

Книга в визуальной семиологии Умберто Эко

Инюшина И. А.

Россия, Орел, ОрелГУЭТ, ассистент кафедры истории, философии,
рекламы и связей с общественностью

В статье предложено рассмотрение книги в качестве одного из объектов визуальной семиологии Умберто Эко и как предмета искусства книги. В культуре, понимаемой как семиозис, книга выступает особым элементом коммуникации и человеческой практики. Особые шрифты, буковлицы, орнаменты и миниатюры, заметки на полях, переплет и др. являются не просто эстетическими элементами, но иконическими знаками, передающими информацию о различных типах культуры. Особое значение визуальный аспект книги получает в среде интеллектуалов-библиофилов, выстраивающих на основе прочтения иконических знаков целые нарративы.

Ключевые слова: книга, искусство книги, визуальная семиология, коммуникация, знак, коннотация, гипотипозис, экфразис.

Умберто Эко – один из интереснейших мыслителей современности, сумевший сочетать в гармоничном единстве научное и художественное слово. В некотором смысле фигура Эко напоминает тип ученого, принадлежащего традиции раннего Нового времени, когда научные дискурсы проникали в культуру путем усвоения поэзией, живописью и другими видами искусств научных дискурсивных практик [3]. Искусство усваивало научный язык и формировало вокруг него иллюстративные образы. Эта аналогия напрашивается сама собой, если задуматься над причиной появления широко известных романов Эко – «Имя Розы», «Баудолино», «Остров накануне», «Маятник Фуко» и др. Вероятнее всего, они являются самоиллюстрацией научной концепции итальянского семиолога об Открытом произведении, которое создается автором, способным быть в одном лице (как и читатель этого произведения) и эмпирическим, и идеальным (образцовым). Являясь эмпирическим автором, создающим фабулу романа, формирующим стиль, художественные образы и т. д., Эко в то же время реализовывал модель идеального автора, формирующего и направляющего читателя текста, вкла-

дывая в произведение то, что он в своих научных трудах назвал структурой. А. А. Федоров, анализируя исследования Эко в области интерпретации текста, отметил, что «Эко одновременно создал тип современного рефлектирующего интеллектуала – гуманитария, для которого рефлексия явилась особым типом писательства, где присутствует современная научная проблематика и одновременно раскрываются и комментируются результаты его собственной научной и художественной деятельности» [8, с. 545].

Рефлексия Эко носит скорее модернистский характер. Ядро концепции Открытого произведения противостоит постмодернистски ориентированному взгляду на мир. Количество возможных интерпретаций текста ограничено самим текстом, его внутренней структурой, которая в противовес плюрализму и бесконечности смыслового поля постмодерна утверждает Схоластический Порядок (Ordo), т. е. смысловое единство. «И все же каждое слово проясняет смысл книги, каждое слово задает некую перспективу взгляда на книгу и направление, ведущее к одному из возможных пониманий книги», – отмечает Эко в своей работе, посвященной поэтикам Дж. Джойса [12, с. 377]. Несмотря на это, романы итальянского автора чаще всего заключают в рамки постмодернистской эстетики, что дает бессознательный эффект экстраполяции постмодернизма на всё творчество Эко [1; 7]. В его романах действительно иногда используются постмодернистские приемы, цель их применения задана конструированием «подлинности» реальности в художественном тексте. «В позднем творчестве он просто использует некоторые приемы постмодернизма, утратившие к началу нового века эффект новизны», – пишет А. А. Федоров, рассматривая функциональные возможности модели образцового автора при создании последнего романа Эко «Нулевой номер» [9, с. 956]. Важным индикатором принадлежности мышления Эко к культуре модерна является его классический взгляд на книгу как основополагающий культурный феномен. Книга отражает в своей вещной истории противоречие динамики современности, состояние напряжения между модерном и постмодерном в культуре, получившее в работах Эко выражение в терминах теории визуальной коммуникации.

Объектом подробного анализа книга стала в беседах Эко со своим другом Ж.-К. Карьером, известным сценаристом, драматургом и эссеистом, изданных в Париже в 2009 г. под заголовком «Не надейтесь изба-

виться от книг!». В качестве объекта визуальной семиологии книга не получила такой же четкой вербализации в научном творчестве Эко, как фильм и киноискусство, реклама, объекты архитектуры, градостроительства и дизайна. Книга, как основной предмет разговора Эко с Ж.-К. Карьером, рассматривается в качестве объекта коммуникации как бы вскользь. Формат беседы позволил в большей мере представить ее как некую цельную субстанцию – объект самостоятельного вида искусства, получившего название «искусство книги» лишь в начале XX в., а ранее бытовавшего в немецкой литературе как «искусство книгопечатания» [5]. Именно этот аспект книги был лично близок авторам беседы, в лице которых соединились коллекционер и библиофил.

Книга как самостоятельный факт культуры и сложная совокупность знаков, безусловно, попадает в предметную область семиологии, которая «является наукой не только о знаковых системах как таковых, но изучает все феномены культуры, как если бы они были системами знаков, основываясь на предположении, что и на самом деле все явления культуры суть системы знаков и что, стало быть, культура есть по преимуществу коммуникация» [11, с. 257]. В 1967 г. Эко преподавал теорию визуальных коммуникаций на архитектурном факультете во Флоренции и тогда же выпустил специально для студентов малым тиражом «Заметки по семиологии визуальных коммуникаций». Некоторые идеи этой книги вошли позднее в «Отсутствующую структуру», и сам Эко признавал их «небезошибочными» уже в переиздании 1980 г. [11, с. 8] Однако, по мнению У. Эко, важно само создание дискурса о визуальных объектах семиологии, даже путем сохранения в последующих изданиях несколько уже устаревших и «небезошибочных» идей. В «Отсутствующей структуре» Эко, отмечает, что такие области, как скульптура, карикатура, комиксы и религиозная живопись еще ждут «обстоятельного семиологического анализа» [11, с. 222], что предполагает протяженность дискурса об объектах визуальной коммуникации в перспективе. С этой точки зрения, текст беседы «Не надейтесь избавиться от книг!» становится реализацией данной перспективы в отношении книги. Работа Эко «Открытая структура» является фундаментом для последующего анализа области визуальной семиологии, содержащим основные понятия, методы и подходы к рассмотрению визуальных объектов.

По аналогии с архитектурой, имеющей практическую функцию (подробно проанализированную в «Отсутствующей структуре»), можно рассматривать и искусство книги. Книга как произведение искусства, в равной мере с некоторыми архитектурными объектами, является «неоднозначной формой, могущей быть интерпретированной в свете различных кодов» [11, с. 273]. Первое, с чего Эко начинает говорить о книге, это ее функция бумажного носителя текста. Иначе говоря, книга может быть использована, и во многом благодаря этой функциональности, она и сохраняется в культуре наряду с новейшими электронными носителями. «Книга – как ложка, молоток, колесо или ножницы. После того, как они были изобретены, ничего лучшего уже не придумаешь. <...> Книга уже зарекомендовала себя, и непонятно, что может быть лучше нее для выполнения тех же функций. Возможно, будут как-то развиваться ее составляющие: скажем, страницы будут делаться не из бумаги. Но книга останется книгой», – говорит Эко [2, с. 19]. В то же время, функциональность книги как произведения искусства может быть нарушена: некоторые мастерски изготовленные старинные книги, оставаясь носителями информации, используются как угодно иначе, нежели для чтения, или вовсе никак: «Есть коллекционеры, которые, владея книгой XIX века с неразрезанными страницами, ни за что не согласятся их разрезать. Идея в том, чтобы хранить объект ради самого объекта, сохранять его нетронутым, чистым» [2, с. 123]. Книги могут продаваться, коллекционироваться, храниться в библиотеке, обрастая различными коннотациями. Примером здесь послужит «разночтение» ценности ходов книжных червей, которые позволяют узнать, каким образом были переплетены инкунабулы и нет ли в них поздних вставок. Первейшая возникающая коннотация при виде этих ходов – это ощущение старины. Сама по себе данная коннотация проистекает из опыта людей, сохранивших в памяти взаимодействие с подобными фактами культуры. Однако возможны иные коннотации в отношении такой книги – в случае, если главной целью является не чтение содержащегося в ней текста, но сохранение ее как произведения искусства и исторического свидетельства.

Эко рассматривает пример из руководства для библиофилов, в котором изложены рецепты по борьбе с книжными червями: «Один из таких рецептов – использовать «Циклон Б», то самое вещество, которое нацисты применяли в газовых камерах. Конечно, лучше применять его

для уничтожения насекомых, чем людей, но это все равно производит соответствующее впечатление» [2, с. 263]. Возникает дополнительная коннотация, сосредоточенная в антитезе «гуманно – негуманно». Книга, как основа культуры, образованности, просвещения, своим появлением ведущая человечество к Истине в соответствии с идеалами гуманизма, оттеняет возникающий в сознании образованного библиофила второй ужасный смысл антигуманной исторической трагедии. Подобным образом могут быть выстроены целые нарративы. Каждый знак книги и иной знак, так или иначе связанный с ней, способен породить огромное количество коннотаций – и их тем больше, чем богаче объем интеллектуальной энциклопедии читателя / библиофила, и чем богаче историко-культурный опыт человечества. Особые шрифты, буковкицы, орнаменты и миниатюры, заметки на полях, переплет и др. являются не просто эстетическими элементами, свидетельствующими о редкости книги, но иконическими знаками, передающими информацию о различных типах культуры.

Книга – сложная система знаков: индексальных, иконических и символических (в соответствии с классификацией Ч. Пирса, которой придерживается Эко). Как известно, индексальные знаки книги имеют конвенциональную природу, так как понятны лишь из наличия определенного опыта. К индексальным знакам можно отнести вышеприведенный пример со следом от книжных червей. В данном случае след червя будет означать возраст книги, тленность бумаги, а в более расширенной коннотации – бренность человеческого существования. След от пребывания насекомого на странице старинной книги, иначе говоря, знак естественного происхождения, будет знаком «без отправителя». Такой знак, тем не менее, имеет адресата, и получает смысл в определенных коммуникативных обстоятельствах, например, при попадании книги в руки оценщика или коллекционера. К широкому спектру иконических знаков будет относиться все то, что располагается на обложке книги – например, ученые XVI – XVII вв. разрабатывали изображения на фронтисписах к своим работам, чтобы отразить идею книги. Современные обложки романов, детективов и фэнтези также насыщены иконическими знаками, призванными отразить жанр и содержание текста внутри. Дизайн современных книжных обложек граничит с семиотикой рекламы, представляя книгу как товар потребления и имея целью увеличить продажи среди определенной аудитории.

Интересен пример с книгой «Фотографии утраченных кинолент», который приводится в беседе с Эко Ж.-К. Карьером. Свою особую ценность данная книга приобрела именно за счет доминирования в ней иконических знаков – фотографий сохранившихся кадров фильмов, по которым можно реконструировать сам фильм. Повествовательность текста в такой книге практически полностью заключена в рамки иконических знаков. Разумеется, она будет дополняться и символическими знаками, содержащимися в фотографиях кадров. Возникающие при чтении иконических и символических знаков коннотации также основываются на опыте читателя. Однако коммуникация признается полной лишь в том случае, если: во-первых, опыт читателя включает в себя коды узнавания, коды восприятия, сенсорные коды, и во-вторых, опыт сформирован определенным культурным контекстом. Коммуникация, по У. Эко, – это «процесс, который только тогда имеет место, когда благодаря навыкам определенные стимулы наделяются некоторым значением» [11, с. 156].

Понять, как контекст влияет на восприятие текста, можно, обратившись к монографии профессора М. Д. Литвиновой «Оправдание Шекспира», в которой изложена теория, полностью построенная на навыках чтения иконических и символических знаков в эпоху, которую называют Возрождением или ранним Новым временем. Несмотря на то, что автор данной работы, на наш взгляд, слишком увлечена сведением функций иконических и символических знаков к шифровке тайных посланий, которые содержали в себе книги того времени, она дает достоверное представление о традициях в искусстве книги той эпохи. Аллюзии, аллегории, анаграммы, шифры, титульные листы книг того периода действительно содержали целые блоки дополнительной информации, а зрительное восприятие изображений оставалось развитым в эпоху, когда печатное слово уже теснило изображение, и «глаз был способен различать и узнавать мельчайшие детали сложных композиций на титульных листах книг» [4, с. 157]. Кроме того, использование изображений на страницах рукописных и печатных книг служило мнемонической техникой.

Эко подчеркивает мнемоническое значение книги, которая позволяет сохранить память, несмотря на «ускорение, вызывающее постепенное ослабление памяти» [2, с. 27]. Пока мы имеем книги – мы сохраняем связанные с ними техники чтения, нам доступна надпись на

страницах часослова XV в. «То есть мы все еще можем прочитать текст, напечатанный пять веков назад. Однако мы не можем просмотреть видеокассету или CD-ROM, которому всего несколько лет. Если только мы не держим у себя в подвале старые компьютеры», – считает Эко [2, с. 26]. Само сохранение книг несмотря ни на что – аутодафе, цензуру, пожары в величайших библиотеках – указывает на то, что культура нуждается в книге. Книга спасает от феномена «головокружения от лабиринта», так как гарантирует отсутствие избыточности, в которую, например, нас силится погрузить гипертекстуальность Интернета. Книга является визуально обозримой формой памяти, предоставляя возможность сохранять необходимое для данной культуры. Все избыточное утрачивается вместе с книгой, благодаря которой мы избавлены от комплекса Фемистокла, в принципе не имеющего способности забывать [10, с. 75-92].

Анализ книги в рамках визуальной семиологии не может претендовать на полноту без упоминания двух феноменов, тесно связанных с текстом в его привычном понимании как текста литературного. Первым феноменом является гипотипозис – риторический прием, парадокс которого заключается в том, что текст, «будучи вербальной структурой, наглядно представляет вещи» [14, с. 132]. В связи с гипотипозисом Эко рассматривает проблему достаточности описания и точности «передачи изображения» при переводе текста с одного языка на другой. В поле зрения Эко попадает роман «Обрученные» А. Мандзони, изобилующий визуализациями, конечно же, романы М. Пруста и Дж. Джойса, а также новелла «Сильви» Ж. де Нерваля. На этих текстах Эко демонстрирует характерный способ отображения пространства при помощи гипотипозиса – растягивание времени дискурса и чтения относительно фабульного времени. Интересна трактовка Эко локальной позиции автора, с которой он обзревает и транслирует читателю географические и топографические особенности повествования: «Мандзони начинает свое описание, глядя из той точки, из которой глядит Бог, Величайший Географ, и мало-помалу смещается на точку зрения человеческих существ, населяющих пейзаж» [14, с. 136].

Аналогично Эко говорит о литературной вселенной Дж. Джойса, в которой книга – образ универсума, поэтому внутри этого образа автор помещает описание мельчайших деталей повседневности [12]. Рассматриваемые Эко авторы являются примером «не ленивых» писателей, це-

ленаправленно и в достаточной мере снабжающих читателя визуальными образами для введения его в контекст произведения. «Ленью» в словесном описании Эко называется краткую (в одном предложении, например) обрисовку образа, которая отсылает читателя к его предыдущему опыту. Добротное, достаточное описание приглашает читателя «пережить опыт, к которому отсылает описание» [13, с. 314].

К поэтическому творчеству Б. Сандрара и П. Валери Эко обращается, поднимая проблему полноты смысла в переведенном тексте, особенно при замене слова, являющегося означаемым для визуального объекта. Иначе говоря, перед переводчиком стоит вопрос о том, как построить гипотипозис фрагмента текста в процессе перевода. Д. Ребеккини, анализируя идеи книги Эко «Сказать почти то же самое», пишет, что «переводчику поэтому необходимо так построить новый текст, чтобы он мог воспроизвести эффект, изоморфный впечатлениям, которые провоцирует текст-источник, – как в семантическом, так и в синтаксическом, стилистическом, метрическом и звуковом планах, а также в плане эмоционального воздействия» [6]. В примере со стихами Б. Сандрара У. Эко как раз иллюстрирует то, как исказился смысл произведения неверным употреблением всего одного слова – «семафор». У. Эко поясняет, что во французском переводе говорится о городских семафорах, но не о железнодорожных сигнальных огнях, которые упоминаются в тексте оригинала, создавая совсем иное настроение [13, с. 315-317].

С изображением в тексте связан и второй феномен – экфразис – детальное описание предмета искусства. Экфразис является обратным гипотипозису риторическим приемом, так как не создает визуальный текст в голове читателя, а переводит зрительный текст в письменный. Эко различает два типа подобного перевода – явный и скрытый экфразис. В работе «Сказать почти то же самое» он признается, что в своих художественных произведениях «баловался многими скрытыми экфразисами», которые убеждали читателя в реальности описываемой сцены, в то время как в действительности за живостью словесного изображения скрывались как реальные, так и вымышленные детали [13, с. 334-335]. В отличие от скрытого, явный экфразис – это словесный перевод известного произведения изобразительного искусства, без вымышленных деталей. Детальное описание искусствоведомитой или иной картины может служить примером явного экфразиса. Многие авторы исполь-

зуют прием экфразиса как риторическое упражнение для усиленного привлечения внимания к используемому в тексте визуальному объекту.

В заключение хотелось бы отметить, что книга всегда оставляет читателю возможность ознакомиться с теми фрагментами культуры, которые она сохранила в себе не только собственно в тексте, но и в тех коннотациях, которые окружают книгу как объект искусства книги. Книга – это «осязаемая» и обозримая память человечества, универсальная энциклопедия и образ универсума. Современная книга – всегда пост-инкунабула, по определению Эко. Она – знак современной культуры, эры Гутенберга, и механизм ее формирования. Пройдя через века истории существования в рукописном и печатном виде, книга заставила не только читать себя, но созерцать, успешно конкурируя с медиа-образами в эпоху информационного бума.

Литература

1. Игнатова С. А. Полифония и постмодернизм в романе У. Эко «Имя розы» // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 3. С. 108-112.
2. Карьер Ж.-К, Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! СПб.: Симпозиум, 2013. 336 с.
3. Лисович И. Скальпель разума и крылья воображения. Научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. М., 2015. 440 с.
4. Литвинова М. Д. Оправдание Шекспира: монография. М.: Вагриус, 2008. 656 с.
5. Немировский Е. Л. Подводя итоги XX столетия. Искусство книги // Компьюарт. 2001. № 1. URL: <http://compuart.ru/article/15380>
6. Ребеккини Д. Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/re26.html>
7. Точка зрения: главная книга Умберто Эко. URL: <https://postnauka.ru/talks/60427#!>
8. Федоров А. А. Концепция литературного творчества Умберто Эко и воплощение модели писателя «Умберто Эко – М-автор» // Российский гуманитарный журнал. 2016. Том 5. № 6. С. 543-553.
9. Федоров А. А. Что такое образцовый роман? «Нулевой номер» У. Эко в свете концепции открытого произведения // Вестник Башкирского университета. 2016. Т. 21. № 4. С. 954-963.
10. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. М.: Академический проект, 2016. 559 с.
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. 531 с.

12. Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2006. 490 с.
13. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. М.: АСТ: CORPUS, 2015. 736 с.
14. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2014. 284 с.

Inyushina I. A.

BOOK IN A VISUAL SEMIOLOGY OF UMBERTO ECO

The article proposes the consideration of the book as one of the objects of visual semiology of Umberto Eco and as the subject of book art. We understood a culture as a semiosis. The book is a special part of communication and human practices in this context. Special fonts, Bukovica, ornaments and miniatures, marginalia, binding etc. are not just aesthetic elements, but iconic signs that convey information about the different types of culture. Particular importance to the visual aspect of the book gets in the intellectual circles of bibliophiles, to build on the basis of iconic signs reading entire narratives.

Key words: *book, book art, visual semiology, communication, sign, connotation, hypotyposis, ekphrasis.*

Техническая герменевтика и семиотика^{*}

Нестеров А. Ю.

Россия, Самара, Самарский университет, доктор философских наук, заведующий кафедрой философии

Вопросы технической герменевтики, то есть конкретных техник, позволяющих снять ситуации непонимания, и общей теории знаков, для меня оказались сплетены 10 лет назад, во многом под влиянием работ Гунтера Шольца. Сейчас я рад вернуться к сформулированным тогда тезисам и констатировать, что семиотический подход

^{*} Впервые статья была опубликована в сборнике: Литературоведение и герменевтика. Феномен границы в литературе / науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самар. гуманит. акад., 2010. 338 с.