» (*imagine, picturae*) ментального представления[34].

Представление об иконических знаках, — отмечает У. Эко, — практически не менялось со времён Пирса, видимо, из уважения к нему[35]. Уточнения Эко сводятся к тому, что иконический знак призван обеспечивать когнитивные функции узнавания знаконосителя и того, что за ним скрывается. Узнавание предуготовано хранимыми в памяти пресуппозициями — стереотипными образами знакомых объектов. В них, «как в готовые формуляры или бланки, вписывается новая информация»[36]. Это позволяет, например, распознать, чьи движения воспроизводят тотемические танцы шамана: утки, во́рона или змеи.

Степень достоверности иконического знака определяется характером отображения (икона-образ или схема), а также материей знаконосителя. Так, визуальные иконы распознаются легче, нежели звуковые в классической музыке[37]. На круговом движении от иконы-образа к схеме и обратно построено восприятие литографии М. Эшера «Рисующие руки».

Притягательна странность этого изображения. Его референтом стала воображаемая ситуация, когда *нарисованные* руки выходят из плоскости рисунка в трёхмерное пространство, становясь *живыми* руками. Эшер играет на незаметности перехода иконы-схемы в икону-образ. Листок, на котором нарисованы

[34] Иконописцы, создавая образы Богоматери, ангелов, святых, опираются не только на «канон» (когда-то ведь он ещё не был создан), но и на собственные ментальные представления.

[35] Цит. по: *Усманова А. Р.* Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2008. С. 85.

[36] *Ванеян С.* Гомбрих, или Наука и иллюзия. Очерки текстуальной прагматики. М., 2015. С. 91.

[37] Об иконизме академической музыки см. в третьей части этой книги.

рукава и манжеты рубашки (рисунок в рисунке), сами рукава, манжеты и запонки — это набросок, за которым стоят рукава и манжеты как таковые, какие-либо, не эти конкретные. Напротив, кисти рук, фаланги пальцев, ногти выписаны с такой отчётливостью, что возникает семиотический обман, иллюзия: это уже руки реального человека, а совсем не рисунок. Эшер не позволяет обнаружить переход между «условностью» и «реальностью». Действительно, где же проходит граница между изображённым и настоящим? Кисти рук даны очень достоверно, чуть более схематично — манжеты и запонки, а рукава уже на пределе схематизма: если своей рукой мы закроем манжеты, то линии, изображающие складочки, станут знаком с неопределённой семантикой, утратив возможность указывать на рукава рубашки.

Я выделила три вида изображённых предметов, но это формальное выделение. Вся литография — единый континуальный текст, где глаз видит знаки, создающие иллюзию вещности, и знаки-схемы, однако не в силах прочертить между ними границу. Изображение — игра, построенная на отсутствии границы между рисунком, принадлежащим семиотической реальности, и физическим миром.

А теперь о том, что выходит за рамки привычно-очевидного. У. Эко предупреждал: безоговорочно «доверять» иконическим знакам не следует. С ними связан ряд «опасностей», в числе которых: *ложная категоризация* и *невозможность узнавания* того, что именно знак замещает. И я добавлю к этому ещё одну «неприятность»: *предельную степень достоверности носителя,* заставляющую наблюдателя воспринимать знак как вещь.

Категоризация, основанная на иконическом подобии носителя и референта, может оказаться и ложной. Именно это произошло с Марко Поло, который, увидев носорога, определил его как единорога (с. 34). Животное, которое он видел впервые (неизвестный объект), совпадало по описанию с концептуальным представлением средневековой культуры о Единороге как одном из символов Спасителя. Сущностным атрибутом, позволившим М. Поло совершить ложную категоризацию, стал признак «наличие одного рога»: «(зверь) млечного колера и рог единый с завоем и растет тот рог точно там где у коня нос однако конь не имеет носа[38].

[38] *Эко У.* Баудолино. С. 13.

Дама с Единорогом. Фрагмент шпалеры «Зрение» (XV в.)

На самом деле, вид этого «единорога» разочаровал путешественника, поскольку зверь, которого он увидел, не обладал вторым сущностным атрибутом: вместо «белых, как снег, единорогов» (Н. Гумилёв), перед Поло предстал «зверь безобразный и грязный, совсем не чистой белизны, но чёрный»[39]. Третий же неизменный признак единорога (как известно, он выходит из леса на запах девственницы[40]) Поло, видимо, просто не мог проверить в силу объективных причин: отсутствия рядом с собой девственницы. Однако наличие одного рога сыграло свою роль, и носорог был записан им в единороги.

Парадоксально, но даже в ситуации иконического подобия носителя и знакомого нам референта не всегда возможно узнавание: а что это такое? Поскольку каждая вещь обладает множеством свойств, всегда можно найти такой угол зрения, при котором интерпретатор не сможет соотнести образ с прообразом, то есть узнать объект. В качестве примера Эко рассматривает рисунок, представляющий вид лошади сверху. Это, несомненно, иконический знак, который, однако, не позволяет опознать в нём лошадь, а значит, не выполняет функцию замещения. По меньшей мере, зритель допускает, что это знак

[39] *Eco U.* Kant and the platypus: Essays on language and cognition. New York, 2009. P. 57–58.

[40] Об этом У. Эко также пишет в «Баудолино». Указ. соч. С. 10.

чего-то ему неизвестного[41]. Вот почему код узнавания должен включать отличительные атрибуты объекта. Для зебры, например, это обязательная полосатость, которая не характерна для лошади. В итоге, получается, что определяющим свойством иконического знака становится не имитация референта, но создание условий, при которых будет обеспечено его узнавание.

В процесс понимания знака вмешиваются также и культурные коды, во многом определяющие каноны репрезентации. Так, если мы привыкли к тому, что в прямой перспективе круг в наклонной плоскости принято изображать в виде овала, а отдалённые предметы делать меньшего размера и меньшей степени отчётливости, то мы можем испытывать серьёзные трудности с интерпретацией картины с обратной перспективой, где конвенции прямо противоположны. Так, произведения наивной живописи кому-то кажутся технически «неправильными». В качестве примера — картины американской художницы Карлы Жерар[42].

К неузнаванию знака в качестве иконического приводит и потеря кода его прочтения: мотивированности определённым референтом. Такие танцы, как хоровод или изысканная придворная павана, соотносились когда-то человеком с движением планет и небесных сфер. Аксиома средневековой философии (как на небе, так и на земле) актуализировалась не только вербально, но и высказывалась танцевальными жестами.

Ещё один парадокс, связанный с иконизмом, прямо вытекает из настроенности этих знаков на «повторение» своего референта. И кажется, что чем выше степень подобия, тем «совершеннее» знак. Однако приближение к «абсолютному» иконизму, а значит, утрата оппозиции знак/вещь, создаёт эффект «обманки» (*trompe l'oeil*): иллюзию восприятия вещи, а не знака. На игре с обманом зрения (это изображение или всё-таки сама реальность?) построены, например, цикл работ Рене Магритта «Пойманная пленница» и натюрморты Уильяма М. Харнетта (1848–1892).

«Пойманную пленницу» Р. Магрита можно прочитывать как практическое «пособие» для художников, где наглядно представлен ответ на вопрос, почему искусство не должно быть зеркалом мира и что случается, когда оно всё же захочет взять

[41] *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / пер. с итал. А. Миролюбовой. СПб., 2007. С. 176.

[42] См., например, работы Карлы Жерар на её странице в Facebook: https://www.facebook.com/KarlaGerardArt/.

на себя такую функцию. В картине, стоящей на мольберте (картине в картине) художник достигает не просто высокой, но абсолютной степени иконического подобия (семиотической достоверности). И это приводит к тому, что для зрителя изображённое неотличимо от изображаемого. Кажется, что небо, дома, повозка, лошадь, дерево не нарисованы, а реальны, и мы видим их сквозь *пустую* раму картины. Знак стал вещью, репрезентация перестала быть таковой, исчезло семиотическое отображение как результат собственной точки зрения, исчезло искусство.

Предельная степень «фотографической» точности этого рисунка (с. 37) заставляет забыть о том, что наши глаза воспринимают знаки — двойники реальных предметов. Вместо них мы видим реальные скрипку, смычок, нотные листы, конверт и дверцу шкафа, на которой они размещены. Ноты выписаны настолько отчётливо, что это позволяет сыграть мелодии «с листа». Во всех исследовательских работах, посвящённых оптическим иллюзиям У.М. Харнетта, воспроизводится один и тот же случай. В 1886 г. на выставке картин художника пожилой господин был обескуражен тем, что скрипка, которая ему так понравилась и которую он уже собрался купить, оказывается,нарисована.

Но как долго может продолжаться состояние семиотического обмана? Получив удовольствие от того, что знак настолько близко приблизился к вещи, что практически стал ею, человек задумывается: а что же дальше и какова цель иллюзионизма? Имитация видимого ради само́й (пусть даже высоко профессионально выполненной) имитации? Зритель, прочитывающий картину с использованием только иконического кода, может удовлетвориться и этим. Но для другого зрителя семиотическая игра поднимется на следующую ступень, где икона-образ станет выполнять функции символического знака. И тогда интерпретация картины превратится в разгадывание истин, скрытых за обманчивой внешностью вещей.

В определении и понимании *символических знаков* (*symbols*) семиотики единодушны только в одном: это знаки по «соглашению и установлению», ничем не похожие на то, что замещают[43]. К категории символов относятся обозначения, принятые в формальных языках: *Cu* как медь, *v* как скорость, $a + b$ как операция

[43] A symbol is a sign that stands for its referent in a n arbitrary, conventional way. — *Sebeok T. A.* Signs: an introduction to semiotics. Toronto, 2001. P. 11.

Уильям М. Харнетт. Старая скрипка (The Old Violin, 1886)

слияния двух классов некоторых объектов. Для последователей Ф. де Соссюра слово — тоже символический знак[44]. И действительно, *холодный* ни формой, ни звучанием не репрезентирует тактильное ощущение холода. Вещи физического мира также могут определяться как символические «иероглифы и эмблемы Бога, подлинные слова его подлинного языка»[45]. Так: «(в саду) краснели не цветы, а капли крови Христовой, лилейно белела не плоть лепестков, а сама непорочность[46].

Или У. Эко об эпохе XVII века, где символы составляли не просто риторический фон жизни человека, но мыслились им как истинная реальность:

> Люди того столетия считали обязанностью преобразовывать мир в чащу Символов, Маскарадов, Живописностей. Всё должно было отражать тайные связи, быть сокровищницей смыслов, рассказывать много, но нешумливо, утаивать более, нежели открывать. Тайна символа (предел пределов) летуча, подобно голубке, ускользает, и никогда не известно, где она. Но грезить о том, что заведомо не дается, не вершина ли это наиблагородных желаний?[47]

[44] Words in general are symbolic signs. — Ibid. P. 11.
[45] *Махов А. Е.* Эмблематика: макрокосм. М., 2014. С. 27.
[46] *Королев А.* Genius loci. Повесть-эссе. М., 2011. С. 13.
[47] *Эко У.* Остров накануне. С. 331–341.

Вот возможная причина, почему У. Эко не считал символы отдельным типом означивания (!), рассматривая их как модусы интерпретации: например, за изображением льва следует *распознать* Христа или Дьявола[48].

Складывается впечатление, что ответ на вопрос о том, какие же знаки можно причислить к символам, очень неопределённен. В качестве символов семиотика рассматривает разнородные носители значений: здесь и знаки формальных языков, слова, эмблемы, визуальные изображения и вещи физического мира. Можно ли и на основании чего объединить эту разнородность в класс? Прежде всего, все эти носители — знаки абстрактных референтов: идей, представлений, понятий. Знаком *S* в геометрии замещается представление о площади, а в логике — идея субъекта, *сфера* же (геометрическая форма и слово) символизирует Бога и бесконечность — объекты, также недоступные эмпирическому познанию.

Сложнее с определением вербальных знаков как символов. Я уже упоминала, что и Соссюр, и его последователи занимают именно эту позицию. Естественно, исключение составляют звукоподражательные слова (*бух*, *чирк*, *мяу-мяу*), для которых характерен иконический способ репрезентации. С одной стороны, действительно, слово соотносится с понятием как *идеальным* объектом. Однако это в языке, поскольку в акте речи нет слов как таковых, а есть актуализированные слова. Вербальный знак можно употребить в качестве заместителя идеи, но в другом контексте он обнаружит стремление индексировать конкретную вещь. Так, борхесовский *кот* хранит в себе недосягаемость, незыблемую тишь зеркал и загадку отчуждения, с бесстрастием смотря на человека из вечности[49]. Но разве тот же самый тип репрезентации использован в высказывании *этот серый кот во дворе*? Здесь уже речь о конкретной ситуации, и каждая лексема направляет наше внимание на её отдельный аспект: знак *этот* тождественен жесту руки, *серый* — указывает на цвет *вот этого кота*, а словом *двор* вводится вид пространственного локуса. В итоге я не могу согласиться с тем, что знаки вербального языка функционируют только как символы,

[48] *Eco U.* Czytanie świata / Tłum. M. Woźniak. Kraków, 1999. S. 203.

[49] *Борхес Х. Л.* Кот / *Борхес Х. Л.* Стихотворения. Новеллы. Эссе. М., 2003. С. 73.

поскольку способ репрезентации определяется намерением говорящего.

Вернусь к уже очевидным положениям. Символ — знак абстрактной идеи. В отличие от индекса или иконы, его референт не воспринимается органами чувств. Если символ, как каждый знак, и заключает в себе некий «жест», то мы не в силах его проследить. Отсюда, символ — результат соглашения. Его интерпретация предполагает знание конвенции. Но вот что разрушает абсолютную очевидность: *не каждый символ произволен*.

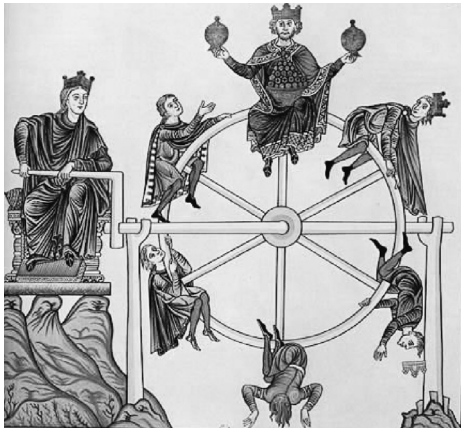
Если символы формальных языков действительно относятся к немотивированным конвенциональным знакам (*v* ничем не напоминает идею скорости; впрочем, и слово *аист* не похоже на аиста), то этого нельзя сказать о так называемых символах культуры. Но для начала вопрос: зачем культуре символизация? Почему и целые эпохи (Средневековье, Барокко), и отдельные индивиды настроены на символическое мышление? Когда кажется, что мы уже заключили в знаки всё, что нас окружает, возникает непреодолимое желание расширить границы освоенного мира: выйти за пределы физического в метафизическое. Совершить это возможно только через символизацию.

Символический знак пропускает реальность через зеркало и тайну иносказания *(per speculum et in aenigmate)*, где цветок, дерево и река становятся знаками сотворившего их Творца, где каждая малая вещь говорит о несказуемой благости Сотворившего, а каждая жалкая роза принимает значение глоссы нашего жизненного пути[50]. Символ не просто замещает метафизическую абстракцию, но стремится сделать её значимой для сообщества. А для этого следует «убедить» культуру в том, что идея «заслуживает внимания».

Проблема в одном: как *показать* абстракцию? Ведь «всё, что не облечено в “подобие телесности”, то есть не изображено в образах, остаётся умонепостигаемым»[51]. Вот почему символы культуры включают в структуру носителя *обязательный иконический компонент*. Это позволяет нам представить интеллектуальную абстракцию в схематичном, но всё-таки чувственном иконическом образе, который в каких-то свойствах представляет замещаемую идею.

[50] *Эко У.* Имя розы. С. 340.

[51] *Махов А. Е.* Эмблематика: макрокосм. М., 2014. С. 32.



Колесо Фортуны из иллюстрированной энциклопедии «Сад утех» («Hortus deliciarum», XII в.)

Покажу этот механизм *aliud dicitur, aliud demonstrantur* (одно говорится, другое показывается) на двух примерах.

Колесо, которое вращает Фортуна, символизирует идею непредсказуемой случайности человеческой жизни. В любой момент человеку может выпасть любой вариант из *буду царствовать (regnabo), царствую (regno), царствовал (regnavi), утратил царство (sum sine regno)*[52]. Культура воплощает и в буквальном смысле показывает эту идею в иконических образах: богиня вращает колесо Жизни, и человек претерпевает взлёты и падения Судьбы. Иконический компонент, включённый в структуру символического знака, направлен на актуализацию идеи, которая без «картинки» не может стать частью физического мира. Восприятие визуального текста происходит как переключение иконического кода на символический. Тот же механизм используется и при восприятии вербального символа *колесо Фортуны,* когда это или подобное изображение возникает в качестве ментального образа.

Актуализация ветхозаветного символа *лестница Иакова* совершается через иконический образ лестницы, помогающий увидеть её как мост, соединяющий Небо и земное пространство, как монолог Бога, обращённый к человеку.

[52] *Нестеров А.* Колесо фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М., 2015. С. 14.

Ветхозаветная лестница Иакова

Христианский богослов и византийский философ Иоанн Лествичник расширил семантику этого знака: лестница символизирует сложный путь самосовершенствования человека (восхождение по ступеням Добродетелей), а также движение научного познания и самопознания. Вся система значений этого символа актуализирована в нарративной структуре романа Людмилы Улицкой «Лестница Якова» (2015).

Таким образом, символы искусства — это знаки со скрытой мотивацией, занимающие маргинальное положение в классе конвенциональных знаков. В этом их отличие от символов формальных языков, где связь с референтом обусловлена исключительно конвенцией употребления, а не его иконической репрезентацией.

Интерпретация символа в произведениях искусства подобна археологическим раскопкам. Первичная форма рефлексии (восприятие знаконосителя) тождественна снятию верхнего слоя: здесь совершается узнавание референта, стоящего за визуальным изображением, вербальной номинацией, музыкальной формой и др. Иконический код становится основанием символической конструкции, которая теперь успешно «выговаривает неочевидное».

И здесь стоит вернуться к сомнениям У. Эко: символ — это знак или всё же модус мышления?

В ПОИСКАХ РОЗЫ: СЛЕДУЯ ЗА УМБЕРТО ЭКО. ЭТЮД О ПРИТЯГАТЕЛЬНОСТИ СИМВОЛОВ И УСТАЛОСТИ ОТ НИХ

Aliud dicitur, aliud demonstrantur: Одно говорится, другое показывается. Символ имеет отношение к мистике. Через естественное он играет со сверхъестественным. Его притягательность производит на свет *отравленного* читателя (впрочем, посмотрев

с другой стороны, кто-то назовёт его и *образцовым*). Такой читатель знает: всякий знак говорит о других знаках, и каждая книга — о других книгах. А за каждой вещью он видит наличие тайного смысла, присутствие невидимого: ведь *нет ничего видимого и телесного, за которым бы не стояло невидимое и бестелесное.*

Бытие — великий театр видимостей. Цветок, крокодил, корзина, сито или колонна — всё предстаёт в одеянии смыслов, утрачивая себя изначальное. *Форма остаётся без материи*, перерождась в *чистое явление рассудка, точку над i.*

Изысканные подобия Небесного и земного, которые сразу и не видны как подобия, зачаровывают. *О, неизъяснимая наглядность смыслов, упрятанная в символе голубки!* Как можно сомневаться в том, что страус символизирует справедливость? Ведь перья одинаковой длины говорят именно об этом.

Символ — не знак, но модус мышления, «научение видению», «подзорная труба Аристотеля», которая вовсе *не труба, не линза, но сеть знаков, позволяющая прочесть Универс*. Метафизический символизм освобождает мозг от повседневного автоматизма восприятия: за львом увидеть не льва, а Христа (а завтра вдруг — Дьявола). *Накапливая атомы концептов*, мы создаём пространство невидимого, подкладку мира, подножье реальности.

Вкус к созданию и собиранию символов воспитывается культурой (и книгами самого Эко). Неисчерпаемое обилие символов (*summae*) подобно лестнице, поднимаясь по которой (вот истинное интеллектуальное приключение), мы переходим грань физического и обнаруживаем себя в метафизическом. *Грезить о том, что заведомо не дастся, направляя дух к высоким помыслам и тайнам, не вершина ли это наиблагороднейших желаний?*

Однако есть опасность заблудиться в саду расходящихся символических тропок. Устав видеть лишь то, что предписано видеть, не захочет ли наконец читатель выйти из *чащи Символов, Маскарадов и Живописностей*? Для начала это странно и непривычно: вдруг в змее увидеть змею, а не Дьявола, в *единой вовеки розе роз* — просто вот эту чудесную розу.

А можно, как небезызвестный Баудолино, не развоплощать символ, а просто перевести его в режим реальности. Ещё в детстве в лесах Фраскеты он встречал *в туманище единорога* — животное, *которого не видел ранее, но знал замечательно*: *с туловом конским, с хвостом львиным, с рогом верченым. Monoceros, предмет мальчишеских грёз!* И вновь он видит его в царстве Пресвитера Иоанна: *напоминал лошадь белую, обходительную и гибкую в движениях.* Прямо на лбу имелся *рог, выкрученный спиралью...*

Символ, поднявшийся на поверхность жизни из толщи культуры, стал реальностью. Единорог из плоти и крови. И у него есть имя: Акакий. И он всюду следует за чудесной Гипатией.

— А он *взаправду тебе являлся*? — спрашивает Баудолино Никита Хониат, дееписатель византийский.

— Видишь ли, сударь Никита, *я никогда не проводил различий между увиденным и тем, что хотел увидеть...*

То, что явлено в знаке, не может не существовать. И здесь мышление получает новый глоток символизма.

ЗНАК КАК СОБЫТИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ

Почему знак — не вещь, а процесс
Обладает ли знак значением сам по себе?
О семиотических метаморфозах знаконосителей

Нет знака как объекта, как *что*. Есть только функция *быть знаком* и *процесс*, когда нечто становится знаком другого. Ничто не является знаком, пока его не начинают интерпретировать как знак[53]. Термин знак (*sign*) морфологически не адекватен этому процессу, поскольку форма существительного соотносима только с пространством «статичной» семиотики[54]. Все сущностные характеристики знака также имеют отношение к «движению». Не исключение даже и его структурные модели (бином Соссюра или триада Пирса), которые должны прочитываться как визуальное представление кругового процесса означивания (рис. 1).

Знаки всегда *стоят в очередях за смыслом* (И. Бродский). Мы *выбираем* объект мира, посредством которого *представляем* некоторую идею, понятие: «В пустыне, подобранной небом для чуда» (И. Бродский).

Создатель знака *наделяет* пустыню значением. Но этот процесс принадлежит не только ему. Речь направлена вовне.

---

[53] Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign. — *Peirce Ch. S.* The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. Bloomington, IN, 1998. V. 2. P. 172.

[54] *Pearson Ch.* The Theory of Operational Semiotics. New York, 1998. 128 p.; *Idem.* The Semiotic Paradigm View of Theoretical Semiotics. // International Handbook of Semiotics / ed. P. P. Trifonas. Toronto, 2015. P. 135–181.

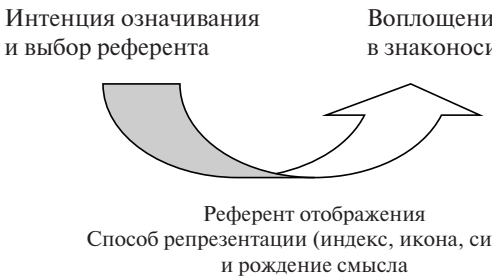


Рис. 1. Означивание, или рождение знака

Наш собеседник совершает «распаковку» знака — *соотнесение* носителя с той идеей, что стала его оборотной стороной, основанием (*ground*), и *выражает* эту идею посредством другого знака. Это семиозис бесконечности. Он не допускает возможности «бессмысленных» знаков. И если Вильгельм Баскервильский считает, что «существуют знаки, притворяющиеся значимыми, а на самом деле лишенные смысла, как тру-ту-ту или тата-та[55]», то в рамках семиозиса обязательно отыщется тот, кто сможет наделить их смыслом.

Семантическое пространство знака — результат процессов референции, замещения референта и его отображения. Семантика индекса — в самой функции, в указании. «Жесты» любых языков мы используем только ситуативно для привлечения внимания к предметам речи, а в итоге для того, чтобы «прикрепиться» к миру, не потеряться во времени и пространстве. Индекс — материальная метка на материальном референте. Невозможно указать на ненаблюдаемое, но и сам указатель (его метка) также должны быть доступны для восприятия. Любую вещь можно прочитывать как индекс другой вещи: даже *взгляд оставляет на вещи след* (И. Бродский). Отсутствие ожидаемого следа есть нулевой индекс. Так, у И. Бродского, обломки мачт без отпечатков пальцев указывают на «ещё одно торжество воды в состязании с сушей».

Иконические знаки — мотивированные «подобия» своих референтов. Как и у индексов, их референты принадлежат физической реальности (а разве можно «повторить» ненаблюдаемое?). Семантика икон варьируется в зависимости от степени их тождественности своим референтам: икона-образ или схема.

[55] *Эко У.* Имя розы. С. 131.

Символы кодируют абстрактные представления-идеи. Конвенция их употребления возникает благодаря присутствию в структуре знака иконического компонента: образа, позволяющего актуализировать замещаемую абстракцию — запустить процесс размышления о ней. В процессе «прочтения» символа мы балансируем между зыбкой формой универсальной идеи (*verbum mentis*) и представлением о том, как она может выглядеть, облачившись в материальные формы.

Используя знаки, мы подчиняемся конвенции их употребления. Но оборотная сторона правил — это выбор. Строгое соблюдение конвенций играет с человеком грустную шутку: он видит в мире только то, «что предписано видеть»[56]. А вот «только что» придуманную конвенцию приходится объяснять:

> Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
> Нарисуй на бумаге простой кружок.
> Это буду я: ничего внутри.
> Посмотри на него, и потом сотри
>
> *И. Бродский.* Горение

За таким употреблением знака очень много личного: только я и ты, и никого больше.

Одно из проявлений постоянного становления знаков — невозможность зафиксировать их в состоянии семиотической стабильности. И здесь приходится решать вопрос о том, имеем ли мы дело с одним полифункциональным знаком или с семиотическими омонимами.

Может сложиться впечатление, что индекс, икона, символ — это три независимые категории знаков. В реальной коммуникации всё гораздо интереснее. Знак неустойчив, и его жизнь есть серия перевоплощений, когда, например, в «одном и том же» сообщении индексальный код переодевается в иконический, а потом оборачивается ещё и символической стороной. Отыскав через много лет «в песке босиком свой *след*» (И. Бродский), мы прочитываем его как знак самоидентификации, но также и как символическую метку круга времени: прошлое, соединённое с минутой настоящего. А в качестве ментального образа — это уже иконический знак, воспроизводящий очертания нашей стопы.

[56] Там же. С. 35.

Ещё раз вернусь к картине У. М. Харнетта «Старая скрипка» (с. 37). Фотографически достоверный знак (икона-образ) одновременно символизирует и хранит в себе ушедшее время: отзвучавшие мелодии и, может быть, образы тех, кто исполнял их, внимал им. Тот же знак может «прочитываться» в контексте символики *pars pro toto*, часть вместо целого. Тогда скрипка есть музыка как таковая — язык, наиболее созвучный человеческой душе, способный передавать всю человеческую сферу *пред-*: предчувствий, предощущений, предвидений. А в чём символический смысл дверцы старого шкафа? Закрытая дверь, как и конверт, хранит тайну, прошлое, старательно скрытое от глаз настоящего. Тайна самоценна сама по себе, и знающий это будет любить её, никогда не сделав попытки найти ключ от двери[57].

Переход между семиотическими метаморфозами одного и того же носителя размыт и неотчётлив. Столь же трудно сделать «конечный» вывод о том, один ли это или всё же разные знаки. Если исходить из того, что в каждом моменте означивания носитель может заместить только один референт и только одним способом, тогда речь идёт об омонимии форм, и не более того. Последовательность омонимичных носителей нужна человеку для успешной адаптации к миру. Каждый знак непременно включает в себя индексальный компонент, прежде всего указывая на свой референт. Вещная реальность отображается иконическими образами. Но любой достоверный образ далее непременно становится типическим представителем класса, позволяя означивать представления о *скрипке, дверце* как таковых. Символ же выводит человека в пространство метафизических сущностей, но не в силах выполнить эту задачу, если носителем символического знака не станет иконический образ или схема. Возможно, именно благодаря способности знаков трансформироваться друг в друга человек, взрослея, расширяет пространство своего существования: от точки «здесь-сейчас», в которой живёт тело, до мира идеальных сущностей, куда способны проникать разум и чувство.

Но возможен ещё один взгляд на эту ситуацию, когда вместо серии знаков-омонимов мы увидим знак сложного образования (подобно гиперфонеме в фонологии). Это приведёт к необходимости иного распределения знаков на классы: вместо *индексов, икон и символов* получим классы *индексально-иконических* и *индексально символических знаков*, а также небольшую группу *собственно индексальных указателей*.

[57] *Павич М.* Звёздная мантия. СПб., 2005. С. 17.

Так, *автопортрет* есть знак, который позволяет художнику, совершая, по И. Бродскому, «шаг в сторону от собственного тела», произвести операцию самоидентификации. Но одновременно автопортрет иконически воспроизводит художника в качестве модели себя самого, а также символизирует концептуально значимые представления о своём «я».

Или относимые к телесным жестам *поцелуи*. В интерпретации Милорада Павича эти знаки функционируют как «свёрнутые» тексты индексально-символической природы:

> — Ты умеешь читать поцелуи? Поцелуи похожи на любовные письма. Их можно прочесть, а можно выбросить непрочитанными. Поцелуй может означать — «здравствуй»! Или «спокойной ночи», или «прощай», или «Доброе утро»! Он может означать «до свидания», может нести предательство и смерть или болезнь, сказать «добро пожаловать», «вспоминай меня» или «счастливого пути»! Поцелуй это залог счастья, воспоминани, ложь, обещание или долг под проценты. Он вестник радости или беды[58].

Думаю, что выбор ответа (серия знаков или знак сложного образования) полностью определяется тем, как работает со знаками конкретный интерпретатор. Вернее, насколько разделены у него во времени восприятия разнофункциональные прочтения знака.

СЕМИОТИКА ОТРАЖЕНИЙ: О ЗЕРКАЛАХ, НЕ СПОСОБНЫХ ПРОИЗВОДИТЬ ЗНАКИ

Семотическая природа зеркальных отражений: это иконический знак? А если не знак — то что?

Сколько в зеркало ни смотрись,
Оно эха не даст.
И. Бродский. Полдень в комнате.

С отражениями в зеркале связан один из самых загадочных вопросов семиотики. Рассматривать ли отражение как абсолютную иконическую репрезентацию? Знак ли это того, кто стоит

[58] *Павич М.* Другое тело. С. 20–21.

перед зеркалом? Эта проблема остаётся непрояснённой (и более того, вынесенной за скобки анализа) в одном из лотмановских выпусков «Трудов по знаковым системам», полностью посвящённом семиотике зеркала[59].

Сразу же скажу, что не сомневаюсь в *знаковой функции зеркала как вещи*. Способность зеркала отражать на своей поверхности всё то, что попадает в поле его «зрения», трансформируется в мифологическом сознании в представление о том, что зеркало хранит в своей памяти всё когда-либо отражённое им:

> Уйду, а ты всё будешь повторять
> Опять, опять, опять, опять...
> *Х. Л. Борхес.* Зеркалу.

Но зеркало — не только символ памяти как хранилища образов, которые можно извлечь по требованию хозяина: *Свет мой, зеркальце, скажи*. Культура озвучивает мечту о зеркале, способном осуществлять категоризацию мира, подобно мыслящему субъекту. В романе нашего современника Горана Петровича «Атлас, составленный небом» существуют зеркала, отличающие правду от лжи:

> Западное зеркало служит для наблюдения за ложью и истиной. Ложь и истина в нем разделяются и предстают каждая сама по себе, не смешиваясь, и так их можно ясно рассмотреть. На левой стороне кристаллизуется ложь того, кто находится перед зеркалом, на правой — истина. <...> Легенды говорят, что для некоторых своих хозяев оно было даже смертоносным — люди чаще всего не в состоянии пережить разделение лжи и истины. <...> Поэтому и неудивительно, что дольше всего зеркало задерживалось в руках тех, кто соткан или из чистой лжи, или из чистой истины. Естественно, для них отражаться в таком зеркале было вовсе не так мучительно[60].

Здесь же и зеркала, способные расчленять время на фрагменты, показывая своим хозяевам события прошлого, настоящего и будущего. Так, некое Северное зеркало, купленное во время поездки по древнегреческим местам прорицаний, состояло из трёх частей, где:

[59] Зеркало: Семиотика зеркальности. Ученые зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 831. Т. 22. Тарту, 1988. 165 с.

[60] *Петрович Г.* Атлас, составленный небом. Режим доступа: http://bookz.ru/authors/goran-petrovi4/atlas-s_546.html.

> Первая часть Северного зеркала постоянно запаздывала, она отражала прошлое — и когда на дворе уже вовсю бурлил день, в зеркале едва лишь проглядывало утро. Вторая часть была обычной, она отражала настоящий момент: в полдень там царил полдень и так далее, по порядку. <...> Третья часть Северного зеркала всегда спешила, она отражала будущее — в полдень эта сторона зеркала была уже окутана тьмой ночи, которая еще только должна была наступить[61].

Человек, стоящий перед этим зеркалом, например, в полдень, мог одновременно в каждой из его частей видеть своё утро, минуту настоящего и то, как он уже лежит в постели. При этом зеркало не ограничивалось распределением событий дня на шкале времени, но ещё и отбирало для показа только значимые (с его точки зрения) события: «иногда оно скрывало прошлое, иногда утаивало что-то из будущего, а судя по пробелам в отражении, кое-что не существовало и в настоящем[62]».

В «Хазарском словаре» Милорада Павича зеркала также способны управлять течением времени, замедляя или, напротив, ускоряя в процессе отражения его скорость:

> Чтобы развлечь принцессу, слуги принесли ей два зеркала. Они почти не отличались от других хазарских зеркал. Оба были сделаны из отполированной глыбы соли, но одно из них было быстрым, а другое медленным. Что бы ни показывало быстрое, отражая мир как бы взятым в долг у будущего, медленное отдавало долг первого, потому что оно опаздывало ровно настолько, насколько первое уходило вперед[63].

Начиная от эпохи Ренессанса, искусство актуализировало ещё одно символическое значение этого предмета: зеркало как окно, обещающее возможность перехода в пространство иной реальности — зазеркалья. (При этом, с узко прагматической точки зрения, художники вводили в картины зеркала для того, чтобы расширить для зрителя пространство видимого). На картине Франса Миериса «Женщина перед зеркалом» (с. 51) мы видим женщину со спины, а благодаря зеркалу видим и её лицо. Но точно ли отражается именно та, что сейчас стоит перед ним? Зеркало изменило позу: на по-простецки подбоченившуюся

[61] Там же.

[62] Там же.

[63] *Павич М.* Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100 000 слов. Женская версия. СПб., 2010. С. 37.

особу смотрит женщина со сдержанно сложенными руками. Ошибка художника? Сомнительно. Зеркало намеренно транслирует своей хозяйке образ, к которому она должна стремиться.

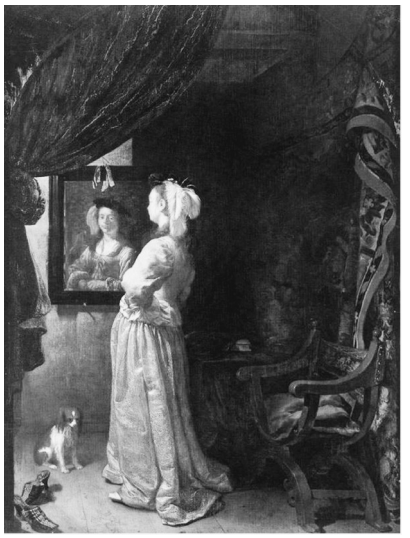
Тот же эффект и на картине Поля Дельво (с. 51). Сидящая перед зеркалом видит в нём, конечно же, себя, но другую. Исчезло платье из струящегося шёлка, и открылась тихая красота тела. Нет и пустой комнаты с ободранными обоями. Зеркало должно отражать стену, но отражает пространство с регулярно выстроенной аллеей парка. Это картина в картине или окно в зазеркалье? Зеркало показывает женщине иную перспективу её жизни и явно (судя по застывшей позе смотрящей) позволяет ей жить не только «здесь», но и «там».

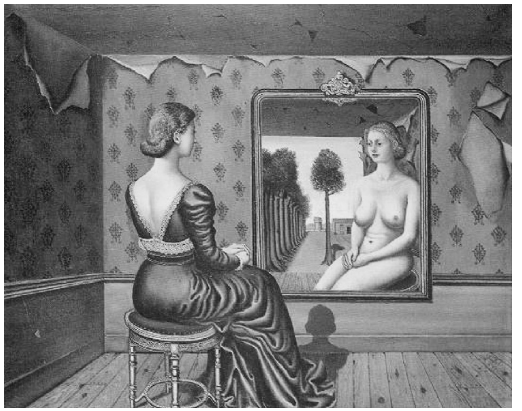
«Там» зазеркалья может остаться непроявленной тайной. На картине Жоржа де Ла Тура «Кающаяся Магдалина со свечой» (с. 52) зеркало не отражает ни одного предмета, кроме горящей свечи перед ним. Казалось бы, именно свеча и позволила бы зеркалу «увидеть» другие вещи в комнате. Но оно открывает взгляду лишь плотную темноту. Зеркало здесь — окно в пространство *непознаваемой* Вечности. Может быть, поэтому Магдалина не стремится переступить этот порог. Её поза говорит о спокойном, без страха и напряжения, ожидании: кто проявится в зеркале, кто заговорит с ней?

Если связь зеркала с персонажами картины в большей степени формальна, то, в качестве окна в иное пространство, этот символический предмет может быть адресован непосредственно зрителю. В загадочной аллегории «Благоразумие» у Джованни Беллини (с. 52) обнажённая женщина держит зеркало, но не смотрится в него. Возможно, это и есть Благоразумие — способность жить вне Vanitas, суеты сует. Но кто-то (не она) смотрит на нас из сферического зеркала. Само Зло: Дьявол, глубоко запрятанная истинная человеческая сущность.

Пока я говорила только о знаковой функции самого зеркала — вещи или её иконического знака (изображения). А как в терминах семиотики объяснить природу зеркальных отражений? Являются ли они иконическими (абсолютными) знаками?

Кажется, что отражение удовлетворяет нашим представлениям об иконическом воспроизведении: отражение прочитывается как носитель, отсылающий к референту (тому, что стоит стоит перед зеркалом) и «повторяющий» его. Однако анализ этой ситуации приводит к прямо противоположному заключению:

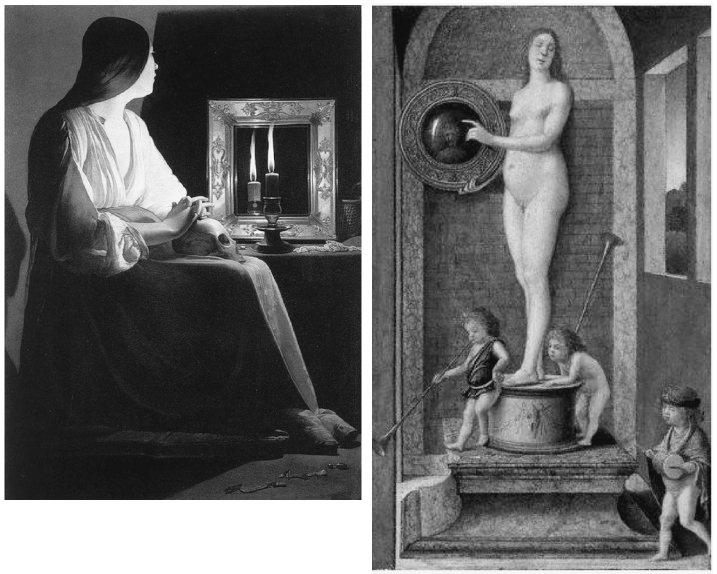




Слева: Франс Миерис. Женщина перед зеркалом (1670)
Внизу: Поль Дельво. Девушка перед зеркалом (1936)

отражение — не икона и даже вообще не знак. Чтобы объяснить это, сравним отражение с фотографией и портретом — иконическими знаками, природа которых не вызывает сомнения.

Рисунок, фотография, портрет — это знаки, *замещающие* свои референты. Например, людей, которых они представляют. Для восприятия этих изображений нам не требуется сам изображённый (первая аксиома, позволяющая определять вещь как знак). Даже если мы зададимся целью сравнить в режиме реального времени, а насколько верна фотография или насколько



Слева: Жорж де Ла Тур. Кающаяся Магдалина со свечой (1635)
Справа: Джованни Беллини. Благоразумие (1490)

велика степень «похожести» портрета, то и в этом случае знак и референт не совпадают (вторая аксиома означивания). Оригинал портрета присутствует в минуте «сейчас», тогда как сам портрет зафиксировал для позировавшего человека минуту его прошлого. Напротив, зеркальное отражение существует только в *одновременности* с тем, кто стоит перед зеркалом. Когда мы отходим от зеркала, наше отражение также покидает его пределы. Мы не можем послать другу зеркало со своим отражением, поскольку в полученном зеркале он увидит только самого себя. Отражение функционирует аналогично местоимению «я»: вне субъекта ни отражение, ни семантика этого слова (кто именно этот «я»?) не возникают.

Следующий параметр, по которому следует сопоставлять отражение и рисунок на предмет их иконизма, связан с операцией *категоризации*. Даже самый реалистический портрет не воспроизводит абсолютно все характеристики своего референта. Рисунок выделяет наиболее значимые, с точки зрения художника или интерпретатора, черты объекта изображения. Одновременно иконическое воспроизведение сопровождается обязательной редукцией менее существенных признаков референта. Но даже в случае максимального сходства с тем, кто позировал художнику, портрет всегда прочитывается как знак, замещающий класс людей, то есть типизирующий знак. Напротив, зеркальное отражение «безразлично» к тому, кого оно «повторяет»: зеркало не выделяет сущностных признаков в том, кто в нём отражается.

Семантика портрета как иконического знака определяется тем, что и как он *отображает* (категоризирует, редуцирует). Зеркало же «не “переводит”; оно запечатлевает то, что в него попадает, именно таким, каким это в него попадает. Оно правдиво до нечеловеческой степени <...>. Наш мозг интерпретирует информацию, воспринимаемую сетчаткой; зеркало же не интерпретирует объект»[64]:

> Вмещает всё зеркальный мир глубокий,
> Но ничего не помнят те глубины.
>
> *Борхес Х. Л.* Зеркала[65]

Даже если, на первый взгляд, действительно кажется, что отражение есть знак, на самом деле, оно не удовлетворяет признакам, позволяющим давать ему такое определение. Отражение:

— не замещает свой референт, а возникает только в одновременности с ним;

— не способно функционировать в отсутствие того, кто отражается в зеркале. «В отличие от зеркала, истинная репрезентативная система функционирует и тогда, когда прекращён непосредственный контакт с реальностью, которую она не просто отражает, но моделирует и формирует»[66];

— не совершает по отношению к своему объекту операций категоризации, типизации и редукции.

Но при этом мы не можем отрицать, что зеркало (отражение) включено в процесс коммуникации, который является процессом обмена знаками! Получается, что отражение — не знак, но включено в знаковый процесс. Тогда что же оно такое?

---

[64] *Eco U.* Mirrors // *U. Eco.* Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington, 1983. P. 207–208.

[65] *Борхес Х. Л.* Соч. в 3 т. Т. 3. Стихотворения. Устные выступления. Интервью. Рига, 1994. С. 43.

[66] *Хофштадтер Д., Деннет Д.* Глаз разума. Фантазии и размышления о самосознании и о душе. Самара, 2003. С. 169–170.

У. Эко считает, что отражение следует считать своего рода «протезом». Если у нас плохое зрение, мы используем очки — искусственный глаз, посредник между нашим собственным глазом и рассматриваемым объектом. В этом контексте зеркало — также всего лишь протез, позволяющий видеть то, чего наши глаза увидеть не в состоянии: например, себя. Зеркало — это инструмент перцепции, но не означивания[67].

И всё же, как мне кажется, Эко не договаривает до конца. Соглашаясь с тем, что зеркало есть «протез», я не совсем разделяю способ его рассуждений. Говоря о прагматике зеркал, Эко выходит из пространства семиотического анализа в бытовой дискурс, вынося за скобки рассуждений природу зеркальных отражений. Как именно они включены в процесс коммуникации?

Мой вариант решения этой проблемы находится в стадии «вопрос-ответной» кристаллизации. Семиотическая ситуация, в которой принимает участие зеркало (отражение), может быть описана следующим образом. За вопросом «как я выгляжу?» стоит объект моего познания: визуальная сторона своего *Я*. Поскольку этот референт недоступен для непосредственного восприятия (нельзя увидеть своё лицо), я прибегну к помощи зеркала. Именно оно предоставит мне «картинку» моего облика.

И вот здесь самое интересное. Разве нельзя сказать, что истинным референтом в этом процессе становится отражение? Обращаясь к отражению как к референту, человек создаёт представление о себе, выстраивает собственный образ как ментальный знак.

Полученное значение (какой/какая я?) всегда отлично от того, какие мы «на самом деле» (как видят нас другие). И это полностью согласуется с семиотической аксиомой: знак не совпадает со своим референтом. Таким образом, отражение в зеркале — действительно не знак, не икона, а референт, позволяющий родиться другому знаку (иконическому или символическому ментальному образу). Этот вывод, в отличие от вывода У. Эко, позволяет зеркалу остаться составляющим семиотического процесса (семиозиса).

В заключение разговора о зеркалах несколько слов об отражениях как метафоре когнитивных операций. Мышление о мире осуществляется, в том числе по аналогиям или зеркальным переходам от уже познанного к познаваемому. Познание есть зеркальная «игра повторяемых сходств», где «каждая вещь найдёт при более широком охвате своё зеркало»[68]. Пределом этого положения становится борхесовский Алеф: зеркальный шар, отражающий одновременность всех состояний Вселенной[69]. С помощью этого символа может быть описана и поэтика самого Борхеса, чьи тексты — тоже своего рода зеркало, отразившее всю интеллектуальную историю. Как художественный приём, зеркальность широко используется и в музыке: на эффекте зеркального повторения, симметрии правого-левого, начала-конца основаны такие музыкальные формы, как канон, инвенция и фуга.

В итоге размышление о зеркалах и иконических знаках лишь подтверждает общее положение: не следует уступать соблазнам лёгких, лежащих на поверхности решений, принимая видимости за сущности.

[67] *Eco U.* O zwierciadlach // Eco U. Cztanie świata. Kraków, 1999. S. 74–77.

[68] *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: A-cad, 1994. С. 67.

[69] *Борхес Х. Л.* Алеф // Борхес Х. Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе. М.: НФ Пушкинская библиотека, 2003. С. 276–291.

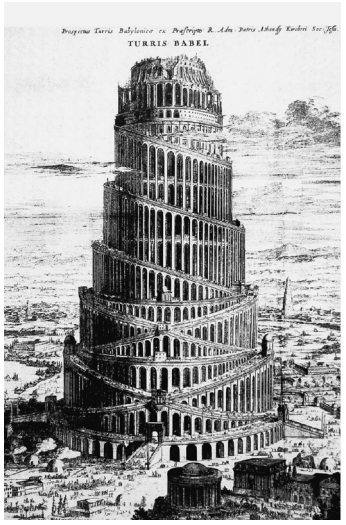
Часть вторая

ЧЕЛОВЕК В МАНТИИ ЯЗЫКОВ

Рассматривая палитру знаковых систем, с которыми связано наше существование (ибо без языков исчезает *homo loquens* — человек говорящий, собственно человек), поражаешься её многообразию, не сопоставимому с библейскими временами. Здесь и вербальные языки (включая искусственные), жестовые и мимические системы коммуникации, языки искусств, формальные системы наук, знаковые системы информатики и даже мистические языки камней, огня, запахов. Пространство языков подобно расширяющейся Вселенной. Вавилонская башня языков культуры всё время достраивается, но никогда не будет достроена.

И в этой башне,
в правнучке вавилонской,
в башне слов,
все время недостроенной.

И. Бродский. Разговор
с небожителем



Атаназиус Кирхер.
Вавилонская башня (1679)

Две, казалось бы, противоположные, установки семиотики (очертить репрезентативные возможности каждого отдельного языка и обнаружить универсальное в многообразии знаковых систем) нацелены, в итоге, на одно и то же: осмысление триединства языков, человека и мира. Изучение семиотического потенциала языков культуры непосредственно связано с характером и степенью точности создаваемых ими картин мира. Но что именно мы ищем, открывая всё новые уникально-отличительные черты знаковых систем? Раз за разом подобный вопрос задаёт Т. Черниговская, привлекая наше внимание к тому, что бесконечное стремление к знанию «вглубь» ведёт в никуда, поскольку мы теряем конечную цель: а зачем мне знать всё это?

Вот какие вопросы рождаются в связке с визуальным образом семиотической Вселенной. Первый: можно ли её упорядочить? Например, построить дерево семиотических систем по аналогии с генеалогическими деревьями вербальных языков. Или обнаружить корни этого дерева — инвариантные атомы любых знаковых систем. Второй вопрос касается возможностей, которые предоставляют человеку каждый из его языков: какие картины мира позволяют они создавать? Реализуется ли на практике и как аксиома Людвига Витгенштейна: границы нашего мира определяются границами используемых нами языков[1]?

Ответ на третий вопрос (дополнительность языков vs их автономность) заставляет сомневаться в, казалось бы, принятом и разделяемом семиотиками представлении Романа Якобсона о межсемиотическом переводе как перевыражении сообщения: переходе из одной семиотической системы в другую. Рассматривая здесь и далее вопросы визуальной семиотики и семиотики музыки, я буду акцентировать полилингвальный характер порождения и восприятия, казалось бы, монолингвальных текстов.

Такова перспектива второй части этих очерков.

АТОМЫ СЕМИОТИЧЕСКИХ СИСТЕМ И РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЕ ГРАНИЦЫ ОТДЕЛЬНЫХ ЯЗЫКОВ

Вавилонская башня языков
Почему языков так много, и насколько они различны?
Параметризация языков культуры
Репрезентативный потенциал языковых систем
Языковые каркасы и языковые картины реальности

Думаю, что невозможно однозначно определить, сколько же языков (и кем) нам дано. Вопрос «кем» я не случайно заключаю в скобки: он имеет непосредственное отношение к биосемиотике и семиотическим аспектам антропологии — сферам, требующим другой, не освоенной мною специализации. Но если понимать «кем» буквально, то можно воспроизвести, например, положение С. Бурлак о том, что не следует недоучитывать способность природы к самоорганизации: «Ничего принципиально невозможного

[1] *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М., 2007. С. 89–90.

для природы в человеческой языковой способности нет, и это отменяет необходимость в каком-либо внешнем творце[2]».

С. Пинкер, обращаясь к анализу работ Ч. Дарвина, говорит о формировании вербальных языков в контексте возникновения и становления обособленных биологических видов: рождаясь, взрослея, скрещиваясь, умирая, языки функционируют как органические существа, и могут рассматриваться как биологический вид[3]. (В этом контексте интересно хотя бы вскользь вспомнить, что Т. Черниговская не боится говорить и о возможности внеэволюционного начала языков). И вот вариант ответа на вопрос, от кого мы получили в дар наши языки: первичные моделирующие системы (вербальные и жестомимические языки) — это произведение эволюции, а все вторичные системы (искусства, формальные языки, искусственные вербальные языки и др.) являются плодом творческой способности самого человека.

Книга мироздания написана и читается посредством множества языков[4]. Одна из первых попыток объяснить, как именно человек вписан в мир через знаковые системы, связана с творчеством английского мистика, философа, герметиста и врача Роберта Фладда (1574–1637). Гравюра «Человек и макрокосм» (с. 60) представляет его идею о том, что языки, которые мы познаём и используем, — это не столько зеркало мира (*speculum*), сколько окна в различные сферы реальности.

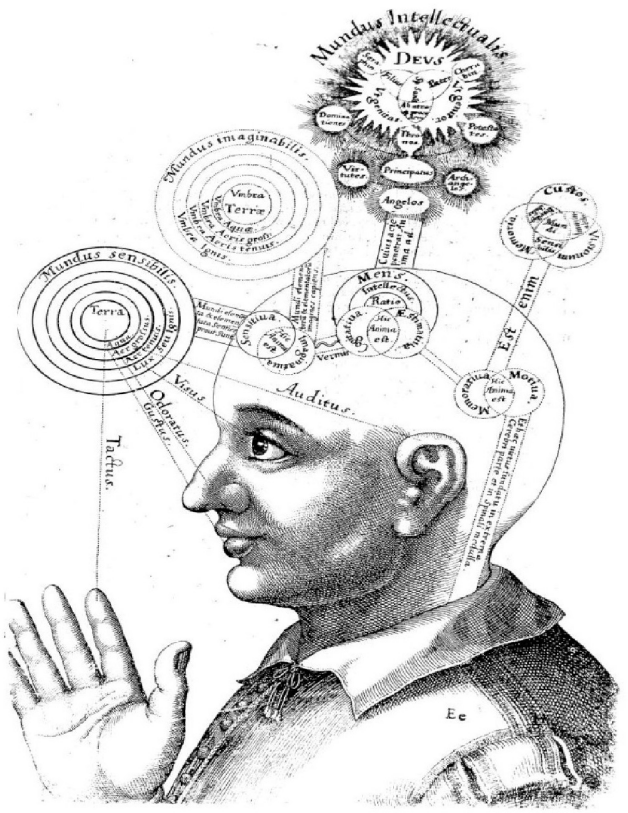
Карта мироздания, по Фладду, включает ряд упорядоченных пространств — так называемых мундусов (лат. *mundus* — земля, мир, вселенная): *Mundus sensibilis* — физический мир, чувственная реальность, *Mundus Imaginabilis* — мир рассудочных понятий и *Mundus Intellectualis* — пространство интеллектуально постигаемых сущностей.

Идею «включения» человека в макрокосм Фладд реализует серией индексально-иконических знаков. Мундусы мироздания изображены в виде концентрических кругов, с каждым из которых

[2] *Бурлак С.* Происхождение языка: Факты, исследования, гипотезы. М., 2011. С. 68, 309.

[3] *Пинкер С.* Язык как инстинкт / пер. с англ. Е. Кайдаловой. М., 2004. С. 230.

[4] У. Эко неоднократно воспроизводит положение Гуго Сен-Викторского: мир дан нам как книга, начертанная Божьим перстом. Всё зримое существует для обозначения и объяснения невидимого, и каждая малая вещь говорит о несказуемой благости её сотворившего. — *Эко У.* Имя розы. С. 340; *Он же*. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003. С. 83.



Роберт Фладд. Человек и макрокосм (между 1617 и 1621 гг.)

человек связан через органы чувств и интеллект, а в итоге, через языки. Линии, расположенные в зоне *Mundus sensibilis*, показывают, как именно человек вписан в физический мир (*Terra*). Каждый из органов чувств воспринимает отдельный вид материальных знаконосителей, которые далее прочитываются в качестве знаков определённого языка: *Auditus* — слуховой канал восприятия, *Visus* — канал визуальной коммуникации, *Odoratus* — язык запахов, *Gustus* — восприятие вкусовых ощущений, *Tactus* — язык тактильных ощущений.

Так, визуально воспринимаются графические вербальные сообщения, фотографии, картины и компьютерные смайлики,

тексты в виде танца и жестово-мимических конфигураций. Природа в «общении» с нами использует визуальные и звуковые послания. Для целого ряда знаковых систем характерны более сложные носители значений, воспринимаемые одновременно несколькими органами чувств. Примером таких синтетических форм коммуникации может служить оперный спектакль или кинотекст.

Фладд показывает, что знаки, воспринимаемые как «чувственные», на второй ступени познания кодируются ментальными знаками: отображаются в понятиях, образующих сферу *Mundus Imaginabilis.* В дополнительности чувственного образа и представления о том, куда он отсылает, рождаются собственно знаки, система которых способна составить язык. Это касается даже «знаков немого, но красноречивого языка» камней[5]. Или языков, о которых говорит Горан Петрович:

> Навсегда осталось тайной, знала ли вообще Татьяна наш язык. Воистину никто и никогда не заметил на ее губах ни слова. <...> Она разговаривала с нами продолжительностью или выражением взгляда, покоем или беспокойством рук, положением тела, своим незаметным присутствием или тем, как ее не хватало, когда она отсутствовала. Она разговаривала учащенным или спокойным дыханием, гладкостью лба или морщинами на нем[6].

Понятия могут сопрягаться и с крайне необычными носителями значений. В качестве таковых Милорад Павич упоминает форму, которую принимает пар, сопровождающий речь на морозе:

> — Но как она узнала, о чем мы говорили? Она не могла слышать.
> — Она и не слышала.
> — Что, читала по нашим губам?
> — И это неправильно. Она прочитала, о чем мы говорим, по пару, который на морозе клубился вокруг наших ртов[7].

В свою очередь, знаки *Mundus Imaginabilis* на гравюре Фладда становятся связующим звеном между физическим миром и *Mundus Intellectualis* — пространством сущностей, конструируемых и постигаемых исключительно интеллектом. К числу таких

[5] *Эко У.* Имя розы. С. 21.

[6] *Петрович Г.* Атлас, составленный небом. Режим доступа: http://bookz.ru/authors/goran-petrovi4/atlas-s_546.html.

[7] *Павич М.* Другое тело. С. 176.

сущностей Фладд причисляет Бога, Ангелов. А мы отнесём сюда и всю систему концептуальных понятий философии и науки (время, прямая, число и др.).

В итоге эта гравюра эмблематически предвосхищает великую семиотическую идею, которая в XX веке получит научное обоснование в работах Юрия Лотмана[8]: семиотическое пространство человека принципиально полилингвально. Человек существует в «мантии языков»[9], и образ мира имеет множество входов, не являясь исключительно зрительным, слуховым или вербальным[10].

Но так ли различны знаковые системы в своей глубинной сущности? Когда мы называем музыку или движения глаз языками — это только метафора или проблеск интуитивного понимания того, что речь идёт действительно о языках?

Оборотная сторона индивидуального — универсальное. Только оно позволяет рассматривать отдельные феномены в составе классов, парадигм, то есть сводить любую множественность к «управляемому формату»[11]. Обнаруживая инвариантные атомы разносемиотических систем репрезентации, мы осознанно говорим о них как о Языках культуры. Для вербальных систем эта идея уже достаточно давно реализуется в лингвистике в рамках универсальной грамматики Ноама Хомского или параметрической теории языков Марка Бейкера:

> Предположим, что языки являются результатом соединения конечного числа элементарных факторов, которые Хомский называет параметрами. Различные комбинации этих параметров дают в результате различные языки, которые мы наблюдаем в мире.
>
> <...> различия между языками определяются небольшим количеством дискретных факторов <...>, и не за горами тот день, когда лингвисты смогут создать полный список параметров, определяющих все человеческие языки, так же как Менделеев создал таблицу элементов, из которых состоят все физические вещества[12].

[8] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2010. 704 с.

[9] Сознательно перефразирую название романа Милорада Павича «Звёздная мантия», в котором речь идёт о семиотических путешествиях между различными языками.

[10] *Зинченко В. П.* Сознание и творческий акт. М., 2010. С. 205.

[11] У. Эко неоднократно употреблял это выражение относительно априорной множественности интерпретаций текста. *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста / пер. С. Серебряного. СПб., 2007. 502 с.

[12] *Бейкер М.* Атомы языка: Грамматика в темном поле сознания. С. 6–7; 28–29.

Но можно ли распространить эту идею в полном смысле на *все* языки человека? Одним из первых мысль о возможности создания параметрической таблицы разносемиотических систем коммуникации высказал американский дирижёр и композитор Леонард Бернстайн. Исходной точкой прочитанных им в 1973 году Гарвардских лекций «Вопрос без ответа» было положение о том, что, по-видимому, универсальная грамматика Н. Хомского, более универсальна, чем это нам кажется. Анализируя сущностные особенности классической музыки и перспективы её развития как языка культуры, Бернштейн опирается на книгу Хомского «Язык и мышление» (Language and Mind, 1968). Истинное представление о функционировании любого объекта можно получить только в междисциплинарном контексте, изучая его в дискурсе другой дисциплины. Вот почему к описанию музыки можно применять структурно-лингвистический подход (так возникают фонология музыки, её семантика и синтаксис), а также распространить на неё положения ментальной грамматики. Так, исходной точкой текстопорождения и восприятия речи на любых языках культуры становится ассоциирование носителя знака и его значения. Различаться же языки могут способом ассоциирования[13].

Идея систематизации структурных параметров для знаков любых языков разрабатывается в настоящее время и американским семиотиком Чарльзом Пирсоном. Его универсальная теория знака (*The Universal Sign Structure Theory*, USST — 2000), по мнению своего автора, создавалась как инструмент, объясняющий:

а) структуру знака в статичном состоянии, до непосредственного включения в семиозис (*static theory of sign structure*);

б) и в гораздо меньшей степени, универсальные механизмы сообщений, создаваемых с помощью различных знаковых систем (*theory of operational semiotics*)[14].

Работая над созданием универсальной семиотической теории в русле идей Ч. С. Пирса, Ч. Пирсон, как и Дж. Гринберг[15], стремится к формализации процессов семиозиса.

[13] *Bernstein L.* The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (The Charles Eliot Norton Lectures). 440 p. Видеозаписи лекций: http://www.openculture.com/2012/03/leonard_bernsteins_masterful_lectures_on_music.html.

[14] *Pearson Ch.* The Semiotic Paradigm View of Theoretical Semiotics. P. 135–181.

[15] Джозеф Гринберг (1915–2001) — один из основателей лингвистической типологии и авторов фундаментальной работы «Универсалии естественного языка» (1978).

Мысль о возможности выделения инвариантов, лежащих в основании всей «вавилонской библиотеки» языков, для меня также крайне притягательна, однако имеет другой вектор. Глубинные атомы языков значимы не сами по себе, но как обоснование дополнительности разносемиотических систем в репрезентации мира. Сама же мысль о произрастании дерева языков культуры из единого корня предуготована лотмановским положением о первичных и вторичных моделирующих системах. Вторичные языки, чья история связана непосредственно с человеком (искусства, языки наук, формальные стистемы) не могли возникнуть «из ничего». Интуитивно, но их создатель должен был переносить сущностные механизмы репрезентации, уже освоенные им в вербальной и жестово-мимической сферах, на новые знаковые системы.

Мне кажется, что на сегодняшний день выведение общесемиотических универсалий более реально, нежели создание периодической системы вербальных языков, о которой говорит М. Бейкер. На языки, где носители информации воспринимаются разными органами чувств и имеют столь различную природу (дискретные знаки vs континуальные), невозможно в полной мере распространить те параметры описания, которые успешно используются для анализа естественных языков. А задачу выведения общесемиотических папаметров, как ни странно, облегчает то, что при движении к инвариантам происходит неизбежное «отвлечение» от материи знаковых систем.

В частности, так называемые уровневые универсалии (фонетические и морфолого-синтаксические) не являются таковыми для всех знаковых систем без исключения. Например, применительно к музыке можно говорить о фонетике. Звукоряд включает основные тона определённой тональности и звуки, выступающие знаками потенциальной модуляции в другие тональности. На этом основании можно вводить понятие звуковой оппозиции, которую составляет, например, интервальное расстояние между тоникой и доминантой, тоникой и субдоминантой. А вот в визуальном тексте (фотографии и др.) или языке формальной логики уровень сигналов, не являющихся собственно знаками, не выделяется. В музыке в качестве грамматических парадигм можно рассматривать гармонические последовательности и системы обращений трезвучий каждой ступени. В визуальных же языках такие парадигмы не представлены, но, как и в музыке,

в качестве синтаксических построений возникают композиция и перспектива.

В итоге для всего многообразия носителей информации в культуре остаётся практически один общий признак: они должны быть материальны, иначе их восприятие окажется невозможным. Соответственно, *поиск общесемиотических универсалий* знаковых систем следует связывать не с материей их знаков, а с характером функционирования языков в аспектах семиозиса — прагматикой, семантикой и синтактикой знаковых систем:

— в прагматическом описании языков обнаружатся их общие функции и степень «зависимости» сообщения от субъекта речи и адресата;

— в аспекте семантики все языки потенциально обладают возможностями отображать свои референты по типу индексов, икон, символов и их комбинаций, создавая соответствующие значения;

— в плане синтактики языки обладают кодом комбинаторики, который, в свою очередь, предполагает наличие структурных отношений в системе (иерархии знаков, их парадигматики и синтагматики).

Анализ функционирования каждого языка позволяет делать предположения о степени его *семиотической сложности*. На начальном этапе она, естественно, определяется числом базовых знаков и грамматических алгоритмов, предписывающих их комбинации. Сложности овладения языком / правилами порождения и интерпретации его текстов связаны не с формальным объёмом словаря, а со степенью колебаний знаков между диктатом семантико-грамматических конвенций и энтропийной неопределённостью, то есть случаями «непредсказуемого» поведения системы. Как правило, языки не настроены на жесткость алгоритмов, и «это может быть объяснено только запросами самого когнитивного ментального пространства, если не сказать — самого мира»[16]. Исключение, пожалуй, составляют формальные языки, ведь мир, который они репрезентируют, неопределённен в меньшей степени, нежели ментальная сфера человека.

Сделаю два «технических» замечания, прежде чем перейду к вопросу о глубинном родстве языков культуры. Поскольку

[16] *Черниговская Т. В.* Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М., 2013. С. 15.

за каждым семиотическим инвариантом стоит поле его вариативных актуализаций, очень трудно, вернее, невозможно, в процессе анализа отделять универсалии от индивидуальных черт языков, что, несомненно, было бы очень удобно для изложения. Второе замечание касается формального числа языковых атомов. Как ни странно, оно определяется тем, кто их определяет, принимая решение о возможности их укрупнения или, напротив, разложения на более частные положения.

Все языки культуры реализуют свой потенциал в форме текстов, которые создаются кем-то, для кого-то и с определёнными целями. Так языки обретают жизнь, переходя от потенции к возможности.

Наиболее общие функции знаковых систем связаны с адаптацией человека к миру. Язык обеспечивает его «присутствие», поскольку в операциях выделения, номинации и дескриптивного описания вещи предстают перед человеком как существующие объекты познания. Единственно возможный доступ к миру человек получает через свои языки. Как языковое существо, он не может воспринимать несемиотизированные (не ставшие знаком) феномены. Это положение давно стало «общим местом» семиотики, и в разных вариациях обнаруживается у Ю. Лотмана, У. Эко, Т. Себеока, У. Куайна. Реальность только тогда в прямом смысле становится реальностью, когда она переводится на язык. Чеслав Милош пишет: «Люди, города и целые страны исчезают только потому, что не были «переведены» в знаки, что мы не нашли слов, способных остановить их уход в небытие[17]».

И у него же единственным доказательством существования панны N является текст о ней. Это касается не только вербальных текстов. Портреты, созданные художником и композитором, также «подтверждают», что некая панна N присутствует в этом мире. В итоге, реальность существует, только будучи зафиксированной в каком-либо языке. И тогда владение языками тождественно обладанию миром[18].

Одновременно *все языки служат инструментами познания мира.* Многие и многие его черты так и остались бы для нас незамеченными, не будь поэтов, художников, музыкантов, фило-

[17] *Miłosz Cz.* Ziemia Ulro. Kraków, 2000. S. 66.

[18] *Хайдеггер М.* Путь к языку // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. В. Бибихина. М., 1993. С. 195.

софов и учёных. Список открытых искусством «подробностей» бытия бесконечен, и потому для каждого человека он свой. Вот лишь небольшой фрагмент моего списка: Осип Мандельштам и мыслимость бледно-голубой эмали неба; Милорад Павич и существование внутренней стороны ветра, а также чудесных возможностей улыбаться на чистейшем иврите, молчать на неизвестном языке и проснуться в языке, похожем на русский; Вольфганг Моцарт и соразмерность мира, явленная в дополнительности невидимой гармонии космоса и телесности танца.

Перевод вещного мира в знаки обеспечивает возможность его понимания. Именно потому мир читается нами как книга, где всё зримое существует для обозначения и объяснения невидимого, и каждая малая вещь говорит о несказуемой благости её сотворившего[19]. Механизм семиотического перевода подобен химическим процессам. Клетка усваивает «внешние» химические вещества только в том случае, если они трансформированы в биохимические структуры, свойственные самой клетке. Оба случая — частные проявления одного и того же закона адаптации к внешней среде[20].

Отсюда адаптация к среде — основная функция языков, позволяющая человеку открывать мир, входить в него, обладать им. Разнообразие же семиотических систем может объясняться необходимостью разноаспектного познания реальности. Это достаточно непривычно для большинства людей, которые со школьной скамьи, не задумываясь, автоматически связывают языки прежде всего с коммуникацией. В распространении этого «знания» принимают участие даже учебники по лингвистике. «Возможно, — говорит Т. Черниговская, – стоит еще раз прислушаться к Хомскому, считающему, что язык для коммуникации не так уж хорошо приспособлен, а сформировался главным образом для структурирования мышления, то есть для процессов «внутренних». А «внутренние» — это мышление. Язык — для мышления, то есть для адаптации к миру; коммуникативная функция в этом случае является как бы побочным продуктом[21]».

[19] *Эко У.* Имя розы. С. 340.

[20] *Лотман Ю. М.* О семиосфере // *Лотман Ю. М.* Чему учатся люди. Статьи и заметки. М., 2010. С. 82–109.

[21] *Черниговская Т. В.* Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М., 2003. С. 13. Об этом же и *Кравченко А. В.* Знак, значение, знание. Очерк когнитивной философии языка. Иркутск, 2001. С. 90.

Вербальный язык возник как результат эволюционной адаптации[22]. Но в этом же контексте следует говорить и о жестово-мимических системах. Языки искусств и наук продолжают эту эволюционную линию. И даже любой процесс перевода (внутриязыкового, межсемиотического, между вербальными языками) также надо рассматривать как форму приспособления одной системы к другой.

Все знаковые системы производят категориальную разметку мира, что, в частности, не позволяет им становиться зеркалами реальности. Это положение также можно отнести к числу универсальных. Языковая категоризация (важнейший инструмент адаптации к миру) — это эффективное средство противостояния хаосу бесконечных сенсорных сигналов и впечатлений. Без их систематизации мир уподобится борхесовскому саду расходящихся тропок. Используя аналогии и сходства, человек заключает всё существующее в классы и парадигмы: «Ясно, что простейший путь ухватить реальность и хоть как-то ее организовать для внутреннего употребления — это оперировать множествами. Для человеческого (NB!) употребления[23]».

Языки помогают нам не потеряться также и в социальной действительности, поскольку их категориальные сетки — ключ к пониманию собеседника. Эта мысль замечательно актуализирована в названии одной из глав книги Николаса Эванса: *Your Mind in Mine: Social Cognition in Grammar* (Твой разум — в моём: Социокогнитивная грамматика)[24].

Мир — пространство, размеченное нашими языками. Разметки принимают вид географических карт, грамматических категорий, типизаций в литературе, стилистических парадигм, периодической системы химических элементов, квинтового круга тональностей в музыке. Всё это и многое другое — результаты разноаспектного познания мира. Но одновременно любые систематизации работают как когнитивные фильтры, сквозь которые мы видим реальность так, как позволяют наши языки.

Разные языки по-разному «собирают» мир, продолжая увеличивать число парадигм за счёт альтернативных катего-

[22] *Пинкер С.* Язык как инстинкт / пер. с англ. Е. В. Кайдаловой. М., 2004. 456 с.

[23] *Черниговская Т. В.* Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М., 2003. С. 22, 67.

[24] *Evans N.* Dying words: Endangered languages and what they have to tell us. Malden, MA, 2009. 287 p.

ризаций. Так, в эссе «Аналитический язык Джона Уилкинса» Х. Л. Борхес предлагает странную классификацию животных, которые делятся на:

а) принадлежащих Императору,
б) набальзамированных,
в) прирученных,
г) молочных поросят,
д) сирен,
е) сказочных,
ж) бродячих собак,
з) включённых в эту классификацию,
и) бегающих как сумасшедшие,
к) бесчисленных,
л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти,
м) прочих,
н) разбивших цветочную вазу,
о) похожих издали на мух[25].

Как ни странно, но и такая классификация позволяет создавать классы существ по каждому из параметров. Атрибутом, объединяющим возможный класс всех этих классов, выступает здесь лишь один признак: речь идёт только о животных.

Все языки не обладают параметром автономности. Они показывают различную степень «зависимостей» от субъекта, мира, других языков. В этом контексте интересно отметить, что не все указанные «зависимости» являются двусторонними. Характер мышления человека действительно определяется числом языков, которыми он владеет. А вот мир как таковой не зависит от того, кто и на каких языках его репрезентирует. По крайней мере, мы допускаем, что реальность существовала и существует до и вне репрезентаций. Правда, вне репрезентаций мы ничего не можем сказать о ней.

В употреблении одних систем мы в большей степени ориентируемся на их правила и здесь зависим от языка. Так, в математическом нарративе $a+в=c$ речь идёт о возможности слияния двух классов некоторых объектов, результатом чего становится возникновение нового класса c. Начало сюжета

[25] *Борхес Х. Л.* Аналитический язык Джона Уилкинса // *Борхес Х. Л.* Стихотворения. Новеллы. Эссе. М., 2003. С. 510. Эту классификацию неоднократно воспроизводит У. Эко, в частности, в книге «Поиски совершенного языка в европейской культуре».

$(a+в)^2$ имеет только одно продолжение: $a^2+2ав+в^2$. Правила системы не позволяют задать вопрос, а кто такие или что такое a и $в$? Подразумевается, что это непременно классы объектов, даже если теоретически они могут быть представлены одним членом. Но именно благодаря тому, что язык математики позволяет видеть закономерности мира в отвлечении от конкретных вещей и вне чувственных образов, мы можем войти в состояние мистического благоговения перед совершенством круга, тайной $\sqrt{1}$, бесконечностью геометрической точки:

> Я знал, но и всякий ощутил бы под чарами мерной пульсации, что период колебаний определён отношением квадратного корня длины нити к числу π, которое иррационально для подлунных умов, перед лицом божественной Рацио неукоснительно сопрягает окружности с диаметрами любых существующих кругов[26].

Замечательный математик и физик Роджер Пенроуз убеждён, что физический и ментальный миры в каком-то смысле являются актуализацией вневременных платоновских представлений о числе, круге и других понятий чистой математики[27]. Таким образом, здесь не только человек (способ его мышления, картина мира), но и сама реальность оказываются в зависимости от языка.

Рождение же произведений искусства, наоборот, предопределяется интенцией субъекта, и тогда алгоритмы языков и создание картин мира (вернее, новых, возможных миров) оказываются во власти человека. Осознаваемое как необходимость, пусть даже на уровне интуиции, отступление от (вернее, преодоление) языковых правил — предпосылка возникновения искусства. Как для образования жемчужины в раковине, лежащей на дне океана, нужна песчинка (инородная неправильность)[28], так и поэт, композитор, художник, балетмейстер преодолевают гравитацию конвенций своих языков. Стихотворение должно быть безукоризненно до неправильности. Неправильности — родинки на теле стихотворения, и по ним мы узнаём самого творца[29]. Так, употребление деепричастного оборота, открыто нарушающее

[26] *Эко У.* Маятник Фуко. С. 9–10.

[27] Большое, малое и человеческий разум / С. Хокинг и др.; пер. с англ. А. Хачояна. СПб., 2014. С. 16, 96.

[28] *Шнитке А.* Альфред Шнитке: Беседы, выступления, статьи. Режим доступа: https://monocler.ru/shnitke-besedi/.

[29] *Гумилев Н. С.* Жизнь стиха // *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 49.

правило русской грамматики, позволяет О. Мандельштаму сказать о лёгкости и эфемерности, бытия, не произнося этих слов, ведь в «подвешенном», ни к чему не прикреплённом, состоянии уже находится сам деепричастный оборот:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая —
И, *тоненький бисквит ломая*,
Тончайших пальцев белизна.

О. Мандельштам. Невыразимая печаль

Тот же эффект достигает и композитор, который после блужданий по тропкам модуляций в конце сочинения так и не возвращается «домой», в исходную тональность.

Вопрос о том, как мир (онтологическая природа референтов) влияет на структурные параметры языков репрезентации, делая их «твёрдыми» или «мягкими», частично обсуждался в первой части этих очерков, а также достаточно подробно в моей книге «Языки и коды. Введение в семиотику культуры». Поэтому здесь я остановлюсь только на одном примере.

Система абстрактных величин и отношений, которая репрезентируется формальными языками, может описываться как мир неизменных сущностей. Онтология подобных референтов ответственна за то, что и сами формальные языки становятся, в терминологии В. Налимова, «твёрдыми». Их знаки обладают строгой конвенцией значений, их грамматика исключает альтернативные (авторские) категоризации, употребление системы подчинено жёсткой логике алгоритмов, текстопорождение определяется как бесконтекстное, поскольку напрямую не зависит от дискурса. Например, процедура упрощения алгебраического тождества не изменяется в зависимости от гендерной принадлежности субъекта, его социального статуса и других характеристик личности. Напротив, если референтами отображения становятся вещи физического мира, то сам факт постоянной изменчивости их атрибутов, а также невозможности одновременно отобразить всю их систему, приводит к тому, что языки (например, визуальные искусства) вынуждены постоянно подстраиваться под ускользающую реальность — менять стилистические установки, совершенствовать инструменты репрезентации. Такой характер функционирования искусств позволяет рассматривать их в качестве «мягких» языков культуры.

Отличаясь друг от друга преимущественным способом означивания референтов (индексальный иконизм или индексальный символизм), *все языки с разной скоростью, но идут по пути всё большего сворачивания информации*. Формально это проявляется в возможности переключения индексального и иконического кодов на символическое прочтение. Функционально же связано с необходимостью расширить пространство отображения, включив в число потенциальных референтов абстрактные объекты. Так, за номинацией *лев* стоит не только сам лев, но и идеи мужества, верности или, напротив, жестокости. В своём эволюционном развитии языки, отдаляясь от мира, увеличивают степень своей абстрактности, а также дистанцию между миром и человеком. Следствием такого «разрыва» становится, например, возникновение парадигм и рождение грамматики. Несомненно, тенденция сжатия информации, общая для всех знаковых систем, связана также и с необходимостью увеличивать объём нашей памяти «вглубь». Но происходит это не за счёт увеличения числа знаков, а через метафоризацию — создание системы связей одного носителя с несколькими референтами.

Выходя за границы отдельного языка в пространство семиосферы, мы видим обратный процесс, когда один и тот же объект может получить «удвоение» одновременно в знаках нескольких языков. Так в кореферентных (относящихся к одному референту) репрезентациях «размножаются камень, вещь, воздух» (И. Бродский). Дерево перестаёт быть вещью мира, замещаясь фотографией, картиной, вербальным описанием, танцем, пантомимой, ментальным образом. Добавлю множество вариантов к уже перечисленным знаковым системам: есть разница между чёрно-белой и цветной фотографией, гравюрой и акварелью, иконической вербальной дескрипцией и художественной символизацией. Перечень вариантов — открытый список. Даже если все перечисленные тексты отображают один референт — одно и то же дерево, его репрезентации, не тождественные зеркальному отражению, могут находиться в отношениях дополнительности, синонимии, быть противоположными друг другу, то есть порождать различные значения.

В качестве примера кореферентных текстов (замещающих один и тот же референт) приведу серию работ британского художника викторианской эпохи Джона Эткинса Гримшоу (1836–1893).

Джон Эткинс Гримшоу

Не осталось точных данных о том, действительно ли это один и тот же пейзаж окраины Лидса, который мы видим в лунном свете, на закате, после дождя, в разных ракурсах. Однако несомненно, что изменение «точки зрения», даже при сохранении техники отображения, приводит к нетождественным в смысловом плане репрезентациям. Здесь и визуальный ноктюрн, и спокойствие *sérenité*[30], и человеческое одиночество, и суггестивность глубоко скрытых ночных страхов, и культовая идиллия старых домов.

Оттолкнувшись от последнего референта (дом), можно создать следующую кореферентную цепочку: изображение домов у Джона Гримшоу и дома́ как автономные и, более того, одушевлённые персонажи романов Ч. Диккенса: «Старые дома и поля кажутся мне живыми друзьями, так же как и наша маленькая церковь, обвитая плющом» («Записки Пиквикского клуба»); «Говорят, в каждом доме есть своя тайна, скрытая от чужих глаз» («Тайна Эдвина Друда»).

[30] Визуализации понятия *sérenité* в этой книге посвящён очерк «Рождение концепта: *sérenité* Ярослава Ивашкевича и Анри Мартена».

Смыслы, которые Диккенсом только названы (дом как друг, как тайна), могут успешно иллюстрироваться картинами Джона Гримшоу. Одна из них действительно помещена на обложку романа «Тайна Эдвина Друда»[31].

Вот почему так значимо определять инвариантные основания языков в контексте *репрезентативных возможностей* каждого из них**.** Это напрямую связано с вопросом о степени «полноты» и истинности знаковых систем:

> <...> можем ли мы доверять нашему мозгу и его языкам — от математики до искусства, включая, конечно, и язык вербальный? Можем ли мы адекватно описывать мир с помощью естественного языка — достаточно ли в нем средств?[32]

Действительно, насколько часто мы задумываемся о том, каков конечный результат употребления языка — что именно нам удаётся сделать в мире видимым и доступным?

В эссе «Тлён, Укбар, Орбис Терциус» Х. Л. Борхес даёт контурный абрис фантастического языка жителей Тлёна. При полном отсутствии существительных его первичной клеткой являются безличные глаголы. Предметную ситуацию *луна поднялась над рекой* жители Тлёна отображают через *вверх над постоянным течь залунело*. Носители такого языка воспринимают мир как «ряд ментальных процессов, развёртывающихся не в пространстве, а во временно́й последовательности». Живя в предметном мире, где есть луна и деревья, они не подозревают об их существовании, поскольку эти объекты не зафиксированы в знаках в качестве предметов. Мир Тлёна — это бесконечное разнообразие *движений* (исчезающих в единый миг изменений цвета, света, звука, мысли), но «не собрание предметов в пространстве»[33]. Об этом же у Борхеса и в эссе «Бессмертный»: «Аргус ассоциирует всё иначе <...>; и может, для него даже не существует предметов, а вместо них головокружительная и непрерывная игра кратких впечатлений[34]».

[31] *Диккенс Ч.* Тайна Эдвина Друда / пер. с англ. О. Холмской. СПб., 2016. 448 с.

[32] *Черниговская Т. В.* Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М., 2013. С. 12, 331.

[33] *Борхес Х. Л.* Тлён. Укбар. Орбис Терциус / пер. с исп. Е. Лысенко // *Борхес Х. Л.* Стихотворения. Новеллы. Эссе. М., 2003. С. 108–109.

[34] *Борхес Х. Л.* Бессмертный / пер. с исп. Л. Синянской // *Борхес Х. Л.* Стихотворения. Новеллы. Эссе. М., 2003. С. 210.

Для людей, чьи языки априорно отрицают предметность, реальность превращается в «мир без памяти». Это непосредственно связано с особенностями морфологии. Память фиксирует фрагменты опыта, ставшие (относительно) статичными образами. И она не может зафиксировать предметные формы, «остановив» для говорящего их движение во времени, если в языке отсутствуют существительные и дейктические (индексальные) знаки.

Если развивать мысль Борхеса, то придётся констатировать отсутствие в языке Тлёна не только существительных, но также и всех дейктических знаков, ведь любое указательное слово фиксирует пространственное местоположение предметов (вещей, субъектов), а их-то язык и не позволяет назвать. За плечами, казалось бы, просто странной грамматической ситуации, встаёт страшная картина. Носитель языка Тлёна не может означить самого себя в качестве «я», сказав *я* думаю или *я* иду, отделив себя от других. Язык запрещает ему не только видеть предметы, но и идентифицировать себя самого (а также и других) в личных местоимениях и личных формах глаголов. Не трудно представить, что происходит с обществом, где запрещается быть собой.

Влияние подобной грамматики распространяется далее у обитателей Тлёна на визуальное восприятие реальности. Отсутствие вербальных индексов не позволяет выделить и зафиксировать отдельные точки в пространстве, и человек, перемещаясь, изменяет взглядом окружающие его формы. Одновременно это не позволяет математикам этой планеты использовать арифметическую операцию счёта предметов, и «основой арифметики Тлёна является понятие бесконечных чисел»[35].

Ответ на вопрос, что именно удаётся сделать в мире видимым и доступным, с помощью языка, выбранного для репрезентации, получает бóльшую наглядность в случае, когда можно сопоставить результат отображения одного и того же референта разносемиотическими системами. Думаю, можно согласиться, что стихотворение Афанасия Фета “Чудная картина...” и фотография зимнего пейзажа David Kerze (с. 75) являются кореферентными по отношению к одной и той же ситуации: «белая

[35] *Борхес Х. Л.* Тлён. Укбар. Орбис Терциус. С. 112.

Зимний пейзаж. Автор фото: David Kerze

равнина, полная луна». (Правда, придётся предположить, что сани потенциально присутствуют на фотографии. Например, скрыты за холмом или деревьями).

При этом вербальный и визуальный тексты обладают различным репрезентативным потенциалом.

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.
(1842)

Каждый словесный знак у Фета употребляется как *индекс* предметов (луна) или их характеристик (равнина белая, небеса высокие). На уровне же всей синтаксической конструкции создаётся *схематичная иконическая* картина трёхмерного пространства. Его размётка происходит в линейной последовательности: мы смотрим перед собой (белая равнина), поднимаем глаза вверх (полная луна, свет небес высоких), вновь опускаем глаза (блестящий снег) и переводим их вдаль (саней далеких одинокий бег).

Если восприятие вербального текста происходит в линейном движении от индексальности (фиксирования дискретных

объектов) к иконизму (схематичному наброску трёхмерной картины), то визуальный текст (фотография) работает как *цельный иконический образ*, в котором мы можем далее вычленять отдельные объекты.

Там, где вербальный знак называет предмет и атрибут (белая равнина), визуальный знак одномоментно показывает форму, протяжённость, цвет и др. Одномоментно дана и вся композиция как пространственное соположение равнины, снега, неба, луны и деревьев. Но вот преимущество вербального языка: способность индексировать эмоции. Сказано совершенно определённо: картина чудная, родная. Но на фотографии тот же самый пейзаж может вызвать и прямо противоположные чувства: пространство без знаков присутствия человека — это холод, одиночество, страх.

Я вернусь к анализу подобных примеров позже, когда речь пойдёт о дополнительности языков. Сейчас достаточно того, что он показывает *репрезентативные возможности языков культуры не безграничны*. Это напрямую связано с природой носителей значения и проявляется в том, *что* именно из объектов мира и *как* мы можем отобразить с помощью знаковых систем:

> Различие в материи — основополагающая проблема для всякой семиотической теории» поскольку разные семиотические системы выражают разные вещи, обладают различными возможностями и порогом отображения[36].

Стартовый семиотический потенциал языков определяется двумя начальными параметрами.

Для восприятия знака важно, какова степень пространственной стабильности его носителя и возможности определения его границ. Дискретный знак с лёгкостью вычленяется в потоке речи: его можно опознать и запомнить. Вот почему визуальный смайлик или вещь в интерьере, взятая как знак, прочитываются в большей степени однозначно, чем летучая парфюмерная композиция или звучащая музыка.

Уровень семантической определённости знака в неменьшей степени зависит и от природы его референта: физическая это вещь или ментальный концепт. В первом случае участники коммуникации могут соотносить знак с одним и тем же

[36] *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. С. 385.

предметом речи (понятием): «Не слышно ни птицы, ни, тем более, автомобиля».

Тогда как в процессе замещения абстрактного референта («сгустки чужих, мне не внятных воспоминаний»[37]) представления о предмете речи у говорящего и слушающего, как правило, вариативны и вероятностны. Оборотной стороной слов *птица* и *автомобиль* являются устойчивые представления о классах соответствующих вещей. Но нельзя определить, какие именно образы возникают в виде сгустков в памяти другого человека.

В идеале, устойчивая конвенция значения создаётся постоянно воспроизводимой связью между дискретным знаконосителем и референтом физической природы. Однако реальная семиотическая практика далека от идеальной ситуации. Кажется, что цвет — это характеристика физического мира (цвет — не абстракция). Однако цвет неотделим от вещи и, значит, обладает недискретной природой. Его восприятие зависит от освещения, индивидуальных особенностей зрения и многих других условий. Пытаясь заключить *вот этот* цвет в слово, мы неизбежно попадаем в семиотическую ловушку, ощущая «недостаточность и неповоротливость» нашего языка. Об этом — Чеслав Милош в «Маленьком трактате о цвете»:

> Почему так убог наш язык, когда мы говорим о красках? Чем располагаем мы, чтобы обозначить великолепие цвета? Вот жёлтые листья, вот красные, и это всё? А листья берёзы — маленькие бледно-жёлтые монетки. А ветки какого цвета? Лилового, сиреневого, фиолетового? То есть от lilias сирени или от violette фиалки. Убогость сравнений. Чем отличается желтизна берёзовых листьев от желтизны осины, сдобренной медью? А что конкретно значит небесно-голубой?[38]

Покажу это и на примере «упоительного языка камней», а также парфюмерных композиций, прочитываемых как «сообщение». Сам камень, пусть даже носитель символических смыслов, — это пространственно стабильный и дискретный объект. Запах же имеет континуальную природу и, обладая свойством летучести, очень быстро сливается с воздушной средой. Однако в качестве референтов в обоих языках выступают абстрактные

[37] *Бродский И.* Примечанье к прогнозам погоды // *Бродский И.* Малое собрание сочинений. СПб., 2010. С. 486.

[38] *Miłosz Cz.* Piesek przydrożny. Kraków, 1999. S. 156.

концептуальные представления, что приводит к отсутствию твёрдой конвенции употребления знаков — невозможности закрепить их значения в толковом словаре:

> Изумительнейший язык камней, правда? У разных отцов церкви камни наделяются разными значениями. Для папы Иннокентия III рубин означал спокойствие и благостность, а гранат — милосердие. Для св. Брунона аквамарин сосредоточивал в себе всю богословскую премудрость, <...> хризолит — владения, сапфир — добродетели, оникс — власть, берилл — первенство, рубин — архангелов и изумруд — ангелов[39].

Вот почему интерпретация символов всегда определяется прагматикой — направлением и уровнем прочтения, которые выбраны нами или которым мы подчиняемся:

> Язык драгоценностей многослоен, каждая из них отображает не одну, а несколько истин, в зависимости от избранного направления чтения, в зависимости от контекста, в котором они представляются. А кто указывает, какой необходимо избрать уровень толкования и какой нужно учитывать контекст? <...> Указывают начальствующие! Власть — самый уверенный толкователь, облачённый наивысшим авторитетом <...>. В противном случае, откуда бы мы получали объяснение многоразличных знаков, которые мир представляет нашим грешным очам?[40]

Производители парфюмерной продукции также создают «проспекты интерпретаций» для каждого знакового аромата. Так, *Chance* — одна из композиций Chanel — *это весенний этюд, парфюмерный портрет свежего апрельского утра, это аромат для женщин, готовых впустить приключение в свою жизнь.* За ароматом *Contour de l'oeil Christian Dior* для М. Павича стоит идея женского непостоянства и лжи: «В это утро я снова лгала во сне, а ложь имеет запах. Она пахла capture Contour de l'oeil Christian Dior[41]».

Такого рода дескрипции выполняют роль «мифологий», способствующих привлечению покупательского внимания. Невозможность закрепить за каждым ароматом определённое значение и опознать его в восприятии приводит к тому,

[39] *Эко У.* Имя розы. С. 559.

[40] Там же.

[41] *Павич М.* Ящик для письменных принадлежностей / пер. с серб. С. Савельевой. СПб., 2006. С. 19.

что потребитель чаще всего помнит «мифологии» в отрыве от самого аромата.

В итоге от природы знаконосителя и референта в языках культуры напрямую зависят степень энтропии (семантической неопределённости) сообщений, а значит, и возможность систематизировать исходный репертуар знаков каждого языка, занимаясь составлением словарей.

Отсутствие системы дискретных знаков с конвенциональным значением характерно и для языков музыки, живописи и фотографии[42]. Однако здесь можно говорить о наличии грамматического кода как правил сочетаемости знаков. Музыковеды описывают код музыкальных текстов в рамках теории музыки и гармонии, искусствоведы говорят о грамматике визуальности, анализируя композицию и перспективу картины. А вот в языке драгоценных камней и системе «смайликов» каждый знак функционирует как текст: за каждым камнем, например, закреплена одна из добродетелей Пречистой Девы; за «смайликом» — представление об эмоциональных состояниях: радости, печали и др.

Отсутствие грамматической комбинаторики (синтактики) резко уменьшает коммуникативный потенциал подобных знаковых систем. «Говорящий» здесь лишён возможности порождать бесконечное множество новых сообщений из различных комбинаций базовых знаков.

Уже говорилось о том, что знаковые системы различны и по семиотическому способу репрезентации, хотя все они обладают первичной настроенностью на индексальность, иконизм или символическое отображение. Так, вербальные языки движутся от индексального выделения объектов мира (собственно номинации) к их символическому переосмыслению. Танец и визуальные тексты также развиваются в сторону символизации, но начинают этот путь от первичного иконизма (мимесиса).

Стартовыми семиотическими характеристиками языков культуры определяются их возможности для отображения пространственно-временно́го континуума. Так, визуальные системы коммуникации (живопись, фотография) ставят акцент на пространственной составляющей, «останавливая» реальность в определённой точке времени. Воспроизводя фрагмент

[42] О парадоксальной трактовке музыки как «языка без семантики» и визуальном тексте как системе без базовых знаков речь пойдёт в третьей части книги.

пространства (переводя его в режим знаковой реальности), художник создаёт для него рамки восприятия, определяет степень заполненности объектами, однородности/неоднородности среды и другие характеристики.

Напротив, в музыке референтами отображения становится всё многообразие движений: звуки природы, пространственные перемещения объектов, смены эмоциональных состояний и др. Однако слушатель воспринимает только их звуковой рисунок. Музыка создаёт семантически неопределённые ситуации, когда, при отсутствии визуального информационного канала, за скобки непосредственного восприятия вынесены не только субъект движений, но и локус, в котором он (субъект) существует.

Референтами же «упоительного языка камней» выступают объекты ментальной реальности — «надмирные истины», лишённые как пространственной, так и временно́й локализации:

> ...аметист есть зерцало смирения, халцедон — эмблема милосердия и символ великодущия, сардоникс — знак мученичества, сапфир есть надежда и созерцание, берилл — символ вероучения и знания. Яспис символизирует веру, халцедон — любовь, изумруд — чистоту, рубин — кровоточащее сердце на голгофском кресте, хризолит с его многокрасочным сиянием напоминает о неизъяснимом многообразии чудес, аметист с его смешанными розово-голубыми бликами — о любви к Господу[43].

В итоге, *разные языки по-разному «собирают» мир*. Живопись эпохи Возрождения научила нас видеть его по канонам прямой перспективы. Глаз усвоил множество топологических аксиом: по мере отдаления от нас предметы становятся меньше, теряют свою отдельность, изменяют форму (круглое видится овальным) и становятся невидимыми за сплошной преградой. Знание того, что в реальности вещи не подвергаются этим трансформациям, что стена, загораживающая дерево, не изымает его из мира, что небо не граничит с землёй по линии горизонта, ничего не меняет в нашем восприятии. Для глаза, воспитанного классическим искусством, произведения Рене Магритта, средневековые миниатюры или рисунки «наивного» реализма кажутся странными и неправильными, хотя они изображают вещи, которые остались собой, не подчинившись нашему видению.

[43] *Эко У.* Имя розы. С. 558–559.

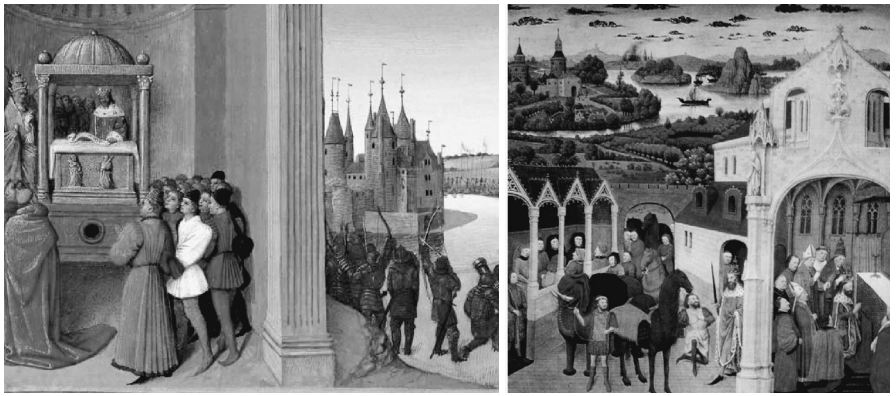
Вот «Препятствие пустоты» Магритта, где наездница, заслоняемая деревом, прекрасно видна, но при этом её может заслонять пустота. Более удалённое от нас дерево не скрывается за тем, что перед нами, не становится меньше и тоньше. Мир таков, каков есть на самом деле, он не подчиняется нашим канонам и категоризациям, и в нём отсутствует пустота как ничто. «Мои картины, — говорит художник, — это изображения, которые ничего не скрывают. Если они сны, то не усыпляющие, а пробуждающие, заставляющие подумать о вероломстве навязанных нам образов. Я создаю не визуальное искусство, а искусство мысли»[44].

То же стремление видеть невидимое отмечено и во французских книжных миниатюрах XV века (с. 82). При взгляде на иллюстрации к Большим французским хроникам, выполненным Симоном Мармионом (XV в.) у зрителя создаётся впечатление, что он присутствует в замке и одновременно вне его.

На самом деле репрезентация подчинена не зрителю, а самой реальности, где одновременность событий происходит независимо от того, скрыты они стенами замка или нет. Симон Мармион предлагает видение мира с точки зрения самого мира, в котором нет линии горизонта и где объекты не изменяют свои характеристики, поскольку существуют вне наблюдателя, сами по себе.

Музыка также предлагает нам свои картины мира, но уже звуковые. Здесь мы воспринимаем реальность через слуховой канал и словно с закрытыми глазами. Из освоения полифонических форм Баха вырастает образ пульсирующей Вселенной. Она рождается из темы фуги как первоосновы и развивается одновременно в нескольких горизонтальных плоскостях (регистрах) пространства. Барочная полифония транслирует идею упорядоченного мироздания. В движении от венских классиков к романтизму музыка, как и живопись, помогает различать в мире рисунок (мелодию) и фон (гармонию). Однако они с успехом могут меняться местами. Так, у позднего Ф. Шуберта гармонии обретают самостоятельность, выходя на первый план и занимая место мелодического рисунка. Напротив, симфонизм конца XX века отказывается от роли проводника, предлагающего

[44] Перефразируются комментарии Рене Магритта к своим картинам, сопровождавшие выставку его произведений «Вероломство образов» в Санкт-Петербурге 3 ноября — 29 декабря 2016 г. (Невский проспект, д. 62, выставочное пространство Арт-Банк).



Иллюстрации к Большим французским хроникам.
Экземпляр, иллюстрированный Симоном Мармионом (XV в.)

картину реальности, и позволяет услышать мир как сжатое неразмеченное пространство, в котором не представлен ни один из прежних результатов познания. Здесь нет постоянной точки отсчёта, нет центра и нет границ, нет рисунка, симметрии подобий, определённого персонажа. Есть только состояние соприсутствия. Начиная от Г. Малера, музыка предлагает нам концепцию мира как самоорганизующейся структуры, которая отказывается от навязываемой симметрии, преодолевает сопротивление уже, казалось бы, закреплённых в искусстве композиционных форм. В этом смысле, как и у Магритта, происходит попытка репрезентации мира, который существует автономно от наблюдателя. И понятно, что даже в этом случае, мы всё равно имеем дело с «точкой зрения», языковой картиной.

В итоге, языки создают для нас различные каркасы «одной и той же» реальности[45], доказывая истинность положения Л. Витгенштейна о том, что для человека её границы определяются возможностями тех языков, которыми он владеет. Именно так и возникают картины мира.

Языковые картины, создаваемые вербальными системами, — парадоксальный феномен. Нельзя с абсолютной уверенностью

[45] Языковой каркас — это система знаков, используемая для актуализации внешних для языка объектов. Введение новых понятий (например, математических абстракций, объектов философской метафизики) требует создания новых способов говорить о них. — *Карнап Р.* Языковые каркасы // *Карнап Р.* Значение и необходимость / пер. с англ. Н. В. Воробьева. М., 2007. С. 300–309.

отрицать их существование. Так, несомненна разница в восприятии, которая стоит за номинацией дерева в современных европейских языках в форме существительного (рус. *дерево*, пол. *drzewo*, англ. *tree*) и, например, в ирокезском языке онондага, где дерево именуется только глагольной формой. Там, где язык предлагает европейцу видеть дерево как статичную вещь, как *что*, индеец видит процессуальную картину *быть деревом*. Языки североамериканского ареала или Амазонии гораздо ближе к научной репрезентации мира. В текстах на этих языках 80-90% предложений состоят из одних глаголов, что позволяет отображать неостановимую процессуальность жизни. Однако наука возникает в Старом Свете, поскольку здесь грамматика позволяет выделять и фиксировать объекты изучения из недискретного пространства-времени[46].

Таким образом, картины мира всё же существуют. Особенно это заметно при сопоставлении, например, флективных языков и полисинтетических. А ещё это заметнее при сопоставлении текстов, созданных разносемиотическими системами: посредством вербального языка и музыки, музыки и фотографии и др. Ни один из языков культуры не способен создать «истинные» и «полные» репрезентации мира. Языковая картина — лишь статичный конструкт, за которым всегда стоит тот, кто говорит, в каком дискурсе порождается и воспринимается сообщение.

Гипотеза лингвистической относительности (лингвистического релятивизма и детерминизма в «сильной» и «слабой» версиях), как правило, связывается с именами Б. Уорфа и его учителя Э. Сэпира, которую они, поддерживая идею о корреляции языка, мышления и поведения, в действительности, никогда не формулировали как научную гипотезу. Идея языкового релятивизма неоднократно переживала взлёты и падения в XX веке. Может быть, её судьба более успешна за пределами лингвистики. Например, в логике. Речь об уже упоминавшихся «языковых каркасах» Рудольфа Карнапа или известной формулировке польско-американского философа и логика Альфреда Кожибского *карта не есть территория*. Репрезентативные ограничения языков культуры не позволяют нам увидеть мир как *территорию*,

[46] *Иванов В. В.* Лингвистика третьего тысячелетия. Вопросы к будущему. М., 2009. С. 51–53.

не размеченную знаковыми системами. Что же из всего этого, с точки зрения семиотики, следует? Как ни парадоксально, но начало обоснований относительной недостоверности наших знаний о мире.

Гипотетический вопрос о существовании или несуществовании языковых картин мира в семиотике заменяется серией вопросов, связанных с практикой функционирования знаковых систем. С помощью каких языков создаются репрезентации реальности? Как характер семиотико-когнитивного картирования мира определяется репрезентативным потенциалом языков культуры? Почему каждый акт картирования реальности происходит с использованием более чем одного языка?

ВСЕ МЫ — ПОЛИГЛОТЫ: О БИНАРНЫХ СТРУКТУРАХ, ПЕРЕВОДЕ И ПОЛИЛИНГВАЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

Возможен ли семиотический монолингвизм?
Обладают ли языки свойством автономности?
Сущностные свойства бинарных структур
Межсемиотический перевод и дополнительность языков
Подобен ли семиозис гелиоцентрической системе, организованной вокруг вербального языка?

Этот очерк посвящён вопросам, некоторые из которых сначала кажутся достаточно странными и неожиданными:

— нет ли скрытого противоречия между представлением о семиозисе как *континууме* знаков и теорией перевода, говорящей о переключении кодов? Существуют ли между языками границы, и ощущаем ли мы сам *переход* из языка в язык?

— почему первичной клеткой семиотического пространства являются не знак, не отдельный язык, а пара языков, взаимно дополняющих друг друга? Каковы сущностные атрибуты бинарных структур, и какие возможности даёт нам их использование?

— действительно ли мы *переводим* с языка на язык, или перевод — неточное обозначение процесса работы с двумя языками?

— можно ли представить ситуацию, где мы пользуемся только *одним* языком? И можно ли допустить существование семиотических *моно*лингвов, или все мы с неизбежностью — *поли*лингвальные существа?

Все эти вопросы настолько тесно переплетаются, что очень трудно выстроить с ними совершенный линейный сюжет. Вернее, система поставленных вопросов допускает, что различные варианты их сочетаемости позволяют создать далеко не один нарратив. Поэтому я буду, насколько это возможно, следовать тому порядку, который сама же и обозначила.

Семиосфера, организованная по принципу семиозиса, — это пространство переводимости, где знак объясняется через знак, язык постигается через язык, текст интерпретируется через текст. Более того, семиосфера является частью пансемиотической системы, в которую включены все живые организмы, вещи, сама реальность. Положение Томаса Себеока о мироздании как *глобальной семиотической сети* теряет парадоксальность, как только мы думаем о том, что производство и интерпретация знаков есть инстинктивная способность всего живого. Растения взаимодействуют с другими растениями на клеточном уровне, то есть через химический канал коммуникации. Генетический код — также сообщение, которое передаётся на клеточном уровне. Но как неживое становится частью глобального семиозиса? Через живое. Вещь воспринимается только тогда, когда мы замещаем её знаком или воспринимаем в качестве знака иного объекта. Не только социально-культурная сфера, но и биологическое измерение реальности — всё это жизненное пространство знаков, которые, в итоге, становятся знаками самой жизни[47].

Глобальное семиотическое пространство не знает границ, и человек не может его покинуть, не перестав быть *homo loquens*. В «Звёздной мантии» Милорада Павича это положение визуализируется непосредственно в сюжете нарратива. День за днём герой пробуждается в новом локусе и координатах иного времени. Засыпая в Париже в XX веке девушкой, чей родной язык — французский, можно проснуться в теле юноши в XVII веке, «в незнакомой мне постели и *в чужом языке, похожем на русский*»[48]. Жизнь подобна заключённым друг в друга матрёшкам. Выходя из одного языка, человек сразу же оказывается в пространстве

[47] *Sebeok T.* Global Semiotics. 264 p.; *Sebeok T. A.* Semiotics as Bridge Between Humanities and Sciences // Semiotics and Information Sciences / ed. P. Perron, L. G. Sbrocchi, P. Colilli and M. Danesi. Ottawa, 2000. P. 76–100.

[48] *Павич М.* Звёздная мантия. Астрологический справочник для непосвященных. С. 9.

другого. При этом неведомо, сколько матрёшек-языков он может пройти и освоить и что будет за пределами последней матрёшки[49]. Но есть ли между языками границы, позволяющие «отделить» один язык от другого? Чувствуем ли мы, осознаём ли переход из языка в язык?

Для ответа на этот вопрос придётся отойти в сторону и предварить его другим: *что же является атомарным элементом семиотической системы.* Знак? Однако семиосфера не предполагает существование автономных знаков. Знаки не отделимы от субъекта — того, кто их создаёт и воспринимает. Вспомним Ч. Пирса: ничто не возникнет как знак, пока кто-то не «предложит» некоторому объекту стать знаком. Знак связан незримой нитью с внеязыковым референтом, который он замещает. И знак функционирует только тогда, когда мы способны определять его через другие знаки. Последнее положение разрушает миф об отдельном слове, изолированном жесте как первоэлементах коммуникации. Тогда что есть атом семиосферы — языковая система? Но ведь и она должна подчиняться основному закону семиозиса: работать, объясняясь через другие языки, ни один из которых также не является автономным феноменом. Речь здесь не только о семиотическом переводе, но и о том, что все языки, не являясь достаточно «совершенными», должны «дополняться» другими языками[50]. Вот откуда лотмановское положение о том, что минимальной единицей семиосферы является *бинарная структура*, то есть пара языков, связанных отношениями переводимости и дополнительности[51].

Для создания бинарной структуры необходимо, чтобы в отношения дополнительности вступали очень несхожие языки — с дискретными и континуальными носителями значений. Так образуется, например, пространство визуально-вербального восприятия, где зрительный образ имеет целостную континуальную природу, а в словесном языке доминируют дискретные сигналы, позволяющие создать пространственный каркас воспринимаемого образа. В рамках этого канала коммуникации человек воспринимает картины, фотографии, природные ландшафты, телесные жесты.

[49] *Павич М.* Звёздная мантия. С. 11.

[50] *Лем С.* Языки и коды // Лем С. Молох / пер. с пол. В. Язневич. М., 2005. С. 157.

[51] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2010. С. 151, 251.

Бинарная конструкция парадоксальна: отчётливо выделяя в ней две составляющих, мы не в силах «разъединить» их. При восприятии картины визуальный образ сразу же дополняется вербальным осмыслением возникших эмоций, пространственных конфигураций предметов и т. д. Картина неотделима от вербального «сопровождения» (что я вижу, как я это чувствую?), пусть даже оно существует только в форме внутренней речи — внешне не проговариваемого осмысления. Также и обонятельное впечатление актуализируется, например, как таинственно-мистическое (знак присутствия высших сил) или мерзкое (запах серы как знак Дьявола). Или тонкий недолговечный аромат уже закодирован мною как «тонкий недолговечный аромат».

Ю. Лотман доказывает неразрывность бинома, вводя в его определение понятие *границы*, которое и само предполагает бинарную дополнительность: с одной стороны, граница разделяет, с другой — соединяет, но в равной степени принадлежит обеим системам[52]. Оставаясь невидимой, она воспринимается как соединительное звено между «своим» и «чужим». Именно в этом локусе происходит рождение чудесного семиотического феномена — дополнительности языков. Неактуализированный вывод Ю. Лотмана таков: черта «между», позволяющая отделить один язык от другого, не существует или о ней можно говорить только в качестве формального конструкта, условно констатируя переход с языка на язык (перевод) как «конец» одного и «начало» другого.

Всё чаще я начинаю думать о том, что если разговор о *переводе* естественен для лингвистов или филологов, где в бóльшей степени акцентируется *результат* переключения с языка на язык (степень его адекватности), то для семиотики феномен перевода (то, что он существует как самостоятельный процесс) не столь однозначен. Круг неясностей и противоречий, связанных с пониманием перевода, объясняется тем, что этот процесс может анализироваться в различных системах координат.

Первое направление анализа ещё явно не отделилось от собственно лингвистической интерпретации перевода. Для меня оно представлено в риторическом вопросе, который задаёт отечественный композитор и философ В. Мартынов: в какой

[52] Там же. С. 262.

степени содержание слухового опыта (музыки) может быть выражено словесно или визуально? Это всё тот же нескончаемый разговор об *адекватности* перевыражения.

Выбрав второе направление, мы отправимся на поиски *механизмов*, поддерживающих перевод между различными системами. Вот некоторые из существующих на сегодняшний день гипотетических ответов. Межсемиотический перевод обеспечивается языком-посредником, который лежит вне «оригинала» и «перевода». Для Н. Хомского роль посредника выполняет врождённая семантическая (глубинная) структура, априорно предлагающая каждому субъекту наиболее общие категориальные представления о реальности. Например, в упрощении, в мире есть субъекты, объекты и действия, и именно эти наиболее общие схемы мысли обеспечивают возможность актуализированного синтаксиса и рождения нарративов. В другом контексте, но практически о том же самом говорит и Л. Витгенштейн: все языки человека в своей внутренней структуре изоморфны универсальным основаниям физического мира. Языки кодируют то, что есть в реальности, а это вещи, их атрибуты, конфигурации вещей, трансформации объектов и др. Синтаксический уровень языков изоморфен тому, как мир существует. Если жизнь имеет пространственно-временную размерность, то эта размерность «свёрнута» в грамматике и синтаксисе. В итоге, перевод возможен «благодаря тому, что в глубине каждого из языков имеется нечто подобное, изоморфное как внесемиотической реальности, так и интегральному образу или образно-концептуальной модели[53]».

Третье направление размышлений позволит собрать доказательства *невозможности перевода* как автономного процесса. На эту точку зрения меня вывело одно замечание Романа Якобсона. Выделив различные формы трансформаций исходного текста в культуре (внутриязыковой перевод, перевод между вербальными системами и межсемиотические преобразования), он при этом определил перевод алхимическим термином *трансмутация* знаков. Но трансмутация есть необъяснимое превращение, где алхимик наблюдает начальную и конечную стадии вещества, не в силах объяснить сам процесс изменений. Кстати, и для Н. Хомского происхождение глубинных структур,

[53] *Зинченко В. П.* Сознание и творческий акт. М., 2010. С. 216.

обеспечивающих возможность перехода с языка на язык, — также тайна, которая, скорее всего, таковой и останется[54].

Думаю, что сложность ответа на вопрос, как именно происходит перекодирование, связано не только с невозможностью увидеть работу мозга (языкового сознания), но и с тем обстоятельством, что *переход с языка на язык происходит лишь «внешне»*, то есть подобен наблюдаемой части айсберга. Вот И. Бродский видит, как *зимний потусторонний свет превращает дворцы в фарфоровую посуду*. Но видимое не заместилось, как это может показаться, проговоренным. В свою очередь, словесное воплощение итальянского пейзажа также не отменило представления о нем. Визуальное и вербальное слились в неразрывном единстве, дополняя друг друга.

Однако это не означает, что бинарная структура остаётся в неизменной стабильности. Её развитие можно описывать в координатах семантики и одновременно формальной выраженности членов (континуальной и дискретной составляющих). В тот момент, когда поэт выбрал «окончательную» форму словесной картины, изменились (уточнились?) и его воспоминания о зимней Венеции. Для читателя слово также неотделимо от образа, который конструируется каждым из нас, но уже вероятностно. Второй же вектор изменения структуры связан со способом актуализации каждого её члена. Если пейзаж реально представлен глазу, то слово ещё пребывает в статусе внутренней речи. Актуализация же вербального прочтения Венеции влечёт за собой ментальную картину (уже несколько иную) дворцов в мистическом зимнем свете.

Итог этих рассуждений — изменение точки зрения на перевод. Перевод, включая межсемиотический, — это ещё одна «очевидность», которая при ближайшем (когнитивно-семиотическом) рассмотрении перестаёт быть таковой. В привычной парадигме перевод описывается как переход с одного языка в другой, перекодирование, замена знаков. Неочевидный подход к переводу позволяет предположить, что такого автономного процесса не существует. Он не предусмотрен семиозисом. Но как это возможно? Разве не было так, что сначала глаз увидел, ухо услышало, а потом видимое-слышимое перешло в слово? Разве не было так, что сначала Joseph Brodsky пишет

[54] *Хомский Н.* Язык и мышление / пер. с англ. Н. Городецкого. М., 1972. С. 113.

по-английски «Watermark», а потом Григорий Дашевский переводит это эссе Бродского на русский язык, и возникает «Набережная неисцелимых»?

На самом деле речь не идёт о буквальном выходе из одной системы и вступлении в другую, а о *дополнительности языков*, которые попеременно меняют степень актуализации и одновременно интерпретируют друг друга. Вот ещё И. Бродский: «Удары колокола с колокольни, // Пустившей в венецианском небе корни...».

В данном случае интересно, что стихотворение носит название «С натуры» (1995). Референтная ситуация, к которой обращён текст (сама натура) репрезентируется через дополнительность слова и неречевых звуков, слова и визуальной картины.

Ухо воспринимает звук, который существует как реально распространяемые волны. Восприятие того, как именно звучит колокол, происходит через наложение на звук сетки вербальных категорий. Дискретность слова позволяет описать звук в категориях громкости, длительности, равномерности звучания, близости к другим звукам и др. Категориальный анализ звука — уже речь, но пока неактуализированная, живущая в «подтексте» как потенция вариантов. И вот поэт произнёс: *удары колокола*. Слово заняло позицию «присутствия», а стоящий за ним слуховой образ (звук достаточно сильный и быстро гаснущий) существует теперь как ментальный.

Глаз наблюдает шпили готических соборов. Эта информация также проходит через категориальные фильтры словесного языка. Как итог, соборы занимают место в альтернативной парадигме вместе с деревьями (и те, и другие соединяют пространства земного и небесного). И эта актуализированная словесная формула (пустить корни в небо) заставляет глаз изменить точку зрения и трансформировать реальность в похожий, но иной ментальный образ: собор берёт начало в небе, там его корни, оттуда он произрастает к людям. И можно не сомневаться, что теперь многие, впервые попав в Венецию, увидят её глазами Иосифа Бродского.

Итак, если языки и автономны, то относительно и только как объекты описания. В актах коммуникации они, теряя самостоятельность, образуют бинарные структуры, которые и становятся первичными атомами семиосферы.

Постулат о дополнительности, предполагающей синтез разнородных элементов, связывают, прежде всего с именем Нильса

Бора. В соответствии с этим принципом, сформулированным в 1927 году, описание одного и того же объекта микромира зависит от способа наблюдения. Объект существует как атомарная структура, но в другой системе координат мы говорим о его волновой природе. Он атом, но одновременно и волна. А вернее, нечто третье, неравное простой сумме свойств волны и частицы. И эти описания не исключают, а дополняют друг друга, поскольку каждое из них в отдельности даёт неполное представление о реальности. Точно так же восприятие двухголосной Инвенции Баха не происходит как операция «сложения» двух голосов, каждый из которых имеет собственную логику. Полифоническое единство позволяет слышать сплетение голосов на принципиально новом уровне, словно мы наблюдаем извне диалог, создаваемый самой структурой.

Универсальный механизм дополнительности известен науке и под другими именами. Канадский психолог Алан Пайвио, говоря о симбиозе визуально-вербального, использует понятие *двойное кодирование информации,* Жиль Фоконье — понятия *бленд, блендирование*, а В. Зинченко — представление о «*живых понятиях*»[55]. В обоих случаях имеется в виду, что за спиной слова стоит тень замещённого словом объекта, и тень имеет свойства визуальной картинки. Нечего и пробовать произнести слово *дерево* и не увидеть при этом дерево внутренним зрением. В случае «успеха» это будет означать одно: мы не знаем значения этого слова.

Принцип дополнительности различных элементов, восходящих при этом к общему атрибуту, обязателен для любых информационных процессов. Само понятие «дополнительность» подсказывает почему. *В бинарной структуре репрезентативные возможности одного элемента расширяются за счёт потенциала другого элемента*. Так рождается целое, большее суммы своих членов: *рай* невозможен без *ада*; *мужское* дополняется до целого *женским*; вещь познаётся только в процессе отображения в знаке; он же, в свою очередь, замещается следующим знаком.

Ещё раз обращусь к дополнительности визуально-вербальных знаков, которая позволяет расширить репрезентативные возможности каждого из членов пары. Слово лишь называет,

[55] *Зинченко В. П.* Сознание и творческий акт. М., 2010. С. 269; *Paivio A.* Mental Represenations: A Dual Coding Approach. Oxford, 1986. 322 p.

Андрей Ферез. Универсум звуков.

индексально отсылая к своему референту, тогда как картина этот референт показывает, отображая его иконически. Даже если этот референт – звук. Что такое *универсум звуков*, я могу увидеть, например, глазами художника-иллюстратора Андрея Фереза.

Визуальный образ переводит понятия *универсум, звук* в режим сингулярности, позволяя видеть *вот эти* вещи, производящие сейчас *вот эти* звуки:

— звучит орган. В производстве звуков задействованы руки музыканта и ноги, управляющие педалью;

— некоторые из органных труб перерастают в собственно духовые инструменты — в нечто между трубой и тубой;

— под клавиатурой — связка ключей. Потенциально, если органист их заденет, они зазвенят;

— шумит огонь в печке, которая тоже снабжена трубой;

— кипит чайник на огне;

— в «тело» органа, как в дом, можно заглянуть через открытые дверку и окошко. Если горит свет, «дом» обитаем, и это тоже звуки, которые можно слышать;

— перед дверкой маленькая собачка, готовая залаять;

— каменные плиты, лестница, перила – всё это тоже инструменты, наполняющие мир звучанием.

Парадоксально: как можно слышать, если всё это мы только видим? Каждое индексальное слово (*огонь*, *труба*, *орган*, *ключ* и др.) дополнено иконическим изображением, но и оно, в свою очередь, достраивается ментальным образом звука. Рассматривая столь сложную пространственную композицию, мы не столько видим, сколько слышим. Звуки явно доминируют над визуальным «перечнем» предметов, ведь органист так пристально смотрит в ноты, что не замечает ночных кошмаров, заглядывающих в окна.

Слово всегда дополняется образом. Но верно ли это в случаях с модусом отрицания? Американский антрополог и семиотик визуальности Сол Уорт посвятил этой проблеме статью «Рисунки не могут сказать: этого нет»[56]. Думаю, что эта проблема касается не только визуальной коммуникации. Всё гораздо сложнее, поскольку связано не только и не столько с возможностями самих языков, сколько с когнитивной природой человека, с тем, как мозг обрабатывает полученные знаки. С одной стороны, картина действительно не может передать информацию о том, что *этого* (*единорога*, например) не существует, поскольку единорог уже изображён, и мозг обрабатывает иконический знак соответствующим образом: если есть знак, то существует и его референт. Однако мы никогда не имеем дела только с картиной, поскольку её восприятие неотделимо от вербальной интерпретации образа, или «перевода». Но и в словесном тексте — всё та же ситуация: произнеся, что единорога нет, мы уже констатировали его присутствие в нашем сознании[57]. Именно так, по И. Бродскому, творятся миры возможного невозможного.

Вот ещё ряд примеров. В качестве исходных точек коммуникации функционируют означаемое и означающее, язык и метаязык, пара вербальных антонимов, фонетическая оппозиция. Носители русского языка опознают звук [б] потому, что есть [п].

---

[56] *Worth S.* Pictures Can't Say Ain't // *Worth S.* Studying Visual Communication. P. 162–185.

[57] У. Эко неоднократно обращался к примеру из Абеляра *nulla rosa est* (розы нет, роза не существует). Абеляр доказывает, что, отрицая бытие розы (она отцвела, засохла, исчезла и др.), мы думаем о розе, то есть подтверждаем факт её существования.

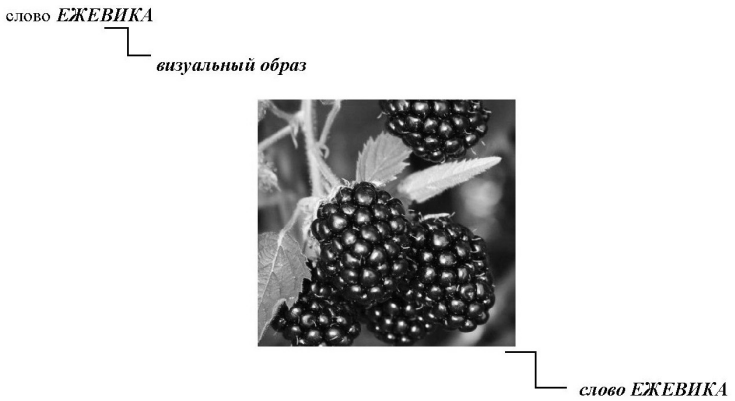


Рис. 2. Нераздельность слова-образа и образа-слова

Однако остаётся открытым вопрос о природе отношений в паре двух разноплановых элементов (языков). Сам факт того, что, например, континуальная и дискретная системы дополняют друг друга, будучи асимметричными языками, не проясняет, *занимает ли какой-либо из языков этой пары лидирующую семантическую позицию.* Приведу две точки зрения, которые, будучи извлечёнными из своих контекстов, кажутся различными. Известно, что Ю. Лотман и В. Налимов подчёркивали ведущую роль вербального языка в нашей коммуникации с миром[58], поскольку интерпретация любой формализованной записи или произведений искусства происходит в процессе их вербального «перевыражения». А вот позиция Р. Барта: «...отличие (между языками) не должно быть оплачено никакой подчинённостью — ни за кем нет последнего слова[59]».

Так отмечаются ли в структуре бинома лидер и ведомый? Или визуальное и вербальное лучше назвать, как это звучит у американского поэта Роберта Пински, «близнецами» (*Is Vision the Twin of Speech?*)?

Думаю, что и Р. Пински, и Р. Барт, и Ю. Лотман имеют в виду примерно одно и то же. Разнокодовые системы с асимметрией репрезентативного потенциала, то есть с неодинаковыми

[58] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. 704 с. *Налимов В.* Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. М., 1979. 303 с.

[59] *Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2012. С 56.

возможностями отображения, являются семиотическими братьями. Они предназначены для производства текстов и работают бок о бок, отображая один и тот же мир. Дополняя друг друга, они не забывают о том, чем каждый отличен от другого. Говоря о «ведущей» роли вербального языка, Лотман, как мне кажется, подчёркивает, что этот язык является обязательным компонентом любых бинарных структур. Через вербальный язык интерпретируются все несловесные сигналы. Но не думаю, что из этого можно сделать вывод о том, что семиотическое пространство подобно гелиоцентрической системе, в которой все языки вращаются вокруг вербального. Почему? Потому что его собственное существование определяется другими языками, потому что изучение первого вербального (материнского) языка происходит в тесном взаимодействии с несловесными системами.

Благодаря асимметрии входящих в них языков бинарные структуры обретают подобие с мыслящими субъектами. Как и человек, каждый язык нуждается в собеседнике в лице другого языка. Читаю американского поэта Роберта Хасса:

> A word emphasizes our separation from the particulars <...>
> there is in this world no one thing
> to which the bramble of *blackberry* corresponds,
> a word is elegy to what it signifies <...>
> desire is full
> of endless distances. <...>
> Such tenderness, those afternoons and evenings,
> saying *blackberry, blackberry, blackberry*.
>
> *Robert Hass.* Meditation at Lagunitas

Слово отделяет нас от особенных черт той вещи, о которой говорит. Нет в мире вещи, с которой бы непосредственно соотносились последовательность звуков / линия графем *ежевика*, или *blackberry*. Они бесконечно дистанцированы от самого растения. Они — результат конвенции, соглашения. Ситуация ненамного меняется от того, что и в русском, и в английском языке это слово включает иконический компонент: ёж, колючесть (рус.) и чёрный цвет ягоды (англ.). Слово так и оставалось бы всегда «элегией для своего означаемого», если бы не вступало в отношения дополнительности с его визуальным (ментальным) образом. Произнося *ежевика*, я «вижу» её, поскольку обладаю

Иероним Босх. Слушающий лес и смотрящие поля (около 1505 г.)

данным понятием. Видя её в саду или на фотографии, я также соотношу визуальное восприятие с категориальным «образцом» и заключаю его в имя: *ежевика* (см. рис. 2).

Истинная сущность такого диалога — не в простом дополнении слова ментальной картинкой или реального образа словом, а в возможности выйти за пределы видимого в пространство новых категоризаций. Так, благодаря К. Паустовскому «свисающие петли ежевики» стали символом жаркого летнего дня «во глубине России»[60].

Неостановимый диалог языков друг с другом, с миром и человеком задаёт импульс для развития всей семиосферы[61]. Любые формы асимметрии (континуального и дискретного, актуального и потенциального) дают толчок развитию информационных процессов. Погружённость человека в языковую среду означает, что он живёт «внутри мыслящих миров»[62].

Дополнительность языков — ведущая ментальная операция, лежащая в основании производства значений, сжатия информации, создания ментальных образов, работы человеческой

[60] «Во глубине России» — рассказ К. Паустовского.

[61] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. С. 151; 251.

[62] «Внутри мыслящих миров» — название книги Ю. Лотмана, включённой в том «Семиосфера».

памяти. Эта операция в процессе эволюции сделала человека тем, кем он есть — мыслящим существом[63].

Ещё раз повторю, что семиотическое пространство не знает границ, и человек не может его покинуть, не перестав быть homo loquens. Но можно ли представить ситуацию, что это пространство сводится к *одному* языку? *Существуют ли семиотические монолингвы?* Большинство «наивных» лингвистов сразу же готово ответить на этот вопрос утвердительно. Допустим, человек владеет только одним из вербальных языков, не знает языков искусств, не имеет представления о формальных системах и, только теоретически, способен говорить, не прибегая к жестам и мимике. Так ли это? «Логика» подобного рассуждения быстро рассеивается, если мы, замыкая круг, вновь возвратимся к принципу дополнительности языков и всему тому, что он включает. А это:

— бинарная структура есть матрица нашего мышления;

— между языками нет границы-водораздела;

— дополнительность языков проявляется в различных формах их взаимодействия (*interplay between language*);

— невозможно входить в новый язык из нулевой пустоты, не опираясь на какой-либо другой/другие языки.

Столь множественные по своим характеристикам языки существуют в нашем сознании, опосредуя друг друга. Используя различные знаковые системы (формальные, языки искусств, словесные), человек расширяет границы данного ему мира. У нас есть системы, позволяющие познавать вещи физической природы: их можно назвать, создать словесные дескрипции, воплотить вещи в фотографиях и натюрмортах. Но есть языки, способные открыть окно в «присутствующее неприсутствие» мира абстракций и универсалий. Для отображения сущностей, составляющих «подкладку мира»[64], в большей степени оказываются необходимыми языки с континуальными носителями. Так, музыка адекватнее, нежели слово, говорит об ощущении времени, движении состояний сознания. Немаловажно, что наши органы чувств (слух, зрение и др.), настроенные на восприятие знаконосителей различной природы, совершенствуются в ходе постижения и использования языков культуры.

[63] *Fauconnier G., Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York, 2002. 440 p.

[64] После смерти увижу подкладку мира, «Оборотную сторону за горой, деревом, заходом солнца». (Чеслав Милош. «Смысл»).

В итоге все мы с неизбежностью — *поли*лингвальные существа. Правда, Иероним Босх считал, что не только мы, но и сам мир. Эта мысль более чем отчётливо выражена в рисунке «Слушающий лес и смотрящие поля».

Оставлю в стороне символический потенциал каждого из изображённых объектов: сова как знак мудрости и одновременно ереси, лес — лабиринт, жизненный путь человека и др. Мир, как и человек, воспринимает и познаёт иное, а также рефлексивно и себя, мир говорит с нами на множестве языков. Поля видят, деревья слышат, птицы и деревья общаются ещё и звуковыми сигналами (рисунок намекает на это позами и жестами птиц). Мир и художник призывают нас не пропускать ни один из знаков полилингвального мира: Имеющий уши слышать да слышит.

МОЖНО ЛИ ГОВОРИТЬ НА ВСЕХ ЯЗЫКАХ СРАЗУ? ЭТЮД ВАВИЛОНСКИХ НАРЕЧИЯХ МОНАХА САЛЬВАТОРА И ЮНОГО БАУДОЛИНО

Можно ли использовать несколько языков одновременно? В каких случаях принцип дополнительности систем заменяется примитивным смешением-интерференцией нескольких языков, актуализируя состояние «часа кары господней»? И что происходит с сознанием тех, кто использует такой инструмент коммуникации?

Эти когнитивно-семиотические вопросы возникают в ходе перечитывания романов Умберто Эко. Вот один из недовоплощённых эковских сюжетов: как мыслят люди, чьи языки состоят из обрывков известных им языков. Он эскизно (но как!) намечен и проговаривается через эпизодический персонаж «Имени розы» монаха Сальватора и Баудолино — героя одноименного романа. Интересно, что результат использования, казалось бы, одного и того же механизма текстопорождения у этих языковых субъектов предельно различен.

Но не буду уходить в сторону. Вот как Эко описывает речь, ставшую результатом интерференции множества языковых систем.

Сальватор говорил на языке, который не был ни латынью (на ней в монастыре изъяснялись образованные монахи), ни «наречием какого-либо края». Он говорил на всех языках и ни на одном из них, без законов и правил, черпая слова, откуда

придётся. Из обломков чужих наречий он составил собственный язык, использовав множество других, с которыми соприкасался во время своих странствий от монастыря к монастырю. Вне всяких конвенций Сальватор мог именовать одну и ту же вещь сначала по-латыни, потом по-провансальски. И ещё он не догадывался о синтаксическом потенциале языка, позволяющем из базовых элементов порождать бесконечное количество текстов. Сальватор ничего не порождал. Он складывал пазл из готовых фраз, некогда слышанных им в связи с разными жизненными ситуациями. И неважно, какому языку принадлежали эти фразы. Возможно, замечает Эко, его речь была единственным сохранившимся образчиком «языка первого часа господней кары, языка первоначального смятения»[65].

К сожалению, в переводе Елены Костюкович я не слышу языка первых минут Вавилонского столпотворения. Не буду вдаваться в подробный историко-лингвистический анализ перевода, но у неё Сальватор склеивает фрагменты старославянского и древнерусского языков: «Всепокайтеся! Зряще како змию жрать твой дух! Смерть на нас! Будет тут змий каратель! <...> Ох, ох! Сгинь, черт! Тут еда. И Господу Богу помолимся. Пропади прочее пропадом. И аминь. Так?»

Эти осколки письменного и устного дискурсов — знаки православной традиции, тогда как Эко предлагает нам рукопись монаха-католика, для которого естественна среда латинского языка.

А вот как работает Адам Шимановски — переводчик «Имени розы» на польский язык[66]. Естественно, что условно все персонажи говорят по-польски. В речи Сальватора фрагменты других языков переводчик выделяет курсивом. И они не переводятся, а воспроизводятся по авторскому оригиналу, поскольку у Эко смешение языков актуализировано не на словах, а на деле. Зная языки-источники хотя бы приблизительно или прибегнув к помощи словарей и компьютерных программ, можно, как в оригинале, так и в польском переводе, установить происхождение лингвистических осколков (что я и отметила в скобках), увидеть грамматические неправильности и нарушения в порядке слов: «*Penitenziagite* (итал.)! *Vide quando draco venturus est* wgryza się

[65] *Эко У.* Имя розы. С. 62–63.

[66] *Eco U.* Imię róży / tłum. Adam Szymanowski. Warszawa, 1987. 628 s.

w *anima tua* (лат.). *La mort est super nos* (фр., бретон.). <...> *Et anco jois m'es dols e plazer m'est dolors* (каталанск.)... *Cave el diablo* (исп.) ...».

Я выношу за скобки разговора семантическое расхождение между переводами этих отрывков. Сейчас речь только о том, что русскоязычный читатель не видит «обломков чужих наречий», и ему остаётся верить автору/переводчику на слово, что монах действительно говорил так.

Кстати, Елена Костюкович объясняет своё решение актуализировать латинские тексты и вставки из других языков (пространство *ино*-речи) в облике старославянских фрагментов, поскольку функционально старославянизмы — аналог латыни. И это, несомненно так, с той только разницей, что читатель «Имени розы» оказывается совсем в другом Средневековье — не европейском, не католическом. Мне нравится вот какое замечание переводчика: в отличие от оригиналов, переводы обладают феноменальной способностью устаревать[67]. Здесь для меня звучит надежда на то, что Е. Костюкович не отвергает возможность возвращения к переводу этого романа.

Теперь о Баудолино, для которого, в отличие от монаха Сальватора, «смешение языков» было кратким периодом. Неграмотным мальчиком четырнадцати лет он попадает к императору Фридриху Барбаросса и становится его приёмным сыном и одновременно секретарём и летописцем его деяний. Процесс перехода от диалекта Фраскеты к овладению письменной латынью, старогерманским, французским, итальянским языками представлен Эко на первых страницах романа. Юный Баудолино начинает создавать хроники, на основе которых возникнут Деяния — Gesta Baudolini. Он пишет поверх стёртой им хроники Оттона Фрейзингенского: «в сундучке епископа отто кучу листов что были поди из канцелярии императора и их соскреб почти совсем <...> кроме слов что не смог соскрести сейчас имею много пергамента чтоб написать».

Фрагменты «оригинала», которые ему не удалось удалить, Баудолино предлагает не читать: *это было я не сумел убрать читать не надо*.

Эко представляет читателю рукопись-палимпсест в «неотредактированном» виде, где Баудолино «шпарит невесть что

[67] *Караев Н.* Человек, который перевёл «Имя розы». Режим доступа: http://rus.delfi.ee/archive/chelovek-kotoryj-perevel-imya-rozy?id=18925267.

и на черт знает каком языке»[68]. Но благодаря этому можно воочию наблюдать начальную стадию процессов овладения письмом и порождения текстов. Вот лишь небольшие фрагменты:

> вообще когда я встретил немчуру
> вообще когда я встретил первых немцев они облежали обложили сидели осадой у Терд Тортоны все груженые пьяные в забубенные говорили rausz u min got и я через пол дня говорил raus u Maingot так точно
> и они говорили Kind поищи ка нам хорошую Frouwe будем с ней fiki-fiki
> я спросил что это Frouwe они в ответ domina dauna donna femina ну ферштейн и делали руками такие большие Tette а у них в лагерях с феминами ну просто schwach

На каком языке рождается эта хроника? Баудолино отмечает, что учился читать по латинским фолиантам, умел их переписывать, но сам *составлять латинские вербумы* ещё не может. Он считает, что использует речение Фраскеты: на нём никто ещё никогда не писал (естественно, ведь это диалект), и потому, даже если кто найдёт эти листы, то ничего не поймёт. Всё же *надо спрятать лучше*. Однако это не монолингвальный текст. В нём, словно подслушанном у подножья Вавилонской башни, смешались грамматически неправильная латынь, слова из фраскеты, немецкого, итальянского языков — «мешанина воспоминаний о разных наречиях, которые вокруг меня звучали». А если посмотреть на всю первую главу романа, то языковых странностей (то есть ловушек для переводчиков) намного больше. Елена Костюкович вспоминает, с какой скверной усмешечкой Эко преподнес этот литературный перл на сплошном пьемонтском диалекте с вкраплениями кельтского, латинского и греческого архаичного языкового материала[69].

Теперь, когда речевые портреты Сальватора и юного Баудолино представлены, пришло время поразмышлять о механизме порождения их странных речений и возможностях их расшифровки. Что это: действительное смешение языков (языковая интерференция) или искусственные системы, сконструированные

[68] *Костюкович Е.* Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М. Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»). Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/kost27.html.

[69] *Костюкович Е.* Переводить хочу только Эко. Режим доступа: http://booknik.ru/today/faces/umberto_eco/.

из знаков естественных языков? За этим вопросом тенью следует ещё один: насколько говорящий осознаёт, что использует более чем одну систему знаков?

И Сальватор, и Баудолино не являются «глоттоманьяками», нацеленными на изобретение языков. Свою речь они воспринимают как совершенно естественную. Чего не скажешь об окружающих. Сальватор пугал монахов отрывочным и разъятым на части языком. Но не только. Способ изъясняться соответствовал его лицу, вернее, смуглой звероподобной роже, словно склеенной из множества обломков, частичек чужих лиц[70]. В отличие от Сальватора, Баудолино внешне очень привлекателен: львиноокий и львиноликий отрок с гривой рыжих волос. Но увидев рукопись Баудолино, византийский историк Никита Хониат пришёл в состояние глубокого удивления:

> — Что это? — спросил Никита, крутя в руках пергамент и читая верхние строки. — То есть на каком языке написано?
>
> — Первая проба моя, — ответил Баудолино. — На каком языке, не знаю.

По технике языки Сальватора и Юного Баудолина похожи на пиджины — упрощённые системы, возникающие как инструмент, объединяющий несколько соседних языков или языковых пространств, которые необходимо соединить в прагматических целях (например, для обеспечения торговли). Пиджины имеют элементарную грамматику, а лексические единицы могут браться из различных систем, но всё же словарь одного языка становится основным субстратом.

Это похоже на структуры, которыми пользуются наши персонажи. Словарь их языков напоминает плавильный котёл (*melting pot*), в котором, в терминологии Б. Гаспарова, успешно соединялись не столько даже слова, сколько готовые коммуникативные фрагменты. Сальватор бросал в топку этого котла всё новые единицы, которые он слышал и запоминал во время блужданий по монастырям средневековой Европы. В силу этого, видимо, основным ингридиентом его текстов была всё же латынь. Конечно, не в классическом учёном варианте, поскольку Сальватор был неграмотен. Для Баудолино основным

[70] *Эко У.* Имя розы. С. 63.

субстратом его речевых фрагментов (письменных) был диалект фраскеты — материнский язык Баудолино:

> ...я начал писать на языке Фраскеты. Хотя... вправду ли это был язык Фраскеты? Скорее, мешанина моих воспоминаний о разных наречиях, которые вокруг меня звучали. О языках жителей Астии, Милана, Генуи, тех, кто нередко друг друга не понимали[71].

А в плавильный котёл словаря попадали лексемы тех языков, которым он обучился при дворе Фридриха.

Как и у Сальватора, «смешивание» словаря различных языков совершенно не объяснялось ни наличием лакун, ни стилистическим потенциалом слов другого языка. Повторю: по технике эти системы напоминают пиджины. За исключением того, что пиджины — это языки-посредники, а языки Сальватора и Баудолино не были таковыми. Монахи, как пишет Эко, с грехом пополам понимали Сальватора, и это доказывало, что его странное лепетанье всё же было языком. Мальчик Баудолино пишет хроники исключительно для себя, тщательно скрывая их от посторонних. Но если бы эти листы попались на глаза учителям Баудолино или императору, реакция была бы такой же как у византийского историка спустя пятьдесят лет: что это такое, на каком это языке?

Ни Сальватор, ни Баудолино не обращают внимания на то, какому языку принадлежит то или иное слово (более того, Сальватор даже не знает этого). Они создают некую односистемную модель (*one-system-model*), усваивая и соединяя языки, словно это один язык. При этом усвоение коммуникативных фрагментов идёт с голоса. Это относится не только к неграмотному Сальватору, но и к Баудолино, который, заполняя свои первые *пергамены*, воспроизводит не написание немецких слов, а то, как он их слышит (*du verstan* или *Diutsch*, например). Так в рукописи возникают множественные фонетические варианты. При осаде Тортоны немцы кричали *rausz* и *min got*, и прошло пару дней, и я тоже говорил *raus* и *Maingot*. Или написания *Froume — Frouwe, Kint — Kind*, *Kaisar — Kaiser*. Опять же эти варианты полностью представлены в польскоязычном переводе Адама Шимановского[72], и, за редким исключением, отсутствуют в версии Елены Костюкович. Ориентацией на освоение языков на слух

[71] *Эко У.* Баудолино. С. 45.

[72] *Eco U.* Baudolino / tlum. Adam Szymanowski. Warszawa, 2001. 513 s.

объясняются и множественные грамматические отклонения в речи обоих персонажей. Хотя Баудолино, уже умеющий читать и переписывать латинские тексты, уже интуитивно понимает, что есть разница между формами *equus* и *equum*, только не представляет, какой из вариантов ему следует выбрать. И добавляет: там, откуда я родом, конь — всегда конь, и никто не ошибётся это слово писать, потому как никто и не пишет, и не читает. Также явным следствием знакомства с книжной латынью у Баудолино становится и выбор орфографических вариантов. Неверные он просто зачёркивает: *Dommini Domini*; *kancel cancellaria*.

А теперь о достаточно значимых отличиях между, казалось бы, столь сходными техниками «смешения языков». И это касается грамматики. В речи Сальватора отсутствуют любые виды дейктических знаков. Инфинитивные и повелительные конструкции не позволяют локализовывать высказывания относительно точек времени, пространства и говорящего. Его речь состоит из фрагментов, которые никогда не связаны с данной минутой, конкретной точкой прошлого, лично с собой или определённым субъектом. Его язык не предполагает ни лексико-грамматических, ни стилистических инструментов выражения «я». Но за этой невозможностью стоит отсутствие личности как таковой. Возможно, именно это более всего пугало монахов в Сальваторе.

А вот Баудолино, создавая свои *Деяния,* старается отобразить множественность одновременно происходивших событий. Знаком её становится синтаксис, в котором практически не актуализированы грамматические связи (в том числе и знаками препинания) между простыми предложениями: «заведу эту Историю без неё неясно происходит в тот вечер стоял густой туман хоть ножом его режь подумать только был апрель (и т. д.)»

Он никогда не начинает писать с заглавной буквы, видимо, чувствуя, что время не делится на фрагменты. Всё происходящее Баудолино даёт с собственной точки зрения. Это его Хроника, его жизнь, его мир. И пишет он не для того, чтобы зафиксировать понятое, но чтобы узнать и понять: «ведёт рассказ, чтоб прийти всё-таки к существу». В первых опытах письменной речи уже проглядывает баудолинов дар, который отмечают все, кто его окружает: отец, учителя, император Фридрих, Никита Хониат. Баудолино обладает поразительным фонетическим слухом: запоминает и воспроизводит звучание чужих языков.

Он схватывает на лету любой новый язык — дар, которым были наделены лишь апостолы. В отличие от Сальватора, он порождает тексты, с лёгкостью варьируя стилистические регистры, переходя от книжного языка к разговорной речи: «воздадим же хвалу domini dominus в общем я хочу сказать слава богу» или «Kind езжай со мной и фортуна твоя свершится».

Последнее предложение из уцелевших листков его рукописи (*не помню кем сказано в скриптории холодно палец у меня ноет*) воспроизводит последний же фрагмент рукописи Адсона. Так Баудолино свидетельствует о её действительном существовании и соединяет в одно пространство «свой роман» с «Именем розы».

В поисках наиболее точного слова он буквально перебирает синонимы: «на башнях тех застрельщики // на башнях тех ядерные запасы».

И вот это виртуозное владение языком и языками, позволило ему стать великим выдумщиком, в небылицы которого верили все без исключения. Выдумывая, он восполнял лакуны мира — создавал то, чего пока ещё нет. По воле Баудолино возникли Единорог и святой Баудолин, Волхвоцари, письма пресвитера Иоанна и само его Царство. Но как они возникли? Баудолино оставлял письменные свидетельства их существования. А ведь известно, что если есть знак, есть и то, что он замещает. Вот почему Баудолино игнорирует вопрос византийского историка: а ты действительно всё это видел?

И вот здесь рассуждения о «смешанных» системах всё же разворачиваются в сторону принципа языковой дополнительности. Казалось бы, язык, включающий в себя фрагменты других языков, полностью основан на этом принципе. Но почему-то в случае Сальватора он не работает, и монах однозначно воспринимается как человек «без личности», без языка, без мышления. Его речения — кара Господня. А вот из первых письменных опытов юного Баудолино вырастает полиглот, лингвистический виртуоз, субъект, не боящийся, как и Господь, творить мир по Слову.

В языке Сальватора, где смешаны осколочные фрагменты вербальных языков, не соблюдён принцип разности систем. Языки, которые он «соединяет», относятся к вербальным. Семантическая вневременность и внесубъектность его речений (а часто создаётся впечатление, что Сальватор сам плохо понимает, что значат его фразы; особенно это касается фрагментов

теологического дискурса) — знак того, что носитель такого языка не может и не умеет описывать мир, создавать вербальные картины. Он лишён воображения. У него нет ментальных образов. Напротив, Баудолино дополняет свой язык яркими говорящими жестами, образами несуществующих вещей, которые тут же и создаются в языке. И для него Вавилон — не кара господня, а двери, распахнутые ко многоаспектному познанию мира. Он сам свидетельствует о своём непосредственном участии в строительстве нового Вавилона и создании языка языков. Доведу до конца уже звучавший фрагмент романа:

> ...я начал писать на языке Фраскеты. Хотя... вправду ли это был язык Фраскеты? Скорее, мешанина моих воспоминаний о разных наречиях, которые вокруг меня звучали. О языках жителей Астии, Милана, Генуи, тех, кто нередко друг друга не понимали. Потом в той местности мы выстроили город, и обитатели сошлись туда отовсюду, и вместе возвели башню и сообщались между собою на некоем смешанном наречии. Я думаю, что в значительной мере то было наречие, изобретённое мною[73].

[73] *Эко У.* Баудолино. С. 45.

Часть третья

ИСКУССТВА КАК ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ

ВИЗУАЛЬНОЕ В СЕМИОТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Эта серия очерков, как видно из названия, обращена к проблемам функционирования и восприятия визуальных текстов как знаковых систем. Я оставлю в стороне вопрос о «лингвистичности» визуальных носителей — о том, можно ли провести аналогию между структурно-семантической организацией картины (фотографии) и вербального текста и стоит ли направлять усилия на обнаружение такой аналогии. Понятно, почему этот вопрос возникает: ведь если аналогия существует, то, например, анализ визуальных текстов можно проводить с использованием структурного и нарративного методов, детально разработанных лингвистикой (филологией в целом). Однако поиски непосредственных соответствий между визуальным и вербальным завели *visual studies* в тупик.

Структурный анализ вербального текста, связанный с выделением единиц различных уровней системы и описанием их функционирования, не может быть навязан визуальному изображению, поскольку в нём нельзя однозначно выделить элементы, соответствующие звукам (дознаковым образованиям), грамматическим формам, лексемам, моделям предложений. Парадокс визуальных исследований связан с тем, что картина — несомненно, информационная знаковая структура, которая создаётся и прочитывается нами как текст, однако сам визуальный язык выскальзывает из объятий лингвистической методологии.

Джеймс Элкинс рассматривает свои работы по визуальной семиотике как «скептическое введение» в эту область исследований, поскольку, как правило, восприятие картин и фотографий считается более «лёгким» процессом, нежели, например, классической музыки или литературы. Исследовательская установка Элкинса связана не прояснением того, как устроены визуальные тексты, не с обнаружением лингвистической аналогии, а, напротив, с «усложнением» своего предмета. «Сказать, что же

на самом деле происходит на картинах»[1], можно только связав визуальное с когнитивными особенностями восприятия — режимом дополнительности языков и межсемиотическим переводом. Вот почему *visual studies* есть «пространство междисциплинарной турбулентности»[2].

Несомненно, мы *читаем* визуальный текст. Отсюда и понятие *visual literacy* — грамотность как владение кодами визуальных текстов, алгоритмов интерпретации различных изображений. Но только на скольких языках совершается прочтение картины, сколько знаковых систем задействовано в её восприятии? Насколько очевиден смысл визуального — доверять ли глазам, или видение находится во власти вербальной категоризации? Такой контекст анализа сходен с прыжком в ледяную воду и, несомненно, не сделает жизнь исследователя проще[3].

СЕМИОТИЧЕСКАЯ РИТОРИКА ВИЗУАЛЬНОСТИ: КАК ЧИТАЮТСЯ ВИЗУАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

Чтение герметических картин, как и книг,
имеет вкус Большого приключения.
Збигнев Херберт

Территория визуальных образов включает двухмерные (плоскостные) изображения (картины, фотографии, иллюстрации, чертежи, географические карты), а также объёмные (трёхмерные) скульптуры и архитектурные сооружения. К этой территории относятся также полилингвальные тексты, один из носителей которых имеет визуальную природу: фильмы, драматические и оперные спектакли, реклама, электронные медиа. Визуальными носителями обладают также вербальные письменные тексты, включая пиктограммы и иероглифы, и нотные тексты музыкальных произведений. Однако сейчас я буду говорить о прочтении только собственно визуального кода на примере картин как несловесных и незвуковых образов.

Картина смотрит на нас, мы — на неё. В этом диалоге она — текст, мы — её читатели. Как и любой знак, визуальный текст

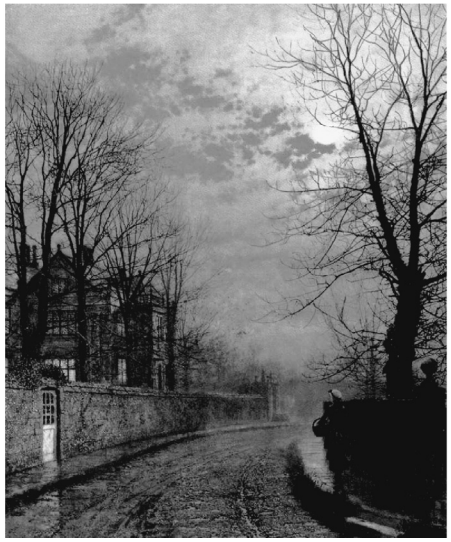
[1] *Элкинс Дж.* Исследуя визуальный мир / пер. с англ. Вильнюс, 2010. С. 178.
[2] *Mitchell W.* Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of visual culture, 2002. Vol 1(2). P. 165–181.
[3] *Elkins J.* Visual Studies: A Skeptical Introduction. New York, 2003. P. viii; 70–77.

Дэвид Грей. Лицо девочки

обретает жизнь, замещая свой референт, позволяя прочитывать композицию элементов внутри своей структуры и выполняя определённые задачи, связанные с интенцией своего автора и системой зрительских ожиданий. *Семантическое пространство визуального* базируется на иконических значениях. Картина воспринимается как знак, если имеет сущностное сходство со своим референтом, то есть даёт возможность опознать его через изображение. Степенью иконизма определяется уровень семиотической достоверности сообщения.

Восприятие этой картины современного американского художника Дэвида Грея настроено прежде всего на миметическое зрение, где образ создаёт иллюзию реального человеческого лица. То же верно и для картин викторианского живописца Джона Гримшоу. Его выполненная с фотографической точностью «Сцена в лунном свете» (с. 110) при длительном созерцании позволяет, в буквальном смысле, стать частью лунной ночи, ощутить тайну старого особняка, где в окнах первого этажа горит «живой» свет, и пережить одиночество, потерянность, отсутствие родных стен. Это острое ощущение не может не возникнуть, поскольку глаз упирается в закрытую калитку, сплошной серый забор. Свет в окнах говорит о жизни, которая не твоя. Красота же светлого ночного неба в перистых облаках и дороги в лунном свете холодна и безжизненна и не обещает покоя и приюта.

Основанием семиотической достоверности этого изображения, или иллюзии присутствия того, что на самом деле лишь знак реального, выступает высокая степень иконического подобия. Но подобия чему? Тем образам, которые хранит наша память. Иконическое мышление основано на *зеркальном* принципе



Джон Гримшоу. Сцена в лунном свете. Лидс (1881)

работы мозга. Имитация, мимесис, способность к аналогии, повторению — это основа коммуникации, обучения, текстопорождения. Трудно назвать какой-либо языковой феномен, так или иначе не основанный на зеркальности. Из имитации возникают литературные стилизации и сиквелы. Зеркальность положена в основание таких музыкальных форм, как канон, инвенция и фуга. Даже антонимы отражаются друг в друге, ибо невозможно познать добро, не встретившись с проявлением зла.

Но что происходит с восприятием, когда изображение отходит от кода миметичности? Здесь мы сталкиваемся с парадоксом иконизма, поскольку от иллюзии вещности начинаем движение к символизации. «Неустойчивость» знака — одна из причин отсутствия чёткой границы между состояниями семиотической достоверности и семиотической условности.

Понятие *достоверность* (семиотическая) занимает место в следующем ряду: похожесть на нечто существующее в реальности, *узнаваемость, мимесис*. Семиотически *условным* можно считать изображение, которое «словно», «как будто», по договорённости замещает нечто существующее в реальности, но при этом на него не полностью похоже. Простота этих определений обманчива:

— во-первых, уже шла речь о том, что иконические знаки не столько повторяют свойства своих референтов, сколько

создают условия для их узнавания. И возможны случаи, когда даже самое реалистическое изображение, например, зебры, выполненное как вид сверху, вряд ли позволит нам узнать её на рисунке;

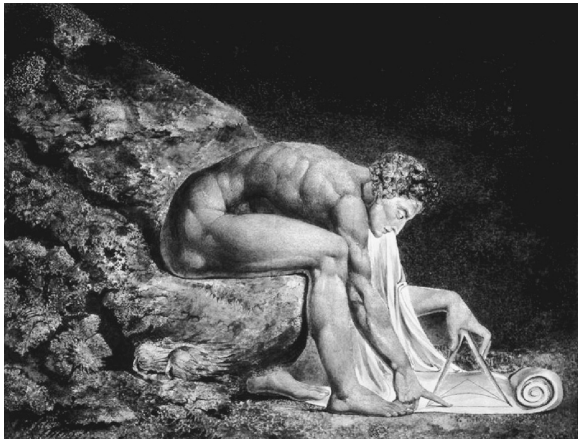
— во-вторых, степень похожести знака на свой референт зависит от вида иконического отображения: использование иконы-образа или иконы-схемы приведёт к разным результатам. Так, фотография дерева (икона-образ) заместит *именно это дерево*. И она будет в большей степени достоверна, нежели карандашный схематичный набросок дерева (ведь здесь в качестве референта выступит *какое-либо* дерево);

— в-третьих, даже самые достоверные изображения — не что иное, как результат *условия*, договорённости о том, что вот этот знак употребляется в коммуникации вместо *этой* вещи.

Отсутствие отчётливой границы между семиотической достоверностью и условностью визуальных текстов объясняется также возможностью прочтения одного и того же знаконосителя в качестве иконы и в качестве символа. Визуальные образы-иконы могут восприниматься и как знаки метафизических идей, то есть превращаться в символы.

Гравюра «Ньютон» английского поэта-мистика Уильяма Блейка (с. 112) представляет не столько самого Исаака Ньютона, сколько визуализирует идею научного познания. Ньютон, подобно Богу-Геометру, Великому Архитектору, создаёт прообраз будущего мира. Циркуль в его руках — знак совершенства, позволяющий Творцу очертить границы мироздания, задать параметры, предполагающие многообразие и вариативность форм будущей жизни.

Но возможна и прямо противоположная интерпретация этого образа. Её исток — представление Уильяма Блейка о так называемом мире Ульро — культуре низкого материализма, где потерян контакт с божественной Вечностью, с поэзией как истинным двигателем мира. К этому пространству, как считал Блейк, принадлежал и Ньютон. Соответственно, гравюра представляет тогда момент создания Ньютоном Вселенной, устроенной согласно механистическому принципу («Ньютон разъял на части свет»). Отсюда, застывшее напряжённое лицо Геометра. Камень, на котором он сидит, символизируют практически ортодоксальную жёсткость физических представлений о Вселенной, а окружающая Ньютона чернота — отторжение, которое



Уильям Блейк. Ньютон (1795)

будущий мир испытывает к Создателю, отвергающему сад вероятностных возможностей и решений, расходящихся из каждой точки времени.

Но что является предпосылкой переключения иконического кода в символический? Прежде всего, «недостаточная» степень иконизма. Какой бы из предложенных вариантов символизации мы не выбрали, этот процесс будет запущен, поскольку название гравюры — «Ньютон» – звучит диссонансом по отношению к пейзажу и обнажённой фигуре мыслителя. И первый, и вторая не имеют никакой видимой связи с великим исследователем. Скорее, возникает ассоциация с античным героем или богом. И здесь берёт начало немиметическое видение — мышление образами, которые получают статус идеи.

Постигаемость визуальных образов определяется также их *синтактикой* — способом состыковки базовых элементов изображения и соединением в ментальном пространстве интерпретатора этого образа с другими визуальными и невизуальными текстами. С этим аспектом анализа связан комплекс семиотических проблем. Кажется, что картина мгновенно воспринимается глазом как целостный знак — лишённое разрывов «непрерывное сообщение». Исходя из континуальной природы визуального носителя, Р. Барт воспринимал фотографический образ как парадоксальный семиотический объект, в котором невозможно выделить структурные знаки. Барт связывает ситуацию «нечленораздельности» с тем, что фотография, конечно, — не сама реальность, но её точный аналог. В этом смысле фотография становится сообщением без кода. Однако Барт допускает, что аналогическая точность, полнота и «объективность» фотографии — это миф, качества, истинные только для тех, кто верит в силу отождествления фотографии и реальности[4]. И поскольку в каждом знаке представлен определённый способ отображения референта, семиотический анализ призван обнаружить код репрезентации, который неизбежно связан с состыковкой отдельных элементов системы — их композицией, создающей глазу перспективу наблюдения.

Неизбежность композиции — следствие того, что мы существуем в пространственно-временно́м континууме. Время входит в визуальное изображение не только через свои индексы (одежду, интерьер и другие знаки определённой эпохи). Репрезентация времени происходит и в процессе восприятия картины. Глаз зрителя захватывает отдельные предметы, собирая их в текст-высказывание.

Натюрморт «Композиция в белом» Дэвида Грея (с. 114) можно прочитывать, отталкиваясь от раковины, скрывающей в себе тайну лабиринта. Кто жил в ней? Хранит ли раковина звуки моря? Фарфоровая посуда — фон для этих тайн. Красота посуды функциональна, тогда как совершенство раковины, лишённой прагматики (функции быть домом моллюска), выходит за пределы повседневности. А если начать чтение картины с других персонажей — посуды? Тогда тональность этого натюрморта — белое в его чистоте, хрупкости и прозрачности. Белое подобно некой исходной точке. Золотой ободок молочника, цвет раковины, стены, беж скатерти — всё это производные белого, серия его актуализаций в мире.

Восприятие портрета, где, казалось бы, представлен только один персонаж, также основано на семантической конфигурации. Теперь речь пойдёт о композиции деталей, выполняющих знаковую функцию, а также состыковке визуальных и вербальных текстов, включаемых в структуру портрета. В синтактике деталей портрета актуализируется игра культурных кодов,

[4] *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Система Моды: Статьи по семиотике культуры, М., 2003. С. 380–381.

Дэвид Грей. Композиция в белом (Still Life. Arrangement in White)

призванная являть зрителю смыслы, которые в реальности не были и не могли быть визуализированы.

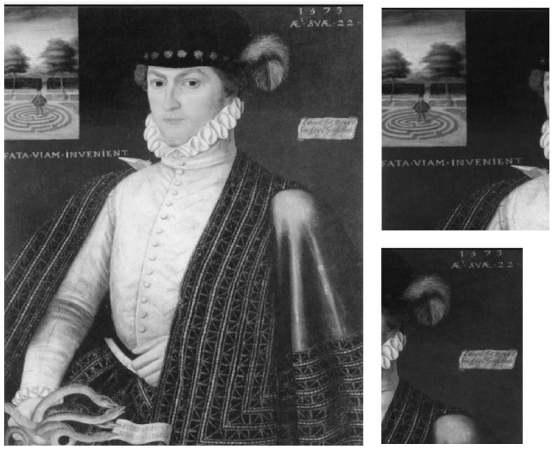
Портрет лорда Эдварда Рассела кисти неизвестного художника (с. 115) — один из самых загадочных визуальных текстов елизаветинской эпохи. Мистическим облаком окутаны судьба человека, воплотившегося в свой образ, и интерпретация этого образа.

Портрет молодого лорда является не столько иконическим знаком его самого, сколько символической репрезентацией социального статуса Эдварда Рассела и атрибутов, неразрывно связанных с его происхождением — благородства, верности, чести.

Вот почему портрет — своего рода семиотическая маска, система знаков, транслирующих набор качеств, данных изображённому человеку от рождения и определяющих траекторию его жизни[5]. Действительно, прежде всего мы отмечаем, что молодой человек держит в руках клубок змей. Несмотря на то что они извиваются, его взгляд направлен не на них, и даже не на нас: лорд одновременно заглядывает в будущее и в себя самого. Не принадлежа себе, он принадлежит роду. Знак этого — напряжённость и некоторая неестественность позы, сжатые губы, голова, которую высокий воротник наделяет «автономностью» от тела. При этом кажется, что самостоятельную (автономную от тела) жизнь ведёт и одежда.

И теперь я вновь вернусь к тем деталям, которые являются главными персонажами портрета. Букет из пяти змей в правой

[5] *Нестеров А.* Колесо фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М., 2005. С. 203–236.



Портрета лорда Эдварда Рассела. Неизвестный художник (ок. 1573)

руке лорда — амбивалентный символ. С одной стороны, со змеями связаны положительные коннотации: обновление жизни, воскресение (змея, меняющая кожу), исцеление (яд как лекарство) и мудрость (змей в Эдеме освободил Адама и Еву от оков незнания). С другой — змея коварна и ядовита, за ней следуют смерть и уничтожение. На портрете две змеи из пяти держат листок, на котором «озвучивают» для зрителей эти значения в виде бинарной дополнительности: верность (видимо, своему роду) и смерть (видимо, врагам рода). Не сам, но через змей Эдвард Рассел транслирует идею верности роду и непримиримости к его врагам. Перо на шляпе также может прочитываться как символическое послание: его носитель, подобно птице, причастен к небесам, высоте, простору. Поднимаясь в небо, он способен преодолеть земное притяжение, возвыситься над миром, прикоснуться к надмирной истине.

В левом верхнем углу портрета размещается изображение концентрического лабиринта, в центре которого стоит человек.

Так происходит композиционное соположение двух визуальных текстов: собственно портрета и лабиринта. Лабиринт (текст в тексте) выполняет функцию символического окна в будущее. Надпись под изображением лабиринта гласит: FATA, VIAM, INVENIENT — Судьба укажет путь. Но кому? И здесь тайна интерпретации портрета становится неотделимой от судьбы самого

Эдварда Рассела. Он умер в возрасте 21 года. Но на портрете в правом вехнем углу указана дата 1573, возраст лорда — 22 года, и ниже — его родовое имя.

До этого возраста Эдвард не дожил. В это время он пребывал уже в ином измерении — возможно, находясь в лабиринте судьбы, искал дорогу в Эдемский сад (за лабиринтом мы видим ворота и деревья). Так «окно» (лабиринт) становится вектором интерпретации и символическим ключом к картине.

Синтаксическое измерение портрета образуется композиционным соположением деталей, имеющих символический характер (клубок змей, перо) и пространственной конфигурацией «текстов в тексте». В структуру картины включено изображение лабиринта (так называемое «окно») и три вербальных текста. Один примыкает к лабиринту (надпись *судьба укажет путь*), другой является переводом на язык слов того, что символически сообщают змеи (верность роду и смерть врагам), и третий — послание самого художника (или судьбы через руку художника): датировка портрета с указанием возраста Эдварда.

Соположение текстов в тексте (дискретных фрагментов в структуре портрета) позволяет расширить пространство изображённого и видимого до сферы, которая принципиально не может быть изображена. Так в изображение входят смерть, жизнь после смерти и голос самого художника-провидца. Состыковкой визуальных и вербальных текстов, соположением символических деталей создаётся нарративность изображения. От созерцания (этапа восприятия континуального знаконосителя) зритель движется к прочтению изображения, которое происходит в ходе теперь уже линейного перехода от одного дискретного знака к другому.

Прочтение семантики отдельных элементов и объединение их в нарративную конструкцию — процессы, которые предполагались художником и одновременно относятся к компетенции зрителя — составляют аспект *прагматики визуального сообщения:* кто «говорит», кто воспринимает, какова интенция и система их ожиданий? Любой художник в глубине души предполагает: *Aeternitati pinxit, aeternitati finit* — написал для вечности, завершил для вечности. Его интенция — создать для отображаемой модели «другое тело», вобрать существующее в знак, заместить живущее образом, позволить смертному вступить в семиотическое

бессмертие, чтобы, «навсегда скрывшись за своим образом, <...> пережить собственные приключения, собственную судьбу»[6].

Семиотическая риторика визуального (разворачивание картины в повествование) основана на *когнитивных механизмах* обработки информации. Возможность прочтения иконических образов непосредственно связана с настроенностью нашего мозга на имитацию и отображение, категоризацию и семиотическую полилингвальность — процессы, обеспечивающие адаптацию человека к миру: репрезентацию реальности, кодирование и декодирование текстовых сообщений. Риторика визуальности напрямую соотносима с радикально когнитивистской точкой зрения, где цель (человека) — не выживание, а *познание*[7].

Зеркальные системы мозга обеспечивают различные формы имитации — изображения людей, вещей, пейзажей, интерьеров, рефлексивное отображение собственных мыслей и эмоций. Широко понимаемый мимесис — основание всех адаптивных процессов. Зеркальные системы картируют информацию о «внешнем» объекте, то есть позволяют создавать его ментальные репрезентации. В случае восприятия невербальных текстов адаптация происходит через межсемиотический перевод. Артикуляция визуального образа в словесном тексте не тождественна, в прямом смысле, зеркальному отражению. Ментальные репрезентации — это результат отображения. «Повторяя» видимое в знаках других языков, мы «приспосабливаемся» к изображению, но никогда не останавливаемся на этом, создавая различные карты для видимой территории.

Категоризация — это базовая вычислительная процедура, в рамках которой опознание единичного происходит как его узнавание. Но узнавание — не что иное, как соотнесение с уже известным «образцом», прототипом. В случае с визуальными текстами, это включение видимого в класс ранее освоенных объектов. Фотография, портрет — иконический знак индивидного, *вот этого* объекта. Однако портрет лорда *Эдварда Рассела* прочитывается нами и как *портрет лорда елизаветинской эпохи*, соотносясь, например, с портретами кисти Николаса Хиллиарда.

Так *generality* становится оборотной стороной *singularity*.

---

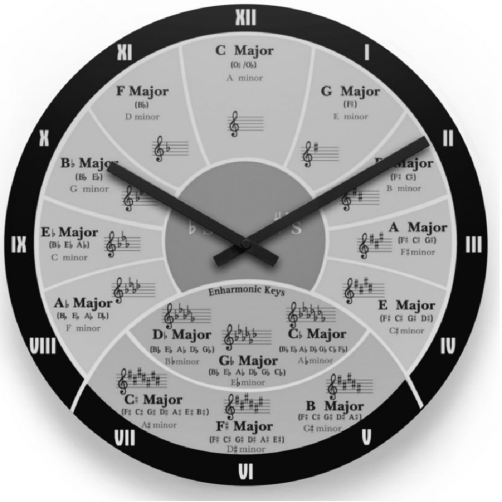
[6] *Кундера М.* Бессмертие / пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб., 2005. С. 342–343.

[7] *Черниговская Т. В.* Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. С. 321.

Слева: Николас Хиллиард. Портрет сэра Кристофора Хэтона (1588).
Справа: Николас Хиллиард. Портрет сэра Уолтера Рэли (1585)

Категоризация видимого может осуществляться как привычно-конвенциональная и альтернативная. Первый случай связан с восприятием знака как знака иконического, замещающего свой объект по принципу мимесиса. Тогда *вот эти* змеи на портрете лорда Эдварда Рассела — это змеи *как таковые*. Однако альтернативная категоризация, связанная с символическим прочтением, позволяет включить змей (или их свойства-qualia) в два различных класса: объекты и действия, связанные со *злом, смертью* или, напротив, *добром, жизнью*.

Ещё один пример.



Что именно мы видим? Иконический код восприятия позволяет включить это изображение в класс «настенные часы». И это действительно часы, поскольку глаз выделяет размеченный на 12 равных секторов (они обозначены римскими цифрами) циферблат и стрелки. Но для человека с музыкальным образованием этот рисунок — актуализация понятия «квинтовый круг тональностей»: здесь указаны все мажорные тональности с параллельными минорными, а в основание циферблата вынесены энгармонические (взаимозаменяемые) тональности. «Квинтовый круг» — один из символов бесконечности: переходя от тональности к тональности по квинтам, мы обязательно замкнём геометрию круга и начнём движение сначала. Это символическое прочтение — инструмент создания альтернативной категоризации для изначально собственно музыкального понятия. Так категоризация становится инструментом, позволяющим нам «организовывать» мир.

Применительно к невербальным текстам категоризация непосредственно связана с *полилингвальным способом нашей репрезентации мира*. Можно говорить о том, что процесс межсемиотического перекодирования и сама возможность языков человека работать бок о бок объясняются не только ограниченностью репрезентативного потенциала каждого из языков, но и необходимостью аналитического осмысления того, что мы воспринимаем — распределения неизвестного по классам уже известных объектов по принципу эквивалентности. А эта операция осуществляется с помощью исключительно словесной номинации, позволяющей нам противостоять сенсорному хаосу, сделать индивидуальные впечатления «объективными», доступными для других людей[8].

Визуальный канал — самый значимый для сбора первичной информации о мире. *Но всё ли мы видим?* Ведь видеть можно то, для чего в вербальном языке есть имя, что через слово соотносится с понятием, с категорией. Визуальный образ откликается, прежде всего, словесной концептуализацией[9]. Картина разворачивается в вербальный нарратив. Но изображённое мы также можем слышать, ощущать тактильно. Именно так заполняются

[8] *Черниговская Т. В.* Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. С. 67.

[9] *Гаспаров Б.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 265; 270–279.

лакуны в поле видимого, расширяется и уточняется пространство визуального образа.

Слаженное взаимодействие разносемиотических систем американский музыковед и когнитивист Лоуренс Марк Збиковски очень своеобразно определяет как «интимное когнитивное танго»[10]. Было бы неправильно сказать, что визуальный образ потенциально содержит знаки других языков, что он существует в режиме спящей интеграции различных систем. Полилингвален не сам визуальный текст, а процесс его интерпретации. Дополнительность языков есть базовая ментальная операция — способ нашего мышления, сделавший нас тем, кем мы есть[11].

IS VISION THE TWIN OF SPEECH? О ЧТЕНИИ, ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ ЯЗЫКОВ И МЕНТАЛЬНЫХ ОБРАЗАХ

Итак, картина разворачивается в вербальный нарратив, актуализируясь в слове. Но что происходит при чтении книги? Визуальное взаимодействует с вербальным, но верно и vice versa. Образ, как близнец, неразрывно сопровождает речь, становясь её оборотной стороной. Картины, оживляющие словесный текст, создаются в рамках различных модальностей, и степень оживления зависит от числа языков, знаки которых закодированы, спрятаны в вербальном знаке. И потому вопрос Питера Менделсуна, вынесенный им в заглавие своей книги[12], на самом деле, приходится постоянно варьировать: *Что мы видим, когда читаем? А что слышим, что ощущают наши пальцы и кожа? Какие запахи нас окружают?* И не менее значимый вопрос: *почему* мы всё это видим, слышим, ощущаем?

Вот одна из Венецианских строф (I) И. Бродского:

> Так смолкают оркестры. Город сродни попытке
> воздуха удержать ноту от тишины,
> и дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры,
> плохо освещены.

[10] *Zbikowski L.* The Cognitive tango // The Atrful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativiti / ed. M. Turner. Oxford, 2006. P. 132–133.

[11] *Fauconnier G. Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York, 2002. 440 p; *Turner M.* Compression and representation // Language and Literature. 2006. № 15 (1). P. 17–27.

[12] *Менделсун П.* Что мы видим, когда читаем: феноменологическое исследование с иллюстрациями / пер. с англ. Л. Трониной. М., 2016. 448 с.

> Только фальцет звезды меж телеграфных линий —
> там, где глубоким сном спит гражданин Перми.
> Но вода аплодирует, и набережная — как иней,
> осевший на до-ре-ми.

Семиотический механизм её восприятия я буду показывать, обращаясь одновременно и к эссе «Набережная неисцелимых» (1992). Причина — общий локус отображения (Венеция) и поле точных лексических совпадений: «В сущности, весь город, особенно ночью, напоминает гигантский оркестр, с тускло освещёнными пюпитрами палаццо, с немолчным хором волн, с фальцетом звезды в зимнем небе[13]».

Если русский язык для нас материнский или мы владеем этим языком, то первый этап чтения — декодирование графем — «проскакивает» неосознанно. Буквы — знаки с визуальным носителем, замещающие фонемы русского языка по типу индексов. Но знаками они являются только в этом контексте: «знак для фонемы». За пунктуационными знаками стоят интонация говорящего, его дыхание, психологическое состояние. Разбивка строфы на строки может говорить о постановке логического ударения (в отсутствие, например, выделения слов курсивом). Получается, что текст мы видим, но при этом проходим сквозь графемы, оказываясь в совершенно другом пространстве — видимой и слышимой ментальной картины. Её семантика — пространство «между», создаваемое взаимодействием вербального языка и других, скрытых в слове, модальностей. В ментальных картинах-репрезентациях открывается пространство смыслов, ненаблюдаемое само по себе. Сопровождая процесс чтения, эти репрезентации всегда обладают свойством неокончательности.

Словесные индексы подобны иконкам на компьютере: это наблюдаемый компонент интерфейса интерпретации. Бродский прокладывает маршрут для нашего глаза и уха. За словесными указателями открывается пространство видения и звучания. Дополнительность этих компонентов важно сразу отметить, поскольку, например, в Рождественских стихах картина, за редкими исключениями, только визуальная. Снизу взгляд на звезду: «звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца».

И взгляд сверху на лежащего в яслях ребенка, издалека, с огромного расстояния, из глубины Вселенной, с другого ее конца, глазами Бога:

[13] *Бродский И.* Набережная неисцелимых. С. 164–165.

В пустыне, подобранной небом для чуда <...>
В заметаемой снегом
пещере, своей не предчувствуя роли,
младенец дремал в золотом ореоле
волос, обретавших стремительно навык
свеченья <...>.

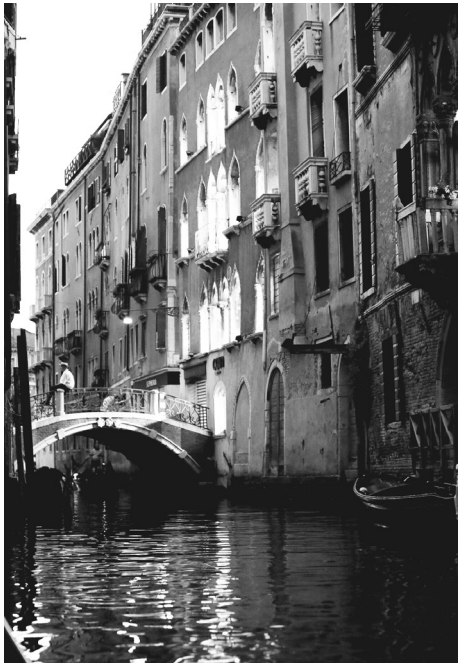
И сложение двух ракурсов, когда мы видим звезду и видим глазами звезды:

Звезда, пламенея в ночи,
смотрела, как трех караванов дороги
сходились в пещеру Христа, как лучи.

Сама огромность этих расстояний запрещает звук. Действующие лица картины — Бог-Отец (Звезда) и Сын, и знаки их языка вне нашего восприятия.

В «Набережной неисцелимых» Бродский *видит* Венецию, определяя её как город для глаз. Здесь у всего общая цель — быть замеченным, и потому глаз автономен от тела, которое всюду за ним следует. Только в Венеции глаз предшествует перу. В этом городе человек попадает «в плен твёрдой топографии». В меньшей степени, Венеция — это узкие, вьющиеся, как угорь, улицы и купола. В большей — это вода и отражения улочек и куполов. Вода есть само время. Попадая в Венецию, ты оказываешься внутри текущего времени.

Венеция есть город, всплывший из воды. Если мир — текст, написанный Творцом, то вода — стилистический приём Творца. Вода удваивает Венецию, снабжая её красоту двойником — создавая отражения как знаки знаков. Мраморная статика куполов в воде, приобретает вид перевёрнутых фарфоровых чашек и колеблется, подобно медузам. Топография Венеции призрачна: в силу неизбежности удвоения города в отражениях, здания и купола теряют статичные формы и существуют сродни облакам, меняя очертания и цвет. Отражения отделяют Венецию от самой Венеции, превращая её красоту во вневременную категорию. Кажется, что, процедив воду, можно получить в осадке отражения и обладать ими как самой красотой. Для Бродского несомненно, что жидкое зеркало воды навсегда запечатлело в себе Дух Божий, который когда-то над ней носился. Как и везде, человек становится тем, на что он смотрит. В Венеции он обретает свойство мимикрии, уподобляясь воде, времени, отражениям (с. 123).



Венеция.
Автор фото: David Kerze

В той из «Венецианских строф», что выписана выше, Бродский не только видит, но и *слышит* Венецию. Перед наступлением ночи город постепенно становится невидимым. Вместе со светом исчезает и его звучание. Так смолкают оркестры. Не знаю, думал ли здесь Иосиф Бродский о финале Прощальной симфонии Йозефа Гайдна, где музыканты оркестра по очереди покидают сцену, гася свечу на своём пюпитре. И вот уже в полумраке остаётся звучание только одной скрипки, которая, как и Венеция, держит последнюю ноту, пока хватает дыхания, пока продолжается вибрация струны, пока тишина не поглотит этот звук, не растворит его в себе. *Так смолкают оркестры* — это не о самом звуке, а о наступившей тишине, которую дирижёр удерживает в зале своим последним жестом.

Звука нет только в локусе дворцов, плотно сдвинутых друг к другу, как пюпитры в полумраке оставленной музыкантами сцены: «дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры, плохо освещены».

На эту тишину наслаивается фальцет звезды, смотрящей на место успокоения Сергея Дягилева на острове Сан-Микеле

(*там, где глубоким сном спит гражданин Перми*), на эпитафию на его могиле: *Венеция — постоянная вдохновительница наших успокоений*. И уже слышны аплодисменты, которыми вода благодарит город за дневную красоту.

Как обе эти картины (видимая и слышимая) вписаны в словесный текст? Как происходит, что вслед за Бродским мы видим и слышим Венецию, если в действительности наши глаза воспринимают только последовательность графем?

Слово в тексте — знак для того, что глаз ранее уже выделил в пространстве. Так вербальный текст приобретает свойство, именуемое окуляцентризмом, или речевым зрением. Для Бродского восприятие мира начинается с «включения сетчатки», когда «глаз предшествует перу»[14]. Пока речь о зрении самого поэта. А видим ли и мы то же самое, читая Венецианские строфы?

Процесс чтения и понимания-интерпретации основан на создании ментальных репрезентаций, сопровождающих декодирование словесных знаков. Эти репрезентации имеют пространственно-временно́й характер, отражая природу того мира, в котором мы живём. Ответ на вопрос, совпадает ли наш пространственный образ с тем, что когда-то видел и слышал Бродский, связан со степенью семиотической «истинности» поэтического текста. Что именно мы видим, читая, что «дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры, / плохо освещены»? Каждый словесный знак использован здесь в качестве индекса, отсылая к понятию, и это не позволяет представить конкретный дворец, пюпитр, сам локус, степень его освещённости. Однако на уровне всего высказывания возникает вероятностный пространственный образ: тесно прижавшиеся друг к другу здания в неверном свете гаснущего дня. И здесь поэт предлагает подсказку-сравнение в виде иконического образа. Те, кто ходит на симфонические концерты, с лёгкостью воспроизводят в памяти сцену до выхода музыкантов и дирижёра: пюпитры стоят, буквально вплотную друг к другу. При увеличенном составе оркестра два исполнителя вынуждены пользоваться одним пюпитром. Этот образ позволяет однозначно вывести, что геометрия венецианских улиц далека от геометрической точности и выверенности Северной Венеции, в отличие от которой улицы здесь узкие

[14] *Бродский И.* Набережная неисцелимых. С. 111.

и вьющиеся, как угорь, и над ними не властен инвариантный алгоритм прямых, пересекающихся под прямым углом.

Такая картина — результат индексально-иконической репрезентации города, который Бродский знал ещё до своего первого посещения, в который постоянно возвращался, который фотографически отпечатался в его памяти. Но, повторю, читателю дана репрезентация, в которой схематично обозначена топография Венеции: сдвинутые дворцы в гаснущем свете, окружённые водой. А, следовательно, текст (который говорит об ассоциативной реакции поэта на увиденное, то есть больше о Бродском, нежели о Венеции) не позволяет однозначно воспроизвести ту картину, которая у поэта «предшествовала перу». Наверное, те, кто хорошо помнят визуальный ряд фильма Лукино Висконти «Смерть в Венеции» (*Morte A Venezia*, 1971), в большей степени приблизятся к тому, что стоит за Венецианскими строфами и «Набережной неисцелимых», чем те, кто визуализирует этот город только по текстам Бродского.

Теперь о семиотическом механизме звукового образа Венеции, ведь слово — это знак также и для того, что ухо ранее различило в мире. Звук можно назвать: *фальцет*. И можно определить: звука *серебро в соловье*. Однако вербальное воплощение звукового опыта (как и ольфакторного) ещё сложнее, чем визуального. Бродский прямо говорит о том, что вещи, доступные глазу, легче перевести в слова. Причина не только в том, что вещи статичны: статичны, инвариантны и понятия, в которые вещи воплощаются. Вот почему даже став словом — «окаменев, обветшав, обнищав», вещи остаются узнаваемыми. Звук же — волна, которую нельзя зафиксировать и которая в итоге сокращается словом до тишины.

Возможно ли так соединить слово с невербальным звуком, чтобы, пройдя сквозь оболочку слова, можно было действительно «услышать» то, что оно заместило? Вопрос о достаточно ограниченных и при этом различных звукоподражательных возможностях вербальных языков я сразу же выношу за скобки, поскольку, в данном случае, это не связано со стилистикой Бродского. Речь о том, что представление о *высоком* звуке, *серебряном* звучании обладает очень высокой степенью вероятностности, или ассоциативной силы: высокий для кого? Где известная всем точка отсчёта, от которой средний диапазон голоса переходит в высокий? А серебряное звучание — это звук коло-

кольчика или звучание фортепианных сонат Скарлатти, или голос соловья? Список с открытым финалом.

Может, в этом причина, что у Бродского репрезентация звуков основана на когнитивном механизме синестезии. А именно: для обозначения звуков он везде прибегает к визуальной модальности (у него и здесь глаз предшествует перу). Мы начинаем «видеть» звучание, вписанное в пространственный локус. Выбираю из Бродского наугад:

— звук рояля в тиши обеденного перерыва;
— слух бередит одним пальцем разбуженное пианино;
— звук, из земли подошвой извлекаемый;
— удары колокола в тумане.

В Венецианских строфах фальцет звезды (звук высоких частот, бедный обертонами) соотносится с расстоянием до неё, поскольку, «устремляясь ввысь, // звук скидывает балласт» (*«Полдень в комнате»*).

Но верно и наоборот: иконическая репрезентация визуальных образов у Бродского включает их «озвучивание». Вот «скрипичные грифы гондол покачиваются, издавая тишину».

Вода венецианских каналов подобна *партитуре, которую играют без пауз и перерыва*. Включение в визуальный образ непрерывного звучания — инструмент, позволяющий в рамках другой модальности увидеть непрерывность воды — пространство, которое только формально (для удобства глаза?) разделено *тактовыми чертами* каналов, но соединено (опять для глаза) *лигами мостов* (с. 127).

Слуховые впечатления придают зрительным более отчётливый характер. Вот *набережная — как иней, осевший на до-ре-ми*. По-видимому, *до-ре-ми*, в отличие от написания *до, ре, ми*, означает одновременное, не последовательное, взятие трёх рядом стоящих звуков. И это очень «плотное» звучание, визуально соотносимое с непрозрачной поверхностью блестящей инеем набережной.

Поэт слышит видимое и видит слышимое, расширяя для нас каждый из каналов эмпирического познания мира. Так через дополнительность языков создаётся кумулятивный эффект восприятия. И Бродский бесконечно прав, утверждая: «Никогда не знаешь, что чем порождено: то ли язык опытом, то ли опыт — языком»[15]. В итоге, чтение обращается в когнитивный процесс,

[15] *Бродский И.* Набережная неисцелимых. С. 151.

где мы задействуем несколько разносемиотических систем. Даже если невербальные языки скрыты за вербальными знаками, несловесные образы, подобно близнецу, неразрывно сопровождают вербальную речь, становясь её оборотной стороной.

ОСТАВИТЬ СЛЕД, ОСТАТЬСЯ БУКВОЙ: ИОСИФ БРОДСКИЙ В СЕМИОТИЧЕСКИХ ОПЫТАХ ЕКАТЕРИНЫ МАРГОЛИС

Это будет небольшой очерк, вновь обращённый к семиотике визуальности и дополнительности языков. Но теперь речь пойдёт об актуализированной, а не скрытой, синестезии в визуальных текстах, выполненных в техниках леттризма (фр. *lettre* — буква) или асемического письма (*asemic writing*). Я буду говорить о семиотических опытах Екатерины Марголис, представленных в Санкт-Петербурге в рамках проекта «Ландшафты Бродского» весной 2015 года и вошедших в её книгу «Следы на воде»[16]. В частности, это визуальная графика, где пространственный рисунок создаётся буквами латинского и кириллического алфавитов,

[16] *Марголис Е.* Следы на воде. СПб., 2015. 400 с.

а также словами и высказываниями из Венецианских текстов Иосифа Бродского. По отношению к вербальным знакам художник (и семиотик по образованию) Е. Марголис использовала принцип двойного кодирования. Они, естественно, прочитываются как вербальные знаки, но одновременно значима их пространственная конфигурация, позволяющая воспринимать визуальный образ.

Вот один из семиотических триптрихов Марголис.

Техника выполнения текстов — цифровая фотография, акварель и графика (включающая вербальные знаки), соответственно. Все изображения обращены к одному референту — фрагменту венецианского пейзажа. Но различаются семиотическим способом отображения: художник показывает, что происходит при «убывании» иконизма. Глаз зрителя постепенно переходит от иконы-образа к схеме, остаточный иконизм которой опознаётся только в контексте первых двух изображений: дуга моста воспроизводится фрагментом дужки латинской графемы *a*, но также возможно, что это фрагменты *q* или перевёрнутых на 180^0 *f* или *s*.

Все три текста окружены шлейфом символических значений, которые инициируются вербальными осколочками *я помню* и *уходя вдаль*. Они извлечены из «Набережной неисцелимых» (доказательством их принадлежности к этому тексту является название выставки: «Sledy na vode / Следы на снегу. Watermarks / Snowmarks»), но трудно однозначно указать фрагмент извлечения. Вот что это может быть:

> — *Я,* скажем, *помню*, как купил здесь несколько вещей — само собой, в кредит, — которые потом надеть не было ни духа, ни охоты.
>
> — *Помню*, *я* как-то провел январь на пятом этаже в доме около церкви Фава. Владельцем квартиры был потомок не кого-нибудь, а Уго Фосколо.

> — Куда бы ты, *уходя* здесь из дому, не направился, ты заблудишься в этих длинных витках улиц и переулков, манящих узнать их насквозь, пройти до неуловимого конца <...>.

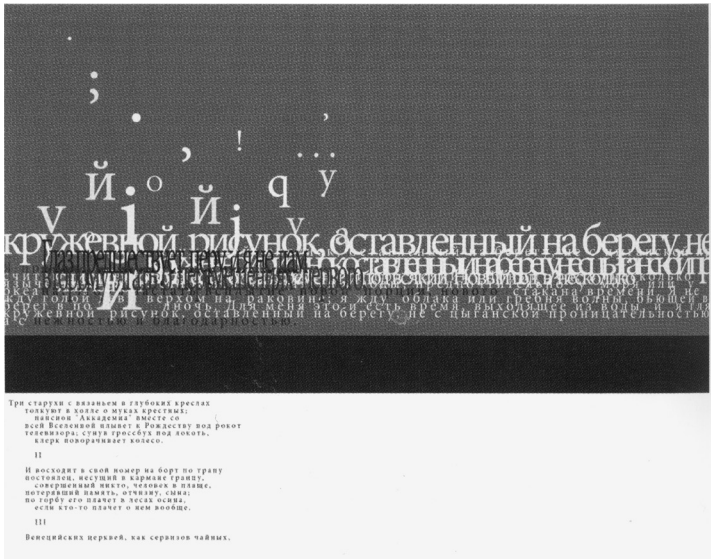
Знаки третьего изображения обретают автономность от своих исконных систем. Слова, покинув текст Бродского, могут сложиться в собственное вероятностное послание: *уходя вдаль*, *я помню*. Буквы, закрыв за собой двери латинского алфавита, перестают быть знаками фонем/звуков и пробуют себя в качестве заместителей новых референтов. Вне фотографии моста над каналом в композиции графических элементов можно увидеть, например, и фрагмент арки готического собора.

Следующий образ входит в состав диптиха, где вторая часть — фотография венецианской лагуны. Но пока я намеренно не воспроизвожу эту фотографию, чтобы показать семиотический потенциал леттризма как текстопорождающей практики.

Даже мельком брошенный взгляд позволяет говорить о том, что *рисунок-изображение* создаётся здесь цветовыми контрастами и конфигурацией строк из текстов И. Бродского. В создании пространственного образа участвуют также и отдельные буквы кирилицы, латиницы и знаки препинания. Это, в прямом смысле, полилингвальный текст, заставляющий зрителя воспринимать графемы как знаки двух разносемиотических систем — вербального языка и визуальной графики.

Сама возможность переключения кода предуготована природой знаконосителя: визуальным характером восприятия графем. Отсюда и семантическое родство понятий графика (греч. *graphike*) в лингвистике (система графем — букв и знаков препинания), каллиграфии (способ начертания букв, шрифты) и визуальном искусстве, включая компьютерную графику, где для создания пространственных изображений используются линии, штрихи, контраст фигуры и «пустого» фона, нюансы тона и цвета. Во всех случаях употребления этого термина мы опираемся на значения «рисовать, писать, изображать».

Графический текст включает вербальный фрагмент. Текст в тексте (предисловие к визуальному?) — это первая, вторая и начало третьей строфы из «Лагуны» Иосифа Бродского. Я воспроизведу этот фрагмент полностью, поскольку Е. Марголис намеренно даёт его очень мелким шрифтом:



I

Три старухи с вязаньем в глубоких креслах
толкуют в холле о муках крестных;
пансион «Академия» вместе со
Всей Вселенной плывет к Рождеству под рокот
телевизора; сунув гроссбух под локоть,
клерк поворачивает колесо.

II

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына;
по горбу его плачет осина,
если кто-то плачет о нём вообще.

III

Венецианский церквей, как сервизов чайных,

Впрочем, может, это и «послесловие» к изображению? Оба варианта верны, ведь всё зависит от того, что попадёт в поле зрения в первую очередь — стихотворные строфы или визуальный образ.

Строки обрываются, растворяясь в пустоте листа. И Бродский (это именно он во второй строфе — постоялец, несущий в кармане граппу, совершенный никто, человек в плаще) в этом же цикле «Часть речи» говорит, в том числе о себе: «Наши жизни, как строчки, достигли точки» («Песня невинности, она же — опыта»); «Человек превращается в шорох пера на бумаге, в кольца, петли, клинышки букв и потому что скользко, в запятые и точки» («Декабрь во Флоренции»); «От всего человека вам остается часть речи. Часть речи вообще. Часть речи».

И тогда написанный текст — «Это конец вещей, это — в конце пути зеркало, чтобы войти» («Торс»).

Перечитывать свои стихи равнозначно возможности шагнуть в собственный портрет.

Переводим глаза на собственно изображение. Кольца, петли, клинышки букв — знаки присутствия самого поэта. Это язык — то, чем поэт стал после своего ухода и чем остаётся с нами. А пустота фона — о ней, как символическом знаке текстов, которые уже никогда не будут написаны, тоже сам Бродский в Элегии Уистену Х. Одену:

> Теперь слова — перья мёртвых птиц —
> по словарям. Пусты
> в небе тысячи белых страниц,
> тех, что не сделал ты[17].

Бродский как его тексты, тексты как знак самого поэта — первая идея, которая получает символическое воплощение у Екатерины Марголис. Но её визуальный опыт — это ещё и опыт иконической репрезентации. В качестве знаконосителя графического изображения взят «осколочек» из «Набережной неисцелимых». Осколочек, поскольку он изъят из целостного смыслового фрагмента и даже не является автономной синтаксической единицей эссе — предложением. Процитирую этот фрагмент, выделив курсивом то, что вошло в визуальную композицию:

> Я просто считаю, что вода есть образ времени, и под всякий Новый год, в несколько языческом духе, стараюсь оказаться у воды,

[17] *Бродский И.* Элегия Уистену Х. Одену / пер. А. Олеара // Олеар А. (2007). Оконный блюз. Книга стихотворений. Томск, 2007. С. 100. Это самое первое стихотворение Иосифа Бродского, написанное им на английском языке в 1974 г.

предпочтительно у моря или у океана, чтобы застать всплытие новой порции, новой пригоршни времени. Я не жду голой девы верхом на раковине; я жду облака или гребня волны, бьющей в берег в полночь. Для меня это и есть время, выходящее из воды, и я гляжу на *кружевной рисунок, оставленный на берегу, не с цыганской проницательностью, а с нежностью и благодарностью*[18].

Художник работает с эффектом наложения, когда вербальный текст, воспроизводя сам себя, становится и собственным знаком (иконическим), и собственным референтом. Воспроизведение происходит не линейно, а пространственно: одно и то же пишется поверх написанного, но используется разная величина букв, разный шрифт, зеркальный поворот написанного, то белый, то синий цвет литер. И здесь слова перестают быть словами, превращаясь в массив графем, который, в свою очередь, становится рисунком — иконическим знаком той ситуации, которую описывает Бродский. Композиция из графем схематически воспроизводит кружевной рисунок пены, который волны, убегая, оставляют на берегу, а отдельные разлетевшиеся буквы и знаки препинания прочитываются глазом как морские брызги.

Мимикрия и анонимность, на взгляд Бродского, — обязательные свойства путешественника. *Звук отрицает себя, слова и слух*. Речь о воде видится как сама вода. За массивом графем, теряющих связь с алфавитом и «материнским» текстом, отделившимся от своего автора и ставшим инструментом визуальной графики, теперь отдалённо проступает шум волн, набегающих на гранит набережной — площадь перед собором Сан-Джорджо Маджоре. Линейность вербального текста (линия предложения) обращается в визуальную горизонталь — знак кромки гранитного берега. *Поверхность — то есть первое, что замечает глаз,*

[18] *Бродский И.* Набережная неисцелимых. С. 127.

часто красноречивее своего содержимого. Не менее возможно, что горизонталь есть знак того, о чём Бродский спрашивает себя самого: «Что ты любишь сильней всего? // Реки и улицы — *длинные вещи жизни*» (Курсив мой. — *Е. Б.*).

Вернусь к вопросу о семиотической природе визуальных опытов Екатерины Марголис. С искусствоведческой точки зрения они выполнены в технике асемического письма или летризма. Асемизм в психопатологии — неспособность оперировать значениями вербальных знаков, которые превращаются в графические «оболочки», лишённые значений. Если такое понимание автоматически перенести в область художественного творчества, то из этого следует, что зритель воспринимает слова и графемы на картине исключительно как инструменты создания пространственного образа, не обращая внимания на их изначально вербальную природу. Однако ещё раз подчеркну, что графемы как визуальные носители имеют двойную природу: они могут образовывать пространственный рисунок, но при этом не теряют связь со своей материнской системой. Это и есть принцип двойного кодирования. Механизм так понимаемого асемизма в искусстве — тот же, что и для вербальной метафоры: один и тот же знаконоситель для двух референтов, между которыми языковое сознание обнаружило подобие, связь, ещё не ставшую конвенциональной, и произвело на свет альтернативную категоризацию.

В семиотических опытах Екатерины Марголис графические знаки несут на себе печать семантической и стилистической амбивалентности. Покидает ли буква пределы латиницы или кирилицы? Изымаются ли слова из конкретного текста или языка? И да, и нет. Визуальный носитель знака становится соединительным звеном между двумя семиотическими системами. Многократное воспроизведение линейной последовательности *кружевной рисунок, оставленный на берегу* усилено автореференцией письменного послания — наложением фрагмента на себя самого, эффектом палимпсеста, с той только разницей, что текст, по которому пишут, остаётся видимым. Как и в музыкальной фуге, где одновременно звучат несколько голосов, развивая одну и ту же тему. Екатерина Марголис создаёт визуальную фугу на тему Бродского. Визуальный образ (схематический рисунок кромка берега, смыкающаяся с водой) —

знак, актуализирующий для зрителя тот референт, который стоит за вербальным фрагментом: *кружевной рисунок пены на волнах, гребень волны, бьющей в берег*. Эта сложная семиотическая игра, где, в буквальном смысле, *Watermark* — водяной знак, знак воды (и таково название эссе Бродского в англоязычном оригинале).

В итоге слово не перестаёт быть собой, а наоборот, расширяет семиотический (репрезентативный) потенциал. В асемических визуальных текстах слово прочитывается и как знак, замещающий понятие, и как знак, иконически замещающий референт, форма которого подобна очертаниям самого слова. И в этом отличие от письменной речи — системы, где, читая, мы проходим сквозь графическую оболочку слова, направляясь сразу к понятию, поскольку только оно нас и интересует. Второе отличие неизбежно касается конвенции значений. Отношение знак-понятие закреплено для всех носителей языка (сейчас я не говорю об альтернативных категоризациях), тогда как интерпретация визуального очертания «того же» слова в асемическом искусстве не может иметь зафиксированного значения.

У Марголис немало фотографий и графических пейзажей Венеции, которые можно было бы выставить как иллюстрации к «Набережной неисцелимых». Но её «Ландшафты Бродского» — нечто иное. Если это и иллюстрация, то не того, о чём говорится, а иконический знак *словообраза* — ментальной картинки, которую сознание транслирует нам в нераздельности со словом. Это ментальные ландшафты, визуализирующие когнитивный принцип дополнительности слова и образа, визуализирующие мысль в момент её произнесения.

Строфа обрывается в пустоту. Брызги графем растворяются в воздухе. Самая верхняя точка, «оставшаяся от угла», от текста, уже почти визуальное ничто. В итоге, зритель, он же читатель, смотрит «в то “никуда”, задержаться в коем мысли можно, зрачку нельзя. Там, за нигде, за его пределом, — черным, бесцветным, возможно, белым — Есть какая-то вещь, предмет. Может быть, тело...».

Где «новый Дант склоняется к листу на пустое место ставит слово».

ЗВУКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МИРА: МУЗЫКА В КОГНИТИВНО-СЕМИОТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

В рамках семиотики определю музыку как язык, репрезентирующий мир в звуках. Он (язык) принадлежит вторичным моделирующим системам, поскольку создан человеком и, в этом смысле, является искусственным. В серии очерков о нём я буду говорить исключительно об академической (классической) музыке, причём инструментальной, то есть лишённой поддержки слова (*wordless music, musica instrumentalis*). Поскольку речь пойдёт о семиотическом анализе, естественно, на первый план выйдет проблема носителей музыкальной семантики, механизмов их восприятия, возможностей описания и категоризации значений. Вот почему мне придётся оставить за границей повествования философское понимание музыки как некоего абсолюта[19], гармонии сфер, звучащей Вселенной: *musica mundana* у Боэция или *musurgia universalis* у Атанасиуса Кирхера (с. 137).

Семиотика музыки — самая неаксиоматичная область изучения знаковых систем культуры, самая герметичная из семиотик. Начало систематического изучения музыки как, в прямом смысле, языка, информационной системы — это конец XX века, и сейчас эта исследовательская область по-прежнему пребывает в стадии становления. Развитие музыкальной семиотики вряд ли похоже на «линейный» прирост знаний. Скорее, это сад расходящихся тропок, где каждый, кто решается заниматься этой сферой, пытается, во-первых, отделиться от академического музыкознания[20], а далее выбрать в качестве начального ориентира парадигму анализа: лингвоцентризм, соссюровский структурализм, пирсовское представление о способах репрезентации, когнитивное картирование, двойное кодирование информации и др.

[19] «Музыка — не игра на скрипке, не пение. Музыка — идея, которая выходит за все допустимые рамки». Такова точка зрения художественного руководителя Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского и руководителя оркестра и хора MusicAeterna Теодора Курентзиса. Режим доступа: https://www.facebook.com/currentzis.

[20] Естественно, что семиотический анализ музыки всё же невозможен без специальных знаний в области теории музыки, а также достаточно профессиональных навыков игры на музыкальных инструментах.

Мои представления об исследовательских ориентирах и границах семиотики музыки очерчиваются вопросами, которые будут рассматриваться в рамках этого и следующих очерков:

— следует ли говорить о музыке вне академической музыковедческой традиции? Приносит ли это новые возможности для интерпретации самой музыки?

— семиотический подход предполагает, что музыка — это язык в системе языков культуры. Соответственно, в нём задействованы инвариантные механизмы репрезентации, передачи и восприятия значений. Однако насколько музыка далека от других семиотических систем, прежде всего, вербального языка? Переводима ли музыка на другие языки?

— каков когнитивный механизм понимания / сочинения музыки? Можно ли слышать то же самое, что и другой человек? Как возможно, что музыку мы не только / не столько слышим, сколько «видим» и чувствуем?

В попытках ответить на них я неизбежно буду выходить на следующие, что само по себе — знак того, что число задаваемых на этой территории вопросов превышает количество (и степень полноты!) полученных ответов.

Думаю, что основная задача семиотики музыки связана с выявлением когнитивных механизмов её восприятия. Акцент, в отличие от музыковедческого анализа форм, ставится не на структурно-композиционных особенностях текстов и попытках словесно выразить их «содержание», а на том, как именно музыка кодирует свои значения, почему их столь сложно вербализовать, почему опыт восприятия музыки всегда полилингвален.

Здесь становится очевидным, что семиотика музыки не может не быть междисциплинарным исследовательским пространством, где на равных взаимодействуют общая теория знаков Ч. Пирса, генеративная лингвистика, лингвистика универсалий, когнитивистика как сфера изучения процессов концептуализации, категоризации, анализа полилингвальных ментальных пространств.

Кажется, что это бесконечно далеко от того, чем занимаются искусствознание, теория и история музыки, и что система сформулированных выше проблем полностью уведёт меня в сторону от музыки как искусства, воздействие которого сравнимо с волшебством. Это не совсем так, хотя бы потому, что музыка — это наиболее активный язык моей собственной семиосферы.

Атанасиус Кирхер. Иллюстрация к труду «Musurgia universalis» (1650)

Музыка больше, чем «узко» понимаемое искусство. Она — интеллектуальная и чувственная практика познания мира, и когнитивно-семиотический ракурс «прочтения» её текстов как раз и позволяет точнее определять репрезентативный потенциал (образный и аналитический, в равной степени) этого языка.

Парадоксально, но причины того, что воздействие музыки так часто связывается с чудом, волшебством (от этого никуда, это невозможно отрицать), тоже имеют семиотическое объяснение. В силу своей природы звучащая музыка возникает из тишины и растворяется в ней с последним отзвучавшим звуком. Но и тишина — звучание. В этом смысле музыка безгранична. Производство и восприятие звука неразрывно связано с телесностью человека: визуально воспринимается жест исполнителя, через слух — жест самой музыки, берущий начало в движениях тела, эмоций, мысли. Может, поэтому музыка незримой нитью соединяет тело и душу, мысль и чувство, единичное и концептуальное[21]. Это и есть волшебство.

[21] *Mathieu W. A.* Bridge of Waves: What Music Is and How Listening to It Changes the World. Boston, 2010. P. xvi.

МУЗЫКА — ЯЗЫК? РАССУЖДЕНИЯ О ЛИНГВИСТИЧНОСТИ МУЗЫКИ

Музыка и вербальный язык
Музыкальные знаки и значения
Репрезентативный потенциал музыки
Восприятие музыки как вербализация и когнитивная достройка образа

Дискуссии о том, можно ли, в прямом, а не метафорическом, смысле говорить о музыке как языке, — это интеллектуальный фон, по-прежнему сопровождающий каждую работу в области музыкальной семиотики. Главный довод хора сомневающихся — так называемая «нелингвистичность» музыки, или непохожесть её на вербальный язык.

Ведущие семиотики XX века (А. Греймас, У. Эко, Ю. Лотман, Э. Бенвенист и, в меньшей степени, Р. Барт) старательно обходили музыку как объект исследования. Нетрудно понять, что все они, так или иначе, были связаны со структурной семантикой, а эта методология всегда заходила в тупик, когда её пробовали использовать для анализа классической музыки. Причина их невнимания к музыке объясняется также отсутствием профессионального музыкального образования и исполнительской практики (хотя бы домашнего музицирования). Исключение здесь составляют Ролан Барт — страстный любитель фортепианной игры и, отчасти, Умберто Эко, игравший дома виолончельные Сюиты Баха на флейте.

Какие конкретно «претензии» предъявляли эти великие семиотики к музыке? Музыка — наименее репрезентативный и наиболее абстрактный язык культуры. Это язык, у которого есть синтаксис как последовательность знаков, но при этом нет семантики отдельных знаков. И потому он попадает в группу систем с неозначивающими единицами, которые, к тому же, очень проблематично выделить[22]. Вот лишь два высказывания о несемантичности музыки, принадлежащих, как ни парадоксально, теперь уже самим музыкантам — композиторам и дирижёрам.

Альфред Шнитке: «Музыка — искусственный язык, подчиненный строжайшей рациональной регламентации, но как бы

[22] *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / пер. с фр. Ю. Н. Караулова и др. М., 1974. С. 80, 82. Такой же точки зрения придерживался и Ю. Лотман.

совсем внесемантический. <...> То ли это язык, где семантика вся случайная и осколочная[23]».

Леонард Бернстайн: «Смешно рассуждать о смысле музыки. <...>. Возьмём маленький Прелюд Шопена. <...>. Это красивая музыка. Но о чём в ней речь? Ни о чём. Её просто приятно слушать[24]».

Однако после знакомства с работами Ноама Хомского Леонард Бернстайн изменил точку зрения, заявив, что всё-таки нет иного выхода, как признать музыку языком.

Насколько же музыка удовлетворяет требованиям языковой системы? Я буду опираться на точки зрения, представленные в англоязычных работах по семиотике музыки. Все эти работы включены в библиографию. Однако отдельно хотела бы отметить Нортоновские лекции Леонарда Бернстайна, прочитанные им в 1973–1974 гг. в Гарвардском университете[25]. В рамках этих лекций, получивших название «Вопрос без ответа», знаменитый дирижёр и популяризатор классической музыки представил студентам-немузыкантам точки сближения музыки и вербального языка и векторы их расхождения.

Итак, в качестве инструмента кодирования, генерирования и передачи значений (функций, инвариантных для любого языка) музыка, по определению, семиотична[26]. Для человека без специального образования, хотя бы начального, она кажется очень сложным и непонятным языком (*о чём эта симфония?*), поскольку, как и каждая система, требует знания своего кода. Однако парадоксально, что с точки зрения семиотики музыка во многом похожа на вербальный язык.

Подобно ему, музыка живёт только в исполнении. Исполнительская практика — речь музыки. И вербальный язык, и музыка используют последовательности артикулированных звуков для кодирования и передачи информации. Тексты музыки, как и словесные, линейно развиваются во времени: рождаются

[23] *Шнитке А.* Беседы, выступления, статьи. Режим доступа: https://monocler.ru/shnitke-besedi/.

[24] *Бернстайн Л.* Концерты для молодёжи / пер. с англ. Е. Ф. Бронфин. Л., 1991. С. 68–69.

[25] *Bernstein L.* The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (The Charles Eliot Norton Lectures). Harvard, 1984. 440 p.

[26] *Tarasti E.* Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. New York, 2002. P. 4.

из тишины, трансформируют не-звучание в звуковую материю и, отзвучав, растворяются в пространстве других звуков.

Слова, как и музыка, движутся
Лишь во времени; но то, что не выше жизни,
Не выше смерти. Слова, отзвучав, достигают
Молчания. Только формой и ритмом
Слова, как и музыка, достигают
Недвижности древней китайской вазы,
Круговращения вечной подвижности.
Т. С. Элиот. Четыре квартета

Звук, в отличие от вещи, — эфемерный носитель информации. Он не автономен от исполнителя: рояль не звучит до прикосновения пальцев к клавишам. Впрочем, это касается любых знаконосителей. Кажется, что уж бытие стула не зависит от человека. Но только если стул — вещь. Стоит ему стать знаком, или результатом пристального рассматривания (*Возьмем за спинку некоторый стул*), и окажется, что он

зажат между невидимых, но скул
пространства. <...>
На мягкий в профиль смахивая знак
и «восемь», но квадратное, в анфас <...>
Стул напрягает весь свой силуэт. <...>
Стул состоит из чувства пустоты
плюс крашенной материи <...>.
И. Бродский. Посвящается стулу

Все эти атрибуты привнесены поэтом в акте восприятия и подарены стулу, переставшему быть вещью и ставшему знаком пространства.

Может быть, для музыки *вопрос определения звуков как музыкальных или немузыкальных* (вопрос о границах фоносферы) стоит острее, чем для вербального языка. В обеих системах звуки артикулируются, или производятся человеком. Для этого используются или речевой аппарат, или музыкальные инструменты, в том числе человеческий голос. Звуки определяются как имеющие/не имеющие отношения к музыке в рамках конвенции звукоизвлечения (правил артикуляции). Удар кулаком по клавишам — не музыка. Однако этот же способ артикуляции «истинен» для Шестой сонаты С. Прокофьева, что и обозначено

композитором в нотах: *col pugno* (итал.), удар кулаком. Достаточно болезненная для музыкантов и слушателей современной классической музыки проблема связана с введением в партитуру инструментов, ранее не считавшихся музыкальными. Это, например, инструменты без фиксированной или со строго закреплённой звуковысотностью (том-томы, гонги, бонги, рейнстик), а также совершенная экзотика: стеклянные бокалы, граненые стаканы, скрипение вилкой по тарелкам, «звучащие» камни в форме куба и др. Добавим сюда нетрадиционные способы звукоизвлечения из вполне традиционных инструментов: использование пианистом струн рояля. Или появление в скрипичных партиях (вместо нот) схематичных указателей, как должен двигаться смычок по струнам: круг, линия сверху вниз и наоборот, восьмёрка. Звук как едва слышный шорох струнники получают путем неполного нажима смычком поверх струны (полуфлажолет).

Весь спектр этих звуков можно было услышать 18 февраля 2017 г. в Пермском театре оперы и балета на российской премьере Концерта для скрипки с оркестром *Cloud Ground*, созданного Сергеем Невским (оркестр *MusicAeterna*, солистка — Елена Ревич, дирижёр Теодор Курентзис). Исполнению концерта предшествовало небольшое словесное обращение дирижёра к слушателям о том, насколько важно расширять фоносферу и слышать то, что ранее не было знаком. Отношение к звуковым перфомансам у зала было неоднозначно. От восхищения «Облачным граундом» как метафорой культурной памяти (в частности, имеется в виду барочная модель вариаций на бас, типичная для творчества Бёрда и Пёрселла)[27] до откровенного непонимания, как именно гранёные стаканы и медленное перемещение вилки по фарфоровой тарелке позволяют композитору расширить репрезентативный потенциал музыки. Признаюсь, что я принадлежала ко второй группе слушателей.

Отзвучавший звук — фантом, призрак. И вербальный язык, и музыка используют *технику «знак знака»,* позволяющую фиксировать тексты. В вербальном языке буква — знак, замещающий звук (фонетическое письмо) или фонему (фонематическое

[27] *Черемных Е.* Земля и облако // Ведомости. Режим доступа: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/02/21/678687-teodor-kurentzis; *Баталина Ю.* От Баха до Баха // Культура. Режим доступа: https://www.newsko.ru/articles/nk-3760930.html.

письмо). Графемы музыки, или ноты, — знаки, референтом которых выступают звуки и одновременно (для клавишно-ударных инструментов) соответствующие клавиши рояля. Следующий рисунок иконически представляет клавиатуру, где каждая нота на нотном стане соответствует своей клавише. Ноты одновременно индексируют как высоту звука, так и его длительность (изображены четвертные ноты). Словесные номинации нот (*до, ре, ми*) также являются индексами соответствующих нотных графем, звуков и клавиш (рис. 3).

Несомненно, что *музыка, как и любой язык, актуализируется в текстах,* которые структурно (композиционно) организованы, отмечены знаками некоторых общих (для стилистических эпох и направлений) принципов использования языка. Одновременно композитор, как и поэт, может обладать индивидуальным почерком-стилем. Поскольку первичное восприятие музыки, как и вербальных текстов, связано с линейными последовательностями знаков, в анализе музыкальных композиций можно смело опираться на нарративную методологию.

Аналогии между обоими языками устанавливаются и *в плане структурного анализа*. Так, в рамках музыкальной акустики изучаются физические характеристики звуков, влияющие на их восприятие: это высота, громкость, тембр и длительность, консонанс и диссонанс звучаний. Часто они используются композиторами и как инструмент символизации. Полный звукоряд включает 88 звуков, и каждый основной тон может быть повышен или понижен. В вербальном языке количество фонем также обозримо. Как и в вербальном языке, для музыки небезразличны артикуляторные характеристики звуков — способ звукоизвлечения. К основным относятся *legato* (связно), *staccato* (отрывисто), *non legato* (не связно), *marcato* (отчётливо), *glissando* (скользя от звука к звуку), *portamento* (удерживая звуки, но не связывая их) и др.

Аналогом грамматики вербальных языков в музыке выступает теория гармонии, в рамках которой многообразие интервалов, аккордов, ладов и тональностей систематизируется в парадигмы-категории. Само линейное развитие музыкального текста предуготовано возможностями синтактики — например, соединения отдельных звуков и гармонических последовательностей в гомофонное пространство или соположения мелодических линий в полифоническую структуру.

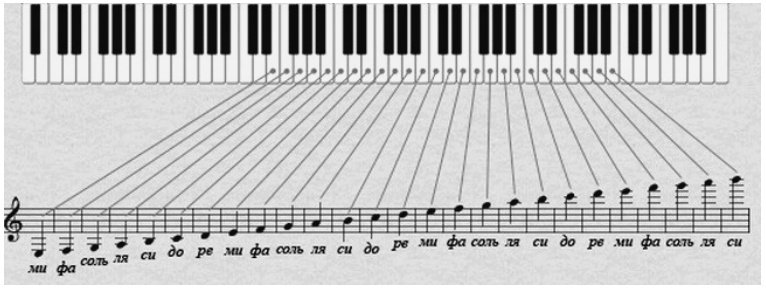


Рис. 3. Звукоряд на нотном стане и клавиатура фортепиано

Однако болевая точка «лингвистического» анализа музыки — вопрос о её словаре. Если музыка — это действительно язык, то где её словарь?[28] С одной стороны, этот вопрос — следствие наивного перенесения знаний о вербальном языке на музыку. С другой — в музыке действительно отсутствуют дискретные (отграниченные от контекста) единицы, которые, подобно словам, обладали бы устойчивым ядром значений, уточняющихся в контекстах употреблений[29]. Это следствие того, что музыка, как и визуальные тексты, относится к «непрерывным» системам — языкам с преобладанием недискретных знаков, а значит, в пространство её анализа нельзя механически переносить методы исследования, освоенные по отношению к языкам с преобладанием дискретных знаков[30].

И здесь я, наконец, перейду к самому важному: к *семиотическому своеобразию музыки,* её инаковости в системе других языков культуры, связанной, прежде всего, с природой носителей информации — недискретных звуковых протяжённостей.

Несомненно, музыка есть пространство *знаков*, где знаконосители:

— *воспринимаются*, прежде всего, слуховым аппаратом. В случае работы музыканта с нотным текстом/партитурой первичные носители значений имеют визуальную природу. В дискурсе

[28] *Agawu K.* Playing with signs. A Semiotic interpretation of classic music. Princeton, 1991. P. 16.

[29] *Арановский М. Г.* Дискуссионные проблемы современного музыкознания (о семиотическом методе исследования) // Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М., 2012. С. 100–101.

[30] *Иванов В. В.* Границы семиотики: вопросы к предварительному обсуждению // Современная семиотика и гуманитарные науки. М., 2010 С. 35.

концертного исполнения носителями музыкальных значений становятся и такие визуальные знаки, как жесты, мимика и даже одежда исполнителя/дирижёра, освещение зала и сцены;

— *замещают* нечто, лежащее за пределами системы знаков;

— используют для этого определённый *способ отображения* (индексально-иконический, символический);

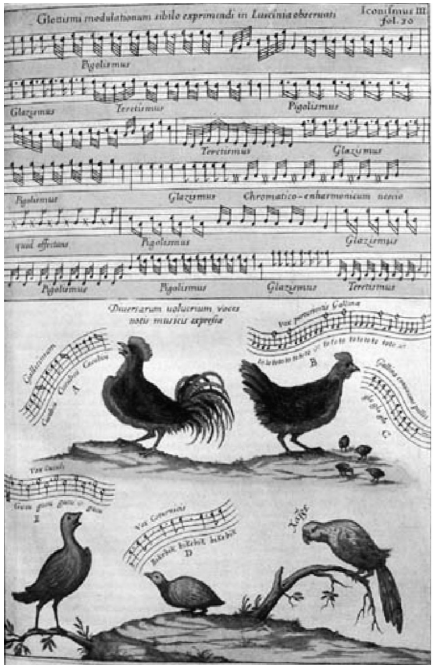
— *передают* посредством такого замещения прагматические установки «говорящего» (композитора и исполнителя).

Когда речь идёт о музыке, у нас нет чёткого представления о том, что же именно в этом языке может определяться нами как знак. Конечно, это связано с континуальной природой звучащего текста. Практически невозможно разделить мелодическую линию или гармонический фон на дискретные информационные фрагменты. Тем более, что в музыке «романтиков» часто нельзя провести границу между мелодией и гармонией, а в музыке XX века (например, симфониях Густава Малера) мелодические линии тонут в неразрывном континууме звучаний, а «гигантские композиционные структуры строятся, достигают небес и внезапно рушатся»[31]. В этом одна из причин того, что для неподготовленного слушателя музыка воспринимается как очень сложный искусственный язык[32]. Ведь человеку, как конечному существу, трудно воспринимать бесконечный континуум пространства-времени (можно только мыслить бесконечность), но естественно — дискретные порции времени и пространства.

Знаком в музыке, в этом нет сомнения, является весь текст. Но что он отображает? Вопрос о *референтах музыки и её репрезентативном потенциале* — один из важнейших ключей к интерпретации музыкальных текстов. Референтами музыки являются *абстракции* различных движений, среди которых пространственные перемещения физических тел, звуки физического мира, эмоциональные процессы-состояния и др. Трудности понимания музыки, её семантическая неопределённость объясняются, в том числе, тем, что звуковой рисунок движений («жестов» музыки) дан слушателю в отрыве от того, кто их совершает: песня птицы — вне самой птицы, состояние грусти — вне того,

[31] *Росс А.* Дальше — шум: Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. М., 2005. С. 34.

[32] *Agawu Kofi.* Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. Oxford, 2008. P. 30.



Атанасиус Кирхер. Иллюстрация к труду «Musurgia universalis», 1650

кому грустно. Музыка, несомненно, визуализирует мир, но визуализация имеет исключительно аудиальный характер.

В актах восприятия музыки происходит когнитивная «достройка» референта: по траектории и характеру мелодической линии человек способен конструировать образ того, что движется, что звучит. Так, считается, что в «программных» текстах романтизма *иконически* отображаются звуки природы: буря, ветер, шум листьев, плеск воды, дождь, голоса птиц и др. Изобразительность в музыке возникла ещё в эпоху Барокко. На иллюстрации Атанасиуса Кирхера к труду «Muzurgia Universalis» референты нотных записей — это звуковые дорожки, «исполняемые» птицами.

Изобразительный характер носят и некоторые клавесинные миниатюры Франсуа Куперена («Курица» и др.). В музыке опознаются не только голоса, но и пространственные перемещения живых существ: полёт валькирий у Р. Вагнера, полёт шмеля у Н. Римского-Корсакова, «Карнавал животных» К. Сен-Санса. Ну и, конечно, слушатель воспринимает человеческие эмоции,

напрямую связывая их со звучащим текстом. Однако «воссоздаваемые» композитором звуки мира, ощущения и эмоции никогда не соотносятся с конкретным человеком, конкретным локусом, именно этим живым существом. «Программная» музыка только создаёт условия для узнавания эмоций и звуков физического мира, побуждая слушателя обращаться к пространству своей памяти.

Эту особенность музыки имел в виду С. Малларме, когда говорил, что поэзия может учиться у неё обозначать, не называя. Об этой же способности музыки польский поэт, прозаик и музыковед Я. Ивашкевич:

> Знаешь ли ты, как восходит луна в ноябре, как пахнут ноябрём сливы, как ветер своим дыханием прикасается к ветвям, оставившим свои листья земле? Как можно это знать, как можно это выразить? Но разве не об этом фортепианный концерт Шумана в исполнении Артура Рубинштейна?[33]

Гораздо сложнее протекает процесс восприятия так называемой абсолютной музыки, в которой *символизируются* ментальные процессы и универсальные представления о мироздании. Например, в оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» и «Рождественской оратории» И. С. Баха (BWV 248) репрезентируются идеи о сотворении мира из первобытного хаоса, рождении Спасителя. В собственно классической музыке (венские классики) выражена чистая форма, сущность, но нет следа «никакой сцены, никакого объекта, никакого факта», «никакого буквального содержания»[34]. Размерность внемузыкального пространства очень велика: это и физическая реальность, и ментальная, и психическая. Однако, повторю, музыка воспроизводит абстракции движений, для опознания которых необходима большая интеллектуальная работа — прежде всего ментальное конструирование пространственных картин, сопровождаемое вербализацией и визуализацией образов (об этом в следующих очерках).

Оборотная сторона звуковой репрезентации — семантическая неопределённость текстов. Фортепианная пьеса Э. Грига «Птичка», даже если не сообщать слушателю её название, позволяет по характеру звукового рисунка узнать именно птичку, а не птицу, увидеть внутренним зрением, что птичка не летает высоко, а только подпрыгивает и порхает. Однако мы не можем сказать, какого цвета её оперение, не можем ответить на вопрос, где она подпрыгивает — на земле, на песке, на дорожке, есть ли вокруг деревья и др. Музыкальные картины, даже иконические, никогда не могут достичь точности визуальных изображений.

Только благодаря тому, что музыка создаёт слуховые, а не визуальные образы, она обретает возможность говорить о том, что ускользает от слова, фотографии, картины. Может, отсюда аксиома, приписываемая Гансу Христиану Андерсену: *when words fail, music speaks* — когда слова падают в тишину, говорит музыка. Печаль отдельных ноктюрнов Ф. Шопена можно «сыграть», услышать, ощутить. Но слово *печаль* (даже польское *żal*, которое ближе к Шопену) не в силах отобразить состояние конкретного человека. По существу, я уже перешла к вопросу о *семантике музыки*. Для семиотики важно не то, что именно значат музыкальные тексты, но какими основаниями определяются их значения и на каком языке / языках мы их актуализируем.

Ещё раз вернусь к тому, что музыкальная ткань не позволяет выделять дискретные единицы, которые, подобно словам, будут обладать некой конвенцией значений (что, несомненно, облегчило бы интерпретацию), и потому «дискретным» знаком становится весь текст. Это утверждение верно, хотя не абсолютно. Риторические фигуры в музыке И. С. Баха, тесно связанные с хоралами (протестантской традицией) неоднократно рассматривались в качестве относительно дискретных знаков с конвенциональной семантикой. Нисходящие фигуры — знаки печали, умирания, положения во гроб. Восходящие линии как символы вознесения и воскресения, восхождения на Голгофу и др. Систематизация этих фигур — своего рода словарь, позволяющий нашим современникам прочитывать инструментальные тексты Баха в контексте Евангелия.

Как музыка «говорит» с нами? Вопрос *что означает* эта музыка следует, скорее, заменить на *как* она *производит значения*. Рождение значений (ведь это мы «вносим» их в музыку) — результат работы с языком. Нет и не может быть значений собственно музыкальных[35]. Употребление языка, игра с языком

[33] *Iwaszkiewicz J.* Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. Warszawa, 2010. S. 270.

[34] Лангер, С. (2000). *Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства* / Пер. с англ. С.П. Евтушенко. М.: Республика. С. 187.

[35] *Cook N.* Music, Performance, Meaning. Selected Essays. Aldershot, 2007. P. 214.

происходят на основании кодов системы и кодов, которые (что неизбежно для искусств) вносит интерпретатор. Вот почему понимание музыкальных текстов балансирует между конвенцией (исторической, стилистической, социальной и др.) и субъективным представлением слушателя. Однако и субъективное представление о том, что же мы слышим, возникает не «вдруг», но всегда предуготовано, поскольку произрастает из дискурса интерпретатора, текста его памяти.

У польского писателя и музыканта Ярослава Ивашкевича с Баркаролой Шопена связаны чудесные «внемузыкальные» ассоциации: вот дно неба, отраженное в водной глади, воспоминания и тревоги молодости, первое ощущение всесильности и всеохватности Бога. В Баркароле лодка плывет по чернильной глади воды, а в это время наша душа обретает свободу от тела, и Смерть, или Ничто, перестает нас страшить[36].

В автобиографической повести «Сады» («Ogrody») Я. Ивашкевич вспоминает о римском концерте уже очень пожилого Артура Рубинштейна.

> Он играл фортепианный концерт Брамса d-moll. Что было в этой великой музыке? Какое-то немыслимое самоотречение, молитвенная сосредоточенность, покой и закат солнца. И ещё в ней была память о нашем знакомстве с Рубинштейном после его киевского концерта 1912 года, летние дни, цветы в вазах, и то, что я был молод, и Рубинштейн был молод. И именно об этом он помнил в минуту такого самоотречения[37].

И об этом же концерте в «Путешествиях в Италию»:

> Рубинштейн, уже очень старый, играл ре-минорный концерт Брамса. Играл, будто не было публики, в сосредоточенности, погружаясь в себя.... Речь даже не о том, как он играл. Я заплакал, когда он вышел на эстраду и сидел во время длинного оркестрового вступления. В выражении его лица я увидел всю нашу прежнюю жизнь. Что-то стояло перед его глазами, когда он играл медленную часть, adagio. Но что? Молодость? Варшава, степи Тимошовки, воспоминания о былой любви, которая развеялась, стала сном, вздохом. Звук был завуалирован воспоминаниями. Отречение от всего и одновременно согласие, примирение со всем, принятие смерти — всё это было так проникновенно, что слёзы вновь наверну-

[36] *Iwaszkiewicz J.* Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. S. 10.
[37] *Iwaszkiewicz J.* Ogrody. Warszawa, 1974. S. 41.

> лись на мои глаза. Играя, он, словно в лотерее, выбирал воспоминания, глубоко спрятанные и дремлющие под поверхностью звучания, и это было истинной сущностью Артура и музыки Брамса.

Warte nur, balde
Ruhest du auch...
Подожди немного,
Отдохнёшь и ты... [38].

«Внемузыкальные» значения могут быть связаны даже с локусом жизни композитора. Так, Я. Ивашкевич слышал Клода Дебюсси и Мориса Равеля в контексте света и воздуха Франции — дискурса художников-импрессионистов:

> <...> вся французская музыка связана с лёгким свечением и дымкой, которыми укрыты здешние пейзажи, с тем, что говорят эти деревья, со светом, который, отражаясь от земли, ломается облаками. Именно тогда понимаешь лёгкую грусть Дебюсси, не поддающийся определению цвет секунд Равеля и то, что идёт от французской песни у Пуленка[39].

Семантика музыки возникает как результат выбора референта и способа его отображения (индексальность, иконизм, символизм). Это общесемиотические универсалии, на которых основана коммуникация в семиосфере. Иконическая составляющая музыки первична для восприятия и особенно важна для понимания музыки: звучание должно быть на что-то «похоже». Аналогия — результат обнаружения в памяти парадигмы объектов (не только звуковых, но и визуальных, тактильных, обонятельных), которые в каких-то чертах аналогичны тому, что мы слышим. Первичный иконизм определяет понимание даже явно символических фигур в риторике Баха: движение вниз — снятие с креста, фрагмент из двух нисходящих звуков — вздох. Вот почему отправной пункт интерпретации музыки, как и текстов на любом языке, — работа с относительно автономными элементами (характером гармонии, текстурой, звуковой плотностью, метром самой формой и др.) как носителями значений или «жестами музыки», указывающими нам на то, чем она сама не является.

Итог небольшого рассуждения. Музыка — язык. Это прежде всего. Язык, во многом сходный с вербальным, но также

[38] *Iwaszkiewicz J.* Podróże do Włoch. Warszawa, 2008. S. 111–113.
[39] *Iwaszkiewicz J.* Podróże do Polski. S. 57.

во многом и различный с ним. Различия касаются отсутствия в музыке дискретных знаков, а значит, и возможности номинации объектов мира. Музыка не называет, но показывает. Вернее, через иконическую и символическую техники репрезентации создаёт условия для того, чтобы мы сами создавали ментальные картины, рассматривая их в качестве значений и смыслов. Споры о лингвистичности или нелингвистичности музыки — это всего лишь споры о методологии анализа её текстов. Можно, как Э. Бенвенист, объявить её нелингвистической, поскольку здесь не работает структурный анализ, созданный применительно к вербальному языку. Но это как раз ещё один довод в пользу обращения к когнитивно-семиотической парадигме интерпретации, поскольку для культуры вопрос о структуре (*что* вопрос), менее значим, нежели, как происходит процесс передачи и воздействия-восприятия значений (*как* вопросы).

ЧТО МЫ ВИДИМ, КОГДА СЛЫШИМ: ВЕРБАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКИ КАК СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрим парадокс о музыке, которая, конечно, живёт в исполнении, но, отзвучав, меняет онтологию — перемещается в пространство слова, жеста, цвета, запаха. Музыка воспринимается органами чувств (слух и глаз) только в качестве носителя. Её композиция, структура, образы — всё это работа мозга, языка, сознания. Так как же в итоге она существует? В качестве ментального конструкта. Мы «прочитываем» её, переводя знаки музыки в слова, одевая звуки в одежды других языков. Естественно, речь совсем не об адекватности перевода между языками с разным семиотическим потенциалом. Ср. с замечанием Ярослава Ивашкевича о Баркароле Шопена:

> То, что составляет сущность этого произведения, не может получить воплощение ни в каком другом языке. Слушая Шопена, мы размышляем, в чем его магия, и раз за разом вынуждены сказать себе: эта музыка находится за границей словесных определений. Писать о музыке как таковой — безнадежное занятие. Ее надо просто слушать, так же, как и на картину — только смотреть[40].

[40] *Iwaszkiewicz J.* Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. S. 10; 17.

Перекодирование музыкальной ткани в знаки других языков семиосферы (прежде всего вербального) — широко понимаемый *экфрасис* — является обязательным условием восприятия любого языка и текста культуры и «двигателем», запускающим процессы смыслообразования и текстопорождения. Степень осознанного, не интуитивного, понимания музыки определяется не только знанием формально-грамматических закономерностей и конвенций этого языка культуры, но также и тем, насколько точно мы можем говорить о музыке, насколько вербальное «исполнение» музыки соответствует ей.

Начну с, казалось бы, явно вторичных для музыки *околомузыкальных визуальных сигналов,* которые, однако, крайне информативны для слушателей «живых» симфонических концертов. Жесты, мимика, одежда, фигура исполнителя и дирижёра, их фотографии на афишах, яркость света в зале не только создают контекст живого восприятия музыки, но и становятся «проводниками» в это пространство. За околомузыкальными знаками индексально-иконического характера часто стоит и непосредственное отношение к музыке тех, кто её исполняет. Исполнитель переводит для слушателей музыку из графического (нотного) формата в звуковой план выражения, но также может визуализировать её эмоциональный план, задавая этим определённый вектор восприятия. Такой особенный характер визуализации музыки присущ, например, Теодору Курентзису — художественному руководителю Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского и руководителю оркестра и хора MusicAeterna. На произвольно выбранных фотографиях (с. 156) — огромный спектр эмоций, которые маэстро транслирует залу вместе с музыкой Моцарта, Бетховена, Рамо и Малера. Здесь моцартовский трагизм и барочная игра, философская медитация и взрыв первой секунды Творения, и даже звучащее молчание. Предложение определить по фотографиям, что именно исполняет Т. Курентзис, не кажется таким уж фантастическим.

Семиотико-социологические исследования восприятия музыки показывают неслучайность подобных визуальных сигналов у музыкантов. Так, в ситуациях модуляции прямо перед ожидаемым разрешением в тонику или в синкопах у исполнителей поднимаются брови. И брови опускаются и сходятся при уменьшении динамики звучности и одновременном уходе в нижний

Теодор Курентзис

регистр[41]. Замечу, что профессиональные музыканты очень неоднозначно (чаще отрицательно) относятся к сценической визуализации музыки. Речь о преувеличенных жестах, об эмоциях, отражающихся в мимике лица. В качестве примера можно при-

[41] *Bonfiglioli L.* Facial expression and piano performance // M. Baroni, A. R. Addessi, R. Caterina, M. Costa (Eds.). Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition. Toronto, 2006. P. 1355–1360.

Huron D. Understanding Music-Related Emotion: Lessons from Ethology // Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition. Thessaloniki, 2012. P. 473–481.

Юджа Ванг

вести фотографии китайской пианистки-виртуоза Юджи Ванг Однако несомненно, что для непрофессиональных слушателей такие знаки приоткрывают двери в пространство нового и ещё неосвоенного ими языка.

Ещё один визуальный знак, сопровождающий восприятие музыки, — это одежда исполнителя. Как правило, мы привыкли к соблюдению соответствия: академическая музыка — фрак, костюм, длинное концертное платье. Здесь одежда — обязательный индекс самой ситуации, выводящей исполнение классической музыки за рамки повседневности. Для большинства академических исполнителей и слушателей короткие платья ассоциируются с эстрадными выступлениями и вступают в диссонанс с классической музыкой. Вот фотографии, которые представляют полярно противоположный внешний вид пианистов на сцене.

Функцию индексально-иконических знаков, «объясняющих» музыку тем, кто только начинает путь в неё, выполняют

Внешний вид исполнителей на сцене. Екатерина Мечетина и Юджа Ванг

также метафорические дескрипции музыкальных форм и жанров. В «Жизнеописаниях Гайдна, Моцарта и Метастазио» А. Стендаль визуализирует понятие *квартет*, используя образ *беседа*:

> Одна умная женщина говорила, что, когда она слушает квартеты Гайдна, ей кажется, будто она присутствует при беседе четырёх приятных людей. Она находила, что первая скрипка походит на человека средних лет, наделённого большим умом и прекрасным даром речи, который всё время поддерживает разговор, давая ему то или иное направление. Во второй скрипке она видела друга первого собеседника, причём такого, который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля <...>, склонен соглашаться с мнениями остальных участников, чем высказывать собственные мысли. Виолончель олицетворяла собой человека положительного, учёного, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альта, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе. <...> У этой дамы можно подметить тайную склонность к виолончели, которой она, по-видимому, отдаёт предпочтение перед всеми другими инструментами[42].

Квартет (струнный) — камерное сочинение для двух скрипок, виолончели и альта. Дефиниция из словаря музыкальных терминов информативна, но мало что говорит для непосвящённого. Тогда как у Стендаля квартет играется как беседа, обмен несходными мнениями. Индивидуальные характеристики участников полилога высвечиваются в музыке через разницу звуковысотного и тембрового диапазона четырёх музыкальных инструментов.

В объяснении Стендаля читателю-слушателю показываются и отдельные приёмы композиторской техники. Например, за метафорическим образом «давая ему (разговору) то или иное направление» у Гайдна стоят изменения мелодического рисунка и гармонические модуляции в другую тональность. За характеристикой партии второй скрипки (более склонен соглашаться с мнением других, чем высказывать собственное) в музыкальной партитуре угадываются зеркальный синтаксис фразы, повторение-канон в той же или другой тональности. Подобным образом, в виде беседы между двумя, тремя и более персонажами, воспроизводящими и развивающими одну и ту же тему, Д. Хофштадтер объясняет «технологии» создания баховских фуг и инвенций, арий с вариациями, канонов и ричеркаров[43].

Показывая нарративный принцип квартета, Стендаль говорит о жанре как таковом. А вот очень редкая попытка достичь хотя бы приблизительного иконического тождества между конкретным музыкальным текстом и его словесным описанием. Вербальная актуализация музыки неизбежно будет состоять из «разрывов», поскольку звуковой континуум придётся разложить на структурные составляющие, отображая композиционную форму «оригинала», мелодический рисунок и структуру гармонии. Для достоверности межсемиотического перевода желательно, чтобы даже фонетико-интонационное исполнение «вербальной» музыки само звучало, как музыка.

В качестве опыта создания *musica literaria* (актуализации музыкальной ткани в языке слов) я покажу описание Вальса cis-moll

---

[42] *Стендаль А.* Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио / пер. с фр. А. Энгельке / Стендаль. Собр. соч. В 15 т. Т. 8. М., 1959. С. 36–37.

[43] *Хофштадтер Д.* Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара, 2001. 752 с.

(до-диез минор) Фредерика Шопена. Это фрагмент биографической повести «Шопен, принадлежащей перу польского поэта и прозаика Ярослава Ивашкевича. Сразу подчеркну, что вербализация шопеновского текста интересна мне не как перевод (уже на исходной точке ясна невозможность идеального изоморфизма между музыкой и словом), но как когнитивный инструмент восприятия музыки, проговаривания и визуализации её семантики.

Несколько слов о Ярославе Ивашкевиче как музыканте, поскольку на подобный семиотический опыт, конечно же, решается человек, свободно владеющий несколькими языками культуры. Он получил профессиональное музыкальное образование в Киевской консерватории (1912–1918), совмещая учёбу по классу фортепиано с активной исполнительской, музыковедческой и композиторской практикой[44]. Важно, что именно музыкальный опыт стал у будущего поэта первым этапом сочинительской (художественной) практики как таковой. Всю дальнейшую жизнь музыка оставалась для него столь же значимым и «естественным» языком, как и художественное слово.

Начну с того, что просто поставлю рядом «оригинал» (см. рис. 4) (для этого придётся прослушать Вальс cis-moll Шопена) и его вербальное исполнение.

> Одно из самых интимных музыкальных признаний Шопена — Вальс до-диез минор (опус 64, № 2). После каждой его части — первой и третьей, укрывающих нас безнадёжной печалью, и средней части со спокойной широкой мелодией (Des-dur) — приходит быстрый ниспадающий рефрен, который говорит: «Грустно ведь, правда? А мне всё равно, а мне всё равно, пусть будет, что будет...». И этот взмах руки замирает где-то там, наверху; и снова рефрен, всё более быстрый, всё более механичный, без слов пианиссимо повторяющий «мне всё равно...». А ведь ясно, что не всё равно, и правдой оказывается пронзительная печаль вальса, его совсем не танцевальный, вновь и вновь возвращающийся рефрен-ритурнель[45].

Эффект наложения словесной ткани на звуковую материю создаётся системой «опорных точек», которыми фиксируются формальные особенности музыкального текста, движение его

[44] Ярослав Ивашкевич — автор двух сонат для фортепиано, поэмы для двух фортепиано, цикла песен на слова Р. Киплинга и других сочинений.

[45] *Iwaszkiewicz J.* Chopin. Kraków, 1976. S. 177–178.

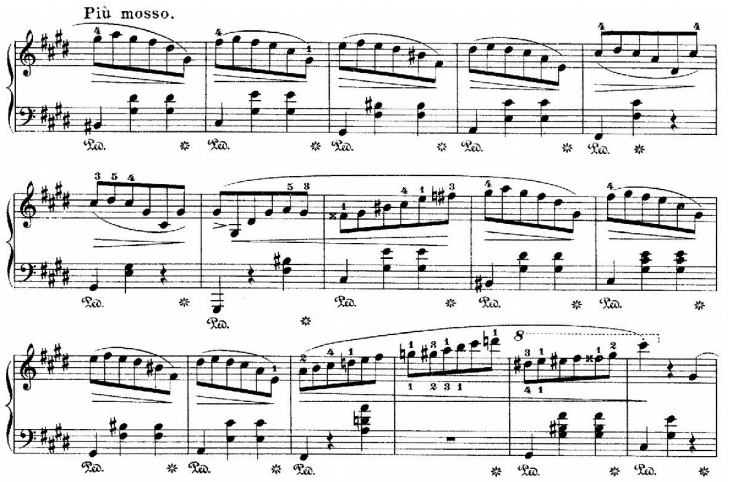


Рис. 4. Фрагмент Вальса cis-moll Фредерика Шопена

сюжета, смены эмоциональных состояний. Эти точки можно считать семиотическими основаниями экфрасиса. На первый взгляд, кажется, что они определяются индивидуально каждым, кто «рассказывает» музыку. На самом деле, это достаточно инвариантная система референтов, которые могут получить репрезентацию в вербальном языке.

Ивашкевич начинает с индексальной атрибуции текста, отмечая его автора, жанр, тональность, опус, трёхчастную структуру, тональность средней части (ре-бемоль мажор). Это мало чем отличается от атрибуции картин в галереях и музеях: индексальный характер информации не даёт возможности увидеть картину или услышать музыку. Но дальше — небольшая эмоциональная дескрипция для каждой части: первая и третья пронизаны безнадёжной печалью, средняя звучит как спокойная широкая река. Это уже сжатые иконические репрезентации. Но ведь не музыки, а эмоциональных реакций, и «достоверность» своих откликов Ивашкевич пока не объясняет.

Самое семиотически интересное для меня в этом опыте — попытка непосредственного наложения вербального нарратива на звуковую ткань. Ивашкевич «рассказывает» рефрен знаменитого шопеновского вальса, опираясь на пространственный

рисунок мелодии — так называемый «жест музыки»[46]. Повторение одной и той же ниспадающей фигуры подобно взмаху руки, замирающему в верхней точке. Именно этот рисунок, который Ивашкевич ещё и актуализирует, включая в описание рефрена фрагмент нотного текста, создаёт ощущение безысходности: «мне всё равно, пусть будет, что будет».

Графическая линия мелодии, которую читатель без музыкального образования воспринимает только визуально, как двухмерный рисунок, позволяет «увидеть» действительное присутствие в музыке значений, актуализированных в слове. В каждом такте одна и та же фигура, раз за разом, спускается на ступень ниже («быстрый ниспадающий рефрен»). А потом звуковая линия, подобно движению руки, поднимается вверх и останавливается там.

У Шопена эта или подобная картинка закодирована паузой, не-звучанием: . Ивашкевич переводит её в визуальную метафору: «взмах руки *замирает* где-то там, наверху». Инвариантом межсемиотического перевода становится жест музыки — звуковысотный мелодический рисунок, которому в параллель ставится телесный жест.

Музыкальная речь, как и вербальная, — это нарратив, цепь движений-событий (смена мотивов, гармоний, ритма, фигур и др.). Все они вырастают из человеческой телесности. Звуковые риторические фигуры находят выражение как в нотном тексте, так и в ментальных пространственных образах. Проводя аналогию между движениями своего тела и звуковыми жестами, музыку мы, в итоге, не только (не столько?) слышим, но и видим. В этом контексте снимается налёт какой-либо метафоричности с представления Ролана Барта о пианисте, исполняющем «телесную музыку» (*a muscular music*)[47].

Именно жест музыки становится инвариантом её восприятия и вербализации. Получается, что для слушателя музыка репрезентирует не просто абстракцию движения, но то движение, которое *он* представляет и чувствует через *собственное* тело.

[46] *Hatten R. S.* Toward a characterization of gesture in music: An introduction to the issues. Режим доступа: http://semioticon.com/sio/courses/musical-gesture/introduction/; *Idem*. Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington, 2004. 360 p.

[47] *Barthes R.* Image Music Text: Essays. London, 1970). P. 149–155; *Hatten R. S.* Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. P. 124

Вот как, например, Я. Ивашкевич через телесно-эмоциональное движение показывает сущность такого, казалось бы, сугубо «технического» понятия теории музыки, как *модуляция*:

> Поражает блуждание Шопена от тональности к тональности. В его текстах отражается так характерное для него самого отсутствие спокойствия. Нет такого места, где бы самому Шопену было хорошо. И потому ни одна идея никогда не ассоциируется у Шопена с определённой тональностью.

Модуляции Шопена создают эффект постоянной текучести, оторванности от земли, отсутствия гравитации — неизменной точки, которая воспринималась бы как статичный центр композиции. А вот у Рамо переходы в другую тональность лишь на время отклоняют нас от основного пути, предуготавливая неизбежное возвращение домой, в тонику: T–D–S–T[48].

На аксиоме неразрывной связи между музыкой и человеческой телесностью Александра Пирс, профессор музыки в Калифорнийском университете и концертирующий пианист, выстраивает занятия по интерпретации музыки и обучению игре на фортепиано[49]. У маленьких детей изучению нот и способов артикуляции звуков предшествует театрализация и хореография пьесы — перевод слышимого в жест. Высокая степень осознанности движений своего тела (почему именно они?) позволяет далее выстроить вербальную интерпретацию текста. Принцип «телесной» музыки А. Пирс использует и на занятиях со студентами по классу специального фортепиано. Как объяснить сущность «бесконечных» мелодий И. Брамса? Это сделает сам студент, рисуя рукой, например, очертание мелодии в Intermezzo 2, op. 118, текущей без разрывов-пауз. Жест руки актуализирует для него представление о недискретной бесконечной линии. Этот образ теперь можно услышать внутренним ухом и осознанно перенести в практику исполнения. Воплощению ритмического своеобразия текста (особенно если ритм не синхронизирован с равномерными отрезками времени) помогает

[48] *Iwaszkiewicz J.* Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. S. 11.

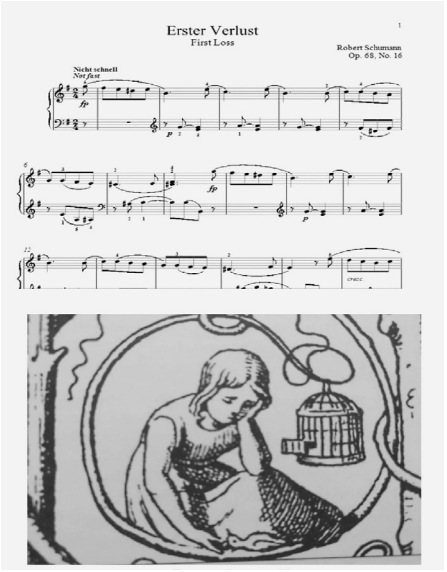
[49] *Pierce A.* Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation. Bloomington, 2007. 248 p.; *Swinkin J.* Teaching Performance: A Philosophy of Piano Pedagogy. Zurich, 2016. 229 p.; *Архипова М. В.* Ритмическая природа музыкального жеста и его использование в музыкально-педагогической деятельности Александры Пирс // Музыкальное исполнительство и образование. 2016. Вып. 3. С. 97–107.

упражнение, когда студент актуализирует ритм своими шагами. Двигаясь по классу, он должен передать неравномерность временны́х промежутков, а также показать звуковысотные интервалы с помощью смены направления движений. При изучении того же Интермеццо Брамса студент сталкивается со сложными ситуациями, когда каждая рука дышит в своём ритме (триоли на дуоли). В этом случае театрализация пьесы разыгрывается как полиритмические движения рук и ног.

В России опыт преподавания музыки с привлечением других знаковых систем связан с замечательным музыкантом и педагогом Анной Артоболевской. Практически все дети, начинающие занятия на фортепиано, работают с её пособием «Первая встреча с музыкой»[50], где звуковые образы ребёнок актуализирует в виде рисунков к пьесам и стихов-подтекстовок, помогающих ему воспроизвести движение мелодии и настроение музыки. Артоболевская постоянно подчёркивала, что «ребёнок ближе к поэту, чем к логику», и потому вхождение в музыку должно обязательно сопровождаться чувственными впечатлениями, визуализированными в других языках — вербальном, визуальном, языке жестов и танцевальных движений.

Это положение принимается сейчас всеми без исключения преподавателями музыки. Однако истоки его обнаруживаются ещё в середине XIX века. Выпуская фортепианный «Альбом для юношества» (1848 г.), Роберт Шуман придавал большое значение визуализации своей музыки: оформлению титульного листа и иллюстрациям к пьесам. Оформлением сборника для самых маленьких музыкантов занимался известный художник и график Людвиг Рихтер. Открывая ноты, ребёнок, ещё не слыша самой музыки, видел иллюстрации как материальное воплощение замысла композитора. Вот нотный фрагмент пьесы «Первая утрата» («Erster Verlust»), которая в Альбоме сопровождается рисунком девочки, плачущей над мертвой птичкой. Опустевшая клетка — знак детского горя (первоначально пьеса носила именно это название — *Kinderungluck*). И музыка, и рисунок стали репрезентацией конкретного печального события, случившегося в семье Шуманов.

[50] *Артоболевская А.* Первая встреча с музыкой: Из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста: учеб. М., 1992. 101 с.



Людвиг Рихтер. Иллюстрация к пьесе Роберта Шумана «Первая утрата»

Чем больше мы задумываемся о когнитивно-семиотических механизмах восприятия музыки, тем более становится очевидно, что для её понимания (в широком смысле, визуализации её значений) человек использует спектр семиотических систем с различным потенциалом репрезентации. Здесь и словесный экфрасис, и актуализация слышимого в визуальных образах, танце, мимике, выражение смысла через ассоциации с природными ландшафтами, запахами, литературными текстами и многое другое.

Так, Ивашкевич пишет: первые такты шопеновской Баллады f-moll подобны стволам деревьев в Желязовой Воле, стоящим прямо и отчётливо. Простая тема Баллады отражает саму себя, редуцируется и, уменьшаясь, звучит вдали, как эхо. Визуальный аналог этого шопеновского текста — картины Клода Лоррена, где острый луч света в приоткрывшейся вуали туч, как вздох души, отражается в холодно-голубом пространстве от застывших и молчаливых одиноких скал. И эта внезапно обнажившаяся метафизическая подкладка бытия (*Urelement,* «зимний холод забытого рисунка») заставляет нас вздрогнуть[51].

[51] *Iwaszkiewicz J.* Podróże do Polski. S. 64.

Желязова Воля

Арпеджии Баркаролы пахнут, словно вода летом в сумраке Желязовой Воли, а обозначение *dolce sfogato* имеет прямое отношение к лёгкому и прозрачному воздуху этого локуса. В Баркароле Шопен рисует пейзаж, похожий на пейзажи у Дебюсси. Здесь вода и лес лишены отчетливости контуров. Такой пейзаж — сублимация различных состояний, но, в итоге, это высшая точка в достижении реализма[52].

Получается, что успешность восприятия музыки как одного из самых абстрактных языков культуры напрямую связана с числом используемых для её интерпретации семиотических систем[53]. Музыку можно «видеть», создавая внутренним зрением пространственный звуковысотный рисунок движения (чёрно-белый или цветной). То, о чём она говорит, можно «ощущать» в тактильных прикосновениях, определяя температуру и плотность фактуры, можно почувствовать даже запах того, что стоит за музыкой. В итоге интерпретация музыки основана на *синестезии* как *дополнительности языков* культуры, где слуховой канал передачи информации выступает как реальный, а визуальный, тактильный, обонятельный — как отсутствующие в непосредственной коммуникации, но словесно конструируемые сознанием. В этом смысле вербальный язык «организует» семантику музыки, создает рамку ее восприятия (*framing language*) в пространстве иного, теперь уже словесного, носителя:

[52] *Iwaszkiewicz J.* Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. S. 11.

[53] We imagine music translated into visual symbols or images, or into words, language, or literary expression. — *Agawu K.* Playing with signs. A Semiotic interpretation of classic music. P. 26.

> мысль, выраженная в одной системе знаков, будучи переведенной в другую знаковую систему, обретает объем и воздействие, которых не было, когда она существовала только в одной системе знаков[54].

А это снимает вопрос об автономности музыки, как и любого языка культуры. Вербальный экфрасис — не иконическое воспроизведение музыки, но знак, обеспечивающий актуализацию её «жестов» в нашем сознании:

> Словесный нимб ничего не меняет в самой музыке, но влияет на её восприятие: в необозримом спектре смысловых излучений, исходящих от музыкальной интонации, <...> слово *именует* музыкальный образ и тем самым конкретизирует ту сферу, куда устремлена фантазия композитора[55].

МУЗЫКА И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ

Сама постановка этого вопроса противоречит распространённому представлению о так называемых пространственных (живопись, архитектура) и непространственных (музыка) искусствах. Но относить музыку к исключительно «временны́м» формам репрезентации спорно уже на том основании, что пространство выступает оборотной стороной времени. Время реализуется через движение, которое описывается в пространственных координатах. Поскольку человек, как конечное существо, не может воспринимать бесконечность, любой акт репрезентации мира сопряжён с созданием дискурсивной рамки, ограничивающей её тремя ортогональными векторами: высотой, длиной, шириной. И всё же важно, что пространственность — это не столько наше априорное знание, сколько ментальный конструкт.

О чём именно мы говорим, утверждая «пространственность» музыки?[56] Это не один вопрос, а спектр относительно автономных

[54] *Юсупова И.* Интервью с композитором Ираидой Юсуповой для журнала «Музыка и Время». Режим доступа: http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html.

[55] *Зенкин К.* Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «божественного присутствия» // Израиль XXI. Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm.

[56] *Ojala J.* Space in musical semiosis: An Abductive Theory of the Musical Composition Processi. Helsinki, 2009. 552 p.; *Tarasti E.* A theory of musical semiotics. Bloomington, 1994. 352 p.; *Idem*. Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. New York, 2002. 224 p.

проблем: *музыка и пространство* (физическое), *пространство музыки, пространство в музыке*. Контурно намечу направления мысли в рамках первых двух подходов, поскольку далее речь пойдёт только специфике звуковых образов в сопоставлении с визуальными.

Отношения музыки и пространства (*music and space*) — это вопрос о дискурсе, в котором она звучит, и, соответственно, о неизбежном изменении вектора интерпретации при перенесении текста из одной пространственной среды в другую. В эпоху Барокко за разными жанрами музыки сторого закреплялся «свой» локус. Исполнение канонической мессы, фуги, хорала, церковной сонаты было связано с готическим собором, а барочная сюита и concerti grossi звучали в регулярном саду. Локусом, в котором нотный текст актуализировался в звуке, могла стать даже водная гладь: сюита «Музыка на воде» Г. Ф. Генделя написана специально для дворцового праздненства на Темзе в 1715 г. Естественно, что исполнение барочной музыки в концертных залах, возникновение которых в Европе началось с конца XVII века, меняет её восприятие: с одной стороны, танцевальная сюита, которая сопровождает прогулку в саду; с другой — та же сюита, звучащая в филармонии уже как «серьёзная» музыка. Восприятие баховских Ораторий, моцартовских Месс в соборе также отличается от концертного: в «естественной» для этой музыки среде евангелические смыслы начинают доминировать над общечеловеческими.

За метафорой «пространство музыки» (*space of music*) стоит ряд относительно автономных представлений. Это:

— пространство текстов музыки как корпус композиторских сочинений, текстов по теории музыки, музыкальной композиции и импровизации, работ по истории музыкального искусства;

— экстенсиональное пространство звучащего текста, в которое включены все его референты — возникающие в воображении слушателя ассоциации, воспоминания (этот «Экспромт Шуберта очень любит мама, я играл это сочинение» и др.), ассоциации с другими текстами культуры, с географическими локусами (Моцарт — Вена, Зальцбург и даже чешский Оломоуц), интеллектуальный контекст эпохи. Эти референты создают когнитивную рамку, обеспечивающую вектор интерпретации музыки и вариативность восприятия одного и того же сочинения.

И, наконец, ментальный пространственный образ, предуготованный звуковыми формами (*musical space*). Его создание связано не столько с непосредственным чувственным восприятием (слушанием), сколько с актами отсроченной визуализации того, что услышано. Успешность конструирования пространственных картин напрямую зависит от того, можем ли мы в структуре звучащего текста выделить дискретные фрагменты, которые иконически воспроизводят движения знакомых нам объектов. Соотнося звуковые рисунки движений (их траекторию, характер) с единицами «визуального словаря»[57] и их вербальными номинациями, слушатель конструирует образ того, что для него стоит за музыкальным текстом. Так, в «Вольере» К. Сен-Санса птицы *поют, щебечут, вспархивают вверх, перелетают* с ветки на ветку, *улетают* в дальний угол вольера. Операция частичной визуализации референта (*щебечет* птица, но какого цвета её перья?) и его локуса (как именно выглядит этот вольер) достаточно легко осуществляется для так называемой «программной» (иконической) музыки. В «чистой», или «абсолютной», музыке, как отмечает С. Лангер, не актуализируется какая-либо определённая сцена, и потому нет «никакого буквального содержания»[58]. Однако пространственная визуализация сопровождает восприятие и этой музыки. Просто здесь ментальная картина обладает большей степенью абстрактности.

Выделю некоторые знаки, позволяющие слушателю создавать начальную стадию ментального образа — его геометрическую схему, или пространственную разметку:

— мелодическое восходящее или нисходящее движение в форме прямой линии ассоциируется с подъёмом или спуском; звуковая ломаная линия рождает мысль о прерывистости некоторых событий, а при темпе presto визуализируется стремительный взлёт или резкое падение; движения по кругу, параболе соотносятся с циклической замкнутостью жизни;

— звуковые эффекты tutti/soli актуализируют воспоминания об эхе, любого рода иконических откликах, включая эмоциональные;

— за композиционными формами также следует шлейф визуальных образов. *Cantus planus* — это ровная линия на плоскости,

[57] *Чертов Л. В.* Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. М., 2014. С. 76.

[58] *Лангер С.* Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко. М., 2000. С. 187.

Round (рондо) — круг, *гомофонная структура* ассоциируется с отношениями рисунка и фона, *полифоническая структура* подобна геометрическому заполнению пространства по горизонтали и вертикали;

— за степенью плотностью звукового пространства стоит представление об однородности или неоднородности мира, его плотности или разреженности.

Повторю: смыслы, стоящие за этими знаконосителями, не позволяют в полной мере «видеть» музыку. С их помощью слушатель только производит трёхмерную разметку ментальной картины. При восприятии текстов, поддерживаемых вербальной программой, эта схема может вырасти до иконического образа, а в ходе интерпретации «абсолютной» музыки остаться ментально наблюдаемым пространством линий и цветовых пятен как символов ментальных состояний. В итоге мы сталкиваемся всё с тем же основным механизмом восприятия — дополнительностью разносемиотических систем. Музыка, как и любой язык культуры, не интерпретируется внутри себя самой. Одна из возможностей её восприятия — «перевод» в визуальные пространственные образы. Возможность создания таких картин и степень их вариативности я покажу на примере симфонической поэмы Жана Сибелиуса «Туонельский лебедь» (Tuonelan joutsen, 1893, 2-я ред. 1900).

Несколько слов об этом сочинении. Кажется, что его можно рассматривать как звуковую иллюстрацию к фрагменту «Калевалы»[59], повествующим о гибели Лемминкяйнена. Ведь на это указывает сам композитор, предпославший партитуре пояснение. Оно выполняет функцию вектора интерпретации, позволяя исполнителю и слушателю соотносить музыку с совершенно определённым фрагментом эпоса:

> Туонела, царство смерти, преисподняя финской мифологии, окаймлена широкой бурной рекой. По ее черным водам плавает величавый Туонельский лебедь, увлекая своим пением[60].

Расширю это пояснение, обратившись к самому эпосу. Лемминкяйнен желает взять в жены самую прекрасную из дочерей

[59] Эпическая поэма Элиаса Леннрота «Калевала, или Старые руны Карелии о древних временах финского народа» (1835 г.).

[60] *Sibelius J.* In his own words. Режим доступа: http://www.sibelius.fi/english/omin_sanoin/ominsanoin_14.htm.

хозяйки сумрачной земли Похьолы. Он вынужден согласиться исполнить три задания жестокой колдуньи: привести в Похьолу волшебного лося и долгогривого огнедышащего коня, пасущихся на полянах Хийси, и, наконец, убить лебедя, плавающего по водам реки смерти — Туонели:

> Последний тебе остался подвиг, — сказала злая Лоухи. — Если с первой стрелы подстрелишь ты лебедя на черных водах Туонелы, в реке, что течет в подземной Манале, то будет твоей красавица Похьолы.

Последнее задание оказалось для Лемминкяйнена роковым: он гибнет в водах Туонелы от укуса ядовитой змеи.

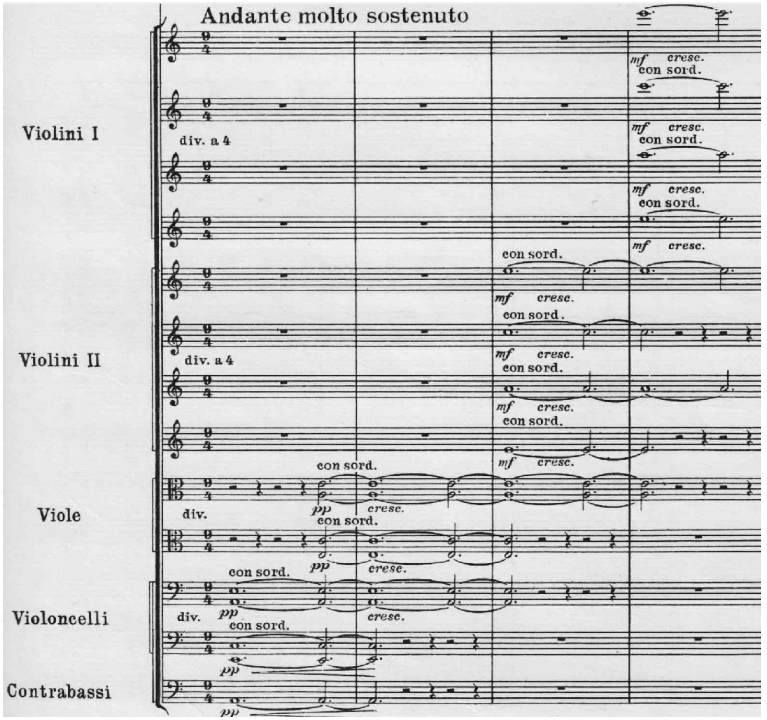
Несмотря на однозначность композиторской отсылки, «Туонельский лебедь» занимает промежуточное место между «программной» и «абсолютной» музыкой. «Калевала» — лишь импульс, давший рождение звуковой картине, относительно автономной от литературной подкладки. Их отношения сродни однонаправленной, но многовариантной зависимости «стимул-ассоциация». Сибелиус определяет себя как художник, рисующий звуками: его симфонические поэмы — в полном смысле, звуковые полотна[61]. Однако их нельзя сводить к артикуляции словесного нарратива. Существует зафиксированное замечание Сибелиуса о том, что он — сторонник абсолютной музыки, автономной от слова, а значит, не литературный композитор: «моя музыка рождается, когда слова подходят к концу»[62]. За этим высказыванием стоит интуитивная догадка Сибелиуса о том, что отношения между литературным источником и его музыкой гораздо сложнее, нежели то, что стоит за обозначением «программная» музыка. Если в мифе лебедь лишь упоминается как символический (абстрактный) персонаж, соединяющий пространство жизни с вечностью, то в музыке он явлен в определённости жестов, интонаций, движений. И всё же «Лебедь» Сибелиуса — в большей степени, эпифания мифологического символа, чем звуковая иллюстрация эпоса.

Начало поэмы рисует поднимающееся из глубин страшное Нечто. Минорный аккорд последовательно передаётся сквозь звуковое пространство из нижнего регистра в верхний (от кон-

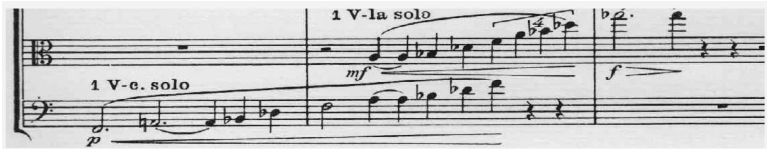
[61] *Grimly D. M.* The tone poem: genre, landscape and structural perspectives // The Cambridge Companion to Sibelius. Cambridge, 2004. P. 95–117.

[62] *Murtömaki V.* The problem of narrativity in the symphonic poem En Saga by Jean Sibelius // Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music. Berlin — New Jork, 1995. P. 473.

трабасов к виолончелям, альтам и скрипкам), достраиваясь, увеличивая силу и высоту звучания. Это восхождение становится знаком страшных сил, выходящих на поверхность из приоткрывшихся мрачных глубин. Иконический образ восходящего движения отчётливо виден во фрагменте партитуры:



Эта же семантика кодируется и в ступенчатом («ползущем») подъёме в соло виолончелей:



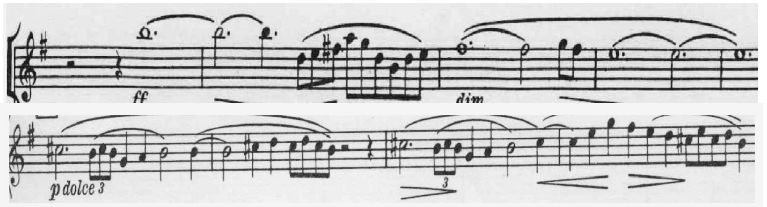
Эти звуковысотные движения с одновременным изменением динамики звучности позволяют создать ощущение обратной перспективы, когда слушатель словно пребывает внутри рисуемой картины. Достигнув поверхности воды, Нечто встречается с песней лебедя. На протяжении всего текста она отчётливо звучит на фоне струнных инструментов, становясь прямой номинацией лебедя, и символом его одиночества.

Не случайно голосом лебедя поёт английский рожок. Более чем через 15 лет после создания «Туонельского лебедя» (21 апреля 1915 г.) Сибелиус запишет в дневнике: «сегодня я наблюдал 16 лебедей. Боже, как же это красиво! <...> Звучание их голосов ближе всего к деревянным духовым инструментам[63]».

Интересно, что в фольклорной традиции коми и коми-пермяков голос лебедя также ассоциируется со звучанием деревянных духовых инструментов: пэлян («лебединых дудок»), одноствольных и многоствольных флейт Пана. При игре на этих инструментах возникает переливающийся звук, сравниваемый с голосом лебедя. Связь между лебедем, английским рожком и флейтой Пана имеет глубинное семантическое обоснование. Дудки, изготавливаемые из стеблей полых растений (а также из перьев лебедей) в коми-пермяцкой традиции воспринимаются как вместилище голоса и души умершего. И такую же функцию выполняет сам лебедь. Отсюда происходит символическое отождествление дудки с лебедем и наречение инструмента «лебединой дудкой»[64].

Композиционно поэма Сибелиуса построена по типу «аморфной» импровизации — незамкнутой структуры с одной темой (музыкальной номинацией лебедя), которая «достраивается» при каждом вариативном проведении. Вот исходный рисунок мелодии:

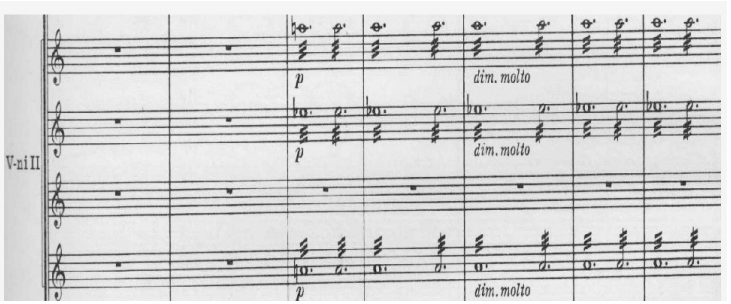
и примеры его иконического варьирования:



[63] *Sibelius J.* In his own words. Режим доступа: http://www.sibelius.fi/english/omin_sanoin/ominsanoin_14.htm.

[64] *Жуланова Н. И.* Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков : дис. ... канд. искусствоведения Н. И. Шуланова. М., 2009. 249 с.

Вариативное повторение темы интерпретируется одновременно в нескольких ракурсах. В уже упомянутой дневниковой записи Сибелиус отмечает, что пение лебедей — это повторяющийся рефрен, похожий на плач ребёнка. Воспроизведение одной и той же фигуры можно прочесть и как иконические знаки неподвижности, ограниченного локуса и траектории его движения по воде. Триоли, геометрическая линия мелодии, напоминающая скольжение по параболе с достаточно небольшим интервалом, — это метки, по которым воссоздаётся картина, где лебедь плавает, кружась на одном месте. Это представление усиливается в тремоло струнных: лебедь, не перемещаясь, бьёт крыльями.



За отчётливостью мелодии, выступающей вперёд из оркестрового «фона», стоит пространственное измерение «близко — чуть в отдалении». Так план выражения «Туонельского лебедя» (звучащего текста и его партитуры) репрезентирует абстрактную картину *трёхмерного пространства*. Это локус, ограниченный круговыми движениями лебедя, имеющий вертикальное (глубина — поверхность) и горизонтальное измерения (близко — чуть в отдалении). Слушатель видит эту ментальную картину с точки зрения обратной перспективы, словно находясь внутри неё. Символическим пространственным локусом является и сам лебедь как вместилище души и точка схождения трёх миров: земного, небесного, подземного. И хотя эти значения не получают непосредственного выражения в музыке, они присутствуют в ней как потенция.

Может показаться, что перечисленные образы (лебедь, плавающий по кругу; лебедь, бьющий по воде крыльями; зло, поднимающееся из глубин) входят в противоречие с природой музыки как самого абстрактного языка культуры. Очевидно, что

только наличие словесной интродукции, которую Сибелиус предпослал своему сочинению, позволяет *однозначно* соотнести мелодические линии и гармонические последовательности с определёнными персонажами — лебедем и Туонелой, рекой смерти. Однако исходной точкой такой визуализации является всё же не слово, а звуковые рисунки — жесты музыки, которые воспринимаются не только ухом, но и глазом при чтении партитуры. Оба рисунка воспринимаются мозгом как модели движений, характерные для целой парадигмы объектов, и только словесные индексы позволяют сделать «правильный» выбор: кто именно, что именно движется. Получается, что пространственный образ не столько встроен в собственно музыку, сколько является результатом когнитивного конструирования.

В этом контексте небольшое рассуждение сопоставительного характера о семиотических особенностях пространственных образов в живописи и музыке. Для большей объективности я поставлю рядом два кореферентных (обращённых к одной и той же пресуппозиции) текста: это картина Габриэля де Йонга «Лебедь Туонелы» (с. 174) и одноименная симфоническая поэма Сибелиуса, написанные по мотивам соответствующего фрагмента эпоса «Калевала». По существу, мне придётся говорить о двух визуальных образах, один из которых (картина) представлен как актуализированный знаконоситель, тогда как второй существует в режиме ментальной картины, сопровождающей музыку Сибелиуса.

Для создания образа (а он всегда пространственен, по определению) языки культуры располагают одной и той же системой исходных инструментов. В числе основных:

— дейктические индексы, обеспечивающие пространственную и временную локализацию картины;

— границы, создающие рамку «территории» образа;

— знаки объектов, заполняющих эту «территорию»;

— создание пространственной конфигурации «территории» — её рисунка и фона;

— актуализация модальности как точки зрения наблюдателя (прямая или обратная перспектива, выделение темы и ремы сообщения).

Поскольку каждый из языков культуры обладает своим репрезентативным потенциалом, визуальные и аудиальные искусства используют эти инструменты в рамках своих возмож-

Габриэль де Йонг. Лебедь Туонелы

ностей. Вот почему образы, создаваемые знаками этих систем, нетождественны даже для случаев, когда происходит отображение одного и того же референта.

Вот основные особенности собственно визуального образа (картины Габриэля де Йонга). Сам он зафиксирован для нас в точке здесь и сейчас: мы воспринимаем его в контексте того, что сейчас читаем. Картина репрезентирует совершенно определённый локус: водная гладь Туонелы, удваивающая низкие тёмные облака, безлюдные берега и скалы. За цветовой палитрой (преобладание серо-коричневых тонов) — гнетущее состояние страха. Небо и вода как смотрящие друг в друга непроницаемые тверди, сдавливающие воздух и единичные деревья. На этом фоне ещё пронзительнее звучат одиночество и белизна лебедя. Этот локус ограничен рамой картины: глаз видит то, что предлагает художник.

Однако в процессе восприятия статичный образ дополняется временны**м** аспектом: можно увидеть движение лебедя по воде, внезапные всполохи света, медленное перемещение тумана над водой, почти незаметное изменение формы плотных облаков. Статичная картина словно раздвигает раму, которая изначально ограничивала её пространство и фиксировала изображённое время жизни. Более того, исчезает граница между картиной и зрителем, который чувствует одиночество, тяжесть, страх.

Изображает ли картина эти состояния? Нет, но создаёт условия для их возникновения. Отчётливый иконизм изображения (первичная стадия восприятия) переключается в режим символизации (лебедь — проводник душ в царство вечности и др.) и план эмоционального переживания. Но за символическим образом — новая иконическая картинка, теперь уже ментальная. Произнеся «лебедь — проводник душ в царство вечности», мы уже мыслим это перемещение, видим эту картину внутренним зрением.

В отличие от актуализированного визуального образа (картины), представление, сопровождающее музыку, имеет несопоставимо бóльшую степень абстрактности. В музыке звуковой план выражения соотносится с ситуацией, но не с конкретным локусом. Это верно даже для программных текстов. Что мы мыслим и «видим», слушая Сибелиуса? Только самую абстрактную «размётку» пространства: из глубин к поверхности медленно поднимается несто страшное, лебедь бьёт крыльями, лебедь плавает по кругу. Первичный иконизм восприятия, несомненно, присутствует, но уже в облике иконы-схемы. Художник изображает, в большей степени, *вот этого* лебедя, *вот эту* мертвенную гладь Туонелы. Композитор через жест музыки и словесный индекс отсылает — нет, не к лебедю как таковому, но к образу, хранимому в памяти каждого конкретного слушателя. За минорной тональностью «Туонельского лебедя» может возникнуть цветовой образ: тёмно-серые тяжёлые тона. Также с музыкой Сибелиуса могут связываться квазитактильные ощущения холода и плотных слоёв воды. Пространственный образ музыки имеет «мнимую» природу. Он не актуализирован в самой музыке, но создаётся в акте её восприятия. Он — ментальный конструкт, автором которого может стать каждый из слушателей. Отсюда, вариативность того, что именно мы видим, слушая музыку.

Но так ли уж очевидны различия между картиной Габриэля де Йонга и симфонической поэмой Сибелиуса? Этот вопрос кажется мне более интересным, поскольку за различным репрезентативным потенциалом языков проглядывают общесемиотические универсалии. Вот к чему можно прийти, «забыв», что живопись и музыка — разносемиотические системы. Конечно, пока это только набросок, проспект. И поскольку меня занимает вопрос о некоторой универсальной точке, где встречаются очевидные различия (идея Николая Кузанского), то я намеренно

говорю о языках, вынося за скобки индивидуальный почерк, стилистику художника и композитора. Итак:

— Поначалу очевидно, что картина — это актуализированный образ, тогда как стоящий за музыкой ментальный конструкт — мнимый образ. Однако трудно согласиться с его мнимостью: опытный слушатель, человек с воображением, дирижёр, работающий с оркестром, талантливый популяризатор музыки, учитель — все они, в буквальном смысле, видят музыку и помогают видеть другим. Этот образ может быть столь же актуальным, как и картина. Единственная разница: картина как знаконоситель транслирует (на начальном этапе восприятия) один и тот же образ для всех, тогда как актуализированные сознанием ментальные картины вариативны для каждого.

— Картина в красках и звуковая картина — не «окончательные» образы. Их существование невозможно без когнитивной достройки. Кажется, что это не относится к живописи, ведь картина представляет зафиксированный локус. Однако в процессе восприятия как картины, так и симфонической поэмы мы активно создаём ментальные конструкты — образы, не представленные непосредственно в текстах. Разница только в том, что именно достраивается, когда мы видим и когда слышим. Рамки картины раздвигаются в течение времени (лебедь плывёт, оставляя за собой круги на воде). Рама картины исчезает, и мы входим в картину как в реальный физический локус. Мы можем представить себя внутри этого пространства, а, представив, ощутим реальный страх, тревогу, одиночество.

Так называемый магический реализм в живописи наглядно показывает именно эту ситуацию: в любое изображение можно войти, как в иную жизнь. В качестве примера — «Карта» канадского художника Роба Гонсалвеса и его же «Человек и книга». Карта и книга — текстовые пространства, в которые можно войти, как в физические локусы.

Пространственные образы, создаваемые слушателями, — также конструкт. Здесь по траекториям жестов музыки и с опорой на априорный опыт каждый слушатель достраивает план видимого. Но, как и при восприятии рисунка, стирает границы между текстом и собой: образ становится частью человека, он переживается именно им, именно сейчас.

Говоря о «неокончательности» любого текста культуры, живущего в интерпретациях, по-иному прочту аксиому о «карте

Вверху: Роб Гонсвалес. Карта
Внизу: Роб Гонсвалес. Человек и книга

и территории». Карта не есть территория — формулирует Альфред Кожибский (Alfred Korzybski), поскольку карта — наше представление о мире-территории. Вот почему карта интереснее территории — подхватывает Мишель Уэльбек[65]. Картина и музыкальный текст — карты, которые в интерпретации разворачиваются нами в территории новых миров.

— Первичный иконизм восприятия и картины Габриэля де Йонга, и музыки Сибелиуса сменяется символизацией. Иконический образ, обеспечив узнавание (вот лебедь, вот...)

[65] *Уэльбек М.* Карта и территория / пер. с фр. М. Зониной. М., 2013. С. 87.

переключается в режим символического восприятия. Мы видим и слышим то же самое, работая всё с тем же знаконосителем, но видим и слышим другое. Зрение и слух уходят в план трансцендентного. Картина и музыка становятся эпифанией того, что казалось эмпирически недоступным.

— Восприятие и картины, и музыки основано на принципе дополнительности языков. Эти тексты мы, в буквальном смысле, прочитываем, создавая вербальные нарративы-интерпретации. Мы видим изображённое и воспринимаем звучание только потому, что для всего этого есть система вербальных индексов, последовательности словесных дескрипций. Нельзя увидеть то, для чего нет слова. Для ещё не названного приходится создавать альтернативные (метафорические, поскольку это должно быть похоже на уже известное) номинации. Но картина и музыка интерпретируются не только словесно. Здесь и ощущение жеста, движения своего тела, здесь физическое ощущение температуры, фактуры изображённого, вкуса, цвета, запаха. В семиотическую игру по созданию интерпретаций вступают не только объективированные, эмпирически доступные носители информации (визуальные, слуховые), но также и «мнимые» знаконосители, отсутствующие в непосредственной коммуникации. Этот эффект больше известен под именем синестезия.

«Забыв», что живопись и музыка — разносемиотические системы, можно оставить в прошлом и разделение искусств на пространственные и временные.

АВТОЭКФРАСИС КОМПОЗИТОРА: СИНКРЕТИЗМ МУЗЫКИ И СЛОВА

Поезд из Санкт-Петербурга в Пермь. Знакомство в купе: миловидная молодая женщина. Композитор Ольга Бочихина! Всегда хотелось поговорить о современной академической музыке с тем, кто её сочиняет. Дома получаю от автора по электронной почте звуковой файл и партитуру «Из-под купола» — сочинение для инструментального ансамбля (2009)[66]. Мгновенный профессиональный (семиотический) интерес, поскольку сразу же бросается в глаза, что структурной частью партитуры являются развёрнутые комментарии автора. Они касаются не только состава

[66] Послушать это сочинение можно на сайте classic-online.ru. Режим доступа: http://classic-online.ru/ru/production/32012.

исполнителей, но и способов звукоизвлечения. А самое главное, в партитуру включён словесный «перевод» музыки, выполненный самим композитором. Вербальный нарратив (что надо услышать? Какими средствами музыкальной техники это создаётся?) включается и в программки, с которыми может знакомиться слушатель. Воспроизведу этот текст полностью и в авторской редакции.

ИЗ-ПОД КУПОЛА

Лишь эхо тех слов, задевая стропила,
Кружилось какое-то время спустя
Над их головами, слегка шелестя
Под сводами храма, как некая птица,
Что в силах взлететь, но не в силах спуститься.

И. Бродский

Поводом к написанию новой пьесы послужила ситуация, в которой я представила себя под сводами храма, в центральной точке прямо под куполом. Мне показалось интересным метафорически передать два событийных плана. Вслушивание в бег своих мыслей, попытка расчистить пространство для тишины, расслышать свой собственный голос или иными словами звук внутри себя составляют как бы внутренний план — внутренние события. К внешним событиям следует отнести звуки, которые рождаются вокруг, в определенных пространственных условиях, то есть «из-под купола». Таким же образом, то есть «из-под купола», рождается звук гонга. Внешний план одновременно является конструктивной идеей сочинения. Звук, произнесенный вовне, тут же отражается и в трансформированном виде продолжает свою жизнь. Также как произнесенное слово не исчезает, но продолжает свое бытие. Подобным же образом рождается ощущение, что на сцене находится не десять исполнителей, но квинтет. Купол как бы удваивает звучание, делает его объемным. При этом совершается имитирующее движение по кругу, звуки рассеиваются по контуру купола, аналогично тому, как мысли «ходят по кругу».

Ольга Бочихина

Но с какой целью композитор актуализирует в слове не только замысел текста и особенности своего музыкального языка, но в буквальном смысле пробует «исполнить» свою музыку, пользуясь вербальными знаками? Опыты подобного автоперевода достаточно редки. Ведь принято считать, что смысл текстов явлен в самих текстах. Казалось бы, достаточно слушать, оставаясь в пространстве самой музыки.

Так ли необходимо было сказать: «Поводом к написанию новой пьесы послужила ситуация, в которой <...>»? Я намеренно не задавала этот вопрос самому композитору. Не сомневаюсь, что получила бы ответ, но отсроченная рефлексия автора вряд ли будет адекватна первичному импульсу. А именно он и ценен. Здесь интересно семиотическое объяснение феномена языкового синкретизма — ситуации, где композитор сочиняет на двух языках.

Как мне кажется, словесный вектор интерпретации возникает не случайно и исходит из особенностей современной академической музыки, которая не «делается звуками» и отчётливыми мелодическими линиями. Её сущность — «Длительности, Напряжение и Отдых, Акценты, Интенсивность и Плотность, Атака и Тембр — всё то, что обобщается словом *Ритм*»[67].

Мышление не линейно, а пространственно организованными звуками означает уход от метра и ритма как констант музыкального времени. Как же мыслить такую музыку? Как задать для неё параметры восприятия-понимания? Сделать на этапе сочинения единицей мышления (единицей «предмузыки») слово-звук, сочинять по уже проложенной словесной траектории, иконически переводя её в звучание.

В исходной идее вербального текста сразу же индексируется и звуковой план: «*Вслушивание* в бег своих мыслей, попытка расчистить пространство для *тишины*, расслышать свой собственный *голос* или иными словами *звук* внутри себя».

Музыка обращена к пространству мышления того, кто мыслит. Можно ли средствами этого языка актуализировать само мышление и звук внутри себя? Оказывается, можно, если мысль в облике звука совершает геометрически понятные и воспроизводимые движения. Мысли *ходят по кругу*, и аналогично этому внешние звуки, родившиеся из тишины, *рассеиваются по контуру купола*, вновь становясь частью сознания. Курсивом я выделила то, что стало возможно для звуковой и одновременно визуальной актуализации. Прежде всего, это круговое движение. Исполнители, сидящие на сцене кругом (визуальная актуализация), «передают» звук от инструмента к инструменту, и так рождается понятие сферической бесконечности. Мысль становится телом, звуком.

[67] *Messiaen O.* Traite de rythme, de couleur, et d'ornitologie. T. I. Paris, 1994. P. 40.

Рождение мысли дано как звуки, родившиеся из тишины сознания. Это повторяющиеся осторожные (стаккато) «тикающие» репетиции. Они переходят от инструмента к инструменту. Их выдыхает гобой, шепчет виолончель, шелестят скрипки и ударные. Мысль действительно «ходит по кругу», под куполом, не находя зафиксированной точки, не изменяясь. Звук «внутри» (мыслеобраз) эхом отражается в звуке внешнем, чтобы затем, в свою очередь, самому повторить внешнюю звуковую волну. Вся композиция подобна картинке с порхающим эхом, где уже невозможно определить, что изначально было означаемым, а что означающим, что причиной, а что следствием. За эхом как имитационным повторением — судьба нимфы Эхо, лишённой возможности озвучивать собственное «я», обречённой исключительно на повторения чужих голосов.

Музыка создаёт ментальный образ сферического пространства. Благодаря слову *купол*, мы видим его именно так. Геометрическая линия (идея круга и отражений) в композиции имеет приоритет над цветом и светом, причиной чего является регистровое, тембровое и динамическое постоянство сочинения. Звучат инструменты без фиксированной или со строго закреплённой звуковысотностью (том-томы, гонги, бонги, рейнстик). И даже те, которые обладают амплитудой колебаний по высоте (струнные, духовые), звучат в одном регистре и практически на одном звуковысотном уровне (в интервалах от секунды, терции до квинты). В качестве примера — фрагмент партии гобоя:

Или композитор намеренно выводит эти инструменты за пределы «привычного» звукоизвлечения. Так, пианист использует палочку средней жёсткости (или жёсткую), извлекая звук непосредственно из струн рояля. Амплитуда динамических оттенков также зафиксирована: *ppp* и *mf*.

Как следствие, звуковая картина лишается эффекта цветовой синестезии. Сравню с возможностью использовать регистр, тембр и динамику в качестве *не*нулевых знаков. Высокий регистр «осветляет» аккорд, приближая его к белому цвету, растворяя в бесконечности. Наоборот, смещение гармонии вниз «затемняет» звучание. Помимо этого, окраска звука различна у форте-

пиано, органа, вибрафона, ансамбля струнных или духовых. Динамика также усиливает или ослабляет интенсивность цвета.

В окружении и кружении серии идентичных звуковых событий («тикающих» репетиций) требуется нечто зафиксированное, точка опоры в бесконечности. Ею становится гонг. Возможно, это именно то «слово», которое остановило бег мыслей и, отзвучав, не исчезло, но переместилось вовне, продолжив своё бытие под куполом. Для сравнения: говоря о Маятнике, совершающем бесконечное вращение под сводами Консерватория Науки и Техники в Париже, Умберто Эко вводит понятие геометрической точки. Она не имеет площади, благодаря чему становится единственно неподвижным абстрактным локусом Вселенной:

> <...> наверху, где он был к чему-то привязан, на другом конце воображаемого бесконечного продолжения нити, в высоту и вдаль, за пределами отдалённых галактик, — находилась недвижимая и непреложная в своей вековечности Мертвая Точка[68].

Звук гонга отделяется от самой ситуации (человек под куполом, человек, созерцающий пространство мысли), обретая собственную историю. Но собственную историю имеет и основной персонаж этой музыки — репетиционное звуко-ритмическое событие. Его пространственные перемещения от инструмента к инструменту подобны натуральному резонансу звучащих тел:

> Если я сильно ударю нижнее до на фортепиано, то через несколько секунд услышу последовательно и очень четко <...> другое до, более высокое, чем первое (это — октава), затем соль (это — квинта). Если я имею слух более тонкий, я слышу затем ми (это — терция), наконец, очень музыкальные уши слышат си-бемоль и ре (септима и нона). Лично я достаточно сильно слышу вдобавок фа-диез (увеличенную кварту) и очень слабо ля-бемоль (малую сексту). Затем следует множество высоких гармоник, не различимых на слух, но которые мы можем предположительно услышать в полном резонансе там-тама или большого колокола в соборе[69].

Конец нарратива — аккордовая последовательность рояля, которая осторожно поднимается вверх, к куполу, растворяясь в пустоте ферматы вплоть до полного исчезновения — точки, где сознание перестаёт различать внутреннее и внешнее, где ухо, окончательно изымает звук из семиозиса тональности и метра (аналогов земного притяжения).

[68] *Эко У.* Маятник Фуко. С. 12.

[69] *Мессиан О.* Вечная музыка цвета. Режим доступа: http://musstudent.ru/biblio/81-music-history/376-olive-messian-vechnaya-muzyka-tsveta.html.

Семантику «круга» слушатель наблюдает не только внутренним зрением (ментальная визуализация). Круг — это ещё и актуальное размещение музыкантов на сцене, отмеченное в партитуре (рис. 5).

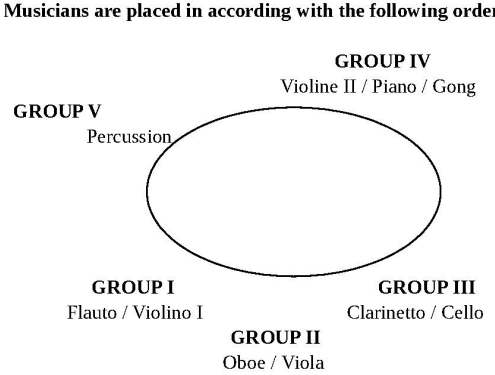


Рис. 5

Так внутренний «жест» музыки проступает не только в вербальной «подкладке», но и во внешней визуальности исполнения увеличивая степень отчётливости звукового образа. Идентично «жест» музыки (звуковая геометрия круга — циферблат) сценически воспроизводится исполнителями и в другом произведении О. Бочихиной: «Часах Шагала». Благодаря этому идея вечного бытия слова-звука-мысли получает чувственное воплощение.

Но так ли внешний перфоманс необходим самой музыке? При ответе на этот вопрос я займу позицию «обычного» слушателя, который, допустим, не воспользовался комментарием композитора в программе концерта. Для него звучащее «из-под купола» атональное и аметрическое пространство лишено отчётливой иконической «похожести» на предметы физического мира. Такую музыку он может воспринять как, например, приглашение к медитации, окно в интроспекцию. Музыка обладает слишком высоким индексом семантической неопределённости. Слушатель окажется в затруднении: почему «из-под купола», что это значит? Может быть, именно этими обстоятельствами предуготована необходимость вербально-визуальной актуализации этого сочинения?

Такой способ ввести восприятие слушателя в нужное русло — не первый в истории музыки. Упомяну «программы Оливье Мессиана», поскольку он — один из любимых композиторов Ольги Бочихиной. Комментируя «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», Мессиан перечисляет последовательность «субъектов», созерцающих Господа-Младенца в рождественских яслях. Так возникают Взгляд Духа радости, Взгляд Девы Марии, Взгляд Церкви Любви и др. По замечанию Мессиана, инструментом актуализации взглядов должен стать контекст звуковых риторических фигур: это Время, Небеса, Тишина, Звезда, Крест. Или в примечаниях к пьесе «Первое причастие Богоматери» Мессиан объясняет: это картина, где Богоматерь на коленях в ночи; над её чревом — светящийся ореол; она обожает свой плод.

Справедливости ради, следует заметить, что «программы Мессиана, конкретизируя, обычно вызывают не меньше вопросов, чем если бы они отсутствовали вовсе»[70], поскольку идеальная природа тех, кто созерцает младенца Иисуса, или состояния «Богоматерь обожает свой плод» риторически невыразимы[71].

Вербальный комментарий и сценическая визуализация музыки — это, несомненно, способ её актуализации и возможность заглянуть в смысловую глубину (inside). Но при этом любые «переводы» музыки следует рассматривать как семиотическое приключение, исход которого носит *вероятностный* характер. Текст о музыке не становится, в полном смысле, окном в мир музыки. По крайней мере, стекло в этом окне непрозрачное.

Однако из этого не следует, что музыка автономна и не нуждается в помощи других языков человека, что «имманентная свобода» — залог развития искусства[72]. Автономность музыки, как и любого языка, можно только декларировать. Достичь этой точки нельзя. В абсолюте это грозит такого рода разрывом между звуковым восприятием и вербальным мышлением, за которым следует отказ от интерпретаций. Вербально-визуальная «подкладка» (оборотная сторона звукового образа) может принимать неактуализированные формы (образ в сознании композитора / слушателя) или актуализироваться в виде комментариев, экфрасисов, метафорических и символических названий текстов. Но она обязательно возникнет[73], что говорит о невозможности «чистой» музыкальной мысли.

[70] *Зенкин К.* Слово в музыкальном мире. Мессиана как знак «божественного присутствия». Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm.

[71] Цит. по: *Петрусёва Н. А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. Пермь, 2006. С. 69.

[72] Двадцать шесть предложений о Новой музыке. Режим доступа: http://russiancomposers.ru/?lng=&about=121&section=22.

КАК ЗВУЧАТ АБСТРАКЦИИ? ЗВУКОВАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ МИРА В МУЗЫКЕ АРВО ПЯРТА

Ещё один вопрос, связанный с музыкой и её репрезентативным потенциалом: каким образом она выражает абстрактные идеи? Вопрос не о возможности их выражения, а о семиотических инструментах, позволяющих «услышать» бытие. В музыке романтиков (Р. Шумана, Ф. Шопена) «жест» музыки (риторика выразительности) рождается из телесности человека: мелодическое движение и фактура гармонии, логика горизонтальной и вертикальной организации голосов воспроизводят смену эмоциональных состояний человека и «состояний» физического мира. Эта музыка настроена на первичный иконизм, повторение, попытку воспроизведения всего того, что связано со временем, изменением, трансформациями. Но как отобразить универсалии, сакральные (*небожественные*) идеи, которые актуализируют изначальное значение слова *religio* (связь человека с неназываемым Ничто[74]) и которые невозможно воспроизвести в силу их идеальной природы? Однако же абстракции, как мы знаем по музыке И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, звучат.

Речь вновь пойдёт о современной музыке. Это канон для струнного оркестра и колокола Cantus in Memoriam Benjamin Britten (Cantus памяти Беджамина Бриттена, 1977)[75] — сочинение современного эстонского композитора Арво Пярта (род. 1935).

[73] Об уникальной способности человеческого мышления — работать в режиме поиска аналогии (слова-образа) говорят и положения теорий ментальных пространств (*mental spaces*) и концептуальной интеграции (*conceptual integration, conceptual blending*) Жиля Фоконье и Марка Тернера. См.: *Turner M., Fauconnier G.* Conceptual Integration and Formal Expression // Journal of Metaphor and Symbolic Activity. 1995. Vol. 10. № 3. P. 183–204.

[74] *Зенкин С.* Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М., 2012. С. 13–14.

[75] Далее везде — Cantus.

Cantus — элегическая медитация на тему смерти, тишины и истока всего сущего. Стилистическими и интеллектуальными прессупозициями этого сочинения стали литургическая музыка и философская метафизика Средневековья. Стилистически это сочинение относится к *Opus posth* (*post*композиторской) музыке, отмеченной, по отношению к музыке предшественников (XIX — середина XX вв.) «новой простотой» — минимализмом, сознательной редукцией риторических инструментов. Определение В. Мартынова *пост-*, или *некомпозиторская* музыка связано с ситуацией, когда естественное для композиторов стремление создать собственную уникальную систему выражения или обнаружить новые возможности в «старых» выверенных формах (сонатная форма, рондо, фуга и др.) сменилось интересом к неавторской музыке: фольклору, богослужебному и медитативному пению Востока и Средневековой Европы[76]. И этот сознательный отказ от выражения своего «я» был связан с поиском звуковой репрезентации *summa summarum* («сумма сумм») — первичной клетки бытия, исходной истины, сгустка ещё не реализованных значений и вариантов.

Об этом у Пярта: я искал звуковой остров, место в сокровенных глубинах своего «я», где мог бы состояться мой разговор с Богом, и это стало для меня жизненной задачей. Композитор упоминает о неслучайности случая. В период своего достаточно длительного «лингвистического кризиса» (конец 1860-х годов) он услышал в магазине грампластинок отрывок из григорианского песнопения[77]. Этот совершенно новый мир без гармонии, ритма, колорита, оркестровки («живое, простое, неразрушительное существование») стал для него откровением. «В этот момент я понял, какого направления нужно держаться, и моя мысль о возможности выражения бытия через звуки перешла из подсознания в сознание». Почти 10 лет Пярт не писал собственную музыку, уйдя в изучение музыкальных практик европейского Средневековья. Он отмечает «жуткую напряженность этой работы» и одновременно состояние, подобное оживляющему переливанию новой крови[78].

[76] *Мартынов В.* Зона oputh posth, или рождение новой реальности. М., 2011. 288 с; *Idem.* Конец времени композиторов. М., 2002. 296 с.

[77] Свод культовых песнопений, названный по имени папы Григория I. Оформился в Западной Европе в период IV–VII вв.

[78] Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев, 2014. С. 10; 13; 37–38; 49–50; 60.

В контексте философской антропологии григорианские песнопения репрезентируют космический порядок, музыку сфер (*musica mundana*). Пространство этих песнопений подобно волнам океана: среди них нет ни одной одинаковой, однако все они идентичны. Человек, оседлавший волну, становится частью сакрального пространства, где нет композитора-творца, нет произведения, нет слушателя, нет искусства, нет производства и потребления, а есть только ощущение причастности к высшему архетипическому порядку. Мелодический склад григорианского хорала основан на технике *cantus planus* — практически ровной одноголосной линии (монодия) с нефиксированным ритмом. В этих параметрах григорианика сходна с древнерусским распевом.

Изучение литургической музыки в контексте философско-христианской традиции созерцания стало для Пярта опытом обретения немиметического зрения, где «исходная точка генезиса» не искажается вербальной актуализацией и субъективностью восприятия. Этот музыкальный опыт немиметического познания, как отмечает композитор, основан на принципе *редукции* — удаления из плана выражения всех параметров, связанных с физическим измерением мира. Пярту принадлежат слова о том, что в поисках совершенства (первоатомов гармонии) следует просто «упразднить всё ненужное». «Редукция всего» (то есть социальных, политических, культурных контекстов, атрибутов вещей и др.) — это двери к красоте, идеальной *summa summarum*, присутствию того «абсолютно ясного порядка, который мы все осознанно или неосознанно хотим обрести»[79].

Эту идею Пярт актуализировал в созданной им технике *tintinnabuli*. Её семиотический код, в прямом смысле, основан на уменьшении числа репрезентативных инструментов музыки. Cantus — одно из первых сочинений, написанных в этом ключе. Эффект обретения «первоатомов гармонии» достигается за счёт использования всего трёх инструментов: это композиционная форма строгого канона (*cantus firmus*), гамма и трезвучие. Представлю краткий очерк их семиотического потенциала.

Основанием музыкального *канона* (формы, возникшей в позднем Средневековье) стал принцип непрерывной иконической имитации мелодии в последовательно вступающих голосах.

[79] *Мартынов В.* Конец времени композиторов. Москва, 2002. С. 6–11.

С семиотической точки зрения, канон символизирует единство взглядов. Основанием этой формы, возникшей в позднем Средневековье, выбирается принцип непрерывной иконической имитации, когда последовательно в игру включаются всё новые участники, воспроизводящие мелодическую линию первого голоса как своего «вождя». Музыкальный канон пишется как рациональная математическая или архитектурная конструкция *cantus firmus* (лат. строго заданный, «твёрдый» напев). Запаздывающее повторение одной и той же темы каждым из голосов создаёт эффект сложной полифонической (рекурсивной) структуры, в которой взаимодействуют, казалось бы, одинаковые, но неодновременные персонажи. На этом основании происходит рождение символа: повторение как бесконечность круга, замкнутое время, вечность.

Cantus рождается из тишины. Его первый звук — колокол, звучащий пианиссимо (*ppp*) в тоне ля. Этот тихий звук будет с заданной равномерностью воспроизводиться до конца текста, словно отмеряя время жизни, настраивая на состояние медитативной созерцательности.

Канон играется пятью участниками: первые и вторые скрипки, альт, виолончель, контрабас. Темой для иконической имитации в Cantus выбран нисходящий ля-минорный *звукоряд*, или *гамма* — аналог геометрической прямой. Пярт определяет эту тему как М-голос (мелодический). В механизм воспроизведения темы заложены усложнения, касающиеся её пространственно-временно́го расширения. При каждом проведении (с интервалом в такт) нисходящий звукоряд охватывает всё больший диапазон. Увеличиваясь на тон, он расширяет свои пространственные границы. Одновременно каждая его следующая копия спускается в два раза медленнее, раздвигая временну́ю составляющую звукового континуума. В итоге, последовательное расширение звукоряда в пространстве и во времени может восприниматься как символ человеческой жизни: движение вперёд, замедление времени вплоть до остановки[80].

[80] Такой вид канона носит название мензуральный, или пропорциональный. Технически он наиболее сложный для написания. Возникновение мензуральных канонов связывают прежде всего с Нидерландской полифонической школой XV–XVI вв. — творчеством Йоханнеса Окегема (1425/30–1497), Якоба Обрехта (1450–1504), Жоскена Депре (1440–1521), Филиппа де Монте (1521–1603), Орландо Лассо (1532–1594).

При переводе на формальный язык линейная последовательность вариантов темы, видоизменяемой каждым из вступающих друг за другом голосов, выглядит как *proptia tripla* — совершенная закономерность:

$$a^{n}_{1\,(t)};\ a^{n+1}_{2\,(t:2)};\ a^{n+2}_{3\,(t:4)};\ a^{n+3}_{4\,(t:8)};\ a^{n+4}_{5\,(t:16)}$$

В этой формуле *a* — тема, надстрочный знак *n* показывает число звуков темы при каждом её проведении, а подстрочными знаками кодируется информация о порядковом номере воспроизведения темы (включая её саму) и длительности её звучания (*t*).

С той же геометрической точностью звуковое пространство Cantus размечено и по вертикали. Если горизонталь — это пять последовательно вступающих нисходящих линий различной звуковой протяжённости, то их постоянное соположение по вертикали составляет второй первоэлемент музыки: *трезвучие* (Т-голос). По существу, это всё тот же звукоряд, но редуцированный до опорных звуков.

Два голоса (гамма и трезвучие) существуют по принципу дополнительности, образуя бинарную структуру, где М-голос есть знак земного человеческого несовершенства, а Т-голос символизирует небесное измерение жизни — дарованное свыше прощение[81]. «М-голос может странствовать, блуждать, но он всегда твердо контролируется Т-голосом. Это может быть уподоблено вечному дуализму тела и духа, земного и небесного; но эти два голоса являются, в действительности, одним голосом, отражающим двойственную сущность бытия»[82]. Непрерывное звучание трезвучия, по замечанию композитора, сходно с обертонами колоколов и голосами ангелов. Отсюда авторское определение своей техники: *tintinnabuli*, колокольчики.

Сакральное пространство нельзя репрезентировать через знаки, интерпретируемые в категориях дискретности и локальности. Вот почему персонажами Cantus выбраны первоэлементы музыкальной грамматики — гамма и трезвучие, обладающие наименьшим иконическим (миметическим) потенциалом.

[81] *Hiller P.* Arvo Pärt. New York, 2002. P. 19; 96. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. С. 54; 148–149.

[82] *Ibid.* P. 19; 96.

Отсутствие модуляций и последующего возвращения «домой», в тонику, делает музыку атональной, лишая её определённого локуса в пространстве круга тональностей. Сама неизобразительная природа инструментов репрезентации (форма канона, гамма, трезвучие, атональность) предполагает немиметический и эмоционально однообразный характер сочинения, в котором синтаксис явно доминирует над семантикой.

С семиотической точки зрения, Пярт кодирует свой текст на двух уровнях. Для музыкантов, способных «читать» партитуру этого сочинения, Cantus становится знаком умопостигаемой красоты, связанной с визуальным восприятием совершенной геометрии партитуры. Нотный рисунок отчётливо показывает, как тема канона отражается в своих имитациях, создавая эффект «зеркала в зеркале»[83], и при этом горизонтальные звукоряды образуют перпендикуляр с вертикалью трезвучий.

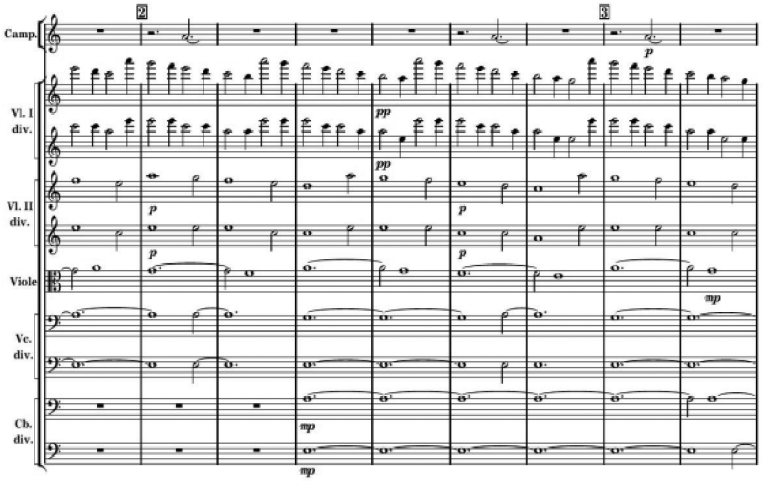
В то же время аскетически стерильное звучание Cantus создаёт ощущение абсолютной гармонии, соразмерности, божественного порядка. Неоднократно отмечалось, что, по словам персонала хосписов, сочинения Пярта (Cantus, Tabula rasa) умирающие называют «ангельской музыкой» и просят, чтобы она звучала в последние минуты их жизни. Действительно, *ангелизм* (как практика духовного созерцания, *sérénity*) связан с использованием минимального количества инструментов репрезентации. Отсюда и прикосновение к тишине, молчанию, вечности[84]. В этом отношении ангелизм противопоставлен семиотически актуализированному переживанию Евангелия: экстазу в *юбиляциях*. Осознанно выбранный Пяртом принцип редукции плана выражения («бегство в добровольную бедность») приводит к тому, что слушатель словно «пребывает в сакральном пространстве», а не воспринимает концертное исполнение музыки.

Репрезентация «первоатомов гармонии» и достижение «точки, где возможен разговор с Богом», связаны с запрещением речи, дематериализацией выражения, необходимостью «освободить интеллектуальный опыт от языка»[85], сознательным отказом от выражения собственной точки зрения. «Освобождение» от языка и идиостиля — следствие не только редукции инструментов отображения, но также и выбора репетитивной техники письма. Повторение одной и той же фигуры в музыке (у Пярта, напомню, это нисходящий звукоряд и вертикаль трезвучия) выполняет функцию статичного объекта, позволяющего слушателю войти в медитацию[86]. В «обычной» медитации, как отмечает В. Мартынов, эту роль выполняют горящая свеча, ровный шум леса или моря. Минимализм, или стилистическая редукция инструментов отображения, возвращают музыку в естественное изначальное состояние, где текст перестаёт быть высказыванием, воспринимаясь как сама беспредметная реальность или, как у А. Пярта, звучание ангелов.

Так музыка, как и другие языки искусства, становится *интеллектуальной практикой*, обращённой к познанию сущностей (*qualia*), не данных в эмпирическом опыте. Вернее, становится

[83] Сочинение Арво Пярта «Spiegel im Spiegel» («Зеркало в зеркале», 1978) для скрипки и фортепиано.

[84] Апокалиптика тишины. Интервью Дмитрия Лисина с композитором Владимиром Мартыновым. Available from: http://klauzura.ru/2011/09/apokaliptika-tishiny-intervyu-nashego-specialnogo-korrespondenta-dmitriya-lisina-s-kompozitorom-vladimirom-martynovym/.



Арво Пярт. Cantus. Фрагмент партитуры

[85] *Анкерсмит Ф. Р.* Возвышенный исторический опыт / пер. с англ. А. Олейникова и др. М., 2007. С. 119.

[86] «Репетитивность есть техническое основание “магической” музыки, понимаемой как медитация». — *Мартынов В.* Зона opus posth, или рождение новой реальности. М., 2011. С. 116.

формой практической метафизики, направленной на красоту умопостигаемого[87].

Прагматический аспект репрезентации абстракций в искусстве — это расширение пространства человеческого существования: выход за границы физической реальности в мир идей, универсалий. Одновременно это и вопрос совершенствования нашего интеллекта и языков, на которых мы говорим о мире. Ещё раз отмечу, что ни визуальные искусства, ни музыка, ни танец не могут, в буквальном смысле, отображать абстрактные идеи, поскольку метафизика — это правда, укрытая «за» вещами, недоступная глазу и открытая лишь интеллекту. Но искусства могут создавать условия (знаковые ситуации, тексты), позволяющие говорить о мире нефизических форм.

Во всех языках культуры процесс репрезентации абстракций связан с *редукцией плана выражения* — освобождением материи (звуковой, визуальной и др.) от какой-либо изобразительности, что сразу переводит восприятие в план символизации, немиметического зрения. Всё, что принадлежит «другому» измерению, может быть репрезентировано только «чистыми знаками», создаваемыми вне субъективности и эмоциональной оценки говорящего. Так ставится вопрос о необходимости дистанцировать себя от объекта отображения, а также о «дистилляции» самого языка — очищения его от каких-либо дескрипций, позволяющих увидеть внутренним зрением форму и цвет вещи, услышать её звучание, представить точку её локализации в пространстве и времени.

В Cantus памяти Беджамина Бриттена Арво Пярт возвращает музыку к дополнительности звукоряда и трезвучия. Словно и не было многовековой истории этого языка, словно ещё не родилось многообразие мелодических линий, ритмических рисунков, тональных модуляций, гармонических трансформаций.

Та же дистилляция языка и в текстах Чеслава Милоша, где номинация абстракции — практически единственный инструмент её репрезентации. Глаз поэта словно стирает телесность мира, желая проникнуть сквозь его материальность. Именно так Милош пишет о лице безымянной девушки в парижском метро («Esse»). Нивелируется (возводится к классу) сама её индивидуальность: «в ошеломлении я вглядывался в её

[87] *Эпштейн М.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. С. 707.

лицо» — но чьё? Глаз поэта начинает фиксировать высокий лоб, слегка курносый нос, но сразу приступает к редукции визуальных характеристик: линия подбородка теперь только индексируется, её рисунок выносится за скобки описания. А затем лицо трансформируется в «идеальную форму», которую (если бы это было возможно!) надо вобрать в себя, чтобы, обладая ею в ментальном опыте, перемещать в пространстве и времени на пятнадцать лет назад, на тридцать лет вперёд[88].

Или Милош видит мир, вывернутый на левую сторону, где за вот этой сорокой — невидимая глазу *сорочесть*, где линия живёт вне вещного воплощения, где, как у И. Бродского, — лишь «точка, оставшаяся от угла», спасённая от предметности и необходимости быть локализованной. Те же процессы дематериализации ещё ранее, в начале XX века, зафиксированы и в искусстве визуальных форм. Квадрат К. Малевича существует «по ту и эту сторону реальных обстоятельств», а В. Кандинский говорит о точке и линии как первоатомах, которых вполне достаточно для рождения искусства[89].

Основанием стилистической редукции в языках культуры становится идея о необходимости обнаружить «общий знаменатель» всего сущего, а следствием этого — математическая исчислимость форм. Cantus Пярта, последний поэтический сборник Милоша, визуальные серии Джозефа Альберса «Посвящение квадрату» и «Трансформации схемы» — всё это тексты, в стилистике которых происходит отчётливая интерференция множества дискурсов: художественного творчества, философии, теологии, неэвклидовой геометрии, теории относительности, модальной логики. Так немиметическое искусство становится искусством мысли, пространством *literari* — концептов и знаков их актуализации.

Не случайно, что в творческих биографиях А. Пярта и Ч. Милоша есть периоды, когда они, в буквальном смысле, погружались в сферу интеллектуальных поисков. У Пярта это исследование полифонических форм в истории средневековой музыки, у Милоша — создание истории польской литературы, анализ философско-культурологического потенциала Библии, занятия

[88] *Miłosz Cz.* Esse // *Miłosz Cz.* Poezje. Warszawa: 1999. S. 435.

[89] *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости /пер. с нем. Е. Козиной. СПб., 2005. С. 63–232; *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // *К. Малевич.* Собр. соч. в пяти томах. Т. 3. М., 2000. 389 с.

гебраистикой. Не менее очевидно, что не только создание, но и восприятие текстов, направленных на актуализацию универсалий, также относится к сфере интеллектуальных практик.

Оборотная сторона стилистической редукции — отказ от личной точки зрения, уход в поле чистой беспредметности, по существу — отказ от «личной подписи» на создаваемом тексте. Это неизбежная плата за обращение к универсалиям. А. Пярт объясняет это необходимостью смирения, когда, говоря о Боге, надо сделать себя *Никем* (это понятно в контексте личной религиозности композитора). Реакция же самой культуры на стилистическую нейтральность неоднозначна. С одной стороны — положение С. Зенкина о том, что непосредственная связь высказываний со своим «хозяином приводит к «логической нечистоте идей»[90]. Однако на противоположном конце шкалы — аксиома Владимира Мартынова о *конце* времени композиторов.

Культура, направленная на постижение универсалий, оказывается в ситуации завораживающего парадокса: репрезентация метафизических абстракций связана с запрещением речи, дематериализацией выражения. Однако познание идей нельзя освободить от власти языка как такового. В поэтике трансцендентного исчезновение актуального иконического образа (визуального, вербального, слухового) компенсируется геометрическим плоскостным построением, лишённым цвета, формы, запаха — всех качеств *qualia* физического мира. Это соотношение точки и линии у В. Кандинского. Это и перпендикулярность горизонтали и вертикали в партитуре А. Пярта или мысль об идеальной границе, соединяющей физическое и «иное» пространства у Милоша. Так репрезентативный потенциал языков культуры позволяет человеку ощущать «присутствие» метафизики, умопостигать красоту невидимого.

РОЖДЕНИЕ КОНЦЕПТА: SÉRÉNITÉ ЯРОСЛАВА ИВАШКЕВИЧА И АНРИ МАРТЕНА

Ещё один очерк о репрезентации метафизических сущностей. На этот раз речь пойдёт о механизме воплощения идеи — её становлении и концептуализации в знаках. И в этом процессе

[90] *Зенкин С.* Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М., 2012. С. 101.

стилистическая редукция семиотических инструментов — только вершина айсберга.

Концепты не ждут нас уже готовыми. Их следует изобретать, изготавливать, творить, оставлять на них подпись сотворившего[91]. Способ воплощения значимых для культуры идей задаёт вектор её развития, становится основанием интерпретации её текстов. Вот почему механизм концептуализации — не только «технический» вопрос семиотики, но и ключевая проблема интеллектуальной истории. Значимость этой проблемы для современной гуманитарной мысли подтверждается выходом ряда Словарей, в которых предпринята попытка описать историю концептов европейской культуры. В частности, это «Словарь непереводимостей европейской философии» под редакцией Барбары Кассен[92].

Как правило, концепты (их семантическое пространство и способы актуализации) изучаются лингвистами, а значит, исследуются применительно только к вербальным текстам. Однако, несомненно, что жизненный путь концепта неизбежно связан с воплощением в одежды различных языков культуры. Так, у Арво Пярта в «Cantus памяти Беджамина Бриттена» звуковая структура (канон с увеличением) воспринимается как знак Вечности, которая продолжает расширяться в пространстве и во времени. Звук колокола, с которым Cantus рождается из тишины, который сопровождает движение расширяющегося канона и вновь погружает его в молчание, обращает слушателя к мысли о неразрывности конца и начала, физического существования и Вечности. Эту же функцию выполняет и окно-лабиринт на портрете лорда Эдварда Рассела (с. 117).

Но вот что интересно: концепт как идея зарождается внутри вербального языка. Идея должна быть названа. Словесная номинация, имя — нулевая точка концепта. Так, психологическое и ментальное состояние, которому посвящён этот очерк, коррелирует с французским словом *sérénité*: безмятежность, спокойствие, тишина, ясность. Прежде чем стать концептом, слово проходит сложный путь становления, который связан с обязательной визуализацией идеи в звуках, красках, словесных

[91] *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / пер. с фр. С. Зенкина. СПб., 1998. 288 с.

[92] Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon / ed. Barbara Cassin / trans. Steven Rendall. Princeton — Oxford, 2014. 1339 p.

образах, танцевальных жестах и др. Образная актуализация может осуществляться как в режиме эмпирической доступности, так и в качестве ментальной картинки. В силу невозможности создать зеркальный иконический образ абстрактного понятия (как описать ненаблюдаемое? как выглядит, например, *ангелизм*?) культуре приходится использовать символические формы его репрезентации. Но поскольку любой символ разворачивает своё содержание через ассоциацию иконических подобий, это позволяет культуре освоить предложенное ей универсальное понятие: понять его интеллектом и ввести в орбиту эмоционального восприятия-проживания — то есть в прямом смысле дать абстракции реальность существования. Семиотическое «вызревание» идеи (рождение вариантов её актуализации в различных языках культуры) сопровождается одновременным сведением «живых понятий» к инвариантному основанию — идеальному объекту *species intelligibilis*, который культура воспроизводит в качестве вневременных универсалий мышления, или концептов.

За плечами любого концепта стоит многовековая культурная традиция. Необходимость анализа огромного корпуса вербальных и невербальных текстов не позволяет с точностью указать, где и как происходит его рождение. Как правило, нельзя представить и достаточно полное описание его семантического пространства, которое может менять не только границы, но и вектор развития — тональность звучания[93]. Вот почему, говоря о концептуализации идеи *sérénité* в пространстве одноимённого рассказа Ярослава Ивашкевича[94], я буду ставить акцент на инструментах её визуализации средствами различных знаковых систем, поскольку структурной частью повествования являются экфрасис картины Анри Мартена с тем же названием и ассоциативные отсылки к произведениям Шопена и Габриэля Форе.

Несколько слов об идее *sérénité* как отличительной черте европейского философского ландшафта: медитативно-мистических практик культуры, связанных с познанием бытия и Бога, и особого стиля мышления — состоянии сознания позднего возраста. Исходный семантический ресурс этой идеи составляют латинские лексемы *serenitas* (ясность, спокойствие) и *serenus*

[93] Эти вопросы составляют предмет исторической семантики. — История понятий, история дискурса, история менталитета: сб. статей / под ред. Х. Э. Бёдекера / пер. с нем. М., 2010. 328 с.

[94] *Iwaszkiewicz J.* Sérénité // *Iwaszkiewicz J.* Ogrody. Warszawa, 1974. S. 83–125.

(ясный, светлый, прозрачный, чистый, безмятежный, спокойный). Ими кодируются представления о цвете, погоде, состоянии духа[95]. Этимологическая история этих знаков продолжается, в частности, во французском и английском языках. Среди значений французского слова *sérénité* словари отмечают следующие: *ясность* и *чистота* (la sérénité du ciel), *безмятежность* (la sérénité de l'âme), а также логически вытекающие из них *беспристрастие* и *объективность*[96]. Пространство s*erenity* (being serene) в английском языке включает более развёрнутый спектр значений. Это *спокойствие* (tranquillity), *умиротворённость* (peacefulness), *покой* (quietness); *чистота*, *прозрачность* и *безоблачность мысли* (clearness, cloudlessness), *безмятежность духа* (calmness of mind), *аристократическая сдержанность* (royal quality) и даже *интеллектуальное превосходство* (supremacy)[97].

Как стиль мышления *sérénité* рассматривается исследователями в парадигме философии жизни и часто связывается с эстетикой и стилистикой позднего возраста, в котором человек остро ощущает одиночество, приходя к осознанию неизбежного конца и необходимости ретроспективного самоанализа[98]. Приведу фрагмент из «Дневников» Я. Ивашкевича. Запись сделана 19 января 1980 г. за два месяца до смерти писателя:

> Больше всего я думаю об этой неизбежности, о том, что всё заканчивается <...>. Ведь я знаю, что все умерли. Десять лет тому назад, и все мы были так счастливы (и собаки). Но вот только когда ты счастлив, никогда не знаешь об этом[99].

Именно в ретроспекции берёт начало интеллектуальная зрелость, приглушающая личные амбиции и позволяющая

[95] Большой латинско-русский словарь. Режим доступа: http://linguaeterna.com/vocabula/; *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. М., 1976. 1066 с.

[96] Dictionnaire de l'Académie française. Режим доступа: http://french_academie.fracademic.com/; Encyclopédie Universelle Larousse. Режим доступа: http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/393095.

[97] Concise Oxford English dictiona. Режим доступа: http://slovar-vocab.com/english/concise-oxford-dictionary/serenity-774127.html; Webster's Revised Unabridged Dictionary. Режим доступа: http://slovar-vocab.com/english/websters-revised-dictionary.html.

[98] *Tomaszewski M.* Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich // Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze / red. W. Kalaga, E. Knapik. Katowice, 2002. S. 151–162.

[99] Iwaszkiewicz J. Dziennik (1977–1980) // Режим доступа: http://culture.pl/pl/dzielo/jaroslaw-iwaszkiewicz-dziennik-1977-1980.

смотреть на мир сквозь призму толерантности. Таким образом, рождение концепта *sérénité* предуготовано явной асимметрией мысли и чувства, где красота интеллектуального построения возникает в контексте эмоционального охлаждения[100].

Родина *sérénité* как эстетической категории и рамки художественного форматирования мира — французская культура. Именно здесь эта лексема стала знаком особого психологического состояния, ауры, стиля, отличительной чертой поэтики[101]. В искусстве за именем этого концепта стоит ясность мысли, спокойствие с оттенком меланхолии, приглушённость эмоций, осознанное обращение к сакральным смыслам. Система этих значений получает воплощение в различных языках культуры: литературе, живописи, музыке. Согласно этому порядку и будут рассматриваться семиотические инструменты, позволившие латинскому слову *serenitas* продолжить свою историю в не только современных европейских языках, но и, актуализировав семантику в виде звуковых и визуальных образов, стать «понятийным сгустком» маленькой повести Ярослава Ивашкевича.

В корпусе текстов Ивашкевича слово *sérénité* зафиксировано уже в раннем периоде творчества: в письме к жене, датированном 26 марта 1925 года, в рассказах «Hilary, syn buchaltera» (1924), «Zmowa mężczyzn» (1930), «Pasje błędomierskie» (1938). За этим знаком сразу же закрепился шлейф тональности, в которой будут звучать практически все тексты автора: пантеистическое единство с миром и принятие конца физического существования. Но только в одноименном рассказе, написанном 86-летним писателем, эта лексема, в полном смысле, станет «авторским знаком» Ивашкевича.

Рассказ «Sérénité» был написан в Женеве осенью 1971 года. Впервые опубликован в 1972 г. в журнале «Twórczość», а в 1974 г. вышел в качестве завершающей части экзистенциального триптриха («Sny», «Ogrody», «Sérénité») под общим названием

[100] Vocabulaire Europeen des Philosophies: Dictionnaire des Intraduisibles /ed. B. Cassin. Paris, 2004. P. 280, 448.

[101] *Bauman-Szulakowska J.* Odzwierciedlenie kategorii serenite w muzyce wybranych kompozytorów XX wieku // Forum Muzykologiczne. 2004. № 1. S. 15–24; *Idem*. Serenite i unicum Sonaty f-moll F. Chopina. Studium komparatystyczne //Sonaty Fryderyka Chopina. Forma sonatowa. Sesja nadzwyczajna z okazji Roku Chopinowskiego. Warszawa, 2001. S. 40–52; *Merlau-Ponty M.* Fenomenologia percepcji / tlum. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa, 2001. 486 s.

«Ogrody» («Сады»). Семантическая тональность рассказа предопределена его ретроспективным и автореферентным характером. Композицию повествования составляют четыре письма, которые восьмидесятилетний человек формально обращает к своей давней возлюбленной — «дорогой пани Агате». В действительности же пан Август создаёт концептуальную карту своей жизни, переводя её события из физического измерения в ментальное. Рассказ актуализирует психологическое состояние пожилого человека, связанное с метафизическим переживанием близкой смерти. Именно это состояние кодируется знаком *sérénité*.

Sérénité — это покой (пол. *uspokojenie*), который приходит как результат отстранённого взляда на боль, несправедливость, горе или, напротив, яркие мгновения счастья. Успокоение становится логическим итогом жизни, точкой, в которой герой рассказа готовится перейти в бесконечность небытия. «Акцептация всего» (*akceptacja wszystkiego*) возникает как новая вариация на тему Николая Кузанского: каждая отдельная жизнь — часть неведомого нам божественного плана, и все противоположности движутся к неизбежному слиянию в Едином.

С когнитивно-семиотической точки зрения, рассказ можно рассматривать как пространство, в котором актуализация этой идеи происходит через дополнительность разносемиотических кодов. Прежде всего это объясняется тем, что связь слова *sérénité* со своим референтом имеет лишь условно-индексальный характер, не позволяя точно определить, что именно стоит за этим знаком:

> Самое главное затруднение в том, дорогая пани Агата, что я не могу перевести Вам это слово sérenité. Оно означает ясный покой природы и одновременно внутреннее просветление, успокоение... точнее всего будет успокоение, с той только разницей, что sérenité не предполагает никакой изначальной тревоги <...>[102].

Отсюда попытки объяснить французскую лексему через ряд польских синонимов. Но сразу же становится ясно, что *sérénité* и *spokój* (*покой*) замещают не один и тот же референт. Покой осознаётся только в противопоставлении с непокоем, беспокойством, тогда как состояние *sérénité* не является перерождением тревоги в успокоение.

[102] *Iwaszkiewicz J.* Sérénité. S. 84.

Отказываясь от «словарного» определения *sérénité*, Ивашкевич последовательно отмечает эмоциональные реакции своего героя (и, несомненно, себя самого) на это состояние:

— вхождение в *sérénité* связано с самоуглублением, неизбежным одиночеством, интенсивным ощущением себя в мире и мира вокруг себя. Интенсивен покой, интенсивна зелень швейцарского парка, интенсивна мысль о прошлом и пани Агате (когда я думал о Вас так *интенсивно*). Напряжённость ощущений находит выражение в удвоении лексем, когда повтор определения создаёт, например, ощущение интенсивности цвета: озеро *небесно-небесно* голубое;

— шлейф состояния *sérénité* — печаль (польское *smutek*, *żal*). Это контекст, в котором события прошлого возникают в памяти пожилого человека. Печаль постоянна: ей никогда не предшествует радость («понятие счастья — примитивное и недостойное человека понятие»[103]), но также она никогда не вырастет и до страдания;

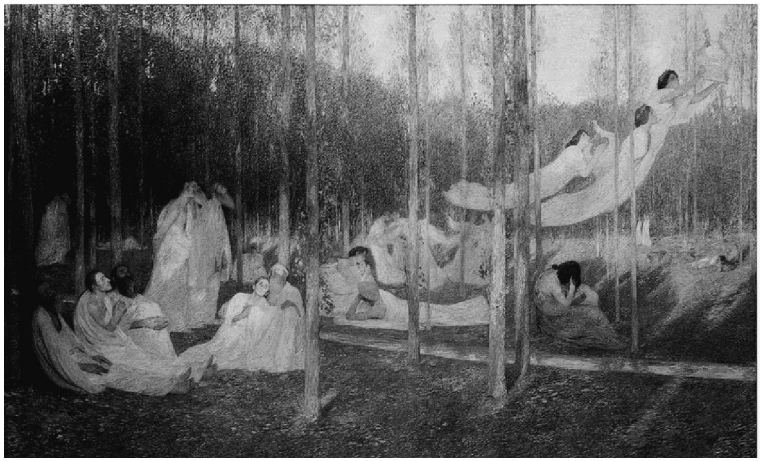
— *sérénité* предполагает не только успокоение. В конце жизни это ещё и примирение с судьбой и противоречивостью мира (uspokojenie, ostateczna zgoda na świat, *sérénité*[104]). Так психологическое состояние переводится из эмоциональной сферы в план интеллектуально постигаемых сущностей.

В истории культуры (искусства) репрезентация абстрактных объектов — идей, ментальных состояний — неизбежно связана с выходом из вербального языка в пространство знаковых систем другой природы. Возможно, у истоков рождения искусств стояло интуитивное осознание того, что отобразительный потенциал словесного языка имеет серьёзные ограничения. Если за словом возникает ментальная картинка референта (понятие), то, например, язык живописи, в буквальном смысле, позволяет визуализировать референт в виде пространственного образа, а музыка представить его с точки зрения характера и траектории движения. Так культура обретает возможность создавать вариативные образы «невыразимого», транслируя их через различные каналы восприятия.

Идею недвижимого покоя и принятия судьбы Ивашкевич в буквальном смысле визуализирует в экфрасисе одноименной картины французского художника Анри Мартена (1860–1943).

[103] *Iwaszkiewicz J.* Sérénité. S. 93.

[104] Ibid. S. 85.



Анри Мартен. Sérénité

Считается, что эта картина создавалась как иллюстрация к «Энеиде» Вергилия и представляет Элизиум — Елисейские поля, где в вечном покое и блаженстве пребывают после смерти души праведников: воинов, сложивших головы за отечество; жрецов, сохранивших в земной жизни целомудрие; поэтов и философов, облагородивших мир красотой мысли и искусства. Вот как видит эту картину герой Ивашкевича:

> «Sérenité» поражала своим колоритом. В интенсивно-зелёном лесе — человеческие фигуры (нагие или в полупрозрачных, струящихся и похожих на облака одеяниях). Одни ведут неспешные беседы, другие медленно летят с лирами в руках от зелёной земли к прозрачному светящемуся небу[105].

А вот соответствующий фрагмент из Энеиды Вергилия:

> В радостный край вступили они, где взору отрадна
> Зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится.
> Здесь над полями высок эфир, и светом багряным
> Солнце сияет свое, и свои загораются звезды. <...>
> Песни поют, и фракийский пророк в одеянии длинном
> Мерным движениям их семизвучными вторит ладами,
> Пальцами бьет по струнам или плектром из кости слоновой[106].

[105] Ibid. S. 84.

[106] *Вергилий*. Энеида / пер. с лат. С. Ошерова. Режим доступа: http://tapirr.narod.ru/texts/poetry/vergiliy_eneida.html#TOC_id3112197.

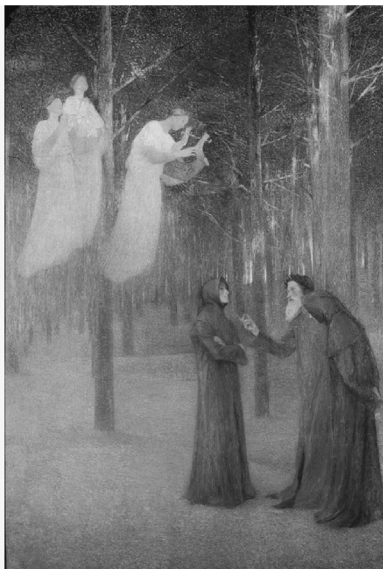
Но насколько художник в силах визуализировать *идею*, если формально изображаются всё-таки физические *формы*? Несомненно, иконизм изображения (фигуры, колорит, цвет) создаёт нужное ощущение: предполагает вхождение в состояние медитативного покоя. Сидящие на земле человеческие фигуры благоговейно смотрят на другие, медленно летящие к небу. Тела тех, кто пребывает в воздухе между стволами деревьев, и тех, кто сидит и стоит на траве, уже словно не подчиняются законам ньютоновского тяготения: в полном смысле это бестелесные формы. Невесомые, они парят в пространстве. Белые одеяния живут собственной жизнью, не облегая и не очерчивая тела в силу их физического несуществования. Кажется, что бестелесная устремлённость вверх затрагивает и стволы деревьев. Покой, *sérénité* — это отсутствие забот, тревог, планов на будущее, радостных устремлений и ожиданий, восторга — всего того, что имеет «вес», что заставляет человека страдать или, напротив, бурно радоваться, тратя эмоции и физические силы. Те же бестелесные формы представляют идею незамутнённого вечного покоя и на картине Мартена «Поэты в священной роще Буа Сакрэ».

Визуальный текст Анри Мартена можно вербализовать — развернуть в этот или подобный нарратив. Но ведь идея *sérénité* всё-таки остаётся за границами непосредственной репрезентации. Не данные нам в эмпирическом опыте сущности ускользают не только от словесной (самое главное затруднение в том, дорогая пани Агата, что я не могу перевести Вам это слово sérenité), но и от визуальной номинации:

> Они (фигуры на картине) уже стали ничем — сном, ясной тенью, тогда как я, кажется, ещё существую, чувствую, творю. И я не знаю, кто примет меня в свои объятия — ничто, материя или Бог[107].

Возможно, наиболее подходящий язык для занятий метафизикой — это музыка, артикулирующая состояния интенсивного переживания идеальных объектов, создающая эффект «присутствия» иного измерения жизни. В рассказе Я. Ивашкевича музыка постоянно возникает в размышлениях пана Августа как инструмент эмоциональной актуализации недвижимого покоя, *sérénité*.

[107] *Iwaszkiewicz J.* Sérénité. S. 125.



Анри Мартен. Поэты в священной роще Буа Сакрэ

Природа референтов музыки (а это *абстракции* различных движений, траекторию которых мы восстанавливаем по слуху, ментально) — причина её семантической неопределенности. Однако именно благодаря отсутствию визуальных носителей музыка так соразмерна метафизическим размышлениям. (Я не учитываю здесь нотную запись, поскольку это знаки для звуковой материи. Выношу за скобки и тот факт, что визуальные образы возникают у слушателя как результат когнитивной достройки слышимого). При этом немаловажно, что музыка лежит за пределами адекватного перевыражения: попытки вербализации музыки не подобны ткани, которая каждый раз принимает форму того, что она скрывает от глаз. Словесный экфрасис музыки позволяет только догадываться о сокрытом в ней смысле. Но то же самое происходит и с метафизическими объектами, когда мы пробуем их объяснить, вербализовать.

Ивашкевич включает музыку в текст рассказа в виде индексально-символических знаков. На первый взгляд, это только индексы: упоминания классических произведений или имён композиторов и исполнителей: молодой Артур Рубинштейн с религиозным углублением играл фортепианный концерт d-moll Брамса. Те, кто знает эту музыку, «слышат» её, и тогда

она становится звуковым фоном рассказа. Однако следует подумать и о том, что Ивашкевич всегда рассматривал музыку как способ озвучить словесно невыразимое. Идея *sérenité* актуализируется у него печалью Шопена, магическими звучаниями Габриэля Форе, Меланхолической серенадой Чайковского[108]. В этом же ряду и фортепианный концерт d-moll И. Брамса, и песни Р. Вагнера и Г. Малера. В этой музыке он слышал сущность успокоения, отречение от всего внешнего — всё, что похоже на тихий заход солнца.

О «метафизической подкладке», которая обнажается в музыке Шопена, Ивашкевич пишет в ряде музыковедческих работ, объединённых в сборник «Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne» («Наследие Шопена и другие музыкальные наброски»). Вот несколько его замечаний о музыке Шопена в связи с идеей *sérenité*:

— Шопен говорит о существовании другого мира за границами физической жизни, и мы ничего не знали бы об этом, если бы ни его музыка;

— Слушая Шопена, мы словно входим в Ничто и растворяемся в нём. В Баркароле лодка плывет по чернильной глади воды, а в это время наша душа обретает свободу от тела, и тогда смерть перестаёт нас страшить;

— Стоит только услышать Шопена, и открывается пространство тоски по Раю, из которого нас изгнали, по невозможности сделать идеальное реальным;

— С Шопеном связаны чудесные ощущения всесильности и всеохватности Бога и нашего единения с Ним.

— Спектральный анализ нашего метафизического страха позволил бы выделить исходную точку бытия, которая одновременно и конечная для физической жизни. Это *sérenité*, примирение с противоречиями существующего (*pogodzenie się z rzeczywistością*). Но чтобы прийти к этому состоянию, в Баркароле Шопен пробирается через тёмно-зелёные заросли аккомпанемента, дрожащий голос мелодии, сладость наплывающих гармоний, в которых есть что-то от водяных лилий Моне, дремлющих в парижском музее «Оранжери» как знак ничем не замутнённого покоя самого мира.

[108] Меланхолическая серенада для скрипки с оркестром си-бемоль минор (1875). Op. 26.

Вот мимолётные упоминания о стилистике Габриэля Форе, в музыке которого также звучит идея совершенного покоя: форма его звуковой материи неуловима для разума, его гармонии (цвета жёлтых осенних листьев) ассоциируются с «тайным знанием», которое французское искусство утратило после Рамо[109].

Музыка, не связанная напрямую с пространственными физическими образами, — один из наиболее адекватных языков для размышлений о невыразимом. Однако и она не позволяет создать некую «окончательную» репрезентацию *sérenité*. С точки зрения формы, адекватное описание этого состояния напоминало бы завершение фарандолы в тональности До мажор[110]. Эмоционально же полнота описания оказалась бы созвучной радости, что испытывает пианист, справляясь с труднейшими пассажами в Балладе Шопена или Этюдах Листа[111]. Эта радость связана, прежде всего, с профессиональным умением, но у зрелого музыканта она ценится не сама по себе, но как ключ к «метафизической подкладке» музыки.

Ещё одна знаковая система — инструмент концептуализации *sérenité* — существует лишь в подтексте повествования. Это телесные жесты и мимика, «актуализированные» в форме нулевых знаков. Интенсивность размышлений о бесконечном покое требует осознанно выбранного одиночества, замедленности жестов, недвижения. Ивашкевич говорит о том, что в состоянии *sérenité* человек оказывается в точке, соединяющей физический мир с вечностью. В этой точке нет настоящего. У героя есть только воспоминания, но и они лишены линейности, нарративной историчности. События прошлого стягиваются к двум концептуальным полюсам. На одном конце — две мировые войны, страдания в тюрьмах и лагерях, смерти людей, исчезновение вещей, бывших свидетелями детства, любви, самой жизни. Как и живущий воспоминаниями человек, нарратив лишён внешнего «жеста»: можно только догадываться, к какой из двух войн, например, относятся те или иные события. Другой полюс

[109] *Iwaszkiewicz J.* Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. S. 9–10.

[110] Фарандола — энергичный провансальский танец со сложным спиралевидным рисунком, символизирующим бегство Тесея из лабиринта, движение планет и др. Тональность До мажор (C-dur) имеет семантику начала, которое одновременно и конец: До мажор открывает и закрывает квинтовый круг тональностей.

[111] *Iwaszkiewicz J.* Sérénité. S. 95.

прошлого — молодость, книги, дружба, любовь, также взятые не как внешняя последовательность, а синкретичное пространство. В итоге, и эти полюса сливаются воедино, и ничто уже не существует изолированно. Эта нераздельность событий прошлого ощущается как приоткрытая дверь в вечное совершенное Бытие. Когда-то оно (или Материя, или Бог?) примет человека в своё лоно, убаюкает и растворит индивидуальную сущность.

> И когда нас уже не будет, то есть когда мы станем бесплотной тенью, нас не будут пугать и тревожить войны, несчастья, неудачи, и мы соединимся с тем, откуда вышли — с небытием[112].

Повторюсь: за плечами любого концепта стоит многовековая культурная традиция, что не позволяет с точностью указать, где и как происходит его рождение. Исключение могут составить только те концепты, которые находятся в начальном периоде своей истории и потому сохраняют, по Ж. Делёзу, авторскую подпись. В частности, Я. Ивашкевич (его герой) достаточно определённо указывает пресуппозицию и отправную точку для своего *verbum mentis*: это картина Анри Мартена «Sérenité». Вновь и вновь возникающий в памяти визуальный образ (вечнозелёное пространство Элизиума и фигуры, летящие между стволами) отождествляется со спокойной гармонией парка в Швейцарии. Парк кажется ожившей картиной: словно и здесь между скульптурными стволами парят светлые тени с прекрасными головами, легко несущие свои арфы; и это слишком красиво, чтобы быть настоящим[113].

Благодаря иконическому подобию парка и картины будущий концепт получает имя: *sérenité*. Референт имени (ментальное состояние) актуализируется в рассказе через парадигму знаков, обладающих общим признаком: *покой* (*uspokojenie*). Семантическое пространство концепта (*ясность, умиротворённость, тишина, согласие принять неизбежный конец*) функционирует как сеть, где каждый знак интерпретируется через другие. Так, *успокоение* есть *интенсивный покой*, а он предполагает *спокойный* незамутнённый взгляд на мир, *отстранённость* от боли, страданий, но одновременно и счастья, поскольку в забвении всего рождается победа над временем.

[112] *Iwaszkiewicz J.* Sérénité. S. 100, 124, 125.
[113] Ibid S. 84, 115.

Жизнь концепта — постоянная пульсация этого поля: сжимаясь, оно редуцируется к символу *sérenité* и вновь развёртывается в попытках его определения.

Для того чтобы слово обыденного языка стало философским термином и концептом, следует ослабить или разорвать его связи с конкретными объектами: абстрагировать от действительных фактов и ситуаций[114]. Ивашкевич выстраивает нарратив на операции обобщения, казалось бы, совершенно несходных событий прошлого. Интенсивно-отстранённое отношение ко всему, что было, — вот «рецепт на несчастье и счастье». Следует «принимать всё, как оно идёт». В равной степени это касается как стихов и музыки, звучавших в вечерних сумерках украинских поместий, так и войн, смертей близких, тюремных заключений. Всё уже стало тенью, вместо событий — их неотчётливый след в памяти. Впереди — лишь переход в Ничто, которое столь же совершенно в своей непознаваемой красоте, как и √1. Это и есть состояние неизменного в своём покое *sérenité*.

В последние годы жизни его пережил и сам Ивашкевич. В своей усадьбе Стависко он проводил долгие одинокие часы в комнате, которой дал имя «умеральня» (*umieralnia*). Здесь его окружали книги, портрет жены и, главное, ноты и записи классической музыки — знаки не столько жизни, сколько вневременной спокойной красоты. В этом контексте можно интерпретировать слова писателя о том, что искусство не может спасти, а может только убаюкать, утешить и утишить нашу боль.

Почему искусство не может спасти? Потому что не может адекватно назвать то, что нас тревожит, чьё присутствие мы интуитивно чувствуем. А значит, не предложит готовый рецепт. Концептуализация — единственный инструмент приближения к тому, что существует вне рамок физического мира: идеям, универсалиям. По-существу, речь идёт о системной визуализации идей в языках культуры.

Небольшой рассказ Ивашкевича позволяет проследить рождение концепта — путь от имени (*sérenité*) к ментальному конструкту и воспроизводимому культурой паттерну. Этот путь включает

[114] Этот механизм Н. Автономова показывает применительно к стилистике Жака Деррида. — *Автономова Н. С.* Философский язык Жака Деррида. М., 2001. С 160.

попытки вербальных дескрипций (как объяснить, что значит *sérénité*?), поиски синонимичных слов, значениями которых мы владеем, визуализацию идеи через экфрасис живописного полотна (если я не могу объяснить это состояние, то могу показать картину, которая позволяет его пережить), визуализацию ментального состояния через ассоциации с музыкой Шопена и Габриэля Форе. Достижение *sérénité — успокоения, принятия существующего* — предполагает *отвлечение* от внешней событийности жизни. В этом контексте отсутствие телесных жестов, жизнь как интроспекция — очевидный инструмент концептуализации. И даже тот факт, что в качестве имени концепта используется французское слово, также можно воспринимать, как способ отделиться от материнского (польского) языка, выражая этим сущность идеи.

И несколько слов о вероятностном характере концептуализации: её вариативности в рамках различных языков, культур, исторических периодов. Вариации определяются тем, какие семы поднимутся на поверхность концептуального поля и определят его тональность. Так, бросается в глаза разность между актуализацией *sérénité* в «Словаре непереводимостей» Барбары Кассен[115] и рассказе Я. Ивашкевича[116]. Простое сопоставление лексем, определяющих значение концепта в этих источниках[117], позволяет увидеть развилку в понимании идеи.

Но прежде — поле общих значений:

— безоблачное спокойствие;
— отсутствие тревоги;
— контемпляция;
— тишина;
— неподвижность;
— согласие с миром;
— принятие противоречий;
— мудрость пожилого возраста.

В Словаре Б. Кассен акцент ставится на философско-теологической интерпретации *sérénité*. Эмоциональный шлейф этой идеи — медитативное состояние тихой радости: спокойное счастье как следствие медитативного постижения Бога (нем. *Gelassenheit*).

[115] Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon / ed. B. Cassin. Princeton-Oxford, 2014. 1339 p.; Vocabulaire Europeen des Philosophies: Dictionnaire des Intraduisibles / ed. B. Cassin. Paris, 2004. 1533 p.

[116] *Iwaszkiewicz J.* Sérénité. S. 123.

[117] Для удобства значения сразу представлены в переводе на русский язык.

У Ивашкевича же *sérénité* — в большей степени, интеллектуально постигаемая сущность, к которой человек приходит через открытие метафизической подкладки в философии, искусствах, математике (упоминание о символическом потенциале √1).

Эта, как кажется, не слишком значительная разница всё же создаёт два вектора, две возможности, которые могут определять дальнейшую историю *sérénité* в современной культуре.

Вероятностность описания круга значений *sérénité* объясняется не только различием в постановке семантического акцента (постижение этой идеи через медитативное созерцание и религию или через интеллект и искусство), но и тем, что референты вербальных номинаций остаются эмпирически недостижимыми. Столь же вероятностное, но всё же *воплощение*, абстракции получают в языках искусств. Однако обе картины Анри Мартена, о которых шла речь в очерке, и лилии Моне стоят в ряду бесконечно возможных вариантов визуализации идеи совершенного покоя. Эти варианты — выбор Ярослава Ивашкевича. То же и с музыкой. Так, польский музыковед И. Бауман-Шулаковска под знаком *sérénité* слышит музыку совсем других композиторов: Ф. Шуберта, Ф. Пуленка, А. Дворжака, К. Шимановского[118]. Для меня же это Cantus Арво Пярта. Но все эти варианты также не становятся некоей «адекватной» звуковой визуализацией *sérénité*. Они — лишь аттракторы, улавливающие вневременные смыслы и позволяющие приоткрыть двери в незнаемое.

КОНТРАПУНКТЫ СЕМИОТИКИ: ЗАКЛЮЧЕНИЕ, ВСТРЕЧАЮЩЕЕСЯ С НАЧАЛОМ

Человек априорно настроен на доискивание смыслов и разгадывание знаков, которыми перо повествующего (Творца, человека) заполняет книгу мира. Стоит лишь начать, — сказано в «Имени розы». Стоит только подумать о мире как пространстве знаков, и любимыми вопросами станут *что это значит?* и *не содержится ли здесь какого-либо сообщения?* Астроном читает карту

[118] *Bauman-Szulakowska J.* Odzwierciedlenie kategorii serenite w muzyce wybranych kompozytorów XX wieku. 2004. № 1. S. 15–24.

звёздного неба; зоолог — следы животных в лесу; игрок в карты — мимику своего партнёра; мать — лицо ребенка в поисках радости, испуга или любопытства; китайский предсказатель — древние знаки на панцире черепахи; любовник — тело возлюбленной в ночи под простыней. Стоит только начать... Мы все читаем знаки мира, чтобы понять его, или хотя бы начать понимать. У нас просто не остается другого выхода, как прочитывать знаки. И это семиотическое чтение, или декодирование мира, необходимо нам, почти так же, как дыхание[119]. Зачем мы в мире? У Дж. Джойса: «Я здесь, чтобы прочесть отметы сути вещей: всех этих водорослей, мальков, подступающего прилива, того вон ржавого сапога»[120].

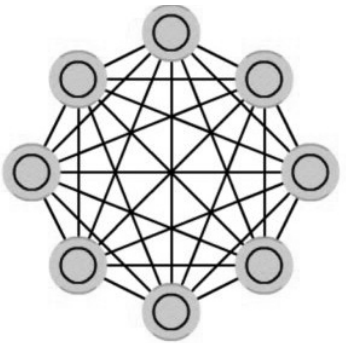
Читая мир как книгу, как пространство знаков, в какой-то момент (это неизбежно), мы сами становимся знаком для другого читающего: «Продвигаясь по этим лабиринтам, никогда не знаешь, преследуешь ли ты какую-то цель или бежишь от себя, охотник ты или дичь»[121].

Мы — часть семиозиса, семиотического лабиринта мира. Не исключение и сама семиотика как сложный контрапункт научных теорий и интеллектуальных практик (лат. *punctum contra punctum*, точка против точки). Их топология — истинный лабиринт для непосвящённых. Кажется, что нитью Ариадны в этом пространстве могут стать учебники — своего рода карты, позволяющие проложить траектории для изучения теории знаков и практики их интерпретации. Вот лингвистический вход «от Соссюра», здесь логико-философская дорога Чарльза Пирса, отдельно — культурологические пейзажи Ролана Барта, Умберто Эко и Юрия Лотмана, семиотика музыки Ээро Тараски, семиотика ландшафта Адама Яворски и множество иных направлений. На каком-то этапе каждое из направлений обязательно доходит «до точки», упираясь в стену своих возможностей. (Так, соссюровская лингвосемиотика не может заниматься проблемой индивидуальных репрезентаций.) Но то, что видится как тупик, — на самом деле точка пересечения с другой траекторией. В семиотику можно входить через любую дверь и не останавливать движение. Примерно как вот в этом лабиринте.

[119] *Мангуэль А.* История чтения / пер. с англ. М. Юнгер. Екатеринбург, 2008. 381 с.

[120] *Джойс Дж.* Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М., 1993. С. 31.

[121] *Бродский И.* Набережная неисцелимых, 156



Лабиринт-мейз

В какой-то момент занятий семиотикой мы обязательно окажемся между Сциллой и Харибдой: выбором между углублением в семиотику «кого-то» (Пирса, например) или «чего-то» (ландшафтного дизайна, музыки) и семиотикой как методологией дешифровки любых форм коммуникации, то есть, «теорией всего». Бесповоротный выбор каждого из направлений имеет очень отдалённое отношение к научному знанию. По этому поводу Татьяна Черниговская в программе «Истории из будущего» цитирует зоолога Конрада Лоренса: «Знать больше о малом, а значит, ни о чём, сегодня опасно так же, как так называемая “теория всего”, то есть знать обо всём».

«Узкий» семиотик перестаёт видеть перспективу, ведь ни один язык (вербальный, музыку, движения глаз) нельзя изучать изолированно. Причины в том, что:

— и сами языки не существуют автономно, определяя и поддерживая друг друга в коммуникации;

— в истории каждого человека и человечества в целом нет какого-либо «первого» языка, а есть, по крайней мере, начальная бинарная структура разносемиотических систем, дающая рождение вторичным языкам;

— человек овладевает каждым последующим языком с опорой на уже имеющиеся;

— каждая семиотическая система не может описываться и интерпретироваться через саму себя, но только через метаязык, то есть другую систему. Во всех случаях работы с невербальными языками обязательной становится их актуальная или скрытая вербализация — «перевод» музыки, жеста и др. на язык

слов, а также создание ментальных пространственных образов, когда мы, по Дж. Джойсу, смотрим и видим с закрытыми глазами. Язык — вещь, в общем и целом незавершимая[122], он хочет обязательного «продления», перехода в другой язык, поскольку каждая знаковая система имеет свой репрезентативный потенциал.

Вот почему (цитирую канадского физиолога Ганса Селье): «всегда будет существовать потребность в ученых-интеграторах: натуралистах, постоянно стремящихся к исследованиям достаточно обширных областей знания. Не стоит беспокоиться о возможности пропуска отдельных деталей. Среди нас должен остаться кто-то, кто будет обучать людей совершенствовать средства для обозревания горизонтов, а не для еще более пристального вглядывания в бесконечно малое[123]».

С другой стороны, ведь никто не рождается готовым генеративистом (априорные установки личности здесь не в счёт). Ими становятся только те, кто осознал предел своих профессиональных занятий в узких областях.

Современная семиотика (да и семиотика ли это уже?) подобна нейронной сети, где каждая точка связана с другой и другими, где пространство существует без внешних границ, центра и зафиксированной внутренней структуры. В реальности — это поле когнитивно-семиотических исследований, где изучаются границы репрезентации различных знаковых систем, кодирование и передача значений через дополнительность их «усилий», обязательность двойного кодирования информации (включая дополнительность аналитического и образного мышления о мире), настроенность мозга на эффект синестезии и множество других вопросов. Каждый раз движение по этой сети не совпадает с тем маршрутом, что был проложен в прошлый раз. Лабиринт семиотических исследований постоянно перестраивает свою конфигурацию, и такая игра дезориентирует новичка.

В этом контексте может показаться парадоксальным, что современную многоаспектную семиотику я попробую сравнить с фугой. На первый взгляд, это действительно странно, ведь фуга

[122] *Бродский И.* Набережная неисцелимых. С. 151

[123] *Селье Г.* От мечты к открытию. Режим доступа: http://royallib.com/read/sele_gans/ot_mechti_k_otkritiyu.html#0.

построена на имитационном повторении одной и той же темы в каждом из своих голосов. Однако думаю, что всё столь мозаичное интеллектуальное пространство, занимающееся языками и кодами интерпретаций, в итоге так или иначе настроено на одну и ту же тему — вопрос об инвариантных алгоритмах коммуникации между людьми, человеком и миром, биологическими системами жизни. Визуальным представлением такой фуги может послужить литография Луиз Буржуа, которая была использована для оформления программы Зальцбургского фестиваля летом 2017 года.

Семиотика продолжает создаваться теми, кто погружается в бесконечно малое, описывая структуру и возможности отдельных знаковых систем. Но свою партию играют и те, кому тесно в рамках «классической» теории (Пирса или Соссюра) и кто ставит перед собой захватывающую задачу обнаружить в культуре и биологической реальности некие общие алгоритмы кодирования и передачи информации — дать второе дыхание генеративной грамматике Ноама Хомского. Семиотика создаётся мыслителями, но семиотика создаётся и поэтами.

В этом пространстве многое пока только обозначено, и вопросов здесь всегда будет больше, чем ответов. Например, мы посвящаем жизнь изучению живописи или музыки. Но чем больше погружаемся в эти сферы, тем становится очевиднее, что занимаемся мы не этими языками, а «лингвистической» работой, поскольку видимое актуализируем в слове и жесте, в звуке и тактильном ощущении. И более того, создавая текст о картине или музыке, мы неизбежно выходим из них, чтобы оказаться в пространстве метаязыков. Так чем же мы занимаемся — музыкой ли, живописью? В контексте сказанного достаточно понятно, почему Х. Л. Борхес в одном из последних интервью определил себя как агностика, не верящего в какое-либо достаточно «полное» познание. Речь не об отрицании познания, а о том, что впереди всегда будут ещё не заданные вопросы, рождающиеся из нашего любопытства, из желания не только узнать что-то ещё, но и по-новому увидеть то, что для других — пока очевидно и достоверно.

Мне хочется закончить эту книгу упоминанием двух текстов, посвящённых человеческому любопытству, ведущему человека по лабиринтам знаков. Это книга Альберто Мангеля «Curiositas» и эссе Чеслава Милоша с тем же названием — «Ciekawość»

(«Любопытство»)[124]. Далее идёт свободная цитация обоих источников в силу необычайного совпадения написанного.

Мир устроен столь любопытно, что открытие новых деталей и фактов будет продолжаться бесконечно. Мир — многоуровневый лабиринт, борхесовская Библиотека, и жизнь — неостановимое путешествие: открытие магистралей, маргинальных тропок и тупиков этого абиринта. Любопытство, страсть, которая заставляет нас узнавать, то есть жить, — вполне достаточный аргумент против смерти. Это Чеслав Милош.

А вот Альберто Мангель. Знак вопроса нависает над гордячкой-догмой. Вопросы нас возвышают, помогают расти, взлетать, преодолевая гравитацию готового знания. Вопрос переходит в диалог с миром и не требует финальной точки. Вопросительная модальность — двигатель культуры, истории, нашей личности. Вопросительная модальность несовместима с такими школами и университетами, которые всё чаще напоминают «тренировочные лагеря», где прививают нужные навыки, но не взращивают пытливый ум. Интерпретация — не столько утверждения о мире, сколько вопросы, побуждающие к следующей интерпретации.

Так языки становятся мостом, соединяющим наше настоящее с будущим.

[124] *Мангель А.* Curiositas. Любопытство / пер. с англ. А. Захаревич. СПб., 2017. 472 с.; *Miłosz Cz.* Ciekawość. Cz. Abecadło. Kraków, 2010. S. 97–99.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Научные источники на русском языке

Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида. М.: Рос. полит. энциклопедия, 2011. 510 с.

Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: Из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста: учеб. М.: Совет. композитор, 1992. 101 с.

Ажеж К. Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки / пер. с фр. Б. П. Нарумова. М.: Едиториал УРСС, 2003. 304 с.

Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт / пер. с англ. А. Олейникова и др. М.: Европа, 2007. 612 с.

Арановский М. Г. Дискуссионные проблемы современного музыкознания (о семиотическом методе исследования) // Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2012. С. 303–318.

Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. Г. Е. Крейдлина. М.: Прометей, 1994. 352 с.

Архипова М. В. Ритмическая природа музыкального жеста и его использование в музыкально-педагогической деятельности Александры Пирс // Музыкальное исполнительство и образование. 2016. Вып. 3. С. 97–107.

Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. С. 378–393.

Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: АдМаргинем Пресс, 2012. 224 с.

Бейкер М. Атомы языка: Грамматика в темном поле сознания / пер. с англ. под ред. О. Митрофановой. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 272 с.

Бенвенист Э. Общая лингвистика / пер. с фр. Ю. Н. Караулова и др. М.: Прогресс, 1974. 448 с.

Бернстайн Л. Концерты для молодёжи / пер. с англ. Е. Ф. Бронфин. Л.: Совет. композитор, 1991. 232 с.

История понятий, история дискурса, история менталитета : сб. статей / под ред. Х. Э. Бёдекер; пер. с нем. М.: Новое лит. обозрение, 2010. 328 с.

Бодрийяр Ж. Симуляция и симулякры / пер. с фр. А. С. Качалова. Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml.

Бразговская Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры. Пермь: изд-во ПГПУ, 2008. 208 с.

Бразговская Е. Е. 2014. Вербализация музыки как семиотическое приключение. Пятая статья цикла Семиотика за пределами аудитории // Филолог. 2014. Вып. 26. Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_26_554

Бразговская Е. Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 30–47.

Бразговская Е. Е. 2015. Вербализация музыки (автоэкфрасис) в современной композиторской практике // Человек. Культура. Образование : науч.-образ. и метод. рецензир. журн. Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина. № 4 (17). 2015. 163–181.

Бразговская Е. Е. Актуализация пространственных образов в музыке: когнитивно-семиотический аспект // Социо- и психолингвистические исследования. 2015. Вып. 3. С. 109–116.

Бразговская Е. Е. Восприятие музыки как полилингвальный акт: Ярослав Ивашкевич о Фредерике Шопене // Universum: Филология и Искусствоведение. Режим доступа: http://7universum.com/philology.

Бразговская Е. Е. Визуализация мифа в музыке: «Калевала» и «Туонельский лебедь» Ж. Сибелиуса // Вестник гуманитар. науч. образ. 2015. Вып. 5 (50). Режим доступа: http://www.humanities-science-education-bulletin.com.

Бразговская Е. Е. 2016. Визуализация абстракций: дополнительность семиотических кодов в поэтике трансцендентного // Человек. Культура. Образование. Сыктывкар: Изд-во СГУ им. П. Сорокина. 2016. № 3. С. 25–37.

Бразговская Е. Е. Поэтика трансцендентного: стилистическая редукция как инструмент репрезентации сакрального // Respectus Philologicus. Vilnius University, Kaunas Faculty of Humanities. 2016. Nr 30 (35) P. 68–80.

Бурлак С. Происхождение языка: Факты, исследования, гипотезы. М.: Астрель: Corpus, 2011. 464 с.

Ванеян С. Гомбрих, или Наука и иллюзия. Очерки текстуальной прагматики. М.: НИУ ВШЭ, 2015. 304 с.

Вдовина Г. В. Язык неочевидного. Учения о знаках в схоластике XVII века. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. 648 с.

Витгенштейн Л. 2007. Логико-философский трактат. М.: ОЛМА Медиа Групп. 352 с.

Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 348 с.

Григорьева Е. Эмблема: очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М.: Водолей Publishers, 2005. 232 с.

Гумилев Н. Жизнь стиха // *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М.: Современник. С. 45–55.

Грегори Р. Л. Разумный глаз / пер. с англ. А. И. Когана. М.: УРСС, 2003. 240 с.

Дубин Б. Зеркало в центре лабиринта: о символике запредельного у Борхеса // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 154–159.

Зенкин К. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «божественного присутствия» // Израиль XXI. Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm

Зенкин С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. Москва: РГГУ, 2012. 537 с.

Зенкин С. Семиотика зрительного образа: Ролан Барт и Юрий Лотман // Зенкин, С. Работы о теории. М.: Новое Литературное обозрение. С. 262–275. 560 с.

Зинченко В. П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010. 592 с.

Иванов В. В. 2004. Лингвистика третьего тысячеления. Вопросы к будущему. М.: Языки славянской культуры. 208 с.

Иванов В. В. 2010. Границы семиотики: вопросы к предварительному обсуждению // Современная семиотика и гуманитарные науки. М.: Языки славянских культур. С. 31–51.

Шнитке А. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2015. 320 с.

Кандинский В. Точка и линия на плоскости // Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 63–232.

Карнап Р. Значение и необходимость / пер. с англ. Н. В. Воробьева. М.: URSS, 2007. 384 с.

Кравченко А. В. Знак, значение, знание. Очерк когнитивной философии языка. Иркутск: Изд-во ОГУП «Иркутская областная типография № 1», 2001. 261 с.

Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко. М.: Республика, 2000. 287 с.

Лем С. Языки и коды // Лем С. Молох / пер. с пол. В. Язневич. М.: Транзиткнига, 2005. С. 155–166.

Лотман Ю. М. К проблеме пространственной семиотики / Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 442–445.

Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2010. 704 с.

Лотман Ю. М. О семиосфере // Лотман Ю. М. Чему учатся люди. Статьи и заметки. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 82–109.

Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // К. Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000. 389 с.

Мангель А. История чтения / пер. с англ. М. Юнгер. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 381 с.

Мангель А. Curiositas. Любопытство / пер. с англ. А. Захаревич. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 472 с.

Мартынов В. Зона opus posth, или рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2011. 288 с.

Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.

Махов А. Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

Махов А. Е. Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.

Менделсун П. Что мы видим, когда читаем: феноменологическое исследование с иллюстрациями / пер. с англ. Л. Трониной. М.: АСТ: Corpus. 2016. 448 с.

Мессиан О. Вечная музыка цвета. Режим доступа: http://musstudent.ru/biblio/81-music-history/376-olive-messian-vechnaya-muzyka-tsveta.html.

Зеркало: Семиотика зеркальности // под ред. З. Г. Минц. Ученые зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 831. Т. 22. Тарту: Тартуский гос. ун-т. 1988. 165 с.

Нагель Т. Мыслимость невозможного и проблема духа и тела // Вопросы философии. 2001. № 8. С. 101–112.

Налимов В. Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. М.: Наука, 1979. 304 с.

Нестеров А. Колесо фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 616 с.

Нёт В. Чарлз Сандерс Пирс // Критика и семиотика. 2001. Вып. 3/4. С. 5–32.

Орлов Г. 1992. Древо музыки. Вашингтон — Санкт-Петербург: Frager-Совет. композитор. 253 с.

Петрусёва Н. А. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. Часть I. Пермь: ПГИИК, 2006. 240 с.

Пинкер С. Язык как инстинкт / пер. с англ. Е. В. Кайдаловой. М.: Едиториал УРСС, 2004. 456 с.

Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух і літера. 2014. 218 с.

Росс А. Дальше — шум: Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. М.: АСТ-Corpus.2005. 564 с.

Савард Дж. Лабиринты / пер. с англ. М.: Издательский дом «Ниола — XXI век», 2005. 224 с.

Селье Г. От мечты к открытию. Режим доступа: http://royallib.com/read/selegans/ot_mechti_k_otkritiyu.html#0.

Семиотика: Антология // сост. Ю. С. Степанов. М.: Академ. проект. 2001. 702 с.

Тодоров Ц. Теории символа / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.

Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: Пропилеи. 2000. 200 с.

Фейнберг Е. Л. Две культуры. Интуиция и логика в науке и искусстве. М.: Наука, 1992. 253 с.

Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки русской культуры, 2014. 640 с.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: A-cad, 1994. 406 с.

Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. В. Бибихина. М.: Республика. 1993. С. 259–272.

Большое, малое и человеческий разум / Хокинг С. и др. пер. с англ. А. Хачояна. СПб.: Амфора, 2014. 191 с.

Холодная М. А. Психология интеллекта: парадоксы исследования. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Питер, 2002. 272 с.

Хомский Н. Язык и мышление / пер. с англ. Н. Городецкого. М.: Изд-во МГУ. 1972. 123 с.

Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: ИД «Бахрах-М», 2001. 752 с.

Хофштадтер Д., Деннет Д. Глаз разума. Самара: ИД «Бахрах-М». 2003. 432 с.

Черниговская Т. В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М.: Языки славянской культуры, 2013. 448 с.

Чертов Л. В. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. М.: Языки славянской культуры, 2014. 320 с.

Шпет Г. Искусство как вид знания. Избр. труды по философии культуры / отв. ред., сост. Т. Г. Щедрина. М.: РОССПЭН, 2007. (Сер. «Российские Пропилеи»). 712 с.

Щедровицкий Г. П. Знак и деятельность. В 3 кн. Кн. I. Структура знака: смыслы, значения, знания: 14 лекций / сост. Г. А. Давыдова. М.: Вост. лит, 2005. 463 с.

Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.

Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / пер. с итал. А. Ковалля. СПб.: Symposium, 2006. 574 с.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.

Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / пер. с итал. А. Миролюбовой. СПб.: Alexandria, 2007. 409 с.

Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / пер. С. Серебряного. СПб.: Symposium, 2007. 502 с.

Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / пер. с англ. С. Любимова и др. Вильнюс: ЕГУ, 2010. 534 с.

Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое лит. обозрение, 2004. 864 с.

Якобсон Р. Взгляд на развитие семиотики // Язык и бессознательное / пер. с англ., фр., К. Голубович. М.: Гнозис, 1996. С. 193–230.

Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое лит. обозрение, 2010. 688 с.

Научные источники на иностранных языках

Agawu K. Playing with signs. A Semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991. 160 p.

Agawu K. Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. Oxford University Press, 2008. 352 p.

Aksnes H. A cognitive approach to musical analysis. Metaphorical projection in music // Proceedings of the third triennial European society for the cognitive science of music (ESCOM) conference / ed. A. Gabrielsson. Uppsala: Uppsala University, Department of Psychology, 1997. P. 551–556.

Almen B. Theory of Musical Narrative. Bloomington: Indiana University Press, 2008. 264 p.

Barenboim D. Music Quickens Time. London — New York: Verso Books, 2009. 184 p.

Barthes R. Elements of Semiology / trans. A. Lavers and C. Smith. New York: Hill and Wang, 1967. 111 p.

Barthes R. Image Music Text: Essays / transl. S. Heath. London: Fontana Press, 1977. 226 p.

Bauman-Szulakowska J. Serenite i unicum Sonaty f-moll F. Chopina. Studium komparatystyczne // Sonaty Fryderyka Chopina. Forma sonatowa. Sesja nadzwyczajna z okazji Roku Chopinowskiego. Warszawa: PWM, 2001. S. 40–52.

Bauman-Szulakowska J. Odzwierciedlenie kategorii serenite w muzyce wybranych kompozytorów XX wieku // Forum Muzykologiczne. 2004. nr 1. S. 15–24.

Bense M. Świat przez pryzmat znaku / tłum. J. Garewicz. Warszawa: PIW, 1980. 195 s.

Benveniste É. The Semiology of Language // Semiotics: An Introductory Reader / ed. R. E. Innis. London: Hutchinson, 1986. P. 228–246.

Bernstein L. The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (The Charles Eliot Norton Lectures). Harvard University Press, 1981. 440 p. Видеозаписи лекций. Режим доступа: http://www.openculture.com/2012/03/leonard_bernsteins_masterful_lectures_on_music.html.

Biederman I. Recognition-by-Components: A Theory of Human Image Understanding // Psychological Review. 1987. Vol. 31. No. 2. P. 115–147.

Bonfiglioli L., Caterina R., Incasa I., Baroni M. Facial expression and piano performance // M. Baroni, A. R. Addessi, R. Caterina, M. Costa (eds.). Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition. Toronto, 2006. P. 1355–1360.

Bourne J., Kennedy M. Cantus firmus // The Concise Oxford Dictionary of Music. Режим доступа: http://www.encyclopedia.com.

Brower C. 2000. A Cognitive Theory of Musical Meaning // Journal of Music Theory. 2000. V. 2. P. 323–379.

Cook N. Music, Performance, Meaning. Selected Essays. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2007. 336 p.

Deely J. Introducing Semiotic: Its History and Doctrine. Bloomington: Indiana University Press, 1982. 246 p.

Eco U. Semiotic landscape: proceedings of the first congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan, June 1974 / ed. S. Chatman. The Hague: Mouton, 1974. 1238 p.

Eco U. Semiotics: A Discipline or an Interdisciplinary Method? // Sight, Sound, and Sense / ed. by Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press, 1978. P. 73–83.

Eco U. A Theory of Semiotics (Advances in Semiotics). Bloomington: Indiana University Press, 1979. 354 p.

Eco U. Mirrors // U. Eco. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana University Press, 1983. P. 207–208.

Eco U. Czytanie świata / tłum. M. Woźniak. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1999. 215 s.

Eco U. Kant and the platypus: Essays on language and cognition. New York: Harcourt Brace, 2000. 464 p.

Eco U. From the Tree to the Labyrinth. Historycal Studies on the Sign and Interpretation / trans. by A. Oldcorn. Cambridge: Harvard University Press. 2014. 634 p.

Elkins J. Visual Studies: A Skeptical Introduction. New York: Routledge, 2003. 229 p.

Enríquez L. A Peircean Model for Music and Sound-Based Art: a Pragmatist Approach to Experiences in the Artistic Use of Sound // Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference. Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music, Stockholm, June 2012. Режим доступа: http://www.ems-network.org.

Evans N. Dying words: Endangered languages and what they have to tell us. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. 287 pp.

Fauconnier G. Turner M. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York: Basic Books, 2002. 440 p.

Górski K. Muzyka w opisie literackim // Rozważania teoretyczne. Literatura — muzyka — teatr. Lublin, 1984. S. 227–245.

Grimly D. M. The tone poem: genre, landscape and structural perspectives // The Cambridge Companion to Sibelius. Cambridge University Press, 2004. P. 95–117.

Cross I. Music and Meaning, Ambiguity and Evolution // Musical Communication / ed. D. Miell. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 27–43.

Guczalski K. O niejęzykowym charakterze muziki // Filozofia muzyki. Studia. Kraków: Musica Jagellonica, 2003. S. 94–113.

Hatten R. S. Toward a characterization of gesture in music: An introduction to the issues. Режим доступа: http://semioticon.com/sio/courses/musical-gesture/introduction.

Hatten R. Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Indiana University Press, 2004. 360 p.

Hiller P. Arvo Pärt. New York: Oxford University Press, 2002. 232 p.

Huron D. Understanding Music-Related Emotion: Lessons from Ethology //Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition. Thessaloniki, 2012. P. 473–481.

Iwaszkiewicz J. Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. 444 s.

Jackendoff R. Language, Consciousness, Culture: Essays on Mental Structure. Cambridge: The MIT Press, 2007. 403 p.

Semiotic Landscapes: Language, Image, Space // ed. A. Jaworski, C. Thurlow. London — New Jork: Bloomsbury Academic, 2010. 320 p.

Kerman J. Contemplating Music: Challenges to Musicology. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985. 255 p.

Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1992. 320 p.

Kutschke B. Music and Other Sign Systems In: Journal of the Society for Music Theory. 2014. Vol. 20. № 4 (December). Режим доступа: http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kutschke.html#authornote1.

Lidov D. Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification. Bloomington: Indiana University Press, 2005. 256 p.

Maconie R. The Concept of Music. Oxford — New York: Clarendon Press, 1993. 187 p.

Maconie R. The Second Sense: Language, Music, & Hearing. New York — Toronto: Scarecrow Press, 2002. 372 p.

Maconie R. The Way of Music: Aural Training for the Internet Generation. New York — Toronto: Scarecrow Press, 2007. 437 p.

Music-Analysis-Experience. New perspectives in Musical Semiotics // ed. Maeder C., Reybrouck M. Leuven: Leuven University Press, 2015. 351 p.

Mathieu W. A Bridge of Waves: What Music Is and How Listening to It Changes the World. Boston: Shambhala Publications, 2010. 240 p.

Merlau-Ponty M. Fenomenologia percepcji / tłum. M. Kowalska i J. Migasiński. Warszawa: Aletheia, 2001. 486 s.

Meyer L. B. Explaining Music: Essays and Explorations // Perspectives of New Music. 1975. Vol. 13. No. 2 (Spring — Summer). P. 162–165.

Mika B. Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej). Lublin: Polthymnia. 2007. 142 s.

Mitchell W. 2002. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of visual culture, 2002. Vol. 12. P. 165–181.

Monelle R. The Sense of Music: Semiotic Essays. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000. 248 p.

Murtömaki V. The problem of narrativity in the symphonic poem En Saga by Jean Sibelius // Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music. Berlin — New Jork: Mouton, 1995. P. 471– 495.

Neubauer J. The Emancipation of Music from Language: Departures from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. New Haven, CT: Yale UP, 1986. 330 p.

Ojala J. Space in Musical Semiosis: An Abductive Theory of the Musical Composition Process. Helsinki: International Semiotics Institute at Imatra Semiotic Society of Finland, 2009. 552 p.

Paivio A. Mental Represenations: A Dual Coding Approach. Oxford: Oxford University Press, 1986. 322 p.

Pearson Ch. The Theory of Operational Semiotics. New York: Peter Lang, 1998. 128 p.

Pearson Ch. The Semiotic Paradigm View of Theoretical Semiotics // International Handbook of Semiotics / ed. Peter Pericles Trifonas. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education University of Toronto, 2015. P. 135–181.

Peirce Ch. S. The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (2 vols). Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998. V. 2.

Pierce A. Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation. Indiana University Press. 2007. 248 p.

Prieto E. Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2002. 322 p.

Rorty R. Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism // Rorty R. Consequence of Pragmatism (Essays 1972–1980). Minneapolis: University of Minnesota Press. 1991. P. 139–160.

Sebeok T., Danesi M. The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis. Berlin: Walter de Gruyter, 2000. 249 p.

Sebeok T. A. Semiotics as Bridge Between Humanities and Sciences // Semiotics and Information Sciences / ed. P. Perron, M. Danesi. Ottawa: Legas Press, 2000. P. 76–100.

Sebeok T. A. Signs: an introduction to semiotics / 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2001. 201 p.

Sebeok T. Global Semiotics. Bloomington: Indiana University Press. 2001. 264 p.

Silverman K. The subject of semiotics. New York — Oxford: Oxford University Press, 1974. 373p.

Sonesson G. Current Issues in Pictorial Semiotics. Режим доступа: Semiotics Institute Online. http://iass-ais.org/goran-sonesson-current-issues-in-pictorial-semiotics-at-the-semiotics-institute-online.

Swinkin J. Teaching Performance: A Philosophy of Piano Pedagogy. Zurich: Springer International Publishing, 2015. 229 p.

Tarasti E. A theory of musical semiotics. Bloomington, Ind.: Indiana University Press. 1994. 352 p.

Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music / ed. E. Tarasti. Berlin — New York: Mouton de Gruyter. 598 p.

Tarasti E. Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. New York: Mouton de Gruyter. 2002. 224 p.

Tarasti E. Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Berlin — Boston: Gruyter, 2012. 480 p.

Tarasti E. Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2015. 478 p.

Tomaszewski M. Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich // Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze / pod red. W. Kalaga, E. Knapik. Katowice: Wyd. Uniwersytetu. Śląskiego, 2002. S. 151–162.

Tomaszewski M. Reading a Work of Music from the Perspective of Integral Interpretation // Music, Analysis, Experience: New Pearson Ch. The Semiotic Theory of Aspect Aids in the Discovery of Musical Aspect / ed. C. Maeder, Reybrouck M. Режим доступа: http://musiccog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/SemioLegacy.pdf.

International Handbook of Semiotics / ed. P. Trifonas, 2015. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education University of Toronto, 2015. 1308 p.

Turner M., Fauconnier G. Conceptual Integration and Formal Expression // Journal of Metaphor and Symbolic Activity. 1995. Vol. 10. № 3. P. 183–204.

Turner M. Compression and representation // Language and Literature. 2006. № 151. P. 17–27.

Winfried N. Handbook of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 560 p.

Wąsik Z. Lectures on the Epistemology of Semiotics. Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu. 2014. 236 p.

Worth S. Pictures Can't Say Ain't. In: Worth Sol. Studying Visual Communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. P. 162–185. Режим доступа: http://www.maat-artio.at/english/vk.html.

Zbikowski L. Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. Oxford: Oxford University Press, 2002. 376 p.

Zbikowski L. The Cognitive tango // The Atrful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativiti / Ed. Mark Turner. Oxford University Press. 2006. P. 115–133.

Zbikowski L. Theories of Categorization and Theories of Music. In: A Journal of Society for Music Theory, 1995. Vol. 1. № 4. Режим доступа: http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.4/mto.95.1.4.zbikowski.php.

Словари и энциклопедии

Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике / под ред. А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский. М.: Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН. 2003. 642 с.

Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Т. 1. Киев: Дух і літера, 2009. 576 с.

Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков. М.: Филол. фак-т МГУ им. М. В. Ломоносова. 1997. 245 с.

Махлина С. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник в двух книгах. СПб.: Композитор-СПб, 2003.

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2009. 544 с.

The Encyclopedia of Language and Linguistics / ed. R. Asher. Vol. 1–10. Oxford, New York: Pergamon Press, 1994.

The Oxford Dictionary of Philosophy / ed. Blackburn S. Oxford — New York: Oxford University Press. Режим доступа: http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198735304.001.0001/acref-9780198735304.

Vocabulaire Europeen des Philosophies: Dictionnaire des Intraduisibles / ed. B. Cassin. Paris: Seulle Robert, 2004. 1533 p.

Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon. / ed. B. Cassin. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2014. 1339 p.

Greimas A. J., Courtes J. Semiotics and Language: An Analitical Dictionary. Bloomington: Indiana University Press,1982. 409 p.

The Concise Oxford Dictionary of Music / ed. T. Rutherford-Johnson, M. Kennedy, J. B. Kennedy. Режим доступа: http://www.encyclopedia.com.

Encyclopedic Dictionary of Semiotics / ed. T. Sebeok, M. Danesi. Berlin: Mouton De Gruyter. 2010. 1662 p.

Художественные источники на русском языке

Борхес Х. Л. Сочинения в трех томах. Рига: Полярис, 1994.

Борхес Х. Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе. М.: НФ Пушкинская библиотека, 2003. 618 с.

Бродский И. Набережная неисцелимых. Эссе / пер. с англ. Г. Дашевского. СПб.: Азбука-Классика, 2006. 192 с.

Бродский И. Элегия Уистену Х. Одену / пер. А. Олеара // Олеар А. Оконный блюз. Книга стихотворений. Томск: Изд-во Томского ун-та. 2007. С. 100.

Бродский И. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука-классика, 2010. 880 с.

Вишневский Я. Л. Одиночество в сети / пер. с польск. Л. Цывьяна. СПб.: Азбука-классика, 2007. 400 с.

Гранин Д. Эта странная жизнь. М. Изд-во «Советская Россия», 1974. 110 с.

Диккенс Ч. Тайна Эдвина Друда / пер. с англ. О. Холмской. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2016. 448 с.

Королев А. Genius Loci. Повесть-эссе. М.: РА Арсис-Дизайн (ArsisBooks), 2011. 186 с.

Королев А. В. Дом близнецов, 2016. М.: ArisBooks. 296 с.

Кундера М. Бессмертие / пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб.: Азбука-Классика. 2005. 384 с.

Марголис Е. Следы на воде. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха. 2015. 400 с.

Павич М. Звёздная мантия. Астрологический справочник для непосвященных / пер. с серб. С. Савельевой. СПб.: Азбука-классика, 2005. 192 с.

Павич М. Ящик для письменных принадлежностей // перев. с серб. С. Савельевой. СПб.: Азбука-классика. 2006. 217 с.

Павич М. Другое тело / пер. с серб. Л. Савельевой. СПб.: Азбука-классика, 2007. 336 с.

Павич М. Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100 000 слов. Женская версия. СПб.: Амфора, 2010. 447 с.

Петрович Г. Атлас, составленный небом. СПб.: Амфора. 2005. 312 с.

Стендаль А. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио / пер. с фр. А. Энгельке / *Стендаль А.* Собр. соч. в 15 т. Т. 8. М.: Правда, 1959. 680 с.

Уэльбек М. Карта и территория / пер. с фр. М. Зониной. М.: Астрель-Corpus. 2013. 480 с.

Эко У. Маятник Фуко / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Symposium. 1998. 764 с.

Эко У. Остров накануне / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Symposium, 1999. 496 с.

Эко У. Имя розы / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Symposium, 2002. 632 с.

Эко У. Баудолино / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Symposium, 2003. 544 с.

Художественные источники на польском языке

Eco U. Imię róży / tłum. Adam Szymanowski. Warszawa: PIW, 1987. 628 s.

Eco U. Baudolino / tłum. Adam Szymanowski. Warszawa: PIW, 2001. 513 s.

Iwaszkiewicz J. Sérénité // Iwaszkiewicz J. Ogrody. Warszawa: Czytelnik, 1974. S. 83–125.

Iwaszkiewicz J. Chopin. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. 262 s.

Iwaszkiewicz J. Podróże do Polski. Poznań: ZYSK I S-KA Wydawnictwo, 2005. 322 s.

Iwaszkiewicz J. Podróże do Włoch. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 2008. 263 s.

Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1911–1955. T. I. Warszawa: Czytelnik, 2010. 660 s.

Lem S. Podróż czternasta // Lem S. Dzienniki gwiazdowe. Kraków: Wydawnictwo literackie. 1982. S. 128–155.

Miłosz Cz. Esse. Poezje. Warszawa: Czytelnik, 1988. S. 435.

Miłosz Cz. Piesek przydrożny. Kraków: Znak, 1998. 320 s.

Miłosz Cz. Ziemia Ulro. Kraków: Znak, 2000. 359 s.

Miłosz Cz. Traktat teologiczny. Druga przestrzeń. Kraków: Znak. 2002. S. 63–91.

Miłosz Cz. Abecadło. Kraków: Wydawnictwo literackie. 2010. 385 s.

Научное издание

Елена Бразговская

В ЛАБИРИНТАХ СЕМИОТИКИ

Очерки и этюды по общей семиотике
и семиотике искусства

Корректор *Виктория Сайфутдинова*
Верстка *Евгении Язвенко*
Издатель *Федор Еремеев*

Почтовый адрес издательства:
«Кабинетный ученый»
Россия, 620014, г. Екатеринбург, а/я 489
E-mail: fee1913@gmail.com

Подписано в печать 02.05.2018. Формат 60 × 90 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.