Л.Б. Карпенко*

СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ПРОСТРАНСТВЕННОГО СИМВОЛИЗМА

В статье на обширном материале, начиная от идей Г.Гегеля, Ф.И.Буслаева, П.Флоренского до современных семиотических концепций В.Н.Топорова, Вяч.Вс.Иванова, Б.Успенского, Ю.Лотмана и других, показана эволюция взглядов на пространственный символизм. Внимание автора сосредоточено на выявлении языка пространственного символизма. Прослеживается также традиция использования как универсального средства коммуникации идеографических знаков, среди которых указаны и графические начертания глаголического алфавита, исследованные в ряде других работ автора.

Семиотический подход с начала XX века стал объективной реальностью исследований и в фундаментальных науках, и в теории художественного творчества. Объектами семиотических исследований сегодня служат любые искусственные и естественные знаковые системы: язык, миф, обряд, литература, кино, изобразительное искусство, музыка, любые другие формы культуры, а также история, сам человек и феномен жизни вообще. Семиотический подход предполагает изучение объектов как носителей информации, нацелен на раскрытие знакового символического содержания в изучаемом объекте и на установление типологии знаковых систем. С развитием семиотики происходит осознание новых возможностей в осмыслении традиционных гуманитарных проблем. Такими общими для семиотики, культурологии и лингвистики вопросами среди прочих являются вопросы изучения закономерностей визуального (пространственного) символизма. Разработка способов передачи информации в наглядных, пространственных символах сегодня не менее значима, чем в древних культурах, искавших приемы передачи ориентации в пространстве и пространственно-графического выражения сакрального знания. Современный человек, окруженный бесконечным потоком информации, испытывает потребность в усвоении ее одновременно по разным каналам восприятия, и зрительный канал восприятия оказывается очень значимым, поскольку визуальные образы-идеограммы выступают наглядными символами более сложных идей.

Принципы идеографии не были утрачены с переходом к алфавитному письму, они преемственно сохранялись в разнообразных

формах графического творчества, которые стали отражением возрастающей символизации практического опыта и знаний человека. В христианской культуре принципы идеографии нашли свое применение в катакомбных росписях, в искусстве оформления рукописной книги. Отдельную страницу истории развития визуальных символов представляет созданная в IX в. Кириллом Философом азбука глаголица, сочетающая, как это показано в работах автора, принципы буквенно-звукового письма с принципами идеографии, в знаках глаголицы в символической форме передана христианская картина Божественного миропорядка. В эпоху Возрождения опыт применения идеографии был связан с выражением знаний в естественных и социальных науках – математике, астрономии, химии, юриспруденции и др. В XVII-XVIII вв. принципы идеографии нашли

* Карпенко Л.Б., 2006

Карпенко Людмила Борисовна – кафедра русского языка Самарского государственного университета

отражение в концепциях знакового универсализма, свидетельством чего явились создание новых систем знаков, их систематизация и описание (геральдика, дипломатика, нумизматика, сфрагистика, эпиграфика). В это время обсуждается выдвинутая Г.В. Лейбницем идея пазиграфии – универсального «алфавита человеческих мыслей», из знаков которого предполагалось дедуктивным путем выводить новые содержательные концепции. Мысли Лейбница нашли развитие в работах Х. Вольфа, И.А. фон Зегнера, И Канта, использовавших принцип идеограммы, замещающей целое понятие, в языке математики, логики, философии. Таким образом, идеографические знаки, основанные на пространственном, зрительно воспринимаемом символизме, на протяжении всей истории человечества сохраняют свое существование и значение как универсальный язык коммуникации.

К необходимости осмысления пространственного символизма и принципов идеографии сегодня подталкивают прежде всего интересы фундаментальной науки – задачи реконструкции древних текстов, дошедших в виде загадочных изображений на стенах храмов, рисунков на амулетах, символических скульптурных рельефов и т.п. Но есть у этой области и прагматический заказчик – «культура экрана» – не только кинематограф, телевидение, всевозможные видеоклипы, но и сайты Интернета, мобильной связи, современная реклама и пр. В связи с чем небезынтересно проследить традиции семиотического подхода в изучении данного объекта

В истории изучения знаков одним из первых обратил внимание на специфику пространственных символов Гегель. Показательны его рассуждения по поводу христианских символов – круга и треугольника, обладающих теми свойствами, значение которых они должны выражать: круг, символизирующий вечность, содержит в себе идею возвращающейся в себя линии, неограниченности, бесконечности; треугольник «обладает в качестве *некоего целого* тем же *числом* сторон и углов, какое получается в идее Бога, если подвергнуть исчислению те определения, которые религия находит в Боге» [1. 14–15].

Интерес к теоретическому осмыслению визуальных символов присутствует у русских филологов XIX в. Ф.И.Буслаева, А.А.Потебни. Полтора столетия назад Ф.И.Буслаев в исследовании древнеславянских рукописей по существу выразил принцип семиотического подхода, стремясь «определять изящное гармонией идеи и формы» и следовать при этом эстетическим вкусам эпохи. Ф.И. Буслаев обосновывает возможность прочтения словесного текста сквозь призму языка изобразительной формы единством культуры: язык выражает мысль словами по тем же законам, на основании которых передают ее другие формы «высказывания»: живопись – образами, т.е. очертаниями, оттенками и красками; мимика – движениями и жестами и т.д. Причем эти формы особенно тяготеют друг к другу в культуре прошлого, поскольку она была «более целостной и сосредоточенной к религиозному созерцанию». «Чем ближе к своему первобытному источнику, тем сплошнее друг в друга входят элементы литературные и художественные», – подмечает Ф.И.Буслаев [2. 313]. О миниатюрах в толковых псалтырях он пишет: «Способ толкования, принятый иллюминатором, есть *символический* (выделено мной. – *Л.К.*). Изображение, как буква, должно выражать смысл Писания» [2. 314]. Им первым были систематизированы условные знаки – символы и приемы, «допущенные в область древнехристианских представлений»: повторяющиеся на миниатюрах изображения дерева, символизирующего скоротечность жизни, изображение огненного змея, символизирующего ад, изображение Богородицы в виде высокого холма с иконой и др. Придя к исследованию изобразительного искусства от литературы и письменности, Ф. И. Буслаев многое

сделал для изучения византийской и древнерусской рукописной символики, рукописного орнамента, для выяснения его исторических связей с Византией и Балканами, для изучения русской иконографии. Широта историко-художественных интересов Ф.И.Буслаева способствовала формированию основ всеобщей истории искусств, заметно влияние его трудов на развитие искусствоведческих исследований Запада [3. 11].

Пространственный символизм составлял отдельную область интересов отца Павла Флоренского, выдающегося русского ученого и богослова начала XX в. В его статьях о символах, а также в работах по изобразительному искусству можно видеть серьезные основания для последующих семиотических исследований. Свое понимание пространственного символизма П. А. Флоренский изложил в книгах «У водоразделов мысли», «Мнимости геометрии», «Обратная перспектива», «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» и других сочинениях, многие из которых были опубликованы лишь в последнее время. По существу именно он первым выразил мысль о необходимости изучения языка пространственного символизма. Им была сформулирована программа Symbolariuma, словаря пространственных первосимволов, в котором по цитатному принципу должны быть описаны знаки древних идеографических систем письма и современное графическое творчество. По масштабу охвата научных и художественных символов его наблюдения сопоставимы с семиотическими обобщениями Ч.Пирса. А интерес ученого к религиозным символам послужил основанием для сближения его с представителями философского крыла русского символизма Вяч. Ивановым и А. Белым. Сам П.А.Флоренский относился к теоретическим изысканиям символистов скептически, критиковал символистские теории за «схоластические домыслы, витающие в метафизическом пространстве», несмотря на значительные их результаты в области художественного творчества, но не соотносящиеся с реальным явлением идеограммы и символа [4. 568].

Пространственность, в понимании П.А.Флоренского, есть важнейший модус реальности, в которой существуют ступени градации символичности. Эти градации дискретны, что задает структурированность Космоса. Наиболее адекватен такому строению бытия образ концентрических сфер, ядро которого обладает полнотой символичности. Всеединство, данное в образе концентрических сфер, есть основополагающая структурная модель всей философии П.А. Флоренского. Пространственность, далее, есть важнейшее средство изобразительности, средство отражения реальных, объективных характеристик мира. Само пространство - «насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» реальность [5, 390-391].Оно является условием существования реального мира и важнейшим условием воплощения мыслительных процессов и разнообразных видов творчества. Оно также есть условие выбора координаты. Как в самой действительности, так и в ее изображениях разные эпохи выдвигают или подчеркивают свои координаты: неолитическое искусство – горизонталь, Египет подчиненно вводит высоту, греческое искусство характеризует равновесие этих координат, искусство Возрождения «прорабатывает» глубину, христианство акцентирует вертикаль и координату времени. П.А.Флоренский обращает внимание на обостренную потребность христианской культуры в выражении временных характеристик - движения и развития. Христианство повысило интерес к организованному времени, что обусловлено «прояснившимся сознанием вечности».

П.А. Флоренский анализирует детали пространственно организованных знаковых систем, таких, как язык жестов, поз, ракурсного изображения объекта. Он подмечает, что предметом фасового изображения в иконописи предпочтительно должно быть

Лицо абсолютное, то есть Бог. Профилем передается воздействие на внешний мир, взаимодействие со средой, победа воли над средой, власть. Так, медальный профиль в графическом отношении интерпретируется как жест власти (стрелка, указывающая движение вправо). Важнейшими элементами языка пространственного символизма являются расчлененность, чередование покоя и изменения, последовательность элементов, их соединение, ритм. Расчлененность передает движение и служит формальным средством выражения времени, организация которого достигается прерывностью. Идеографические знаки зачастую являются плоскостной проекцией феноменов реального мира, живой и мертвой природы. Исследуя смысловую структуру современных идеографических обозначений, П.А. Флоренский указывает общие методы построения знаков идеографического письма, в основе которых лежат известные риторические приемы: метафора, метонимия, синекдоха.

По существу в работах П.А.Флоренского речь идет об универсальном языке пространственного, в том числе и графического, символизма, внимание которому даже в семиотических исследованиях последних лет уделялось явно недостаточно. Все эти наблюдения представляют несомненный интерес для изучения религиозных символов, т.к. соответствующие элементы «пространственного языка» прослежены в контексте форм христианской культуры – в иконописи, в искусстве храмовых росписей. И в целом сохраняет свою актуальность высказанный П.А.Флоренским в начале прошлого столетия тезис о важности для современности проблемы идеографического выражения понятий и необходимости разработки этой системы.

Спустя полстолетия идеи П. А. Флоренского находят отклик и в разных семиотических школах второй половины XX века. У Б.А.Успенского находим продолжение наблюдений за языком ракурсного изображения объекта в разных традициях. Так, для искусства майя в целом характерна профильность изображения лица, но маска может изображаться en face. Те же особенности характерны для трактовки лица в культуре Египта, изображение фигуры мумии или статуи здесь дается в чистом профиле, тогда как изображение живого человека совмещает фас и профиль. Б.А.Успенский рассматривает смысловую сочетаемость графических структурных элементов языка иконописи, исследует геометрический синтаксис, идея которого имплицитно присутствует в программе Symbolariuma, изучает оппозицию обратной и прямой перспективы в древнем и современном искусстве в соотношении со статикой/динамикой зрительской позиции. Неподвижность фигур древней живописи предполагает перемещение зрителя, тем самым активизируя его восприятие. Резкие ракурсы, характерные для более позднего искусства, основываются на неподвижности зрительской позиции [6. 246-247].

В.Н.Топоров, исследуя особенности памятников хеттского, буддийского изобразительного искусства, определяет дистрибуцию важнейших для этих семиотических систем элементов пространственного символизма. Композиционный план буддийских памятников несет большую семиотическую нагрузку, одновременно символизируя не только строение вселенского пространства и его ориентационные векторы, но и временные структуры. Семантически наиболее значимым компонентом символической картины мира в буддийском изобразительном искусстве является двумерное пространство с взаимно перпендикулярными осями, каждая из которых характеризуется тройным делением. Совокупность значимых «мест» по форме напоминает христианский крест с изоморфным распределением символически значимых частей. Проведенный В. Н. Топоровым анализ буддийской иконографии вскрывает устойчивость универсальных семиотических оппозиций *жизнь – смерть, земля – небо* и под, связь между которыми устанавливается благодаря объектам сакрального назначения, таким,

как дерево, гора, строение, антропоморфное существо, абстрактным понятиям (логос, дхарма, мана и т.д.). Сопоставляя буддийскую иконографию с шаманскими картами, ученый приходит к выводу об отражении в них «более общих космологических религиозных представлений древнейшего комплекса, который ощутим в самых разных традициях, но полнее всего проявляется в так называемых «шаманских» культурах [7. 226]. Вяч. Вс. Иванов продолжает анализ архетипических символов круга, креста и других, использующихся в разнообразных культурах [8. 410-411].

В работах западных философов и культурологов также заметен интерес к принципам пространственного символизма и пространственного моделирования графических символов. В работах Дж. Фоли, Х. Керлота, М. Элиаде и других авторов находит разнообразное воплощение сформулированная П. А. Флоренским идея словаря символов человеческой культуры. Так, Дж. Фоли является автором научно-популярной энциклопедии знаков и символов, Х. Керлот проводит сравнительно-исторический анализ пространственных символов, выявляет возможные принципы их изучения в свете современных научных подходов. Х. Керлот, Шнайдер, Т. Буркхард развивают идею об общем ритме как организующем начале символического поля. Общий ритм есть реализация принципа достаточного тождества. Все феномены вселенной, порядок космоса, законы неба и земли, вся система мироздания – все это может быть сведено к немногим основным ритмическим формам и закреплено в символах. Образ завершения мира, неизменности символизируется прямоугольной формой квадрата, в противоположность круглой форме, имеющей космический прообраз [9. 19–20]. В пределах этой архетипической схемы, в силу принципа концентрации, все сходные объекты могут быть представлены как один объект (все драконы есть Дракон).

Согласно М. Элиаде, пространственный мир поддается восприятию лишь настолько, насколько он открывается как мир священный. Пространственный символизм современного мира наследует, моделирует и воспроизводит архетипические сакрализованные модели прошлого, первичные модели ориентации в пространстве, которые связаны с религиозным мировосприятием и ориентированы на священность Неба [10. 46].

Приемы пространственной ориентации являются в конечном итоге приемами организации священного пространства, что равноценно его космизации. Восприятие священного пространства делает возможным «сотворение Мира»: в пространстве священного *раскрывается реальное.* Всякая ориентация в реальном пространстве предполагает наличие какой-то точки отсчета, знака. Знак, обладающий религиозным значением, вводит абсолютную точку отсчета. К первичному опыту священного пространства восходят символы и ритуалы, связанные с храмами. Храм – это одновременно и святое место, и картина Мира, он освящает не только земную жизнь, но и космос. Храм, начиная с древнего периода христианства, проектируется как имитация небесного Иерусалима, в нем «глаз купола» символизирует разрыв уровней, сообщение с высшим миром. Священное в храме предстает как круговое, обратимое и восстанавливаемое Время, некое мифическое вечное настоящее, которое периодически восстанавливается посредством обрядов и обеспечивает возможность «вечного возврата».

Итак, и в отечественном, и в зарубежном гуманитарном знании прослеживается интерес к языку пространственного символизма. В семиотике пространство трактуется как условие содержания мира и условие многообразия миров – реального, мифологического, художественного, виртуального. В пространстве раскрываются формы природного «бытия» и человеческого «обитания». Структура воспринимаемого мира во многом обусловлена позицией познающего субъекта. Исторически определенная культура – это ценностная система, на основе которой оформляются присущие данному этносу мо-

дели восприятия мира. С семиотической точки зрения, культура формируется как переоформленное определенным образом пространство, а образ осознается объективным содержанием мысли и пространства. Символизм пространственности в художественном творчестве определяется взаимосвязанностью, упорядоченностью объектов в реальном пространстве. Назовем наиболее существенные факторы, ответственные за упорядоченность: соединение прерывности и континуальности, внутренний динамизм составляющих элементов, градация, счет, поляризация, симметрическое и асимметрическое равновесие, целостность. Весьма существенна в пространственном символизме идея порядка, которая выражается посредством структурирования пространства, использования геометрических форм, чисел. Другой существенной идеей выступает идея цикла, иллюстрацией ее космической структуры является зодиакальная символика. Ритм связан с идеей круговращения, которая служит основой трансцендентных символов, соотнесенных с образом круга, колеса. Цель такого круговращения, осмысливаемая как абсолютная цель человека, в графическом выражении может быть геометрическим центром символического круга, обозначенным в виде точки, креста, вершины горы или купола.

Одной из продуктивных идей современной семиотики является идея о взаимодействии пространственного (визуального) и словесного символизма, основанных соответственно на нелинейных и линейных отношениях. Такое взаимодействие объясняется статусом языка, который способен отождествлять иконический знак и его референт, обозначая их одним словом, язык не только коннотирует другие системы, но и интегрирует в себе иконические коды. Символический синкретизм языка можно наблюдать на примере языковых тропов, где взаимодействие иконического и вербального символизма наиболее интенсивно, реальная иконическая метафора может в дискурсе преобразовываться в синекдоху (*нос накренился*). Примером перекодирования текстовых метафорических образов в иконические могут служить графические образы созданной Кириллом глаголической азбуки. Свойственные азбучным начертаниям (и стоящему за ними библейскому тексту) способы создания визуального образа, строятся на метафоре, метонимии и синекдохе (Овен-Агнец – символ Христа; росток – символ жизни; эмбрион – символ рождения; кривые пути – символ греховности; отпадение – символ зла; изображение столпов - символ тверди; графический образ уст – символ Праведника (глаголы уст Бога); рог – символ победы, спасения, Церкви; череп – символ смертности; изображение крылатого летящего круга – символ херувима; изображение дракона – символ темных сил; солнцеобразный венец - символ вечной славы и т.д.). Принципы семиозиса глаголических знаков находят параллели в древневосточных изобразительных приемах храмовых росписей, иконографии как более раннего, так и более позднего времени, что свидетельствует об устойчивости и преемственности отраженных в начертаниях азбуки мотивов и образов [11].

Механизм образования семантических тропов в процессе создания и прочтения художественного текста выявляет Ю.М.Лотман. Он актуализирует высказанную еще Ф.И.Буслаевым мысль о соединении в едином механизме культуры изобразительных и словесных связей как соотнесенных каналов передачи информации и говорит о возможности перенесения в одну семиотическую сферу структурных принципов другой на стыке разных искусств, в особенности на границе «слово/изображение», но сосредоточивает внимание на непереводимости визуальных и словесных текстов как источнике образования тропов. Возникающее напряжение одновременно проецируемых друг на друга дискретного, словесного и иконического языков является источником порождения новых смыслов, и в этом заключается «механизм» творчества вообще [12. 47]. Одно-

временная передача по двум коммуникативным каналам присуща не только художественным текстам. Как уже говорилось, она составляет характерную черту культуры в целом, если рассматривать ее как единое сообщение.Таким образом, дуализм условности и изобразительности, в разных пропорциях присутствующий в тех или иных информационных системах, рассматривается как универсалия человеческой культуры и как общая особенность организации семиотических систем. Последователи биосемиотики предполагают изначальное формирование семиозиса в системе двойного кодирования (аналогового и символьного). Биологическая обусловленность системы двойного кодирования, уже выявленная на молекулярном уровне, дает основания рассматривать соотнесенность словесного и визуального языков культуры как отражение универсального семиотического принципа, пронизывающего всю глобальную семиосферу. Сам феномен жизни рассматривается в данной трактовке как процесс непрерывной коммуникации, или семиозис, а существование различных кодовых систем и механизма межсемиотического перевода предполагается для самых ранних этапов эволюции [13. 106–114].

В контексте новых семиотических подходов не только представления о знаковых системах как языках культуры, но и понятие культуры начинает осмысляться в свете обозначенной семантики пространственности. Показательно определение понятия «культура» в работе семиотиков тартусской школы как внутренней части замкнутого пространства, обладающего признаками упорядоченности, созданности человеком, «правильности» [14. 4]. Неизбежным следствием эволюции человечества семиотикой признается создание и отражение в формах и феноменах культуры образа универсума, пространственно-временной модели мироздания.

Библиографический список

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике //Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. Здесь и далее по тексту в скобках указаны номера страниц.

2. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 2.

3. Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. М.: Искусство, 1967.

4. Флоренский П.А.Symbolarium (словарь символов) // Флоренский: PRO ET CONTRA. СПб.: Изд-во Русск. христианск. гуманитарн. ин-та, 1996.

5. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам II. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып.198. Тарту, 1967.

6. Успенский Б.А. Семиотика иконы//Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.

7. Топоров В.Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений // Труды по знаковым системам II. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 181. Тарту, 1965.

8. Иванов Вяч.Вс. Нечет и чет // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998.

9. Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада: Принципы и методы.М: Алетейа, 1999.

10. Элиаде М.Священное и мирское /Пер с франц. Н.К.Гарбовского.М.: Изд-во МГУ, 1994.

11. Интерпретация глаголицы как священного кода христианства представлена в ряде работ автора, см. об этом: Карпенко Л.Б. Глаголица как семиотическая система: Дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2000; Она же. Семиотический подход к изучению глаголицы // Древние языки в системе университетского образования. М.: Изд-во МГУ, 2001. С.136-146 и др.

12. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера –история. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.

13. Абаева Н.А. Биологическая обусловленность семиозиса //Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. №2-3.

14. Лотман Ю.М. К семиотике зеркала и зеркальности // Труды по знаковым системам XXII. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 831. Тарту, 1988.

L.B. Karpenko

THE SEMIOTIC APPROACH TO THE STUDY OF THE SPATIAL SYMBOLISM

The evolution of the ideas upon the spatial symbolism is shown in the article on the wide material beginning from the ideas of G. Gegel, F. Buslaev, P.Florenskij up to the modern semiotic conceptions of V.Toporov, V.Ivanov, B. Uspenskij, J.Lotman and others. The attention is turned to the elements of the language of spatial symbolism. Arguments are advanced also to show that the ideographical signs are used during the history as the universal means of human communication, among which are the graphic signs of the Glagolitic alphabet, investigated in a number of other papers of the author.