

Санкт-Петербургский государственный университет  
Институт философии  
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

# **ВИЗУАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА УМБЕРТО ЭКО: ГРАНИЦЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Выпускная квалификационная работа  
соискателя на степень бакалавра  
**Гариповой Лейсан Марселевны**

---

Рецензент:  
к.ф.н., ст.преп. **Колосков А.Н.**

---

Научный руководитель  
к.ф.н., доц. **Радеев А.Е.**

---

Санкт-Петербург

2016

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. Истоки визуальной семиологии</b> .....	5
1.1. Проблема знака в визуальной семиотике.....	5
1.2. Кинематограф: речь без языка.....	7
<b>ГЛАВА 2. Визуальная семиотика Умберто Эко</b> .....	16
<b>ГЛАВА 3. Семиотика Эко: казус архитектуры</b> .....	28
3.1. Семиотика архитектуры Эко .....	28
3.2. Внутренние возражения.....	37
3.3. Внешние возражения.....	43
3.3.1. <i>Опыт визуальной семиотики в анализе архитектуры</i> .....	43
3.3.2. <i>Архитектура по ту сторону Эко</i> .....	47
<b>Заключение</b> .....	50
<b>Список литературы</b> .....	52

## ВВЕДЕНИЕ

Задаваясь вопросом о формах межличностной коммуникации и их средствах, мы, как правило, полагаем в первую очередь естественный язык, речь, письмо. Тем не менее, опыт даёт понимание того, что значить (сообщать, следовательно, обладать знаковой природой) могут и внеязыковые образования.

В интеллектуальном ландшафте Европы 60-х годов прошлого века от структуралистских исследований культуры и языка отделилась такая дисциплина как семиотика, предметом анализа которой является культура как поле коммуникации. Господство лингвистической методологии, заимствованной семиотикой, ограничивало предмет её исследования языком или же навязывало чуждые концептуальные схемы в рассмотрение иных коммуникативных систем. Соответственно, данная проблема породила множество дискуссий, одной из значимых фигур в которых явился Умберто Эко.

Исследователями отмечается<sup>1</sup>, что Эко было уделено пристальное внимание к эпистемологическому аспекту семиотики, обойденному стороной большинством семиотиков. Действительно, Эко совершает ряд методологических находок в анализе коммуникативных систем, тем самым очерчивая границы применения сложившейся лингвистической парадигмы в исследовании знаковых систем. Специфический вклад<sup>2</sup> Эко в семиотику составила попытка преодоления противоречий в понимании знака в семиотике (восходящему к рассмотрению Пирсом его трёхчастных отношений) и в семиологии (термин Соссюра, предполагающего знак частью языка). В рамках данной работы, как впрочем и в анализе Эко различного рода коммуникативных систем, данные термины могут употребляться

---

<sup>1</sup> Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: Пропилеи, 2000. С.116.

<sup>2</sup> Там же. С.121.

синонимично, однако стоит сделать оговорку, что в исследовании Эко семиотика характеризуется методологической ориентацией на лингвистическую модель, предполагающую двойное членение, семиология же утверждает возможность коммуникации посредством кодов отличных от лингвистических.

В настоящей работе освещены проблемы, рассматриваемые Эко в конкретный период – 60е-70е годы прошлого века. Данное уточнение необходимо в свете обширности поля научных проблем, затрагиваемых Эко, и отходом от некоторых идей в последующих работах. Предмет исследования представляет визуальная семиотика Эко, концептуальная схема которой в наиболее полном виде отражена в работе «Отсутствующая структура», изданной в 1968 году. Кроме того, поскольку указанная работа отражает полемику Эко с рядом теоретиков искусства, необходимо осветить основные разногласия исследователей визуального образа этого периода.

Цель работы – обозначить актуальность и границы применения семиологического метода Эко в отношении различных предметов анализа.

# ГЛАВА 1. ИСТОКИ ВИЗУАЛЬНОЙ СЕМИОЛОГИИ

## 1.1. Проблема знака в визуальной семиотике

Как известно, Соссюр, основоположник лингвистики как научной дисциплины, определял язык как правило построения речи (индивидуального акта их применения). Соответственно, речь не может существовать без языка, язык, в свою очередь, не может быть выражен иначе, чем в речи. Код аналогично и имплицитно подразумевает существование сообщений, а последние – существование кода или репертуара. Семиологические исследования строятся на возможности рассмотрения того или иного явления культуры в качестве знака. Знаки, понимаемые как так или иначе артикулированные сообщения или же их составляющие, включаются в тот или иной код или же составляют репертуар, из которого производится их выбор и компоновка согласно правилам кода (если это код) в зависимости от того или иного смысла, который необходимо сообщить. Лингвистическое понимание знака неизбежно переходит в семиологию, построенную на базе анализа языка.

Ряд сторонников лингвистического подхода в семиологии отрицают знаковый характер визуальных сообщений, поскольку знаковая природа коммуникации присуща якобы исключительно естественному языку. Основная же его характеристика – наличие двойного членения – обнаруживается далеко не во всех визуальных семиотических системах.

Что представляет собой процедура двойного членения? Двойное членение предполагает последовательное деление языка на его элементы. Первый уровень членения выделяет смыслоразличительные единицы, второй – единицы, обладающие дифференциальным значением<sup>3</sup>. В естественном языке первым соответствуют слова, вторым – отдельные звуки. Единицы

---

<sup>3</sup> См. подробнее: *Касевич В. Б.* Элементы общей лингвистики. М.: Наука, 1977. С. 18-20; *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. С. 60.

второго уровня членения – фонемы – определяются качественными звуковыми отличиями от других единиц. Система фонем включает, в отличие от системы монем (единиц второго уровня членения), ограниченное число элементов (как правило, несколько десятков в одном языке), из которых строится неограниченное количество вариаций, наделенных значением. Значимость монем зависит от их позиционных отношений между собой – то есть от распределения смысловой нагрузки в языке между словами. Так, позициональная значимость монемы, то есть, в сущности, смысловое отличие от других монем, определяется проверкой на коммутацию (изменение означающего влечет изменение означаемого) и на подстановку (изменение означающего не влечет изменения означаемого)<sup>4</sup>. Язык выступает как система, элементы которой противопоставлены друг другу (что допускает возможность его двоичной кодификации). Собственно, выделенные элементы первого членения, смыслоразличительные единицы, и рассматриваются в лингвистике в качестве знаков.

С точки зрения приверженцев лингвистического подхода, аналогичная процедура двойного членения может быть произведена в любой знаковой коммуникативной системе, из чего следует невозможность рассмотрения ряда явлений культуры в качестве феноменов, обладающих знаковой природой. Таким образом, данный подход исключает построение визуальной семиотики.

Эко отмечает<sup>5</sup>, что вышеприведенные соображения по поводу знаковой природы визуальных феноменов не препятствуют описанию рядом исследователей визуальных феноменов в рамках терминологии лингвистики. Однако проблемы определения и анализа визуального образа в качестве предмета семиотики, а также выработки соответствующей методологической и терминологической базы существуют.

---

<sup>4</sup> Эко У. Отсутствующая структура. С. 61.

<sup>5</sup> Там же. С.121.

Эти проблемы выявляют ряд затруднений в отношении семиотики и лингвистики. Действительно, семиотика исторически возникла в виде ответвления лингвистики, однако именно в её поле ставится вопрос: насколько лингвистические категории могут объяснить коммуникативные феномены различной природы? Он получает вышеозначенную остроту в рамках визуальной семиологии, дисциплины, на которую Эко возлагает надежды в выработке подхода к другим системам коммуникации, как то кино, реклама, архитектура.

Таким образом, необходимо обосновать семиотический подход к визуальным феноменам. Очевидно, осуществить это возможно посредством признания за ними знаковой природы.

## 1.2. Кинематограф: речь без языка

«Золотой период» развития визуальной семиотики приходится на 60-70-е годы XX в. В этот период начинают активно применять идеи Ф. де Соссюра, Ч. С. Пирса к проблематике визуального. На этот же период приходится расцвет исследовательской группы «Мю», поставившей своей целью разработать общую грамматику изображения<sup>6</sup>. Семиотический подход получил довольно широкое применение и в анализе кинематографа. Во многом его актуальность была связана с поиском возможного киноязыка – семиотической системы, на основе которой осуществляется построение сообщения-фильма.

Поскольку визуальная семиотика У.Эко во многом основывается на споре с П.-П.Пазолини и К.Метцем, приведем краткий обзор их понимания природы знака в кинематографе.

Как известно, П.-П.Пазолини был не только выдающимся режиссером и поэтом, но также и крупным теоретиком, развивающим в своих работах

---

<sup>6</sup> Подробнее см.: *Авеличев А.К. Возвращение риторики // Общая риторика. Группа м. Отв. ред. А.К.Авеличев. М.: Прогресс, 1986. С. 5-24.*

семиотический подход к разным областям человеческой деятельности. Наиболее полно Пазолини описывает свой подход в работе «Еретический опыт», а также в ряде статей и заметок.

В работе «Поэтическое кино» проблему визуального знака Пазолини ставит в связи с определением возможного «киноязыка» и его специфики, при этом «киноязык» берется именно в кавычках, поскольку, с точки зрения Пазолини, как такового его и не существует до киноречи – автор фильма создаёт киноязык сам, вычлняя из хаоса образов единицу – образ-знак (лингвистическое творчество) и наделяя его выразительностью (жест, аналогичный использованию слова писателем). В силу указанной особенности выработки киноязыка сама стилистика (т.е. авторский отбор и сочетание образов) возникла в кинематографе прежде грамматики. Грамматика же содержит в себе стилемы, ставшие устойчивыми синтагмами. Поскольку кино имеет обозримую историю, мы можем проследить истоки его синтагм.

Кинематографический стилистический язык лишен способности выразить абстрактное, концепт, поскольку образы-знаки всегда конкретны, привязаны к объектам, которые они репрезентируют (абстрактное может быть выражено в кино только, к примеру, в форме притчи). Образы-знаки не являются достоянием исключительно кинематографистов, их может обнаружить всякий обратившийся к собственной визуальной памяти и сновидениям. Кинематограф представляет собой коммуникацию онирическую, включающую в себя мимические знаки, а также «говорение» вещей, ставших образами-знаками. Пазолини подчеркивает иррациональную коммуникативную природу кинематографа – образы-знаки возникают из глубин памяти и сновидений, им присуща предельная субъективность и максимальная сопричастность миру поэтического<sup>7</sup>, в связи с чем киноязыку

---

<sup>7</sup> Пазолини П. Поэтическое кино // Структура фильма. Сост. К.Э.Разлогов. М.: Радуга, 1985. С. 52.

чужда навязанная логика прозаического повествования, основанная на объективности, функциональности и информативности.

Пазолини предполагает, что сами вещи и жесты представляют собой знаковую природу, их значение переходит к образу-знаку. Так, попавший на экран предмет или движение приобретает знаковую природу в рамках кинематографической синтагмы; но, в то же время, согласно Пазолини, предмет означает что-то и до его воспроизведения в фильме, то есть выразительность образу-знаку придается на основе уже имеющегося значения, истории вещи. Кино, таким образом, становится искусством умножения реальности, что отмечается в другой работе<sup>8</sup> Пазолини, и говорит на языке реальности, знак которого – действие. Кинематографический знак Пазолини несколько сбивает с толку, поскольку воспроизводя знаки семиотизированной согласно кинематографическому коду действительности, становится недоступным для выделения в нем (знаке) структуры.

Пазолини определяет грамматику кино как стилистическую: автор руководствуется рядом сформировавшихся в достаточно короткой истории кинематографа и ставшими нормативными синтагм образцов – стилем, слабо ограничивающих автора в построении киноязыка, который носит субъективно-лирический характер<sup>9</sup>. Мотивированность образов-знаков, таким образом, может быть ограничена условностью стилемы (синтагмы, ставшей нормативным выразительным средством). Однако стилема, на мой взгляд, не может стать достаточно крепкой опорой для понимания знака адресатом, общего же кинематографического кода как такового не существует.

Таким образом, Пазолини допускает возможность киноязыка, единицей которого является образ-знак. Киноязык представляет из себя «словарь» образов-знаков, представляющих собой феномены кинематографической

---

<sup>8</sup> *Pasolini P. P., MacAfee N., Owens C. Observations on the long take // October. 1980. Т. 13. Р. 3-6.*

<sup>9</sup> *Пазолини П. Поэтическое кино. С. 52.*

коммуникации. «С помощью образов, по крайней мере на сегодняшний день, я могу создавать только кино»<sup>10</sup>. Сам факт коммуникации посредством такого киноязыка кажется иррациональным: каким образом знак и сообщение (коль скоро киноязык – образование субъективное) прочитывается адресатом? Пазолини отмечает, что визуальные образы привычное в коммуникативном поле явление, адресат прочитывает их, однако непонятно, каким образом «чтение образа» происходит в кинематографе, поскольку образ-знак придуман автором кинофильма, вырван из его сновидений и памяти. Стилемы – пожалуй, не самая крепкая опора для чтения образа. Пазолини отмечает<sup>11</sup>, что образы-знаки имеют лингвистические архетипы не только в виде образов из сновидений, но имеют источник также в «мимической интеграции речи и зримой реальности с тысячью её чисто сигнальных знаков»<sup>12</sup>, посредством чего образы-знаки могут стать основанием не только «коммуникации с самим собой», но функциональным элементом в «коммуникации с другими»<sup>13</sup>. Лингвистическому инструментарию, являющемуся базой кинематографа, присуща предметная конкретность<sup>14</sup>.

Бросается в глаза смешение Пазолини референта и означаемого знака, соответственно, последний понимается в ином ключе, нежели сложившееся среди семиотиков определение, что знаменует, по мнению некоторых исследователей<sup>15</sup>, отход Пазолини от рассмотрения проблемы киноязыка в семиотике, ориентированной в поиске языка кино лингвистической методологией.

---

<sup>10</sup> Там же. С.53.

<sup>11</sup> Там же. С.51-52.

<sup>12</sup> Там же. С.52.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С.47.

<sup>15</sup> Аронсон О. Метакино М.: Ад Маргинем, 2003. С.96.; Батаева Е. В. Кино-дискурс: к философии визуальных форм // Вісник. Харьков: ФОП Петрова І., 2011. С. 57.

Также подробно визуальную семиотику в отношении кино разрабатывает и французский теоретик К.Метц (и именно в споре с Метцем, как уже отмечалось, формировалась визуальная семиотика Эко). Проблема знака в кинематографе как коммуникативном поле затрагивается в ряде работ, среди которых одной из центральных является «Проблема денотации в художественном фильме»<sup>16</sup>. Он обнаруживает мотивированность как денотативных знаков в кино, так и коннотативных. Эта мотивированность основана на аналогии, существующей между означающим и означаемым. Означающее денотативного знака в кино воспринимается так же, как и его означаемое, но с частичными перцептивными искажениями. Коннотативный знак выступает в качестве символа – в нём означаемое шире означающего. Метц приводит в качестве примера коннотативного знака сопутствие определенного звукового мотива появлению героя в кадре. Звуковой мотив становится символом героя, будучи изначально составляющим определенной ситуации. Коннотативному знаку в кино присуща большая произвольность, нежели денотативному, поскольку коннотации в фильме зачастую условны. Вещь, получившая отображение на экране, является нечто большим, чем простым искаженным в восприятии дублированием вещи реальной, поскольку в понимание визуального сообщения включаются также культурные коннотации.

Большой интерес с точки зрения реконструкции визуальной семиотики У.Эко представляет фиксируемая Метцем связь означающего денотативного знака с его означаемым. Аналогия в кинематографе производится посредством кодов: специализированных и естественных. Посредством естественных кодов мы воспринимаем визуальный и звуковой ряд – они базируются на культурных конвенциях, благодаря которым изображение и звук распознаются как таковые и связываются с их означаемым – и аналогия в восприятии работает совершенно естественно. Построение образа

---

<sup>16</sup> Метц К. Проблема денотации в художественном фильме // Структура фильма. Сост. К.Э.Разлогов. М.: Радуга, 1985. С.52.

посредством естественных кодов возможно благодаря механическому воспроизведению в фильме фотографического и фонографического ряда. Специализированные коды требуют обучения – так, сообщения, построенные по кинематографическим кодам, прочитываются только теми носителями естественных культурных кодов, кто знаком со спецификой средств знаковой выразительности кинематографа, т.е. со значением тех или иных видов монтажа, движения камеры, сочетания звукового и зрительного ряда.

Поставив под вопрос применимость лингвистической методологии в визуальной семиотике, Метц обнаруживает невозможность выделения кинематографических дифференциальных единиц; то есть кинематограф не допускает процедуры двойного членения в отношении себя. Однако это не исключает возможности выделения единиц дискретных, поскольку кино «оперирует цельными "блоками реальности", которые актуализируются в киноречи в их глобальном значении»<sup>17</sup>. Так, план, минимальная кинематографическая дискретная единица, являет «целый кусок реальности»<sup>18</sup>. Ранние теоретики кино сопоставляли план со словом, данным в составе высказывания – эпизоде<sup>19</sup>. Подобное сопоставление даёт представление о семантической связи планов в эпизоде, однако допущение эквивалентности слову в высказывании плана в кинематографе некорректно по ряду причин. Слова уже даны в языке в ограниченном количестве (в синхроническом срезе языка), и, поскольку язык представляет собой позиционность, слова так или иначе противопоставлены друг другу в рамках парадигматической оси, благодаря чему и обретают смысл. В кинематографе мы сталкиваемся с неограниченным количеством планов, которые изобретаются самим автором фильма. Планы также затруднительно представить противопоставленными в рамках парадигматической оси, где артикуляция одного элемента означает отсутствие другого (опять же ввиду

---

<sup>17</sup> Там же. С. 107.

<sup>18</sup> Там же. С. 108.

<sup>19</sup> Там же.

их бесконечного множества). План, скорее, следует сопоставить с высказыванием естественного языка. Однако и такое сопоставление неплодотворно в прояснении определения кинознака (хотя и отводит нас от ложного допущения эквиваленции слова и плана): если высказывание можно расчленить на определенные дискретные единицы (монемы, фонемы), то план в этом отношении не являет собой сочетание постоянных дифференциальных элементов. Таким образом, процедура выделения грамматических единиц согласно лингвистическому подходу в кинематографе не может быть осуществлена.

Метц делает следующий вывод в отношении анализа кинофильма – кинематографическое сообщение основано на риторике, оперирующей крупными синтагматическими образованиями, которые берут на себя знаковый характер. Метц ставит задачу выявления таких кинематографических синтагм, каждая из которых включает не только пространственные, но и, ввиду диахронического измерения фильма, временные отношения между планами посредством монтажа и непрерывной съёмки. Выделяются восемь типов таких отношений, построенных кинематографистами с коннотативной целью придания выразительности повествованию, которые постепенно стали способами кодификации денотации (сохранив коннотативную составляющую). Знание значения этих синтагм и представляет собой основу понимания кинематографического выражения «блоков реальности», то есть понимание специализированных кодов кинематографа. Однако, выражая повествовательную и пространственную составляющую кинофильма, кинематографические единицы, в конечном счёте, всегда базируются на аналогии в восприятии и культурных кодах. В рамках подхода Метца кино не может представлять собой автономную знаковую систему, поскольку для понимания знака необходимо прибегнуть к трансцендентному семиотической системе предмету – референту. «Киноязык является определенным способом

репродукции и сочетания "фрагментов реальности", в которых как таковых нет ничего специфически кинематографического»<sup>20</sup>. Знаковый характер кинообразу опять же привносится извне, поскольку знак распознается благодаря связи с референтом, однако посредством различных форм синтагматической компоновки «фрагментов реальности» кино (язык которого – риторика) обретает способность собрать последние в единство сообщения.

Таким образом, основной проблемой визуальной семиотики, в частности семиотики кино, является поиск «языка» визуальных феноменов, не построенных по модели естественного языка, то есть не предполагающих двойного членения. Исторически семиологический терминологический аппарат и анализ предмета сложились под влиянием лингвистики. Однако далеко не все её положения допустимо экстраполировать в семиологию. Особый характер визуальных знаков вынуждает выработать иные методы анализа визуальных семиотических систем. Определение этого языка неразрывно связано с определением специфики визуальных знаков.

В знаке естественного языка закреплена произвольная связь означающего и означаемого. Визуальные же знаки произвольны, мотивированы, в связи с чем вполне позволительно допустить, что логика визуальных семиотических систем иная, нежели логика языка. Если придерживаться сосюрковского понимания знака как единства означающего и означаемого, то мы должны констатировать тесную связь между ними в визуальном знаке. Так же поступают и Пазолини, и Метц. В случае Пазолини<sup>21</sup> связь иррациональна и противоречива – образ-знак, создаваемый субъективным жестом автора фильма, в тоже время объективный в своей

---

<sup>20</sup> Метц К. Проблема денотации... С. 127.

<sup>21</sup> Как было сказано выше, Пазолини допускает, что язык кино представляет собой авторский «словарь» образов-знаков. В связи с онирическим характером кинематографической коммуникации, сообщениям его подобает представлять собой поэтические высказывания. Напрашивается замечание о том, что подход Пазолини к киноязыку, не смотря на отмежевание от лингвистического подхода в семиотике, широко руководствуется моделью естественного языка – вплоть до анализа принципа построения крупных синтагматических единиц.

предметности, представляет собой противоречивое явление (стилистика кинематографа, как было отмечено выше, не может вполне объяснить отношение между означающим и означаемым кинообраза). Не совсем ясно, на основании чего знак расценивается как знак (возможно дело в работе памяти и сновидений, которая задействована в порождении образа-знака автором фильма, но этот момент не проясняется). Эту проблему в какой-то степени решает Метц. Знак в коннотации и денотации зависит от репрезентируемого им объекта, культурные и естественные коды восприятия которого организуют поле понимания знака. Однако кинематографический образ способен что-либо сообщать только на основании уже данной знаковой природы объекта, попавшего на экран. Ценно то, что Метц обратил внимание на такое явление, как специализированные коды кинематографа, благодаря которым кинематограф имеет собственные средства выразительности, присущие только ему. Благодаря «фильмическим сочетаниям» он представляет из себя нечто большее, чем фотографическое и фонографическое копирование реальности – кинофильм имеет способность сам порождать символы.

Итак, можно резюмировать понимание знака рассмотренных исследователей. «Знаковость» знака для Пазолини состоит в его образности (при всей смутности этого определения), а также во включенности в стилему. Для Метца же знак автоматически дублирует фрагменты реальности и наделяется их значением, но определенные кинематографические синтагмы позволяют создавать специфические кинематографические символы.

Теперь, в свете рассмотренных теорий, возможно раскрыть особенности визуальной семиотики У.Эко.

## ГЛАВА 2. ВИЗУАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА УМБЕРТО ЭКО

Основной работой У.Эко по раскрытию черт визуальной семиотики является «Отсутствующая структура». Но при этом следует учесть, что в таких его работах, как «Роль читателя», «Касабланка, или Воскрешение богов», «Шесть прогулов в литературных лесах» и других уточняются и развиваются положения, изложенные в «Отсутствующей структуре».

Эко предлагает ввести триадическую классификацию знака Пирса в изучении визуальных феноменов. Для визуальной семиологии интерес представляет отношение знака и означаемого им объекта, в частности – определение иконического знака. Иконический знак, согласно Пирсу, имеет «натуральное сходство» с объектом. Определение было уточнено и дополнено Ч.Моррисом: иконический знак имеет свойство собственного денотата<sup>22</sup>. Однако данное определение неплодотворно и неясно – до какой степени иконический знак может имитировать свой объект, воспроизводя его свойства? В пределе сам денотат становится собственным знаком. Следовательно, задача определения иконического знака может быть поставлена следующим образом: в чём же состоит сходство иконического знака и репрезентируемого им предмета? – главный вопрос визуальной семиологии с точки зрения Эко<sup>23</sup>. Очевидно, проблема состоит в определении границ мотивированности визуальных знаков или же степени произвольности связи означаемого и означаемого иконического знака.

Эко использует для понимания этой связи понятия кода и сообщения, родовые по отношению к понятиям соответственно языка и речи в лингвистике. Описывая коммуникативную модель в терминах теории информации, Эко составляет<sup>24</sup> предварительное общее определение кода как системы, соответствующей одному или двум из указанных условий: код представляет собой репертуар противопоставленных символов \ правила их

---

<sup>22</sup> Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика. Сост. Ю. С. Степанов. М., 1985. С.57.

<sup>23</sup> Эко У. Отсутствующая структура. С. 127.

<sup>24</sup> Там же. С. 45.

сочетания \ соответствие символа означаемому<sup>25</sup>. Код предстает в качестве структуры, фундамирующей способность сообщений быть сообщаемыми. Приведенное определение охватывает понятие кода в коммуникации между двумя механизмами, однако в «мире смысла» всё не так просто: участие в коммуникации человека предполагает процессы означивания, то есть установления отношения между означающим и означаемым, которые не объясняются в рамках теории информации. Код устанавливается в процессе общения и неразрывно связан с сообщением.

Понимание кода конкретизирует определение иконического знака: иконический знак воспроизводит общие условия восприятия объекта на базе кодов узнавания согласно с репертуаром графических конвенций (перечнем символов принятых в изображении предмета условностей), благодаря чему изображение наделяется тем же значением, что и изображаемый предмет. Коды узнавания позволяют опознать объект на основе отличительных черт. Эти черты сообщаются посредством иконического кода, который устанавливает соответствие между графическим знаком и отличительным признаком<sup>26</sup>. Таким образом, визуальные образы узнаются и стоятся в соответствии с иконическим кодом. Введение понятия «иконического кода» решает проблемы, поставленные в визуальной семиотике Пазолини и Метца.

Всякое изображение строится с опорой на изобразительные конвенции. К примеру, человек может быть изображен как посредством кодифицированного схематичного обозначения формой круга головы и, скажем, отрезком – туловища, так и с учётом кодов, связанных с изображением анатомических свойств тела. Конвенции основаны на представлении или знании отношений, присущих изображаемым объектам. Способов представить один и тот же объект графически гораздо больше, чем располагает естественный язык для обозначения предметов (даже учитывая

---

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же. С. 129.

диалекты). Однако визуальные коды подвижнее, слабее и в определенных типах сообщений нуждаются в подкреплении языковым сообщением (подробно эта проблема рассмотрена Роланом Бартом в работе «Риторика образа»<sup>27</sup> в связи с анализом иконических кодов рекламы). Смыслоразличительные признаки с трудом отличимы от факультативных вариантов изображения, поэтому особое значение придается обстоятельствам, которые способствуют различению дискретных единиц в изображении. Для прояснения смысла сообщения и устранения полисемии можно обратиться к следующим указаниям: на внутренний контекст синтагмы (то есть рассмотрение синтагмы как контекста, проясняющего смысл сообщения); на коммуникативную ситуацию, в которой проясняется код, используемый отправителем; указание в сообщении на определенный код<sup>28</sup>.

Что значит слабый/сильный код? Сильный код, как указывает Эко<sup>29</sup>, легко выделяется, включает в себя строгие правила, благодаря чему является более стойким. В качестве образца сильного кода можно привести, к примеру, естественный язык. Слабый же код вынуждает обращаться к условиям коммуникации и контекстуальным связям и является в большей степени изменчивым. Иконический код относится к слабым кодам.

Вернемся к проблеме двойного членения кода. Эко выдвигает критику против тезиса Леви-Стросса о необходимости двойного членения для признания кода кодом. В соответствии с семиотическим анализом Леви-Стросса, нефигуративная живопись и атональная музыка не могут быть кодифицированы, поскольку ограничиваются только вторым уровнем членения (цвета, звуки), и, следовательно, не могут быть рассмотрены как факты коммуникации. Леви-Стросс настаивает на необходимости устойчивых уровней артикуляции и значимости членения кода для целей

---

<sup>27</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 297-318.

<sup>28</sup> Эко У. Отсутствующая структура. С. 70.

<sup>29</sup> Там же. С. 67.

коммуникации, потому отвергает нефигуративную живопись и атональную музыку как не отвечающие её задачам. Эко противопоставляет Леви-Строссу следующие положения: код – основа коммуникации; двойное членение не является необходимым его составляющим; существуют коды с подвижными уровнями артикуляции и их необязательно два. Рассмотрим возражение Эко подробнее.

Эко берет в основу членение кодов, предложенное Луисом Прието, позволяющие выделить следующие дискретные единицы: фигуры (обладающие дифференциальным значением, определяемым позицией и оппозицией), знаки (соотносимые с означаемым элементом первого уровня членения, денотативные и коннотативные) и семы (синтагмы, которые в естественном языке выражаются посредством словосочетаний). На основании данной классификации уровней артикуляции Эко приводит ряд кодов, не основывающихся на двойном членении: коды с одной семой (далее неразложимой), коды только с одним уровнем членения, коды с подвижной артикуляцией. К примеру, код с неразложимой далее семой представляют сигнальные огни автомобиля на повороте, отсутствие которых является нулевым означаемым, означаемое которого – «еду прямо». Тональная музыка является кодом с подвижной артикуляцией, фигуры которого могут превращаться в знак – к примеру, тембр волынки (фигура, если в фокусе аккорд), вызывая ассоциации с пасторалью, становится смыслоразличительным знаком. Всё это свидетельствует о том, что далеко не все коды строятся по типу естественного языка. Кроме того необходимо отметить, что при артикуляции кода его смыслоразличительные единицы могут быть синтагмами более аналитического кода. Этот момент требует особого внимания в анализе эстетического сообщения, где уровни артикуляции строятся изоморфным образом.

В соответствии с вышеозначенной особенностью построения некоторых кодов, Эко составляет следующую иерархию кодов:

1. код восприятия, определяющий необходимые условия восприятия.
2. код узнавания, посредством которого в совокупности условий восприятия выделяется совокупность означаемых. К примеру, веснушчатость лица.
3. код передачи, обеспечивающий первоначальные условия ощущения, на которых обеспечивается функционирование тональных, стилистических кодов, а также кодов вкуса и бессознательного, к примеру, определяя степень зернистости изображения или количество кадров в секунду.
4. тональные коды – коннотативные характеристики знака, включенные в системы коннотации, ставшие стилем. Например, характеристика знака как «экспрессивного». Посредством тональных кодов строится дополняющее иконический знак сообщение.
5. иконические коды, образующие фигуры, знаки и семы. Характеризуются подвижностью и изменчивостью, даже в рамках одного изображения. К примеру, передача дальнего плана в картине, построенной в системе прямой перспективы, в общих чертах, первого – отчетливо.

Фигуры – это графические знаки кода, составляющие условия восприятия. Эко указывает, что континуум фигур не всегда предполагает различение дискретных единиц, которых может быть неограниченное число, потому, возможно, не сводим к строго определенному коду. К примеру, в западной традиции такие единицы представляют элементы евклидовой геометрии – сочетания точек, линий, углов, окружностей, порождающие фигуры.

Знаки – означающие семы узнавания, понятийной схемы предмета – к примеру, части лица, звезда. Поскольку знаки лишены устойчивых признаков, для опознания их зачастую необходимо обратиться к семе –

«иконической фразе», представляющей образ в целом. Иконическая сема представляет собой идиолект – индивидуальный код. В качестве примера семы можно привести графически исполненный портрет человека или изображение горного пейзажа в тумане.

6. иконографические коды, выстраивающие сложные конвенциональные семы, узнаваемые по определенным устойчивым признакам и элементам. Означающими иконографического кода выступают означающие иконического кода. К примеру, сюжет благовещения в живописи, построенный посредством изображения в одном плане ангела, женщины и голубя/луча света.
7. коды вкуса и сенсорные коды, устанавливающие подвижные коннотации на основе вышеперечисленных уровней. Эти коды представляют собой культурные конвенции. Например, идеал красоты эпохи.
8. риторические коды – изобразительные решения, принятые в качестве нормативных. Для Эко, в частности, интерес представляют риторические коды, составляющие технику составления побудительных сообщений в рекламе. Риторические коды могут быть распределены на риторические фигуры (тропы), предпосылки (утверждение, не вызывающее возражений), аргументы (то, что античная риторика называла общими местами, подразделяемые Перельманом на общие места количества – «все так делают, делай и ты» - и качества – «сделай так, и не будешь как все»). В качестве примера риторического сообщения можно привести расхожий в рекламе иконографический образ счастливой домохозяйки («это вы»), заботящейся о безопасности и благополучии членов семьи («все любят свою семью»), обеспечиваемыми рекламируемым продуктом («все любящие свою семью домохозяйки покупают его, купите и вы»).

9. стилистические коды – решения, санкционированные риторикой (например, академический рисунок) или же воплощающие авторский почерк стилистические находки, вызывающий определенный комплекс ассоциаций. В качестве примера последнего Эко приводит кинематографический образ уходящего вдаль по дороге человека, вызывающий в памяти ассоциации с Чаплином.

10. коды бессознательного – конфигурации, вызывающие определенные представления и реакции, в связи с чем используются в риторических целях. Они основываются на иконическом, иконологическом, риторическом и/или стилистическом коде.

Необходимо отметить, что вышеприведенные коды могут быть обнаружены далеко не во всех семиотических системах, и, кроме того, не всегда представляют собой коды. Это может быть коннотативный лексикод или просто перечень символов<sup>30</sup>.

Проверить гипотезы относительно визуальных кодов Эко предлагает на примере анализа кинематографического кода, на основании чего должны подтвердиться утверждение о существовании кодов, не построенных по модели лингвистического кода.

Для начала Эко предлагает различать кинематографический код и код конкретного кинофильма. Первый включает в себя коды воспроизведения реальности посредством кинематографических технических устройств. Посредством второго обеспечивается коммуникация на уровне повествования. Для иллюстративности приводится отношение между отношением кода конкретного фильма и кинематографическим кодом аналогичным отношению риторических кодов и лингвистического кода. Код

---

<sup>30</sup> Уточнение по поводу репертуаров, кодов и лексикодов. Репертуар – перечень символов. Код – система различий и оппозиций символов и правила их сочетания. Лексикод – система значащих оппозиций, надстраиваемая над кодом. Лексикоды утверждают значения, сопутствующие денотативному коду. Они весьма подвижны и почти всегда принадлежат не всем носителям языка, но только определенной группе. В случае отсутствия специфических правил сочетания лексикод отсылает за ними к основному коду.

конкретного фильма базируется на существовании кинематографического кода. Но кинематографическое сообщение является достаточно сложным образованием, включающим в себя множество независимых кодов, к примеру, герой кинофильма говорит на определенном языке, следовательно, денотация его речи осуществляется в рамках кода языка. В связи с этой особенностью кино может предстать как некоторый аналог реальности, который читается согласно культурным и специальным кодам (это отмечено и Метцем). Эко приходит к выводу о том, что для продуктивного использования этого разделения кодов необходимо изучать их во взаимообуславливающих взаимодействиях. В качестве примера взаимозависимости кодификации сообщения-кинофильма приводится в пример эпизод из «Фотоувеличения» Антониони, где герой рассматривает увеличенные фрагменты фотографии, в которых без знания повествовательного элемента фильма зритель не мог бы выделить дискретные визуальные образы.

Кинематограф рассматривается Эко как уникальная семиотическая система, в которой может быть осуществлена процедура тройного членения. Первое, как уже было сказано, позволяет выделить фигуры, второе – знаки, третье же – некоторое *гиперозначаемое*, даваемое комбинацией знаков (момент образования в кинематографе собственных символов посредством синтагм мимоходом отмечается и Метцем, но тот не включает его в определение кинематографического кода).

Кинематографическое иконическое сообщение предстает в качестве специфического временного иконического знака. Эко называет иконический знак, приведенный в движение кинеморфой. Иконический знак может распасться на иконические фигуры – кины, выделяемые на основе кодов восприятия – углы, световые контрасты, цвета и т.д. Иконические знаки образуют семы – фотограммы. Что представляет собой гиперозначаемое кинематографа? Рассмотрим, к примеру, жест кивок. Камера легко

раскладывает его на последовательные фонограммы, где запечатлены повороты головы – то есть на дискретные единицы, сами по себе не обозначающие что-либо, кроме положения головы. Кивок распознается на основе восприятия движения фотограмм. Таким образом, открывается глубинное измерение – диахрония, где выделяются искомые цельные сверхозначаемые кинематографического кода, связанные с временной протяженностью знака.

Набрасывая ту или иную сетку кода на опыт, мы тем самым обедняем его, заключая в определенные границы, зато приобретаем возможность передачи опыта. Тройное членение кинематографа позволяет ему передать более богатый опыт в связи с большим разнообразием комбинируемых элементов, включающихся в контекстуальные связи. На этом основано порождение кинематографом эффекта дублирования реальности.

Эко допускает анализ кинематографических сообщений на более высоком уровне – анализ кинофильма как дискурса, то есть связи крупных значащих единиц. В частности, в статье «"Касабланка" или воскрешение богов»<sup>31</sup> Эко анализирует такое явление как клише в кино. Клише представляет из себя принятые, как бы риторически санкционированные, крупные синтагматические блоки. К примеру, мотивы любовного треугольника, героической самоотверженности, испытания – архетипы, наличие которых двигает сюжет. Из сети повествовательных и визуальных кодов создаются киномифы, которые, появившись в поле определенного кинематографического сообщения, закрепляются в кинематографической традиции. В «Касабланке» же эти киномифы нагромождены сверх меры и проглядывают из каждого поворота сюжета. Рассматривая множество киномифов «Касабланки», составленных из сети повествовательных и визуальных кодов, Эко отмечает, что фильм представляет собой антологию фильмов, то есть сообщение, включающее в себя все испытанные

---

<sup>31</sup> Эко У. «Касабланка», или воскрешение богов // Киноведческие записки. 2000. №45. С.53-56.

риторические решения кинематографа, благодаря чему отвечающего ожиданиям широкой публики. То есть сообщение, выстраиваемое с предполагаемой преобладающей эстетической функцией, оказывается построено посредством нагромождения эффектных мотивов, расхожих в кинематографе 40-х годов прошлого века. Таким образом, в кинематографе существуют специфические риторические решения, которые рассматриваются только в рамках анализа дискурса кинофильма. Это еще раз подкрепляет предположение о том, что кинематографическое сообщение может быть исследовано в рамках подхода визуальной семиологии, не основанной на модели языка.

Помимо анализа кинематографических кодов и описания уровней их артикуляции, Эко обращается в рамках построения визуальной семиологии к такому неоднозначному предмету как нефигуративная живопись. Может ли сообщать что-либо визуальный образ, в котором, на первый взгляд, нельзя обнаружить иконические и иконографические коды? Эко видит в нефигуративной живописи сообщение, выстроенное по микрофизическому коду – артикуляцию уровня, где художник, предавшись изучению материала, с которым работает, выявляет его фактуру. Эта фактура подсказывает определенные очертания, фигуры, образы, которые узнаются зрителем и составляют «почерк» художника – идиолект. И, соответственно, микрофизический код является тем кодом, применив который зритель поймёт смысл сообщения, артикулирующийся вне семантики, синтаксиса и грамматики, и оценит значение нарушения сложившегося ранее кода, порождающее информативность сообщения. Данная проблема затрагивается Эко также в «Открытом произведении»<sup>32</sup> в связи с поэтикой «неформального», являющейся частным случаем поэтики открытого произведения. Последнее располагает структурой, организующей бесчисленное поле возможных его прочтений. В живописном произведении

---

<sup>32</sup> Эко У. Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004. С. 169-207.

открытость предполагает наличие некоторой подвижности знака. Что это значит? Завершенная физически картина имеет такую структуру, где преодолевается однозначность знака, тем самым вовлекая зрителя в игру разнообразных его прочтений. Двусмысленность знака порождает большую информативность сообщения, граничащего с шумом, поскольку нарушаются установленные нормы упорядочивания информации, образуя информативность эстетическую, исходящую из богатства формы, вышедшей из-под контроля наличных в предшествующей традиции норм. Эта открытость имеет определенный порог, за которым сообщение перестает значить что-либо, задающийся структурой произведения, балансирующего на грани шума и избыточной информативности. Так или иначе, в западной традиции отношение к произведению всегда состоит в критическом поиске замысла его автора, в связи с чем можно подчеркнуть наличие коммуникативной модели и в произведении, заключающем неформальную поэтику – нарушающего классические нормы упорядочивания информации в визуальном образе в сторону большей насыщенности сообщения. Открытое произведение заставляет применять к себе всё новые и новые прочтения, искать подходящий ключ к нему, тем самым провоцируя адресата к применению различных кодов в поиске авторского идиолекта, организующего сообщение. Причем совсем не обязательно сообщение строится согласно коду, имеющему двойное членение. Так, мы можем констатировать наличие коммуникативного поля и кода, следовательно, знаковый характер в отношении не совсем очевидных семиотических систем неформальной и нефигуративной живописи.

Таким образом, Эко обнаруживает существование визуальных знаковых систем, основой которых является код, не подверженный двойному членению, что подтверждает легитимность семиологического подхода не только к языку. На основе приведенного анализа можно сделать следующие выводы. Визуальные знаки не являются мотивированными, поскольку

опираются на систему условностей, посредством которой могут быть построены и поняты – на визуальные коды. Визуальные коды выстраиваются в иерархию по типу артикуляции, где один код определяет условия восприятия другого, или же является более аналитическим в плане выделения дискретных единиц. Семиология визуальной коммуникации довольствуется анализом иконических и иконографических кодов, посредством которых последовательно кодируется визуальное сообщение и прочитывается его смысл. Более аналитические коды, к примеру, восприятие цвета (иконическая фигура) в визуальном сообщении, изучаются психологией восприятия.

Однако, Эко не ограничивается применением семиологического подхода исключительно к объектам, предназначенным для созерцания, поскольку для семиологии всякий феномен культуры, как было отмечено в начале, выступает в качестве знака, культура же в целом – в качестве коммуникации. Вызов семиологии бросает архитектура в связи с, в первую очередь, функциональным своим назначением.

## ГЛАВА 3. СЕМИОТИКА ЭКО: КАЗУС АРХИТЕКТУРЫ

### 3.1. Семиотика архитектуры Эко

До сих пор для объяснения особенностей визуальной семиотики У.Эко мы рассматривали двумерные объекты – живопись и кинематограф. Архитектура же представляет собой трёхмерное образование, которое, кроме того, в первую очередь имеет функциональное значение.

Итак, проблема состоит в том, чтобы рассмотреть архитектуру, образование функциональное, как акт коммуникации. Вопрос: «Может ли функция представить собой составляющую знака?» – заключает в себе основную проблему семиологии архитектуры. Постановка вопроса об архитектуре позволит определить границы применения семиологии и обоснованности её претензий.

В первую очередь, Эко, как и вышеприведенных примерах анализа живописи и кинематографа, стремится обозначить специфический код, согласно которому выстраивается архитектурное сообщение. Для наглядности описывается ситуация первобытного человека, укрывающегося от враждебных условий природной среды в пещере. Этот опыт рождает абстрактную модель, «идею пещеры» как укрытия. Использование предмета становится знаком этого использования, и «идея пещеры», то есть визуальное представление о ней, включается в архитектурный код. (По Барту<sup>33</sup>, за которым следует Эко в поиске архитектурного знака, знаки семиологических систем, субстанция выражения которых не предназначена означать, представляют собой знаки-функции.) И теперь на основе знаковости факта использования пещеры, сопряженного с визуальным образом пещеры, первобытный человек может передать свой опыт посредством порождения иконического кода (рисунка пещеры) на основе архитектурного. Любопытно (и вызывает сомнения, которые нужно развернуть в другом месте), что «изображение пещеры выступает как сообщение о её возможном

---

<sup>33</sup> Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против», сборник под ред. Е.Я.Басина и М.Я.Полякова. М.: Прогресс, 1975.

использовании и остается таковым независимо от того, пользуются пещерой ей на самом деле или нет»<sup>34</sup>.

Необходимо отметить, что архитектурное сообщение не является просто стимулом, то есть комплексом ощущений, вызывающих определенную реакцию, хотя бы потому, что требует обучения тому, как воспользоваться функцией, подразумеваемой им. К тому же, архитектурный знак наделяется бóльшим значением, чем его единичное функциональное свойство.

Какова структура архитектурного знака? Эко отмечает, что её невозможно построить по модели треугольника знака-референции-референта: если референция символа (приводится в пример дверь) представляет собой возможность пользования (прохождения через неё), то непонятно, чем является референт. Описание архитектурного знака как стимулирующего определенное поведение объекта с точки зрения бихевиористского подхода тоже некорректно, поскольку знак сливается с собственным референтом. Под денотатами архитектурного знака нельзя подразумевать и экзистенциалы (к примеру, школа – знак, означающий существование школьников), поскольку такой подход распространяется только на архитектурные сооружения, имеющие актуальное функциональное назначение; из поля исследования исключаются архитектурные сооружения прошлого, утратившие свою былую функцию.

Таким образом, семантический треугольник не даёт нам ясного представления об архитектурных формах как о значащих единицах. Эко предлагает восходить к сосюрсовскому пониманию знака: в качестве означающего в архитектурном знаке выступает архитектурный объект, в качестве означаемого – его функция. Рассматривая в рамках различных кодов архитектурные знаки, мы сможем описать и классифицировать означающие в

---

<sup>34</sup>Эко У. Отсутствующая структура. С. 205.

их соответствии с означаемым. В конечном счете, мы получим представление о коммуникативных возможностях архитектуры.

Утверждая, что определенный архитектурный объект представляет собой сообщение о функции, Эко не ограничивает область означаемого знака утилитарной ценностью объекта. «Архитектурный объект означает определенную форму проживания»<sup>35</sup>, то есть совокупность действий, связанных с его использованием. В этой связи архитектурное сообщение может дать нам представление о соозначаемой данной архитектурной формой идеологии, к которой принадлежал его автор – архитектор-проектировщик.

Необходимо различать функцию сообщения и функцию как означаемое архитектурного сообщения. В семиотике принимается классификация функций сообщений, предложенная Якобсоном. В одном сообщении их содержится, как правило, несколько. Архитектурные сообщения не составляют исключения, если мы понимаем их как акт коммуникации. Эко обращает внимание на эстетическую (чувство удовольствия от созерцания формы – утилитарная функция архитектуры выпадает из поля внимания), императивную (архитектурные сооружения принуждают к определенной форме проживания), эмотивную (к примеру, храм, внушающий чувство тревоги), фатическую (удостоверяющая факт коммуникации – обеспечивает связность компонентов городской среды) функции архитектурного сообщения.

Однако вернемся к утилитарному значению архитектурного объекта. Каким образом оно кодируется в архитектурное сообщение? Так, что архитектурная форма не только предоставляет возможность ею воспользоваться, но и даёт указания на адекватный способ осуществления её функции на основании кода. Код включает в себя сложившуюся систему ожиданий и навыков в обращении с предметами, потому некоторый объект

---

<sup>35</sup> Там же. С. 213.

совершенно новой формы, созданный без учета сложившихся кодов, не будет использован соответствующим образом без указания на его специфическую функцию и способ её воплощения. Следовательно, архитектурный (впрочем, и любой другой) идиомект сообщает о новой функции посредством опоры на предшествующие коды.

Определяя денотацию архитектурного знака – выделение его утилитарной функции – нельзя оставить без внимания и его коннотативные значения, связанные с идеологическим срезом понимания архитектурного сообщения. Коннотативные значения составляют систему конвенций, согласно которой тот или иной функциональный объект может нести символическую функцию. Эко приводит в пример трон, который является модификацией стула – предмета, предназначенного для удобного расположения сидя. Однако трон принуждает сидеть прямо с величественной осанкой, что не предполагает удобства расположения на нём – символическое значение использования объекта вытесняет первичную утилитарную функцию объекта данной формы. Таким образом, символические коннотации представляют предмет в ином, нежели прямом функциональном, значении.

Эко предлагает рассматривать денотируемую функцию предмета как первичную, коннотируемую – как вторичную, предполагая, что коннотации опираются на денотацию первичных функций. Как и всякие коды, коды первичных и вторичных денотаций архитектурных сообщений возникают, трансформируются в течение истории, отдельные функции архитектурных форм оказываются утраченными и забытыми, и тогда мы можем только предполагать соответствующую кодировку функции в той или иной форме. Эко приводит в качестве примера пирамиды: их первичная функция (захоронение) утрачена, вторичная – символическая (астролого-геометрический код) – утрачена почти полностью и подменяется субкодами («сорок веков Наполеона», литературные коннотации).

Одним из факторов трансформации кодов является преобразование первичных функций во вторичные, и наоборот. Этот процесс ускорился с началом и последующим развитием научно-технического прогресса, следствием которого явилось быстрое устаревание форм и потребление вторичных функций. Так, предмет, сохраняющий свою первичную функцию, скажем, мобильный телефон, становится устаревшим в короткий срок в связи с возникновением новых форм, несущих в себе новые коннотации функциональности. Это необходимо учитывать проектировщику, для того, чтобы предмет потребления не попал в машинерию мимолетного потребления и устаревания установленных вторичных кодов и, соответственно, поверхностного приятия риторики, выражения идеологии, без пересмотра основ, свойственной, как отмечает Эко, нынешнему веку «филологических штудий и семантического слияния»<sup>36</sup>. Для этого необходимо, чтобы предмет был «широк» во вмещении вторичных функций, а первичные его функции варьировались, сообщая о возможностях адаптации к меняющимся условиям. Что это означает применительно к архитектуре? Поднять старые архитектуры коды легко, но ни у кого они не вызывают серьезного пересмотра существующей идеологии. Необходимо проектирование новой риторики, включающей новые формы, способной преобразить идеологические основания. То есть изобретение новых кодов.

Что же представляют собой архитектурные коды? Для начала необходимо отличить коды прочтения и строительства от кодов прочтения и разработки проекта. Для нас представляют интерес первые. Выделяя дифференциальные единицы в архитектуре как искусстве организации пространства, мы обнаружим элементы евклидовой геометрии: в качестве элементов второго членения – стойхейа (к примеру, линии, углы), в качестве элементов первого членения – хоремы (к примеру, эллипс, параллелепипед). Но, описывая архитектуру в рамках геометрического кода, не следует

---

<sup>36</sup> Там же. С. 224.

необходимо полагать его базовым, поскольку это не проясняет для нас специфику архитектурного кода.

Код, согласно вышеприведенному определению, может устанавливать отношение между означающим и означаемым – в таком случае необходимо рассматривать его как семантический – или же позиционную значимость своих элементов, независимо от соответствия их означаемым – тогда код рассматривается как синтаксический. Применяв данное разделение, Эко обнаруживает следующую классификацию архитектурных кодов<sup>37</sup>:

1. Синтаксический код – структурная логика, не устанавливающая функцию, но создающая условия для пространственной денотации. Отсылает к технике строительства. Здесь в качестве архитектурной формы могут выступить, к примеру, потолок, перекрытия, арки.
2. Семантические коды дифференцируются следующим образом:
  - a. Артикуляция архитектурных элементов
    - 1) означающих первичные функции: крыша, окно, лестница и т.д.
    - 2) созначающих вторичные функции: фронтоны, тимпаны, колонны
    - 3) означающих функцию и «идеологию проживания»: кухня, кабинет, салон
  - b. Артикуляция по типу сооружения
    - 1) социальные: вокзал, дача, дворец, гостиница и т.д.
    - 2) пространственные: лабиринт, храм на основании в форме креста

Эта классификация охватывает уже готовые типы сообщения, в связи с чем оказывается иллюстрацией понимания Эко архитектуры как в первую очередь службы, отвечающей ожиданиям потребителей. Архитектурные коды – установившиеся схемы, производящие сообщения, не нарушающие ожидания адресата, и в этом смысле не сообщающие ему ничего нового. Грамматика же архитектурных кодов – грамматика строительства,

---

<sup>37</sup>Там же. С. 233.

производящая формы, которые могут нести любое сообщение, построенное на риторике устоявшихся формул.

На что же нацелена риторика архитектурных сооружений? На удовлетворение спроса общественных групп, организуя при этом способ их проживания. В этом смысле архитектура может быть понята как массовая коммуникация по ряду характеристик, приводимыми Эко<sup>38</sup>. Архитектурный дискурс может быть охарактеризован как побудительный, психологический (навязывание функций), не требующий сосредоточения (потребляясь без пристального внимания), легко получающий чуждые ему значения (подмена функции может быть незамеченной и неосознанной). Архитектурное сообщение предполагает максимум принуждения и безответственности в его интерпретации (подразумевает вполне определенную идеологию проживания, и в то же время использовать архитектурное сооружение можно как вздумается). Архитектура быстро стареет и меняет значения. Архитектурный дискурс больше всех других видов художественной деятельности подвержен влиянию рынка, поскольку проектировщик должен подчиняться его технологическим и экономическим требованиям.

Таким образом, архитектурное сообщение рождается в области массовой коммуникации. Основываясь на избыточной риторике архитектурных кодов, оно, тем не менее, имеет некоторый познавательно-творческий потенциал. Подлинное произведение архитектуры привносит нечто новое в прочтение архитектуры или же ставит под вопрос идеологию проживания. Это происходит посредством операции *styling* – наложения новых вторичных функций на неизменные первичные. Эко приводит в пример автомобиль, который ранее представлял собой символ классовой принадлежности, а ныне, сохранив первичные функции, презентуется в обновленном дизайне, предназначаясь всем и каждому. То есть, посредством операции *styling* объекту приписывается новое идеологическое содержание.

---

<sup>38</sup> Там же. С. 236.

Итак, архитектурные коды предоставляют ограниченные возможности «сказать» что-то новое, выстраиваясь на основе риторики устоявшихся формул. Будучи в системе риторических ожиданий, архитектурное сообщение окажется по-настоящему информативным, если поменяет идеологические ожидания. В свете этих уточнений Эко предлагает обратиться к более перспективной классификации архитектурных кодов итальянского теоретика и архитектора Итало Гамберини. Выделяются<sup>39</sup> следующие конститутивные знаки – матрицы организации внутреннего пространства: знаки планиметрической детерминации (задают нижний горизонтальный предел архитектурному объему), знаки соединения элементов планиметрической детерминации различных уровней (континуальные и дискретные – например, ступеньки лестницы как соединительные элементы), знаки бокового сдерживания (неподвижные или мобильные лишённые нагрузки элементы, несущие конструкции), знаки сопряжения элементов бокового сдерживания, знаки покрытия (с опорой и без) и т.д. Данная кодификация является более открытой и гибкой. Элементы её представляют, по большей части, элементы второго членения, на основе которых строятся единицы, формирующие значение; однако рассматривая функцию некоторых элементов, мы можем рассмотреть их и как смыслоразличительные элементы первого членения.

На какие правила следует опираться проектировщику при построении значений данными конститутивными единицами? Эко приходит к выводу, что эти правила не задаются архитектурным кодом, поскольку он представляет собой словарь архитектурных знаков без грамматики и синтаксиса, т.е. перечень<sup>40</sup>. Грамматика и синтаксис архитектуры происходят из других кодов.

---

<sup>39</sup> Там же. С. 240.

<sup>40</sup> Как известно, проблематика перечней была для Эко особо близка. См., напр.: У. Эко Vertigo. Круговорот образов, понятий, предметов. М.: Слово, 2009.

Необходимо приглядеться к тому, что делает архитектор: с учетом насущных требований города и общества он кодирует возможные функции и затем разрабатывает формы, соответствующие им. «Система функций не принадлежит языку архитектора, находясь вне его»<sup>41</sup>. То есть архитектурный код означает уже оформленную систему отношений, изучаемую социологией, кинезикой, культурной антропологией и другими дисциплинами. Функция (возможная, востребованная) существует и до кодификации её посредством архитектурного кода. Коннотация (вторичная функция) в архитектуре также существует на основе сложившейся системы отношений. Итак, от архитектора-проектировщика требуется, как уже было сказано, создание подвижных первичных и открытых вторичных функций, в связи с чем архитектору необходимо иметь в виду не только техническую возможность воплощения форм, означающих различные функции, но и факты физиологии, социологии, политики, культурной антропологии, психологии, определяющие функциональность формы – то есть мыслить глобально. Задача проектировщика – найти формы, удовлетворяющие различным кодам прочтения, даже еще не сложившимся. Архитектор в некотором смысле должен предвидеть и учесть движения истории для создания сооружений, способных включиться в различные формы праксиса.

Подытожим обзор семиотики архитектуры Эко. Отталкиваясь от предпосылки, что архитектурный объект – знак, Эко предполагает, что означающим его является форма (это визуальный образ, надо полагать), означаемым – функция. Посредством формы архитектурный знак должен указывать на желательное исполнение его функции. В связи с чем архитектурному сообщению, кодирующему новую функцию или ту же, но по-новому, полагается избыточная информативность, осуществляемая посредством опоры на существующие процессы кодификации. Архитектурные сообщения не сообщают ничего нового, действуют в системе

---

<sup>41</sup> Эко У. Отсутствующая структура. С. 243.

риторических ожиданий, что, собственно, согласно с их назначением – удовлетворять насущные потребности. В свете этого Эко отмечает, что архитектура представляет собой сферу обслуживания. Специфика архитектурного кода такова, что функция, означаемое, существует и вне его и включается в код посредством кодификации её в собственно архитектурные означающие. Таким образом, архитектор при проектировании архитектурного сооружения (сообщения) исходит из наличных архитектурных кодов, но вынужден опираться на внешние коды для понимания риторических ожиданий адресата. Именно они (внешние коды) определяют синтактику и грамматику архитектурного сообщения. Архитектура обходится без собственных кодов.

Архитектура представляет собой массовую коммуникацию, поскольку обращаясь к социальным группам, удовлетворяет их потребности и принуждает к определенному образу жизни. «Архитектура представляет собой убеждающее сообщение конформистского толка, и в то же время она обладает неким познавательно-творческим потенциалом»<sup>42</sup>. Сходно с эстетическим сообщением, архитектурное сообщение сообщает не только об означаемой функции, но и о собственном способе означивания. Способность архитектурного сообщения сообщить что-то новое (и способность менять идеологические ожидания) ограничена построением новых форм, означающих вторичные функции. Во времени удерживается то архитектурное сообщение, что обладает подвижными первичными функциями и открытыми вторичными, удовлетворяя разным кодам прочтения.

### 3.2. Внутренние возражения

Я хотела бы показать, что семиотика Эко, по крайней мере в ее отношении к архитектуре, страдает определенными изъянами и потому визуальная семиотика – в тех терминах и концептах, как это предложено Эко – в большей степени применима к кинематографу и живописи, чем к

---

<sup>42</sup> Там же. С. 238.

архитектуре. В этой связи ниже я хотела бы предложить ряд аргументов против изложенной семиотики архитектуры Эко, поделив все возражения на внутренние (то есть те, которые основаны на логике рассуждений самого же Эко) и внешние (те, основа которых находится за пределами рассуждений итальянского философа).

Эко понимает архитектуру в широком смысле, не ограничивая конкретно предмет – перечня (раз архитектурный код не имеет своих правил) означающих функций в архитектуре. Если отечественный философ архитектуры Г. И. Ревзин отмечает<sup>43</sup>, что такая конструкция как изба – не архитектура, и архитектурным можно считать только то пространство, что обладает специфической формальной концепцией, то для Эко предметом анализа выступает даже пещера – нерукотворное пространство укрытия. Иначе говоря, пределы применения и поиска архитектурного кода изначально не обозначены, и это я бы выделила как *первое возражение*. Безусловно, с точки зрения самого Эко беспредельность применения и поиска архитектурного кода приемлема ввиду нацеленности эковской аналитики архитектурного кода на возможность рассмотрения предметов функционального потребления вообще (гипотезы «прорабатываются» не только на примерах архитектуры) как знаки (в этом он, вероятно, руководствуется построением собственной семиологии, не как у Барта: системы, независимой от естественного языка и не нуждающейся в его подкреплении).

Но именно с этим связано и второе возражение. Эко исходит из посылки, что архитектура – это делание пространства функциональным. Соответственно, архитектурный знак должен означать функцию, закрепляемую за ним архитектурным кодом. Поскольку архитектурный код не имеет правил, грамматика и синтаксис привходят в архитектурное сообщение извне. Таким образом, в архитектуре определенный

---

<sup>43</sup> Ревзин Г.И. Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002. С.22.

архитектурный объект означает функцию, известную и до кода<sup>44</sup>. Поэтому отправитель сообщения, в семиотике Эко – архитектор, конструирует означающие по правилам, основывающимся на других культурных кодах. И всё же, хочется возразить (и в этом состоит мое *второе возражение*), что правила, пусть и даются другими семиотическими системами, артикулируются определенным образом только в рамках архитектурного сообщения. Ясно, что архитектор (или проектировщик) ориентируется всегда на заданные (или возможные) потребности (определяющие означаемое сообщения) пользователей конечным продуктом, которые существуют и вне архитектурного кода, однако иначе закодировать функции, воплощаемые архитектурным кодом, и нельзя. Иначе говоря, в культуре как совокупности преобразованных феноменов природы, ставших знаками<sup>45</sup>, те функции, что являются означаемыми архитектурным кодом, могут быть воплощены в единственно возможной форме означающих архитектурного кода, хоть и поступают в архитектурный код извне. Хочется акцентировать место архитектуры в культуре как системе коммуникаций – место семиотической системы, кодирующей функцию в единственно возможной пространственной форме, предполагающей возможность использования знака, поскольку Эко, на мой взгляд, излишне подчеркивает зависимость архитектурного кода от проссемики<sup>46</sup>.

Далее, что представляет собой архитектурное сообщение и его дискретные элементы – знаки (и дифференциальные элементы, если таковые принадлежат к артикуляции архитектурного кода)? Знак есть архитектурная форма, выражающая функцию (смыслоразличительная единица). Эко в поиске архитектурного кода и его дискретных единиц прибегает к

---

<sup>44</sup> С естественным языком, как отмечает Эко, дело обстоит по-другому – означаемое может быть выделено только в закреплённом кодом знаке, то есть оно принадлежит к языку как семиотической системе. В архитектуре означаемое – функция – вне кода.

<sup>45</sup> «Культура — это любое природное явление, преобразованное человеческим вмешательством и в силу этого могущее быть включенным в социальный контекст» (Эко У. Отсутствующая структура. С.35).

<sup>46</sup> Но это вопрос, скорее, антропологического и культурологического исследования архитектуры – место архитектуры в отделении человека от природы, а также в формировании социальных конфигураций, определяемых архитектурной формой или определяющих её.

евклидовой геометрии, в конечном счёте, отбрасывая этот код как не собственно архитектурный. На разделении на хоремы и стойхейи поиск дифференциальных единиц кода, как кажется, заканчивается. В классификации семантических кодов<sup>47</sup> архитектуры Эко выделяет артикуляцию архитектурных элементов, где последние разделяются на означающие первичные функции, вторичные, а также означающие функции и вместе с тем «идеологию проживания». Далее следует классификация семантических кодов по типу сооружений, что еще более приводит в растерянность по поводу того, что считать архитектурным знаком. Классификация достаточно хаотичная. Выходит, что Эко не рассматривает архитектурный код аналитически, поскольку исходит из широкого понимания архитектурного знака. В качестве последнего может выступить как дверь, так и больница. В данной классификации, на мой взгляд, знаки архитектуры недостаточно дифференцированы – и в этом состоит мое *третье возражение*. Ибо существует качественное отличие (в то время как в обоих случаях функция может принадлежать одному и тому же уровню артикуляции – первичному или вторичному) между функциями, например, комнаты и стола, которое предполагает различие между типами знака. Если рассматривать на примере той же комнаты, функция её определяется не только ограничением пространства проживания, но и вмещением в себя (пространственно) других элементов архитектуры (которые тоже представляют собой знаки), необходимых для функциональности выделенного пространства. К примеру, комнату делает пригодной для проживания (функциональной, и в этом смысле даёт возможность рассматривать её как знак) наличие двери, окна, мебели (других знаков). Более явными эти отличия становятся в случае соединения в синтагме денотативных и коннотативных знаков архитектуры: пространство может включать архитектурные знаки, означающие первичную функцию, так и

---

<sup>47</sup> От которой Эко впоследствии также отказывается, поскольку она представляет собой классификацию решений в риторике устоявшихся формул.

знаки, означающие вторичную функцию. Так, такой знак как дверь даёт возможность расценить комнату как знак первичной функции (по крайней мере, в неё можно попасть), лепнина на потолке и узорчатый паркет придают помещению дополнительное значение (вторичное), и в этом отношении было бы позволительно предположить, что определенное сочетание первичных и вторичных знаков, составляющих синтагму, рождает третий тип артикуляции элементов – «идеологию проживания», где единицей значения, соответственно, становится синтагма из первичных и вторичных знаков. Благодаря наличию таких синтагм можно легко отличить, к примеру, кухню от гостиной. Кроме того, если идти по пути поиска архитектурных синтагм, следует разделить синтагмы внутренней (условно) пространственной структуры сооружения (расположения знаков пространственно) от синтагм фасада архитектурного сооружения. Последние будут рассмотрены в попытке применения визуальной семиотики Эко архитектуре.

Далее, если условиться, что отдельное архитектурное сооружение можно расценивать как цельное сообщение (в свою очередь состоящее из устойчивых синтагматических блоков, означающих «идеологию проживания»), то связь их в городской среде предстанет в качестве дискурса. Мое *четвертое возражение* состоит в том, что Эко приступает к анализу крупной синтагматической единицы (города Бразилиа) без уточнения природы архитектурного сообщения и отношения его составляющих, в конечном счёте, представляя нам обзор модификации заданной архитектором городской среды. Кроме того, Эко не уточняет точку зрения, с которой строится его семиотика архитектуры. Многие аспекты архитектуры как коммуникации освещены как бы с позиции отправителя архитектурного сообщения – архитектора (проектировщика, градостроителя): отношение к коду (возможности «говорящего»), создание означающих для существующих означаемых, построение информативного сообщения, которое будет стойким во времени. Меньшее, на мой взгляд, внимание уделено получателю

сообщения и подбору им адекватного кода к сообщению. Вероятно, дело в избыточности архитектурного сообщения и соответствии его ожиданиям получателя, однако с точки зрения последнего архитектура воспринимается, согласно Эко, в качестве в первую очередь функционального знака (в связи с наличием определенных ожиданий в его использовании), в случае же отсутствия доминанты функционального аспекта (скажем, с точки зрения посетителя дворца-музея или человека, совершающего променад) архитектурное сообщение расценивается в первую очередь как обладающее эстетической функцией, но эта сторона архитектурного знака Эко не рассматривается.

Здесь необходимо остановиться и прояснить функцию архитектурного сообщения (которое не есть означаемое функция, см. глава про семиотику архитектуры). Выходит, по Эко основная функция архитектурного сообщения – референтивная, поскольку оно указывает: «Это функция». Сообщая о ней, отправитель (проектировщик) подбирает форму, которая одновременно может указывать на функцию и выполнять её. И расшифровывается сообщение на основании кода, который всегда связан с востребованной в момент коммуникации функцией. А что, если в момент восприятия архитектурного знака функция его оказывается невостребована?

Таким образом, резюмируя вышеозначенные возражения, можно подытожить: семиотика архитектуры Эко имеет некоторые методологические бреши, в частности отсутствие четкого определения архитектурного знака, сообщения и ограничения пределов поиска архитектурного кода. Кроме того, тезис об отсутствии в архитектурном коде собственной синтактики и грамматики, на мой взгляд, слишком сильный, ввиду чего упускается возможность рассматривать архитектурные формы как составляющие самостоятельной семиотической системы.

### 3.3. Внешние возражения

#### 3.3.1. Опыт визуальной семиотики архитектуры

Выше было отмечено, что, согласно логике Эко, существует разница между визуальной семиотикой кинематографа и живописи – с одной стороны, и семиотикой архитектуры – с другой. В этом и состоит один из парадоксов эковского анализа: вместо того, чтобы развивать визуальную семиотику относительно архитектуры, Эко меняет аппарат анализа и использует совсем иной подход (впрочем, также имеющий отношение к семиотике). На это можно возразить: а что если предложить семиотику архитектуры исходя из тех принципов визуальной семиотики, которые были изложены Эко относительно живописи и кино?

В таком случае получается следующая картина: если архитектура (любая другая семиотическая система функциональных объектов) – коммуникация, то строится она на взаимодействии адресата с вещью-знаком. Мы рассматриваем семиотический аспект этого взаимодействия. И поскольку, как выяснилось в предыдущей главе, всякая коммуникация опирается на код, архитектура также обладает таковым. Для нас интерес представляет возможность кодификации визуального образа архитектурных сооружений – то есть существование кодификации нефункциональной. Соответственно, мы не прибегаем к иконическому коду изображения архитектурных форм, но постараемся выделить собственные визуальные коды архитектуры как таковые, выделяемые непосредственно при восприятии знака.

Оговорим точку зрения, с которой преимущественно будет освещена визуальная семиотика архитектуры – точка зрения незаинтересованного в функции зрителя. Соответственно, архитектурный знак будет оцениваться им согласно другим критериям, нежели функциональность, и, соответственно, «читаться» согласно другим кодам.

Если принимать классификацию отношений знака Барта<sup>48</sup>, существуют символическое (соединение означающего с означаемым), парадигматическое (отношение знака к другим в рамках парадигмы, установленное через его отличие) и синтагматическое (в рамках синтагмы) отношения знака. На мой взгляд, поиск архитектурного кода на основе этого разграничения будет более продуктивным (Барт в статье в первую очередь рассматривает знак в связи с определенной идеологией, подразумеваемой воображением его в одном из аспектов, но для нас это различие будет для нас только отправной точкой). В конечном счете, мы должны прийти к определению визуального знака архитектуры, визуального кода и лексикода.

Прибегнем к классификации визуальных кодов Эко для выделения уровней артикуляции архитектурных визуальных кодов. Трёхмерное измерение архитектуры в пространстве – первая особенность визуального архитектурного знака, позволяющее выделить в пространстве архитектурное сообщение как таковое (мы отличаем завесу с изображенным фасадом и само трёхмерное сооружение) и включающаяся в код восприятия и узнавания. Адресат не может воспринять все сообщение одновременно: он получает представление о целостном облике архитектурного знака только при смене точек зрения. Скажем, главный фасад барочного архитектурного сооружения нацелен на создание ложного впечатления организации последнего, соответственно, составить представление о его облике в целом можно только обойдя конструкцию со всех сторон. Но трёхмерная структура – код не собственно архитектурный, на основе тех же кодов нами воспринимается скульптура.

Интерес представляет код передачи в архитектуре: определяя условия восприятия для формирования образов, материал архитектурного сооружения обращает на себя внимание как бы сам по себе и в этом аспекте может подвергнуться оценке с точки зрения соответствию сообщению в

---

<sup>48</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С.246-252.

целом. Представим дворец эпохи Возрождения<sup>49</sup> и вообразим, что материал его – не граненый камень, а кирпич из красной глины – визуальная синтагма фасада с трудом будет «прочитываться» по соответствующему стилистическому коду, то есть опознаваться в качестве сообщения, выстроенного в архитектурных кодах Ренессанса. Таким образом, между кодами передачи и надстраиваемыми кодами существует некоторая тесная связь, предполагающая выбор того или иного стилистического кода (заранее предположим, что материал конструкции может быть элементом устойчивой архитектурной синтагмы).

Можно обнаружить также тональные коды архитектурного сообщения, к ним, к примеру, относятся такие конвенциональные характеристики сооружения как легкость или тяжеловесность – впечатления, создаваемые визуальным образом сооружения.

Следующий шаг, если следовать классификации уровней артикуляции визуальных кодов Эко, состоит в том, чтобы выделить в архитектурном сообщении дискретные и, возможно, дифференциальные единицы. Попробуем найти их в визуальном образе фасада. В качестве дифференциальных единиц, прибегая к классификации кодов Эко, можно выделить фигуры (и здесь коды евклидовой геометрии найдут свое место): фактура, цвет, формы (хоремы) – составляющие знаки, выделяемые в фасаде архитектурного сооружения. Знаки представляют собой дискретные элементы, представляющие целостные обособляемые формы в визуальном образе архитектурного сооружения, к примеру, стрельчатое окно, тимпан, пинакль. Оставим пока в стороне вопрос об означаемом такого знака, то есть, согласно Барту, символическое отношение знака. Ясным становится парадигматическое отношение – стрельчатое окно исключает артикуляцию

---

<sup>49</sup> Пример такого – нефункционального – восприятия архитектурного сообщения приводится самим же Эко в связи с анализом эстетического сообщения, однако в дальнейшем проблема аналитики архитектурного сообщения с точки зрения его эстетической функции не поднимается. Эко У. Отсутствующая структура. СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С.86.

другого знака в том же пространстве – и синтагматическое: знаки соединяются в целостное архитектурное «высказывание», представляющее собой визуальный образ сооружения целиком. Соединяются они согласно определенным нормам, которые можно отнести к стилистическому коду, поскольку архитектурные сообщения либо включаются посредством него в определенную традицию, либо прокладывают начало новой, обладая собственным неартикулированным ранее стилистическим кодом. Стилистический код определяет наши ожидания в восприятии архитектурного сооружения – к примеру, увидев издали остроконечный шпиль, мы оказываемся настроены на определенные пропорции и формы, то есть имеем некоторые ожидания в отношении визуального облика архитектурного сооружения, определяемого уже знакомыми стилистическими синтагмами. Таким образом, код архитектурных сообщений – стилистический. Он определяет не только определенную конфигурацию знаков, составляющую сообщение, но и код передачи. Определенная стилистика связывается с определенным историческим периодом и кодами вкуса. Мы всё так же приходим к выводу о том, что архитектура располагает устоявшимися формулами, что относится и к визуальным архитектурным кодам: мы получаем сообщение, которое на основе кодов вкуса и сенсорных кодов (имеющих конвенциональную природу) получает оценку. Эта оценка может распространяться и на более крупные синтагматические блоки – улицу, город – или же на соответствие сообщения дискурсу (многочисленная критика включения в архитектурный ансамбль несоответствующего общей стилистике сообщения).

Что же значит в таком случае архитектурный знак? Даже будучи отдельно распознаваемым, он отсылает все к тем же стилистическим кодам, поскольку имеет значение только в рамках стилемы. К примеру, такой знак как дорическая колонна отсылает к вполне определенному виду сооружений, и трудно представить, чтобы он значил что-то помимо функции.

Отечественный историк архитектуры А.С. Мухин выдвигает предположение<sup>50</sup>, что архитектурные формы представляют собой выражение определенных архетипов, что придает им большую, нежели функциональная, значимость в культуре. Однако, на мой взгляд, привлечение психоаналитического терминологического аппарата привносит в исследование архитектурных знаков несколько иные концептуальные схемы, рассмотрение которых не соответствует проблематике данной работы.

Таким образом, выделенные визуальные архитектурные коды не являются кодами в собственном смысле, но представляют собой перечень стилистических сочетаний знаков. Подытожим: вышеприведенная аналитика не даёт нам удовлетворительного представления о том, что может представлять собой архитектура как семиотическая система, помимо перечня означаемых определенным образом закодированных функций, что заставляет предположить о том, что, возможно, семиотический подход не совсем адекватен такому предмету как архитектурные формы, поскольку рассматривает его только в одном аспекте. Архитектурный знак в этом рассмотрении обладает лишь референтивной функцией, что, на мой взгляд, не позволяет воспринять феномен архитектуры в полной мере.

### 3.3.2. Архитектура по ту сторону Эко

Коль скоро мы пришли к заключению об односторонности рассмотрения архитектуры в семиотике, необходимо обратить внимание на другие подходы к анализу архитектуры. Искомым для нас является тот, что учитывает как незаинтересованное восприятие архитектурных форм, так и их функциональное значение. На мой взгляд, более широкий обзор архитектуры и форм взаимодействия с ней присутствует в феноменологической традиции. В данной части работы будут рассмотрены альтернативные подходы к архитектуре Романа Ингардена, ученика Гуссерля, и Николая Гартмана, основоположника критической онтологии – представителей

---

<sup>50</sup> Мухин А.С. Архитектура и архетип. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013.

феноменологической эстетики. Феноменология открывает достаточно широкий простор для исследования архитектуры, не укладывающийся в тематику настоящей работы, потому сжато рассмотрим некоторые основные положения феноменологии архитектуры, выделив преимущества данного метода.

Роман Ингарден прежде всего разделяет постройку – материальное сооружение – и архитектурное произведение, по отношению к которому постройка является «бытийной основой». Постройка имеет физические свойства, которые являются результатом инженерного труда и связаны с собственно физическими характеристиками материала, архитектурное произведение же обладает бытийной относительностью<sup>51</sup>, не отождествляясь со своим телесным воплощением. В феноменологическом подходе Ингардена к архитектурному сооружению делается акцент на точке зрения зрителя при восприятии, в широком смысле – придающей значимость постройке, которая, посредством обладания интенциональным свойством обретает новую бытийную основу и оказывается в определенном отношении к воспринимаемому, переставая быть просто постройкой; в узком – восприятие сооружения в различных ракурсах при движении воспринимающего. Ингарден выделяет в архитектуре два слоя: слой видов и предметный слой. В последнем лежит основание своеобразия архитектурного произведения как воплощения «формы тяжелого геометрического тела и специфической игры расположения отдельных частей геометрической фигуры по отношению друг к другу»<sup>52</sup>, которое первично по отношению к слою видов в архитектуре. Виды организуются согласно функции показа зрителю игры геометрических форм в их целостности.

Гартман выделяет в архитектуре наличие двух планов: материального и ирреального. Для оценки архитектурного сооружения необходимо

---

<sup>51</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во Иностранной Литературы, 1962. С. 216.

<sup>52</sup> Там же. С. 220.

учитывать два феномена «архитектурного действия»: данность в единовременном восприятии только одного аспекта визуального образа конструкции (отношение проявления) и отражение в архитектуре целей, желаний и идей групп людей. Гартман задается вопросом: каким образом архитектурное сооружение может представлять собой произведение искусства, если, в связи с его практической значимостью и «тяжелой материей»<sup>53</sup>, формы организуются «несвободно»? Осуществимо это посредством синтеза: органичному вкраплению практических целей в композицию. «Красота формы в архитектуре включает ее (цель) в себя таким образом, что она по существу состоит в ее технически конструктивном выполнении»<sup>54</sup>. Так, нацеленность архитектуры на функциональность совершенно не препятствует воплощению изящных форм, тем не менее «конфликт между практическим и прекрасным» не может быть преодолен; задача архитектора – осуществить необходимый синтез, «побороть» грубую материю в создании игры форм.

На мой взгляд, феноменологический подход является более перспективным и продуктивным методом анализа архитектуры, поскольку учитывает ряд ключевых моментов, упускаемых или недостаточно подробно рассматриваемых в семиологии, как то отношение зрителя к архитектуре, а также значение в архитектуре иных аспектов, нежели функциональность.

---

<sup>53</sup> Гартман Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. С. 166.

<sup>54</sup> Там же. С. 167.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе рассмотрены основные ходы визуальной семиотики Умберто Эко в отношении таких семиотических систем как кинематограф, живопись и архитектура.

На мой взгляд, ключевой вклад Умберто Эко в визуальную семиотику состоит в выделении и классификации кодов визуального сообщения, позволяющих охарактеризовать визуальные образы как знаки. Проблематичной является характеристика иконического визуального знака, на первый взгляд, полностью мотивированного денотатом. Определение его в рамках подхода Эко проясняет конвенциональную природу визуальных кодов.

Рассмотрено формирование эковской концепции тройного членения кода кинематографа, демонстрирующей возможность существования кодов, не подверженных процедуре двойного членения, что развеивает предшествующие сомнения по поводу предмета семиологии. Кроме того, рассмотрен такой неочевидный (в смысле коммуникативного характера) пример сообщения как произведения неформального искусства (отбрасывающее привычные коды, посредством которых изображение становится информативным) и нефигуративной живописи (имеющая собственные коды, на основе которых зритель получает эстетическую информацию). Проанализировано также семиотическое рассмотрение Эко архитектуры, в котором проблематизируется возможность рассмотрения функциональных предметов в качестве знака. Приведенный обзор семиотики архитектуры Эко выявил некоторые недостатки данного метода по отношению к предмету, в связи с чем возникло предположение о применимости визуальных кодов по отношению к архитектурным формам. Однако, этот подход оказался непродуктивным, поскольку не был выявлен самостоятельный архитектурный код. Кроме того, приведен краткий обзор альтернативного подхода к архитектуре – феноменологического анализа.

Резюмируя, можно отметить что визуальная семиотика Эко успешно приложима к исследованию визуального образа как сообщения, однако только в отношении двумерных образов, что заставляет предпочесть иные подходы к анализу трёхмерных объектов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Авеличев А.К.* Возвращение риторики // Общая риторика. М.: Прогресс, 1986. С. 5-24.
2. *Аронсон О.* Кино и семиотика реальности Пьера Паоло Пазолини // Метакино М.: Ад Маргинем, 2003. С.43-54.
3. *Барт Р.* Воображение знака // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С.246-252.
4. *Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против», М.: Прогресс, 1975. С.114-163.
5. *Барт Р.* Риторика образа // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С.297-318.
6. *Батаева Е. В.* Кино-дискурс: к философии визуальных форм // Вісник. Харьков: ФОП Петрова І.В., 2011. С. 57-61.
7. *Гартман Н.* Эстетика //Киев: Ника-Центр, 2004. 639 с.
8. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Издательство Иностранной Литературы, 1962. С.203-260.
9. *Касевич В. Б.* Элементы общей лингвистики. М.: Наука, 1977. С. 18-20.
10. *Метц К.* Проблема денотации в художественном фильме // Строение фильма. М., 1985. С.102-135.
11. *Моррис Ч.* Основания теории знаков // Семиотика. М., 1983. С.37-89.
12. *Мухин А.С.* Архитектура и архетип СПб.: Издательство СПбГУКИ, 2013. 308 с.
13. *Пазолини П.* Поэтическое кино // Строение фильма. М., 1985. С. 45-66.

14. *Ревзин Г.И* Картина мира в архитектуре. Космос и история //Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002. С. 19-37.
15. *Усманова А.Р.* Семиология как приключение? // Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: «Пропилеи», 2000. С.112-120.
16. *Усманова А.Р.* Неограниченный семиозис и пределы интерпретации // Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: «Пропилеи», 2000. С.121-128.
17. *Эко У.*, «Касабланка» или воскрешение богов // «Киноведческие записки», №45, 2000 .
18. *Эко У.* Открытое произведение //СПб.: Академический проект, 2004. С. 169-207.
19. *Эко У.* Отсутствующая структура. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 430 с.
20. *Эко У.* Vertigo. Круговорот образов, понятий, предметов. М.: Слово, 2009. 408 с.
21. *Pasolini P. P., MacAfee N., Owens C.* Observations on the long take //October. 1980. Т. 13. С. 3-6