

ЯКОБСОН И ВИЗУАЛЬНОСТЬ

Работы Романа Якобсона по визуальной семиотике отличаются сложностью, вариативностью применяемого метода. Проблематика визуальности не поддается чисто структуралистскому исследованию, и Якобсон выступает порой как формалист в опоязовском смысле слова, внимательный к силовым, конфликтным взаимодействиям в художественном объекте, а иногда и как стихийный феноменолог, исследующий восприятие человеком собственного тела и его проекции на внешние образы. Постоянным элементом этих работ является динамический подход к визуальному образу, причем это не диахроническая динамика эволюции, а статическая динамика конфликта и напряжения сил, которой образуется эстетический объект.

Ключевые слова: Якобсон, визуальность, методология, структурализм, формализм.

Роман Якобсон был филологом, работал почти исключительно с языковыми фактами – текстами, произведениями литературы и фольклора. У него нет научных трудов о визуальном искусстве как таковом. Тем не менее специфика визуальных знаковых систем не раз затрагивается в теоретических трудах Якобсона, а в некоторых статьях сделана попытка проблематизировать взаимодействие словесных и зрительных искусств. Среди собственно научных его работ таких статей имеется две¹, теоретический комментарий к которым и будет предложен ниже.

Якобсон ощущает визуальность как конфликтное, неуживчивое начало культуры. Визуальные искусства испытывают давление со стороны словесной культуры, которое иногда касается отдельных направлений в этих искусствах, а иногда их статуса вообще; с другой стороны, визуальное искусство, особенно авангардное,

само вступает в силовые отношения с собственным предметом. В ранней – еще не научной, а критической – статье 1920 г. «Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля)» Якобсон, говоря об экспрессионизме в живописи, дважды сочувственно цитирует книгу Ф. Ландсбергера, отмечающего «момент борьбы художника с предметом восприятия», «насилие творца над природой»²; это, конечно, характерно «формалистическое» представление об искусстве как деформации. Формализм изучает динамику художественного акта, авангард осуществляет ее на практике, отсюда его боевитость. В той же маленькой статье Якобсон не забывает упомянуть и об обратном давлении, которому подвергается сам живописный авангард, – о «белогвардейской травле против нового искусства», развернутой, в частности, «маститым Репиным»³.

Сорок с лишним лет спустя Якобсон возвращается к последнему феномену уже в строго научном контексте. В 1964 г. выходит его статья, существующая на английском языке в двух версиях и под несколько различными названиями – «Зрительные и слуховые знаки» и «О соотношении зрительных и слуховых знаков»⁴. Первая из них начинается со следующей постановки вопроса:

Почему беспредметная, неизобразительная, абстрактная живопись или скульптура до сих пор вызывают яростные нападки, презрение, насмешки, поношение, оторопь, иногда даже запрет, тогда как в многовековой истории музыки призывы к подражанию внешней реальности составляют исключение?⁵

В другой версии статьи Якобсон поясняет, что именно послужило поводом к его наблюдению: это знаменитое выступление Н.С. Хрущева по поводу художественной выставки в Манеже в декабре 1962 г. Консервативные силы продолжают травить авангардное, деформирующее реальность искусство, правда в роли таких сил выступают теперь уже не «белогвардейцы», а руководитель КПСС.

Итак, чистая визуальность авангардной живописи, не поддерживаемая в достаточной мере изображением опознаваемых фигур и выражением определенных смыслов, вызывает непонимание и враждебность. Чтобы выяснить причину этого, Якобсон предпринимает общий сравнительный анализ звуковых и зрительных знаков – например, как в только что процитированной фразе, живописно-скульптурных и музыкальных. Он вспоминает старую, 1929 г., статью русского младоформалиста Марка Аронсона, опубликованную по-немецки в Праге и анализировавшую результаты

опытов на Ленинградском радио по опознанию слушателями бытовых шумов⁶. Оказывается, человек плохо распознает эти шумы в отсутствие каких-либо знаковых пояснений, в то время как мы обычно легко распознаем зрительные изображения – фотографии, кинокадры и т. д. Аронсон делал отсюда общий вывод, что «мы живем скорее зрением, чем слухом» (*Wir leben mehr mit der Sehkraft als mit dem Gehör*)⁷. Якобсон уточняет это слишком широкое утверждение с точки зрения семиотики, различая разные типы знаков:

...вывод Аронсона о преобладании зрения над слухом в нашей культурной жизни справедлив только для индексов и иконических знаков, но не для символов⁸.

Разумеется, оппозиция символов и иконических знаков по Пирсу не эквивалентна оппозиции знаков слуховых и визуальных: существуют слуховые иконические знаки (звукоподражания) и визуальные знаки-символы (например, буквы алфавита). Однако условные знаки-символы изначально возникают – по крайней мере в естественном языке – именно в звуковой форме, как устная речь. Письменная же (визуальная) коммуникация, существующая не во всех языках, образует своего рода «надстройку», «паразитическое образование» над универсальным феноменом устной речи⁹. Для символических знаковых систем, таких как язык, наиболее органично именно слуховое, а не зрительное восприятие, т. е. временное, а не пространственное¹⁰.

Действительно, материальную оппозицию двух органов восприятия (зрения и слуха) Якобсон предлагает заменить более абстрактной концептуальной парой, восходящей к Лессингу и различающей пространственные и временные, симультанные и сукцессивные искусства¹¹. Он отвлекается от существования синтетических искусств – театра и кино, которые по обоим параметрам имеют комбинированный характер: пространственно-временной и (в большинстве случаев, кроме абсолютно немого кино и чисто мимического театра, лишенных всякого звукового сопровождения) зрительно-слуховой. Даже приводя в качестве примера абстрактные кинофильмы, Якобсон рассматривает их как сугубо визуальные произведения, не принимая в расчет обыкновенно сопровождающую их фонограмму.

В таком контексте следует понимать и объяснение, даваемое им преимуществу временных, сукцессивных систем над пространственно-симультанными: сукцессивные системы более *структурированы*, чем симультанные.

Словесная или музыкальная синтагма, когда нам нужно ее произвести, проследить или запомнить, выполняет два основополагающих требования: она являет собой устойчиво иерархическую структуру и может быть разложена на минимальные, дискретные, точно определенные компоненты <...>. Подобных компонентов нет в основе зрительных знаковых объектов, а если в них и появляются иерархические построения, то они не бывают ни обязательными, ни систематическими. Именно отсутствие этих двух свойств раздражает и быстро утомляет нас, когда мы смотрим абстрактный фильм, и подавляет наши способности к восприятию и запоминанию¹².

Яacobсон сравнивает зрительные системы со звуковыми (речью или музыкой), но, как мы помним, не по их материально-физическому отношению с реципиентом, а по их структуре. Его объяснение требует комментариев, так как в нем соединены два независимых, вообще говоря, признака: иерархическая организация структуры, т. е. наличие в ней разных уровней, и дискретная природа составляющих ее элементов. Эти признаки и по отдельности не абсолютно распределяются по двум типам систем: структура устно-речевой синтагмы (как, впрочем, и ее визуального эквивалента – письма) безусловно дискретна, но это не всегда можно сказать о синтагме музыкальной: существуют формы чисто мелодической музыки со свободным, слабо выраженным ритмом, где мелодия развивается континуально; таковы, например, некоторые традиционные формы церковного пения¹³. Что же касается иерархической структуры уровней, то она встречается в большинстве произведений живописи или фотографии, где имеется несколько иерархически соотношенных знаковых уровней: фигуры, их пространственный синтаксис, супрасегментные элементы вроде фактуры и окраски фона и т. д.

Оттого загадочным представляется приводимый Яacobсоном аргумент о семиотической недоброкачественности абстрактного фильма: такой фильм, как сказано выше, плохо поддается восприятию и запоминанию из-за отсутствия в нем двух указанных признаков – дискретности и иерархической структуры. Однако, по мысли самого Яacobсона, эти признаки отсутствуют во *всех* симультанно-пространственных знаковых системах, включая живопись; между тем в другой версии своего текста Яacobсон специально оговаривает различие в восприятии абстрактного фильма и абстрактной живописи:

Позвольте мне поделиться своим личным опытом абстрактных кинофильмов. Хотя я принадлежал к ярким и активным приверженцам абстрактной живописи с самых первых шагов, делавшихся в этом на-

правлении в России (у Кандинского, Ларионова, Малевича, Байдина, Романовича, Родченко), я чувствую себя совершенно обессиленным после пяти- или десятиминутного просмотра таких фильмов, и я слышал много сходных свидетельств от других людей¹⁴.

Получается, что абстрактное кино раздражает зрителя (включая столь искушенного ценителя, как Якобсон) не столько своей визуальной симультанностью, которую оно разделяет с «доброкачественной» абстрактной живописью, сколько своей... сукцессивностью, т. е. временной сменой кадров и образов. При этом признаки абстрактности (несемантичности) и сукцессивности у него общие также и с заумной поэзией, которую Якобсон тоже ценил, хотя и не упоминает о ней в данном рассуждении. В итоге получается сложная и трудно упорядочиваемая система признаков, где некоторые показатели сомнительны (иерархична ли музыкальная структура?)¹⁵, а ряд других неоднозначны (и да, и нет):

	Зритель- ное	Слухо- вое	Симуль- танное	Сукцес- сивное	Иерар- хичное	Дискрет- ное	Осмыс- ленное
Музыка	-	+	-	+	?	+/-	+/-
Осмысленная речь	-	+	-	+	+	+	+
Заумная речь	-	+	-	+	+	+	-
Осмысленное письмо	+	-	-	+	+	+	+
Заумное письмо	+	-	-	+	+	+	-
Фигуративная живопись (фотография)	+	-	+	-	+	+/-	+
Абстрактная живопись (фотография)	+	-	+	-	+/-	+/-	-
Фигуративное кино	+	+/-	+	+	+	+/-	+
Абстрактное кино	+	+/-	+	+	+/-	+/-	-

Возможно, под дискретностью и иерархичностью, которых недостает в зрительных системах, Якобсон подразумевал двойное членение означающего, описанное Андре Мартине для естественного языка¹⁶. По Мартине, в языке присутствуют единицы двух уровней – смысловые (морфемы, лексемы), каждая из которых обладает собственным значением, и смысловоразличительные (фонемы), которые сами по себе не значат ничего, но служат для различения других, значащих единиц. При этом лингвист Мартине имел в виду как само собой разумеющееся, что единицы и первого и второго уровня дискретны. В визуальных же знаковых системах, по-видимому, имеется только один уровень дискретного членения – смысловое членение (а может не быть и его, как в некоторых видах абстрактного искусства).

Некоторые элементы изображения (прежде всего фигуры) могут обладать символическим значением – Якобсон называет это «визуальной семантикой» – и в силу этого дискретны, а вот смысловоразличительные, как правило, не значимые сами по себе (линии, тени, цветовые пятна) воспринимаются зрителем скорее как континуальные, даже когда они видимым образом состоят из технически отдельных пространственных сегментов (мазков в классической живописи, точек в пуантилизме, зерен и пикселей в фотографии)¹⁷. В зрительском восприятии они непрерывно переходят друг в друга, там же, где эта непрерывность прерывается, образуются фигуры, относящиеся уже (хотя бы потенциально) к смысловым единицам¹⁸. Итак, означаемое в зрительной синтагме действительно не полностью разлагается на дискретные элементы (остаются значительные зоны континуального перехода). Оно также не всегда разделяется на два иерархических уровня и не может образовать устойчивой иерархической структуры с планом содержания, так как невозможна однозначная корреляция элементов разных уровней. Разумеется, такая гипотеза нуждается в проверке, и нет даже уверенности, что именно ее имел в виду Якобсон, который не ссылается на книгу Мартине, хотя должен был уже знать ее в 1964 г.

Итак, отправляясь в своем анализе соотношения зрительных и слуховых систем от строгих структурно-семиотических категорий, Якобсон оказывается перед лицом запутанных соотношений между разными категориями и признаками, идущими от разных научных традиций и трудно сводимыми в единую концепцию. Свой структуральный метод он пытается обосновать нейропсихологией А.Р. Лурия¹⁹, которая вслед за Сеченовым различает сукцессивный и симультанный синтез восприятий и применима к любым восприятиям – не только знаковым и даже не только слуховым или зри-

тельным. Наконец, для оценки семиотической «полноценности» знаковых систем Якобсон использует, в духе формализма 20-х годов, острабяющий, деформирующий опыт *неудовольствия* от чисто визуального, неиерархического художественного зрелища. Начав свое рассуждение с рецептивного эксперимента, проанализированного М. Аронсоном (распознавания шумов), он заканчивает его своим собственным рецептивным экспериментом – просмотром абстрактных фильмов.

Вернемся теперь хронологически назад, к хорошо известной статье Якобсона «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», впервые опубликованной по-чешски в 1937 г. В ней ученый не просто разбирает общие различия вербальных и визуальных знаковых систем, но показывает их конкретное взаимодействие в художественных текстах – прежде всего в таких произведениях Пушкина, как «Каменный гость», «Медный всадник» и «Сказка о золотом петушке». Первый его исследовательский жест и здесь вполне структуралистский: он вычленяет в этих текстах структурные инварианты. Так, в их названиях содержатся эпитет, отсылающий к мертвой материи, и определяемое слово, обозначающее живое существо. Еще важнее инвариантная структура их «сюжетного ядра», которую есть большой соблазн назвать схемой Эдипова комплекса, хотя Якобсон, описывая ее, не ссылается на Фрейда:

1. Усталый, смирившийся человек мечтает о покое, и этот мотив переплетается со стремлением к женщине. <...> 2. Статуя, вернее существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью над желанной женщиной. <...> 3. После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение; женщины исчезает²⁰.

Однако в приложении к конкретному материалу структуралистский замысел усложняется и деформируется, используемые понятия отклоняются от структуральной концепции знака.

Как писал Якобсон в начале статьи, целью его структурного анализа является «овладеть символикой поэта <...> обнаружить те постоянные символы, из которых складывается мифология этого поэта»²¹. Мифология, в таком понимании, складывается не из повествовательных синтагм, а из символов, которые в принципе могут и не иметь никакой повествовательной разработки. Такое воззрение было типичным для эстетической мысли конца XIX – начала XX в., т. е. эпохи, сформировавшей Якобсона как ученого, тогда как

в XX столетии действует тенденция к ренарративизации понятия мифа, рассматриваемого как повествование, а не как статичный символ; крупнейшим представителем этого научного направления был Клод Леви-Стросс, с которым Яacobсон познакомился через несколько лет после написания своей статьи. Пока же он отдает предпочтение символическому пониманию мифа и вообще осуществляет редукцию повествовательности в изучаемых им текстах²². Повествовательной моделью он пользуется главным образом в связи с биографией самого Пушкина, в которую включены произведения с мотивом оживающей губительной статуи. Этот биографический нарратив различает три версии мифа, связывая первую из них со страхом Пушкина перед женьбой (после сватовства к Наталье Гончаровой в 1829 г.), вторую – с его «капитуляцией»²³ перед царской властью в 30-е годы, а третью – с ироническим преодолением трагизма в последней «Сказке о золотом петушке». Напротив, в анализе сюжетного инварианта нарратологический аспект почти отсутствует: биографию поэта Яacobсон разворачивает, а сюжет его произведений – свертывает. Изучая повествовательные тексты, он выделяет в них структуры, но не повествовательные, а символические.

Сюжеты об оживающей статуе заключают в себе проблему интрадигетического образа, т. е. визуального образа как «действующего лица» (актанта) в повествовании. В своем анализе Яacobсон опирается не на нарратологию, а на общую семиотику, в частности на понятие метаязыка, к которому отсылает его выражение «знак знака»:

Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или *образом образа*²⁴.

Из этого отождествления знака с образом ясно, что знак понимается Яacobсоном не как соотношение нематериальных означающего и означаемого (по Соссюру), а как материальный знак, соотношенный с материальным же референтом (каковой единственно и может отображаться в образе). Именно в такой концептуальной системе координат трактуется и сюжет об оживающей статуе – он, по Яacobсону, заключается в «овеществлении» знака: знак становится референтом, образ превращается в реальное действующее лицо. Такое овеществление может происходить условно в некоторых видах классического экфрасиса, а у Пушкина оно становится сюжетным событием, происходящим в отношениях между знаком и референтом: «внутренний

дуализм знака снимается, неизбежно исчезает и противоречие знака и обозначаемого объекта – *знак овеществляется*»²⁵.

Природу такого события Якобсон описывает с помощью понятия *антиномии*.

Преобразование знака в тематический компонент принадлежит к числу излюбленных формальных приемов Пушкина, и это обычно сопровождается обнаженными и подчеркнутыми внутренними противоречиями (*антиномиями*), которые составляют необходимую, существенную основу любого семиотического мира²⁶.

Это понятие антиномии любопытно своей непроясненностью и многозначностью. В нем скрывается несколько разных значений, которые все выводят за рамки классического структурализма к иным моделям и методам мышления.

Иногда Якобсон подразумевает под антиномией само «отношение знака к обозначаемому объекту, и в особенности отношение изображения к изображаемому объекту, их одновременное тождество и различие». Эта «одна из наиболее драматичных семиотических антиномий»²⁷, самая общая и абстрактная из всех, выводится из вековых споров об иконоборстве, из традиций православной религии и, в позднейшие времена, из дискуссий о художественном реализме.

В других случаях та же антиномия трактуется конкретнее, как противопоставление между тематическим значением знакового объекта и ситуацией, в которой он предъявляется: например, статуя *изображает* Петра Первого, но по ходу действия она *сходит с пьедестала и преследует* героя «Медного всадника». «Таким образом явно подчеркивается коренное различие между двумя необходимыми компонентами языкового выражения – его темой и описываемой ситуацией»²⁸. Это различие темы и ситуации заставляет вспомнить книгу П.Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении», особенно его главу о жанре, где сделана попытка определить данное понятие в рамках «социологической поэтики». Жанр, по Медведеву, характеризуется его «двойной ориентацией»²⁹, т. е. именно этими двумя параметрами: тематикой произведения (тем, о чем в нем говорится) и ситуацией, где оно произносится, публикуется, доводится до воспринимающего. Фантастическая оживающая статуя функционально аналогична реальным речевым и литературным жанрам.

Здесь Якобсон несомненно отходит от структурального метода, так как тема и ситуация – элементы неоднородные (они, вооб-

ще говоря, принадлежат разным мирам: ситуация всегда реальна и актуальна, тогда как тема может быть вымышленной и очень далекой от мира, где происходит высказывание); кроме того, по яacobсоновскому пониманию знака они оба внеположны знаковой системе (тема – это не сосюроевское внутризнаковое «означаемое», а внезнаковый референт) и поэтому не могут быть элементами одной знаковой структуры. Чувствуя это, Яacobсон пытается свети свою «антиномию» к обычным семантическим оппозициям – например, к оппозициям подвижное/неподвижное или живое/мертвое, которые он прослеживает в разных текстах Пушкина, содержащих мотив статуи³⁰; однако интеллектуальное богатство его работы сильнее всего проявляется в тех местах, где он трактует свою «антиномию» в иных, не-семиотических рамках. Таковы некоторые второстепенные примеры из его статьи, которые не связаны с заглавным мотивом оживающей статуи, но в которых работает аналогичный эффект. Яacobсон приводит в качестве примера «антиномии» то, что сегодня уместно будет определить как *иллокутивное противоречие*, противоречие между смыслом высказывания и речевым актом, который совершается этим самым высказыванием. В «Египетских ночах» Пушкина поэт-импровизатор сочиняет стихи на заданный его слушателем сюжет: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением», т. е. «идейное содержание» стихотворения прямо опровергается фактом его создания и произнесения, акт высказывания противоречит высказыванию. В «Каменном госте» Дон Гуан говорит, что он «страдает в безмолвии», на что Дона Анна справедливо возражает: «И так-то вы молчите?» – имея в виду, что высказывание «я молчу» идет вразрез с событием речи. В 1937 г. Яacobсон, конечно, не мог говорить об иллокуции, так как теория речевых актов еще не была создана ни в философии, ни в лингвистике, поэтому иллокутивное противоречие пушкинского героя он трактует грамматически, как «противоречие между первым лицом как говорящим и первым лицом как предметом речи»³¹. Между тем это его беглое, терминологически не оформленное замечание о речевом акте существенно для общего вопроса о различии между словесными и визуальными знаковыми системами. В языковой деятельности речевые акты происходят потому, что она развивается во времени, представляет собой именно *деятельность*, тогда как трудно вообразить нечто аналогичное речевому акту в визуальном искусстве, особенно статичном и чисто пространственном, как живопись или скульптура, не переживаемые зрителем как активность. Невозможность иллокуции – это еще один семиотический

дефицит (подобный отсутствию иерархии и дискретных единиц), свойственный визуальным знаковым практикам; Якобсон лишь коснулся его, но не разработал дальше.

Еще одно понимание «антиномии» содержится в его анализе пушкинского стихотворения «Мирская власть». В этих стихах, пишет он, «намеренно стирается граница между распятием, изображенным на картине Брюллова, и часовыми, охраняющими эту картину»³²:

Мы зрим – поставлено на место жен святых
В ружье и кивере два грозных часовых.

В современных категориях поэтики такой эффект называется металеписсом – внезапным переходом из внутритекстового во вне-текстовое пространство или наоборот. В отличие от иллюзии металеписс не специфичен для языковой деятельности, он встречается и в визуальных произведениях (например, в хорошо известных зеркальных эффектах, позволяющих ввести фигуру автора и/или зрителя в воображаемое пространство картины или фотографии). В данном же случае металептический эффект имеет место на границе словесного и визуального (стихи Пушкина / картина Брюллова), это тоже один из параметров, описывающих статус зрительного объекта в словесной, текстуальной среде, и Якобсон усматривает в нем аналогию с сюжетами об оживающей статуе. Действительно, в таких сюжетах роль персонажей реального мира (часовых, охраняющих ценную картину) играют воображаемые действующие лица, окружающие знаковый объект (зрительный образ, статую) и взаимодействующие с ним, находясь одновременно и вне и внутри ее семиотического мира.

Наконец, последнее понимание «антиномии» встречается у Якобсона в связи с письмом Пушкина жене 1834 г., где речь идет о работе поэта над «Историей Петра»:

«Скопляю матерьялы – привожу в порядок – и вдруг вылью медный памятник, которого нельзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок».

«Здесь, несомненно, – комментирует Якобсон, – речь идет о словесном памятнике, не зависящем от местоположения в отличие от статуи»³³. Чуть ниже он продолжает, связывая эту шутивную эпистолярную фразу Пушкина с его написанным двумя годами позже знаменитым стихотворением:

...церковнославянский эпитет *нерукотворный* (acheiropoietos) был использован и переосмыслен Пушкиным в его стихотворении, написанном 21 августа 1836 г., «Elegi monumentum», для описания своего собственного памятника, созданного поэтическим словом, чья «непокорная глава» затмевает Александровскую колонну <...>, самое высокое сооружение подобного рода в пушкинское время. Так logos (слово) побеждает eidolon (кумир) и кумиропоклонство³⁴.

В данном примере визуальное и вербальное искусство различаются по очень любопытному (и, конечно, не структурно-семиотическому) параметру – *помещенности* или *непомещенности* человеческого тела. Визуальный, например медный, памятник имеет место в пространстве, а «нерукотворный» словесный памятник такого места не имеет – и именно по этой причине его нельзя и передвигать, таскать «с площади на площадь, из переулка в переулок». Визуальный знак или образ закрепляет в определенном (пусть даже переменном) месте спроецированное на него тело самого поэта или того, кто воспринимает произведение, он образует их овеществленное инобытие. Заметим, что такое механическое перемещение мертвого тела упоминается и в стихотворении Пушкина «К вельможе», в словах о прахе Вольтера, который, «не успокоившись и в гробовом жилище, // Доныне странствует с кладбища на кладбище». Иначе обстоит дело с образом вербальным, лишенным места и свободным от омертвляющей материальности; причем перед нами не *семантика* мертвого и живого, упоминавшаяся Яacobсоном в другом месте его статьи, а *действительно* переживаемое субъектом овеществление и развеществление его тела. Яacobсоновский анализ завершается замечанием о преодолении кумира словом, т. е. не просто о таксономическом разграничении двух видов знаковых объектов, но о *борьбе* одного с другим. Такая же борьба происходит и в пушкинском мифе об оживающей статуе, и Яacobсон нащупывает подходы к ней с разных сторон. Не все эти подходы в равной мере разработаны им, но все они интересны для современной рефлексии.

Итак, работы Яacobсона по визуальной семиотике интересны сложностью, вариативностью применяемого метода. Обращаясь к проблемам визуальности, исследователь отходит от структурализма, выступая порой как формалист в опоязовском смысле слова, внимательный к силовым, конфликтным взаимодействиям в художественном объекте, а иногда и как стихийный, не вполне сознательный феноменолог, исследующий восприятие человеком собственного тела и его проекции на внешние образы. Постоянным

элементом этих методологических вариаций является динамический подход к визуальному образу – причем это не диахроническая динамика эволюции, а статическая динамика конфликта и напряжения сил, которой образуется эстетический объект. Якобсона интересует скорее устройство конкретных знаковых объектов (художественных произведений), чем развитие культуры в целом.

В его подступах к визуальной семиотике наглядно – почти как сам зрительный образ! – видны трудность и продуктивность проблемы визуальности для разработки общей теории культурных объектов. Структурная семиотика и поэтика, сталкиваясь с визуальным образом, обнаруживает собственные границы и уступает место другим способам рассмотрения смысловой деятельности.

Примечания

- ¹ В качестве третьего такого текста можно назвать статью Якобсона «О стихотворном [verbal] искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников» (1970). Однако в ней сопоставление поэзии с живописью сводится к общим для них законам композиционной симметрии, т. е. вопрос о *взаимодействии* двух искусств не поставлен. Этот текст не будет использоваться в дальнейшем изложении.
- ² Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 424–425.
- ³ Там же. С. 425.
- ⁴ Jakobson R. Selected Writings. Vol. 2. The Hague; P.: Mouton, 1971. P. 334–337 (“Visual and Auditory Signs”), 339–344 (“On the Relation between Visual and Auditory Signs”, заключительные замечания на симпозиуме о моделях восприятия речи и визуальных форм, Бостон, октябрь 1964 г.). Эти два текста различаются по объему и изложению, но в основном близки по концептуальному содержанию. В дальнейшем они будут рассматриваться параллельно как варианты одной работы.
- ⁵ Ibid. P. 334.
- ⁶ Aronson M. Radiofilme // Slavische Rundschau. 1929. № 1. Об этом пражском журнале, членом редколлегии которого был сам Якобсон, см.: Автономова Н.С. Журнал «Славянское обозрение» – форма самоутверждения «русской теории»? // Русская теория. 1920–1930-е годы. М.: РГГУ, 2004. С. 81–102.
- ⁷ Jakobson R. Selected Writings. Vol. 2. P. 335.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Ibid. P. 340.
- ¹⁰ Якобсон, впрочем, предостерегает от отождествления временного устройства слуховых знаковых систем с линейностью: в устной речи имеется не только

- линейная синтагматическая ось, но и «иерархическое устройство любой синтаксической конструкции» (Ibid. P. 336), т. е. элементы двумерного пространства.
- ¹¹ «В зрительных знаках первенством обладает пространственное измерение, тогда как в слуховых знаках – временное. Слуховые знаки действуют во временной последовательности» (Ibid. P. 341).
- ¹² Ibid.
- ¹³ Отдельный вопрос, не затрагиваемый в рассуждении Яacobсона, где речь идет только об устройстве знаковой *синтагмы*, – это дискретная или континуальная *парадигматика* знаковых систем. По-видимому, требование парадигматической дискретности также не всегда соблюдается в музыке: во всяком случае, в современном искусстве именно к эффекту парадигматической континуальности стремится хроматическая, додекафоническая музыка.
- ¹⁴ *Jacobson R. Selected Writings. Vol. 2. P. 341–342.*
- ¹⁵ В музыке, безусловно, есть разные уровни – например, мелодия и ритм; но они вряд ли иерархичны, так как единицы одного не складываются из единиц другого.
- ¹⁶ *Martinet A. Éléments de linguistique générale. P.: Armand Colin, 1960.*
- ¹⁷ О континуальности зрительных знаков-образов уже после Яacobсона неоднократно писал Ю.М. Лотман.
- ¹⁸ Потенциальная семантичность визуальных фигур актуализируется или нет в зависимости от общего контекста. Квадрат или круг в абстрактной композиции если что-то и «значат», то только «форму квадрата» или «форму круга»; а вот другая простая геометрическая фигура – крест – в некоторых случаях может быть еще и христианским символом.
- ¹⁹ *Лурия А.Р. Мозг человека и психические процессы. М.: Педагогика, 1963.*
- ²⁰ *Яacobson P.O. Работы по поэтике. С. 148–149.*
- ²¹ Там же. С. 146. В этой статье Яacobсона «символ» понимается не в пирсовском смысле «условного знака» (как в рассмотренной выше работе 1964 г.), а в более расхожем «литературном» значении, как многосмысленный знак, подлежащий тщательной и продуктивной интерпретации.
- ²² Г.А. Левинтон при обсуждении данной работы справедливо уточнил, что символический подход применяется Яacobсоном к *индивидуальному* мифу Пушкина, который отличен по природе от коллективных мифов древности.
- ²³ *Яacobson P.O. Работы по поэтике. С. 154.*
- ²⁴ Там же. С. 166.
- ²⁵ Там же. С. 167.
- ²⁶ Там же. С. 166.
- ²⁷ Там же. С. 170.
- ²⁸ Там же. С. 166.
- ²⁹ *Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 2003 [1928]. С. 142.*
- ³⁰ «...неподвижная статуя подвижного существа понимается либо как движущаяся статуя, либо как статуя неподвижного существа» (Яacobson P.O. Работы по

поэтике. С. 168). Ср. «явственную антиномию между изображением и изображаемым объектом», проявляющуюся, в частности, в «противопоставлении безжизненной, неподвижной массы, из которой вылеплена статуя, и подвижного, одухотворенного существа, которое статуя изображает» (Там же. С. 166–167).

³¹ Там же. С. 166.

³² Там же. С. 168.

³³ Там же. С. 164. Говоря о «перетаскивании» медного памятника, Пушкин, по-видимому, намекал на памятную обоим супругам и упомянутую Якобсоном выше (Там же. С. 157) историю с «медной бабушкой» – большой статуей Екатерины II, которую дед Натальи Гончаровой собирался продать в 1830 г., собирая внучке приданое.

³⁴ Там же. С. 164.