

УДК 82.01 + 81'22

ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК СЕМИОТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ

Т.Ф. Семьян

В статье охарактеризована семиотическая природа визуально-графических знаков в литературном тексте, которые образуют художественную систему, являются конвенционально определяемыми, выражают визуальные стандарты эпохи и находятся в соотносительных отношениях с общим умонастроением, техническим и эмоциональным развитием общества. Визуальные элементы того или иного объекта (в сфере живописи, архитектуры, моды, декора и пр.) позволяют определить его хронологическую закреплённость и типологизировать стилевую принадлежность. Визуальная стратегия текста определенной исторической эпохи определяется совокупностью, например, таких факторов, как величина абзаца и плотность заполнения страницы.

Ключевые слова: текст; визуальность; семиотический знак; символ; прием; конвенциональность.

Семиотика играет значительную роль в методологии гуманитарных наук: любые феномены культурного значения – от обыденного мышления до искусства и философии – закономерно проявляют знаковую сущность и представляют собой знаковые механизмы, назначение которых можно и необходимо эксплицировать и рационально объяснить.

В XX в. семиотика приобрела черты метадисциплины. Поскольку огромное количество слоев культуры можно рассматривать как язык, знаковую систему, то появилась семиотика литературы, шахмат, рекламы, био-семиотика кино, карточной игры, живописи, музыки, моды, человеческого поведения, культуры, стиха. Такие исследователи как Тодоров, Барт, Эко, Себеок предлагают считать семиотику «методологическим принципом» (Тодоров), «научной перспективой» (Себеок), вплоть до международного языка теории.

История семиотики не обнаруживает специального интереса к проблеме визуального облика литературного текста, несмотря на то, что отечественный этап развития семиотической науки связан с именами известных ученых-филологов. При этом практически все семиотики, популяризируя свою науку, часто начинают объяснение, приводя в пример визуально воспринимаемую информацию – сигналы светофора, дорожные знаки – отмечая важную (знаковую) роль зрительного восприятия.

По мере развития семиотики понятие «знак» стало изучаться в контексте понятия «текст», который, в свою очередь, является интегративным знаком, проводником функции и значения, применяемого с целью обозна-

чения любой связной последовательности знаков-высказываний. Современная теория литературы определяет наличие трех фундаментальных моментов, для того, чтобы совокупность знаков предстала текстом:

1) манифестированности (внешней явленности в знаковом материале), что отличает тексты от картин воображения;

2) пространственной (рамка, рампа) или временной (начало и конец) внешней отграниченности, что отличает тексты в качестве знаковых комплексов от таких (безграничных) знаковых комплексов, какими выступают языки;

3) внутренней структурности, чем текст отличается от алфавита или случайного набора знаков.

Визуально-графические приемы прозаического текста проявляют все означенные признаки. Рассмотрим их последовательно.

Семиотика определяет знак как материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, действие), который выступает как «заместитель», представитель другого предмета, свойства или отношения. В исследовании феномена визуальности текста предметно-материальный аспект воплощения знака обретает особую значимость. Согласно психологической теории знака внешняя форма («форма выражения») должна полностью соответствовать его внутреннему содержанию. Визуальный облик текста выступает в качестве «материального носителя» его значения; при этом он теснейшим образом связан с «идеальным носителем» значения – соответствующим образом-представлением. Внешняя форма, пребывая в физическом пространстве и будучи зафиксирована визуально-графическими средствами, представляет визуальное выражение содержания. Любое изменение внешних формальных признаков влечет за собой изменение внутренней формы и, соответственно, содержательного момента, и наоборот. Визуальный облик осуществляет, таким образом, функции трансмиссии и не просто связан с внутренней формой, но и образует с ней нерасторжимое, диалектически и феноменологически сложное единство. Художественное произведение всегда имеет двойственное существование, в этом смысле проявляя изначально присущую ему амбивалентность, с одной стороны, внешнее, в виде материального объекта, с другой, внутреннее, как совокупность идей, как цельный замкнутый мир. Эта концептуальная двойственность генерирует эстетическое единство художественного произведения, выстраивает модель действительности во всей возможной полноте ее выражения.

Соотношение категорий содержания и формы – один из вечных вопросов искусства – фундируется в сфере символической. Символ выступает как бы конденсатором всех принципов знаковости и одновременно выводит за пределы знаковости. В семиотике символизм придает ценность означаемому, максимально увеличивает содержательное поле знака. В рабо-

те «Символизм как миропонимание» Андрей Белый писал: «Суждение “форма есть содержание” – суждение символическое» [2].

Ч. Пирс понимал «символическое» как особое качество, которое отличает символ от других средств выражения, изображения и обозначения. В семиотике Ч. Пирса символ – один из трех основных типов знака: знак, связь которого с его объектом не основана ни на сходстве, ни на непосредственной связи, а вменена соглашением. Таким образом, в исследование знака вводится понятие конвенциональности, т.е. соответствия установленным традициям, правилам.

Р. Якобсон указывал, что «можно припомнить разные правила построения перспективы, которые зрителю нужно усвоить, чтобы воспринимать произведения несходных между собой направлений в живописи; в разных изобразительных кодах имеют разное значение различие в величине фигур; в соответствии с традицией некоторых средневековых школ живописи злодеи, в отличие от других персонажей, последовательно изображались в профиль, а в древнеегипетском искусстве их изображали только в анфас» [12]. Таким образом, знак выходит за рамки простого визуального представления предмета и поднимается на уровень символа, который, по словам Ю.М. Лотмана, «связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты» [5].

О символической природе знака и его существовании в вертикальном векторе культуры писал Р. Барт в работе «Воображение знака»: «Символическое сознание видит знак в его глубинном, можно сказать, геологическом измерении, поскольку в его глазах именно ярусное залегание означаемого и означающего создает символ» [1].

Говоря о проблеме рецепции визуальных элементов текста, их роли и значения, следует отметить, что условием адекватности восприятия является наличие у читателя культурного опыта, визуальные знаки текста должны быть вписаны в определенную традицию. Ю.М. Лотман писал: «Все участники коммуникации должны уже иметь какой-то опыт, иметь навыки семиозиса. Таким образом, семиотический опыт должен парадоксально предшествовать любому семиотическому акту» [7].

Я. Мукаржовский в исследовании проблем семиологии искусства опирается на положения феноменологии и высказывает мысль, что «произведение – это еще и «вещь», представляющая его в чувственном мире и доступная восприятию всех без каких бы то ни было ограничений. /.../ Произведение-вещь функционирует, таким образом, лишь как внешний символ (обозначающее, *signifiant* – по терминологии Соссюра), которому в коллективном сознании соответствует определенное значение (иногда мы называем его «эстетическим объектом»), данное тем общим в субъективных состояниях сознания членов некоего коллектива, что вызвано производением-вещью» [9].

Развивая идеи ученого, можно заключить, что визуальный облик текста манифестирует определенный «порядок культуры». Членение текста рубрикацией, выделение любого элемента внешней композиции (посвящение, эпиграф и т.д.), визуальная оппозиция стихотворного и прозаического текста и даже понимание буквенных знаков того языка, на котором представлен текст, подготовлено предшествующей традицией и наполнено определенным содержанием: все эти зрительно воспринимаемые формы конвенциональны и должны быть «опробованы» читателем опытным путем. Ю.М. Лотман, основываясь на анализе стихотворного текста, писал о том, что членение текста (в терминологии ученого «граница») вызывает в сознании читателя всю систему соответствующих художественных кодов, при этом иерархия уровней позволяет говорить о доминирующем положении тех или иных границ (границы главы иерархически доминируют над границей строфы, граница романа – над границей главы), таким образом, «открывается возможность структурной соизмеримости роли тех или иных сигналов отграничения. Параллельно с этим насыщенность текста внутренними границами (наличие «переносов», строфичность или астрофичность построения, разбиение на главы и т.п.) и отмеченность внешних границ (степень отмеченности внешних границ может понижаться вплоть до имитации механического обрыва текста – «Сентиментальное путешествие» Стерна) также создают основу для классификации типов построения текста» [6]. Например, принцип обозначения начала абзаца или раздела формировался исторически длительный период; самый древний – это принцип цветового выделения, который идет еще от славянской рукописной книги: «красные строки», написанные киноварью.

Визуальные знаки текста следует вписать в общую культурную и антропологическую конвенциональную парадигму. В знаменитой книге «Галактика Гутенберга» М. Мак-Люэн описывает эксперимент, при котором выясняется, что представители бесписьменных обществ (в случае оговариваемого эксперимента – туземцы) неспособны воспринимать трехмерное изображение, т.е. изображение, созданное по законам перспективы, и не способны были воспринимать кинофильм, поскольку не были к этому приучены. Когда им показывали изображение, они начинали рассматривать его приблизительно так, как это делает сканнер телекамеры, т.е. быстро двигаясь по картинке. В ходе обработки результатов эксперимента стало известно, что подготовленные люди, люди, привыкшие к киноизображению, фокусируют свой взгляд в точке перед плоским экраном, что и позволяет охватить весь кадр. В этом смысле восприятие изображения – это конвенционально организованная деятельность. «Письменность развивает у людей способность фокусировать свой взгляд на некотором расстоянии перед образом, так что мы воспринимаем всю картинку одним взглядом. У бесписьменных людей такая привычка не выработана, они видят предметы иначе» [8].

Таким образом, визуально-графические приемы представляют собой знаки, которые, будучи воспринимаемы «рассуждающим сознанием» (А. Белый), зрительно репрезентируют концептуальные уровни структуры художественного текста. Г.Г. Шпет, который одним из первых употребил в русской литературе сам термин «семиотика», отмечал: «Мера содержания, наполняющего данную форму, есть определение уровня, до которого проник наш анализ» [11].

Автор теории деконструкции Ж. Деррида в своей работе «О грамматологии» пишет о том, что письмо, буква, чувственно воспринимаемая запись всегда рассматривались как тело и материя, чуждые духу, дыханию, слову и логосу. «Проблема души и тела несомненно вторична по отношению к проблеме письма, однако она снабжает ее метафорами /.../ Кажется, что если письмо предстает как «образ», внешнее «изображение», то такое представление не случайно. «Наружа» вступает с «нутрью» в связь, не ограничиваясь, как обычно, чистой внеположностью. Смысл наружи всегда отлагается внутри: он – пленник, заключенный вне наружи, и наоборот» [3].

Визуально-графические знаки текста представляют организованную систему структурных отношений. В физическом пространстве страницы художественного произведения происходит взаимодействие разных видов визуально-графических приемов, т.е. удвоение, дублирование приемов, например, когда фрагмент текста выделен расположением на странице и шрифтовым акцентом. При этом происходит либо усиление семантической значимости, либо эмоционального модуса выделенного фрагмента текста. Признаками системы, по Ю.Н. Тынянову, выступает соотнесенность элементов, а также их взаимодействие между собой.

Систематизируясь, визуально-графические приемы формируют определенную визуальную модель (авторскую, либо визуальную модель той или иной эпохи). Универсальный характер визуально-графических приемов также демонстрирует семиотическую их природу.

Обозначая визуально-графические элементы прозаического текста как *приемы*, логично исходить из понятия «прием остранения», предложенного В. Шкловским. В работе «Искусство как прием», которая стала манифестом ОПОЯЗА, ученый впервые сформулировал ключевые для русского формализма понятия «прием», «остранение» и «автоматизация». В. Шкловский писал: «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматически. /.../ Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании. /.../ И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной

формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [10].

Визуально-графические приемы, функционально проявляя безусловную знаковую природу, выводят художественный текст из автоматизма читательского восприятия (в физиологическом плане – выводя из автоматизма работу глазных мышц), маркируя начало новой части, мысли, перемену точки зрения повествования, смену хронотопа, фиксируя этапы сюжетного развития и т.п.

В статье «К вопросу о формальном методе» В.М. Жирмунский под приемом понимает «каждый элемент произведения», рассмотренный «как эстетически направленный факт, производящий определенное художественное воздействие» [4]. Возражая против рассмотрения произведения как «суммы приемов», ученый соотносит «прием» с «телеологическим понятием стиля». Стиль при этом понимается как единство приемов. По мнению В.М. Жирмунского, стиль связан с «общим художественным смыслом, общим художественным заданием», а в конечном итоге – с «эстетическими навыками и вкусами», мироощущением той или иной эпохи [4].

Визуально-графические приемы не только выстраивают внутренние соотношения, но и входят в структуру художественного целого, являются элементом стилевого единства произведения. Определенно, существуют некие визуальные стандарты эпохи, находящиеся в соотносительных отношениях с общим умонастроением, техническим и эмоциональным развитием общества. Визуальные элементы того или иного объекта (в сфере живописи, архитектуры, моды, декора и пр.) позволяют определить его хронологическую закрепленность и типологизировать стилевую принадлежность. Известные культурно-исторические периоды проявляют себя визуально: например, в барокко вычурностью, пышностью, вниманием к деталям, обилием украшений; в классицизме уравновешенностью пропорций, симметричности композиции. Визуальный облик текста также является стилевые доминанты эпохи, существует общая визуальная стратегия текста определенной исторической эпохи, тип которой предопределен совокупностью, например, таких факторов, как величина абзаца и плотность заполнения страницы.

Библиографический список

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 246–247.
2. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – С. 78.
3. Деррида, Ж. О грамматологии: пер. с фр. / Ж. Деррида; пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 153.
4. Жирмунский, В.М. К вопросу о «формальном методе» / В.М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – С. 125–127.

5. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 123.
6. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – С. 62.
7. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 250.
8. Мак-Люэн, М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры: пер. / М. Мак-Люэн; пер. и примеч. А. Юдина. – Киев: Ника-Центр, 2003. – С. 55.
9. Мукаржовский, Я. Искусство как семиологический акт / Я. Мукаржовский // Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – С. 191.
10. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: Круг, 1925. – С. 7–20.
11. Шпет, Г.Г. Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы: [Анализ и разраб. учения Э. Гуссерля] / Г.Г. Шпет; послесл. Е.В. Борисова. – Томск: Водолей, 1996. – С. 101.
12. Якобсон, Р. В поисках сущности языка / Р. Якобсон // Семиотика: антология; сост. Ю.С. Степанов. – изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 116.