

Уровень полтора: Коммуникативные основы плоских визуальных искусств

Предлагается модификация иерархии первичной и вторичной (моделирующих) систем, где первичной будет коммуникативная система (не обязательно вербальная), а вторичной – надстроенная над ней художественная. Анализ существующих видов искусства показывает, что почти все они надстроены над тремя первичными системами: помимо вербального языка, это язык тела и язык плоской визуальной коммуникации. Если первые два природных языка предшествовали надстроенным над ними искусствам, то третий, наоборот, складывался как система коммуникации вместе со своими искусствами, причем в среде, не являющейся для человека вполне естественной. Все это делает его абсолютно уникальным явлением в человеческой культуре.

Ключевые слова: теория искусства, теория коммуникации, вторичные моделирующие системы, плоские визуальные искусства, язык плоской визуальной коммуникации.

1

Во времена расцвета структурализма Юрий Лотман предложил рассматривать искусство как «вторичную моделирующую систему», надстроенную над «первичной» – естественным языком. Сейчас такая иерархия сохранилась лишь в культурологии, но в искусствоведческих работах она давно уже не употребляется.

И то и другое неудивительно. Вербальный язык является и важнейшей основой каждой из культур (границы которых, в свою очередь, в основном совпадают с ареалами соответствующих языков), и одним из ретрансляторов их неязыковых элементов. С искусствами ситуация иная. Конечно, литература является вторичной

системой над языком, который она использует своим особым, художественным образом. Однако для других искусств эта иерархия не работает, поскольку ни одно из них сколько-нибудь убедительно свести к вербальному языку так и не удалось. В результате такая терминология по отношению к визуальным искусствам нечасто применялась даже в структуралистские времена (показательно, что и сам Лотман в книге про кино ни разу не назвал его вторичной моделирующей системой), а теперь она не используется и в филологии, превратившись из активного инструмента в объект исторического исследования¹.

Однако иерархию первичной и вторичной систем можно понимать и шире, как такую ситуацию, когда некоторая художественная («вторичная») система надстроена над некоторой коммуникативной («первичной»), уже *не обязательно вербальной*. Собственно говоря, первые шаги в эту сторону сделал уже Лотман, в своей знаменитой «Структуре художественного текста» оговорившись, что ««вторичный по отношению к языку» следует понимать не только как “пользующийся естественным языком в качестве материала”. Если бы термин имел такое содержание, то включение в него несловесных искусств было бы явно неправомерно. <...> Вторичные моделирующие системы... строятся *по типу языка*»². Это расплывчатое «по типу» Лотман аргументировал тем, что, во-первых, в искусствах можно выделить синтагматические и парадигматические связи, и, во-вторых, что искусство надстроено над сознанием, а «сознание человека есть сознание языковое»³. Но первого еще явно недостаточно, чтобы считать искусство «семиотическим объектом», а второе само нуждается в доказательствах, которых до сих пор так и не было получено.

Поэтому следующий шаг должен состоять в том, чтобы вообще избавиться от вербального языка в определении первичной системы. Заодно избавимся и от слова «моделирующая», которое появилось отчасти для конспирации, чтобы запутать партийное руководство⁴, и при этом отвечало специфическому пониманию искусства как модели действительности⁵. А поскольку представление о многоуровневости систем можно использовать даже в том случае, когда мы не рассматриваем искусство как модель, то это слово не добавляет к иерархии ничего существенного и лишь беспричинно сужает область ее применения. В принципе его можно заменить на «коммуникационная», что было бы верно по сути (можно дискутировать, является ли искусство моделью действительности или/и знаковой системой, но вот то, что любое искусство есть система коммуникации, совершенно несомненно), однако запутывало бы в

применении, поскольку смысл оппозиции первичного и вторичного – в разграничении нехудожественной и художественной коммуникаций, а не в отождествлении их. Так что обойдемся без прилагательного.

Итак, под *вторичной системой* будем понимать любую художественную систему, т. е. любое искусство, а под *первичной системой* – любую самостоятельную нехудожественную систему коммуникации, которую надстроенная над ней вторичная система преобразует особым образом в эстетических целях. То есть первичная система должна использоваться и вне художественного контекста (самостоятельность), а при художественном применении – не просто цитироваться, но работать необычным для нормального употребления способом (преобразование), будучи при этом включенной в структуру вторичной системы (надстроенность), а не употребляясь окказионально. Если, например, на фотографии изображены элементы какой-либо пиктографической системы – скажем, дорожные знаки, – такого рода цитирование не превращает систему в первичную, даже несмотря на то что семантика этих знаков вполне может быть встроена в смысл данной конкретной фотографии.

Первый вопрос, возникающий при виде этой иерархии – ко всем ли искусствам она применима? Любое ли искусство надстроено над какой-либо системой нехудожественной коммуникации? Изначальная («моделирующая») концепция отвечала на этот вопрос утвердительно – но лишь за счет так и не подтвержденной гипотезы, что первичной системой всегда является вербальный язык. И раз мы эту гипотезу отвергаем, то перед нами предстает необходимость проверить каждое из искусств на наличие под ним коммуникационной системы. На данный момент о положительном результате такой проверки можно говорить только в двух случаях. Первый, это, естественно, литература, надстроенная над вербальным языком.

Второй случай – это киноискусство, надстроенное над специфической системой коммуникации, которую автор этих строк предпочитает именовать «киноязыком»⁶, а Кирилл Разлогов называет «языком экрана»: киноискусство «сохраняет свою творческую функцию по отношению к “языку экрана” точно так же, как художественная литература по отношению к языку естественному»⁷. Эта иерархия оказалась весьма продуктивной, во-первых, для описания до- или нехудожественных форм кинематографа: раннего кино, еще не ставшего искусством, и кинохроники, существовавшей во времена расцвета киноискусства, но искусством не являвшейся. А главное, во-вторых, – для решения проблемы взаи-

моотношений кино и телевидения, первое из которых в наше время является чистым искусством, тогда как второе искусством является только частично, в отдельных форматах и жанрах; все остальное в нем – чистый киноязык, язык экрана, первичная система.

Остается выяснить, как обстоят дела в других классических искусствах.

2

Как показывает пример с киноязыком, первичная система может быть далеко не очевидной, и ее существование может выявляться только с помощью специального анализа. Поэтому проверку наличия первичной системы под данной вторичной невозможно проводить путем перебора известных систем нехудожественной коммуникации (не говоря уже о том, что исчерпывающего общепризнанного перечня таких систем на данный момент нет), и мы каждый раз должны допускать наличие неизвестной системы. Но это, в свою очередь, может приводить к постулированию сомнительных или даже вовсе не существующих систем. Значит, нужен четкий разграничивающий критерий.

Введем такое *операциональное определение*, вполне соответствующее нашему определению двух систем. Вторичная (художественная) система – такая, что любое созданное в ее рамках сообщение обязательно подчиняется тому или иному эстетическому критерию, тогда как в первичной (чисто коммуникационной) системе это подчинение необязательно. Про любое художественное произведение можно спросить, например, красиво оно или некрасиво, и получить тот или иной ответ – неважно какой, важно лишь то, что этот вопрос *всегда можно поставить*. Нехудожественное сообщение тоже в принципе может быть красивым или корявым, но в норме оно ни то и ни другое – как обычная информационная заметка в газете или обычный репортаж в теленовостях, – и вопрос о его красоте не имеет смысла.

Итак. Инструментальная музыка явно не надстроена целиком над какой-либо полноценной системой коммуникации – здесь можно обойтись и без операционального определения, поскольку человечество очень мало использует неголосовые звуки в коммуникационных целях. Древний барабанный телеграф, да современные различные гудки. Но барабанный телеграф локален, так что если какая музыка и надстроена над ним, то только африканская. А гудки не составляют полноценных систем, а если они используются

в последовательности (как, например, сигнал о начале сообщения в аэропортах), то эта последовательность тут же оказывается музыкальной – красивой или нет. С другой стороны, общеизвестна связь музыки с речевой интонацией (а в тональных языках – также и с тоном гласных). Так что здесь, по-видимому, можно говорить о *частичной* надстроенности над опять же *частью* системы вербального языка.

С вокальной (и соответственно вокально-инструментальной) музыкой ситуация несколько иная, поскольку она включает в себя литературный текст, надстроенный над естественным языком. Более того, поскольку вокальная музыка, вероятно, появилась первой, исторически можно говорить о генетической надстроенности *всей* музыки над языком, которая со временем значительно ослабла. В целом же можно заключить, что музыка как искусство не является полностью надстроенной над какой-либо первичной системой, но она частично надстроена над вербальным языком – над его частью или над всем, в зависимости от рода музыки.

Более однозначна ситуация с застывшей музыкой. Человечество не склонно коммуницировать с помощью различных объемов, а цвета и текстуры не образуют законченных самостоятельных коммуникативных систем. Операционально же все совсем просто: любая постройка красива или некрасива, и даже про чисто функциональную коробку с окнами, не претендующую ни на малейшую эстетичность, мы обязательно скажем, какая она уродливая. Так что архитектура, очевидно, является стерильным примером вторичной системы безо всякой первичной.

К трем сценическим искусствам двинемся со стороны, сначала немного не дойдя до самой сцены. А именно, пока ограничимся танцем, который является не чем иным, как облеченным в художественную форму доведенным до совершенства языком позы и жеста. Поза и жест, наряду с мимикой и взглядом (которые играют в танце сравнительно меньшую роль), образуют совершенно самостоятельную и вторую по значимости для человечества после вербального языка систему коммуникации, которую мы в дальнейшем для простоты будем называть *языком тела*⁸. Таким образом, танец целиком надстроен над своей первичной системой коммуникации.

При этом случай танца и языка тела – в некотором роде даже еще более ясный пример пары из вторичной и первичной систем, чем случай литературы и языка. Дело в том, что поэзия опирается не только на язык, но также и на музыку (по крайней мере, исторически), а проза недостаточно четко разграничена с нехудожественной речью (особенно в наше время, когда нон-фикшн все более и

более признается литературой). А жестко отделенный от нехудожественного языка тела танец отточенно надстроен над ним и ни над чем иным. Правда, последнее верно лишь постольку, поскольку мы не принимаем в расчет сопровождающую его музыку, которая все-таки частью самого танца не является.

Будучи помещенным на сцену, танец останется в тех же отношениях со своей первичной системой – но только до того момента, пока не установят декорации и не включат софиты. Когда же это произойдет, и танец превратится в балет, он не потеряет, естественно, связи со своей первичной системой, но уже не будет надстроен над ней полностью, поскольку выразительный свет и декорации не относятся к языку тела – равно как и, по-видимому, к какой бы то ни было иной полноценной системе нехудожественной коммуникации. Аналогично положение дел с оперой и драматическим театром. Тем самым основа сценических искусств – мизансцена (понимаемая в традиционном для отечественного искусствоведения узком смысле, как расположение актеров на сцене⁹) полностью надстроена над языком тела, но остальные их элементы над первичной системой не надстроены. То есть в целом эти искусства надстроены над своей первичной системой лишь частично.

Над той же самой первичной системой языка тела надстроена и скульптура: фигуративная, по-видимому, целиком, а нефигуративная – лишь отчасти, в том, что касается пластичности как таковой, а в остальном она сближается с архитектурой. При этом первичная система, лишенная принципиально важного для нее временного аспекта, оказывается здесь существенно обедненной.

Случай живописи, на первый взгляд, похож на случай театра, поскольку она, как и он, частично опирается на язык тела – однако, как и в скульптурном случае, обедненный статичностью. Но главное, если в театре мизансцена является основополагающим выразительным средством, то на холсте она играет настолько второстепенную роль, что этот термин в приложении к живописи искусствоведы обычно не используют, помещая его содержание внутрь понятия «композиция». В остальном – и самом для нее важном – она выглядит не имеющей первичной системы: про любую нарисованную человеком картинку, даже не преследующую художественных целей, всегда можно сказать, красива она или некрасива. Это относится и к диаграммам, схемам, географическим картам и так далее – за единственным исключением технических чертежей, которые выполняются по настолько строгим правилам, что об их красоте говорить обычно странно. Но не менее странно было бы говорить о живописи как о системе, надстроенной над чертежами,

поскольку специфические коммуникативные средства последних в живописи не применяются.

Наконец, фотография по своим средствам выражения является своего рода усеченной живописью: в ней нет мазка и нет свободы выбора системы перспективы, а все остальное примерно то же самое. Поэтому естественно было бы предположить и у нее те же самые отношения – вернее, почти полное их отсутствие – с первичной системой. Однако с операциональной точки зрения возникает совершенно иная ситуация, сходная со случаем кино. Помимо художественной фотографии существуют репортажная, техническая, научная, семейная и т.п., и снимки этих видов тоже могут быть сколь угодно красивыми или уродливыми, но могут и не быть – и очень часто не бывают. Про фотографию на паспорт можно сказать, что она удачная (то есть правильно решает свою коммуникативную задачу), но сказать, что она красива как фотография, если и возможно, то лишь в отдельных случаях. Более того, если она действительно окажется красивой, ее могут отказаться принять официальные органы – подобно тому, как красиво снятый новостной телерепортаж имеет меньше шансов выйти в эфир, чем снятый обычным, нейтральным в художественном отношении способом.

И при этом нехудожественная фотография не просто протоколно передает имманентные свойства изображаемых объектов – она передает те их свойства, которые отправитель фотографического сообщения выделил с помощью специфических коммуникационных средств. Важнейшим из этих средств является композиция кадра – но используемая не в эстетической функции, а в чисто коммуникативной: прежде всего для того, чтобы выявить основной объект (объекты). В противном случае придется потом рисовать на снимке кружочек или стрелочку – что, впрочем, тоже будет специфическим средством выражения, но уже совсем не художественным. С кружочком или без, фотокомпозиция может не выдерживать нашего вопроса о своей красоте, но она должна быть, во всяком случае, понятной или непонятной. То же самое относится и к другим средствам (свет, цвет, ракурс и т. д.), также применяемым здесь в качестве средств выражения, а не выразительности.

Таким образом, вторичная система фотоискусства надстроена над первичной системой, которую по аналогии со случаем кино можно было бы назвать фотоязыком, если бы не одно странное обстоятельство. Поскольку художественные средства фотоискусства в основном совпадают с живописными художественными средствами, то получается, что и вторичная система живописи надстроена над этим «фотоязыком» – языком нехудожественной фотографии,

появившейся тысячелетиями позже... В принципе ничего страшного в этом парадоксе нет: выше мы видели примеры вторичных систем, постепенно ухотивших от своих изначальных первичных, так что вполне возможно допустить и противоположную ситуацию запоздалого возникновения первичной системы под зрелой вторичной. Более того, вполне логично предположить, что долгие века первичная система содержалась в живописи имплицитно, дожидаясь, пока с появлением фотографии она найдет свое эксплицитное выражение.

Эта система имеет мало общего с другими известными системами, кроме одной – киноязыком, который частично с ней совпадает. Кинокадр, в котором нет движения, и рассматриваемый вне монтажного контекста, в коммуникативном плане ничем не отличается от фотографии. Кино есть движущаяся фотография, а киноязык есть расширение фотоязыка. Поэтому можно говорить о них как о двух манифестациях одной и той же первичной системы. С другой стороны, это расширение настолько значительно, что также вполне возможно говорить о них и как о двух тесно связанных между собой, но все-таки разных системах. Автору этих строк более плодотворным представляется первый путь.

Таким образом, существует первичная система, общая для всех плоских визуальных искусств и коммуникации (живопись, фотография, кино, телевидение, видеоарт, веб-дизайн и т. п.), которую за неимением сколько-нибудь подходящего универсального слова будем называть громоздкой аббревиатурой *язык плоской визуальной коммуникации* (далее – ЯПВК). Этот язык имеет статичный вариант и расширяющий его динамичный с монтажной склейкой, в котором, в свою очередь, существует немой диалект и расширяющий его звуковой.

3

Итак, мы обнаружили довольно много вариантов взаимоотношений вторичной системы и первичной.

Во-первых, есть разные варианты по степени надстроенности одной системы над другой. Здесь может быть полная и почти полная надстроенность (литература над вербальным языком; скульптура над языком тела; плоские визуальные искусства над ЯПВК). Возможна частичная надстроенность с разными градациями – как относительно сильная (сценические искусства над языком тела), так и сравнительно слабая (музыка над некоторыми аспектами

языка). Наконец, первичной системы может вообще не быть (архитектура).

Во-вторых – чему мы для простоты изложения не уделили достаточно внимания, – возможна надстроенность (по крайней мере, частичная) сразу над несколькими системами: драматический театр опосредованно (через драматургию, считающуюся родом литературы) частично надстроен также над вербальным языком, а кино частично надстроено над ним же безо всякого формального посредства. Вообще говоря, есть основания считать, что *слабая* надстроенность над вербальным языком или/и языком тела в той или иной степени имеет место во всех вторичных системах (даже архитектуру при желании можно отчасти связать и с языком тела – через идею пластичности, и с вербальным языком – например, через символические элементы, ордерную систему и т. п.). Но не будем усложнять конструкцию.

Кроме того, в-третьих, вторичная система может быть надстроена надо всей первичной системой (литература), а может быть надстроена только над ее частью (скульптура над статичным аспектом языка тела; инструментальная музыка над интонацией и тоном языка). Раз мы предпочли рассматривать ЯПВК как один язык, а не два, то такая ситуация имеет место и в случае фотографии и живописи, надстроенных над статичным вариантом ЯПВК.

Но при всем этом многообразии взаимоотношений вторичных и первичных систем самих законченных первичных систем оказалось очень мало: вербальный язык, язык тела и ЯПВК – то есть всего лишь три (или, в крайнем случае, четыре, если считать последний язык за два). Несмотря на огромные отличия этих языков друг от друга, трудно не заметить то общее, что есть у первых двух и что принципиально отличает их от последнего. А именно: вербальный и телесный языки существовали сами по себе, и только потом над ними выросли соответствующие искусства, тогда как нехудожественная плоская визуальная коммуникация намного младше одного из своих искусств (живописи), и лишь чуть-чуть старше двух других (искусства фотографии и киноискусства), и ее язык в значительной степени формировался под их влиянием.

Возникает понятное искушение дифференцировать их как, соответственно, естественные и искусственный. Это было бы правильным по отношению к вербальному и телесному языкам, естественность которых не вызывает сомнений, но едва ли было бы верно по отношению к ЯПВК. Дело в том, что искусственный

язык – это язык, разработанный сознательно и целенаправленно (т. е. собственно искусственно): эсперанто, язык программирования, система дорожных знаков. Язык плоской коммуникации никто специально не изобретал, он формировался сам, без какого бы то ни было сознательного управляющего контроля с чьей бы то ни было стороны. То есть с самого начала развивался совершенно естественным образом – но просто в такой обстановке, которая не была изначально для человека естественной.

Поэтому, вероятно, точнее было бы говорить об оппозиции двух *природных* и *неприродного* языка – тем более что язык тела в той или иной степени существует и у животных, то есть в самой что ни на есть дикой природе. Также, учитывая обстоятельства формирования различных коммуникативных и художественных систем, можно говорить о том, что вторичные по отношению к природным языкам системы *надстроены* над ними, тогда как первичная система языка плоских визуальных искусств де-факто *подстроена* под этими искусствами. Наконец, еще одной немаловажной особенностью ЯПВК является то, что он и сам отчасти опирается на язык тела – то есть частично надстроен над ним, и, таким образом, не может считаться вполне первичным в буквальном смысле этого слова.

Все это не позволяет поместить ЯПВК на тот же уровень, что и природные языки, и требует определить его собственный, особый уровень, лежащий выше уровня первичных систем, но явно ниже уровня систем вторичных. Назовем этот промежуточный уровень *уровнем полтора*. От первого уровня его отличает неприродное происхождение, сближающее его с уровнем вторичных систем, от которых он, в свою очередь, отличается чисто коммуникативной, нехудожественной сущностью, такой же, как и у первичных систем.

Все вышесказанное можно резюмировать в виде схемы взаимоотношений уровней коммуникации (рис. 1). Бросающееся на ней в глаза одинокое положение ЯПВК на своем полуторном уровне не столько вызывает желание разделить его на два языка (статичный и динамичный), сколько подчеркивает его уникальность. Это, по-видимому, единственная полноценная (хотя и используемая пока преимущественно в одностороннем виде, а не дуплексно) система нехудожественной коммуникации, несводимая ни к языку, ни к языку тела, созданная человечеством. При этом она выросла, в основном обслуживая интересы искусства, и лишь потом стала полноценной коммуникативной системой, что тоже отличает ее от других систем.

Но главное – что в конечном счете и вывело ее на отдельный уровень, – это то, что она возникла в среде, не являющейся для человека природной. Если язык тела возник в естественном для всех организмов трехмерном зрительном пространстве, а вербальный язык – в столь же естественной акустической среде, то ЯПВК возник на плоскости – вообще говоря, не совсем обычной среде для трехмерных существ в трехмерном мире. Это подчеркивает как важность именно плоскостной природы живописи, фотографии и кино (о которой зачастую забывают), так и способность человечества бессознательно создавать системы общения даже в тех условиях, к которым он не предназначен природой.

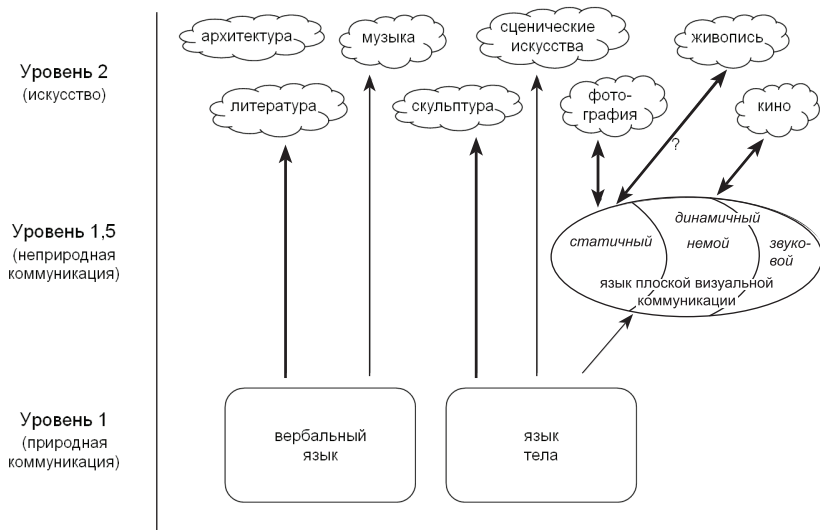


Рис. 1. Схема взаимоотношений художественных (уровень 2) и коммуникативных (нижние уровни) систем

Жирной стрелкой обозначена полная или почти полная надстроенность. Тонкой стрелкой обозначена существенная частичная надстроенность. Случаи слабой частичной надстроенности (в том числе и опосредованной – как, например, надстроенность сценических искусств через литературу над вербальным языком) ввиду своей многочисленности и разветвленности на схеме не показаны

- ¹ Например, в работе: *Поселягин Н.В.* О понятии «вторичные моделирующие системы»: Из истории раннего российского структурализма // Вестник РУДН. Серия «Теория языка. Семиотика. Семантика». 2010. № 1. С. 13–20.
- ² *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб., 1998. С. 21–22 (курсив Ю.М. Лотмана). Стоит подчеркнуть, что в более ранних работах позиция Лотмана в этом отношении была более жесткой, например: «Системы, в основе которых лежит натуральный язык и которые приобретают дополнительные сверхструктуры, создавая языки второй степени, удобно называть вторичными моделирующими системами. Искусство будет нами рассматриваться в ряду вторичных моделирующих систем» (*Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 387). Как видим, *любое* искусство рассматривается как сверхструктура непосредственно над естественным языком, и никаких оговорок о возможном его строении «по типу» языка здесь нет.
- ³ *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. С. 22.
- ⁴ Как пишет Владимир Успенский, которому и принадлежит авторство термина, он «предложил Лотману назвать его школы “Летними школами по вторичным моделирующим системам”. Название ...обладало следующими ключевыми достоинствами: 1) звучит очень научно; 2) совершенно непонятно; 3) при большой нужде может быть все же объяснено... К этому названию невозможно было придаться» (*Успенский В.А.* Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование // *Успенский В.А.* Труды по НЕматематике. Т. 1. М.: ОГИ, 2002. С. 1171).
- ⁵ Борис Успенский впоследствии сформулировал это с полной определенностью: «Язык понимался как первичная моделирующая система – язык моделирует действительность. Над ним надстраиваются вторичные системы, моделирующие частные аспекты этой действительности» (*Успенский В.А.* К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа: Сб. М.: Гнозис, 1994. С. 275).
- ⁶ *Филиппов С.А.* Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Альма Анима, 2006. С. 8. С сожалением приходится признать, что, вводя эту оппозицию, автор неосторожно заявил, что «каждый вид искусства есть частный случай некоего вида коммуникации» (Там же; курсив в первоисточнике отсутствует), не имея к тому никаких фактических оснований.
- ⁷ *Разлогов К.* Искусство экрана: От синематографа до Интернета. М.: РОССПЭН, 2010. С. 9.
- ⁸ В теории коммуникации этот язык обычно называют «невербальной коммуникацией», что, конечно, верно фактически, но вряд ли корректно логически, поскольку не всякая невербальная коммуникация есть язык тела.
- ⁹ В западном театроведении и киноведении мизансцену обычно понимают более широко, включая в этот термин не только актеров, но и вообще все расположенное на сцене или перед камерой (в последнем случае русскоязычным аналогом будет термин «предкамерное пространство»).