# Семиотический квадрат как зеркало art-революции

Тамара Борисова

Настоящая статья относится к разряду исследований, лежащих на пересечении двух абсолютно разных наук, что противоречит сразу двум пушкинским постулатам: императиву "в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань" и запрету на то, чтобы поверять алгеброй гармонию. Эти "конь" и "лань" – семиотика и искусствоведение.

Попытки "впрячь" их в одну "телегу" неизбежно приводят исследователей к перекосу в ту или иную сторону: в сторону "алгебры" ли, "гармонии" ли, но крен наблюдается.

Несмотря на то, что в научный обиход давно и прочно вошло понятие "семиотика культуры", что право на художественную "знаковость" признано "неотчуждаемым" уже не только применительно ко всем без исключения видам искусства, но и распространилось даже на сферу повседневной жизни, - все же между "чистой" семиотикой и искусствоведением до сих пор лежит бездонная пропасть.

И семиотика, и искусствоведение выработали отдельные, почти ни в чем не совпадающие методы анализа художественных произведений и собственный научный инструментарий.

Искусствоведение мечется между Сциллой сухого структурного или композиционного анализа произведения вне связи со смысловыми процессами - и Харибдой задушевного пересказа сюжета картины или музыкального произведения в стиле "шумели донские акации" (подлинная фраза из давней искусствоведческой статьи, посвященной известной советской опере, не будем говорить, какой) и характеристик образов на уровне школьных сочинений "Татьяна, русская душою...".

"Чистая" семиотика, как пушкинский скупой рыцарь, чахнет над своим "алгебраическим златом": актантами и протоактантами, трансформациями, фокализациями и фигуративизациями, нарративными программами и перспективами - до конкретных же художественных текстов ей и дела нет...

А так называемая "семиотика культуры" сплошь и рядом сводится к попыткам всего лишь "расшифровать" содержание конкретного знака, "инвентаризовать" все наличные в тексте знаки, составить своеобразный их реестр, рассмотреть особенности их функционирования в тексте или текстах (в лучшем случае с лингвистических позиций, в худшем – с литературоведческих или искусствоведческих, наихудшем – с высоты "донских акаций"). Произвольность толкования художественного текста (будь то словесный, живописный, архитектурный, музыкальный или "охудожествленный" обыденный текст), объективные трудности, с которыми сталкивается исследователь при попытке научного анализа ("неуловимость" музыкального знака, неминуемая "дубляжность" научного описания по отношению к словесному художественному тексту, "нестыковка" базовых искусствоведческих и семиотических понятий и т.д.) – вот причины разочарования основной массы исследователей в применении семиотической методологии и инструментария. Даже с каким-то странным злорадством пишут сейчас ученые о "крахе" русского (советского?) структурализма, об утопичности попыток "вывести" некий универсальный код культуры, о "кризисе логоцентризма", о "торжестве деконструкции" и т.п. И что же предлагается взамен? Разойтись обратно "по своим национальным квартирам"? Строить новую "универсальную (тоталитарную) теорию"? Отбросить наработки семиологов/семиотиков/семиотистов и броситься в объятия дискурса "шумели донские акации"?

Один из путей преодоления кризиса я лично вижу в новой попытке семиотического подхода к явлениям культуры – подхода, основанного на поисках точек соприкосновения уникального, специфического способа анализа (искусствоведение) и универсального, общего (семиотика).

И в данной статье я попытаюсь показать читателям продуктивность этого пути (на примере двойного - семиотико-искусствоведческого - анализа живописного текста, точнее, всего "корпуса" визуальных текстов мировой культуры).

Итак, "Семиотический квадрат, как зеркало ART-революции" (необходимое пояснение для юных читателей: название статьи аллюзионно, оно отсылает к работе В.И.Ленина "Лев Толстой, как зеркало русской революции" – Т.Б.).

Для начала определимся в терминах.

Семиотический квадрат - это зрительное представление логической организации (членения) той или иной семантической категории [1, с.496].

Понятие это вводится для выявления типологии отношений между признаками семантической категории. Иначе говоря, для того, чтобы можно было определить, какие признаки категории являются внутренними (конституирующими), а какие - посторонними.

Опуская подробное описание последовательных процессов - трех порождений членов категории, интересное и понятное специалистам, попытаюсь упрощенно передать смысл происходящего.

Если взять какую-нибудь оппозицию А/не-А и назвать ее семантической осью, то можно заметить, что каждый из двух членов этой оси окажется способным вступать в новое отношение типа А/А (А/А, А/не-А, А/не-А, А/не-А). Представление этого множества отношений примет форму квадрата, в котором устанавливаются следующие отношения.

Первое порождение членов категории дает три типа отношений: отношение противоречия (контрадикции), отношение противоположности (контрарности), отношение дополнительности (комплементарности).

Второе порождение членов категории – иерархически более высокие отношения (функции): два отношения противоположности (контрарности) вступают между собой в отношение противоречия, а два отношения дополнительности устанавливают между собой отношение противоположности (контрарности).

Авторы иллюстрируют это положение следующим примером.

Между четырьмя членами ("быть", "казаться", "не казаться", "не быть") устанавливаются такие отношения.

"Истинность" (быть+казаться), "ложность" (не быть+не казаться), "тайна" (быть+не казаться), "обман" (не быть+казаться). Следовательно, ясно, что "истинность" и "ложность" – это противоречащие метачлены, а "тайна" и "обман" – противоположные. Итак, метатермины и категории, которые они конституируют, рассматриваются как члены и категории второго порождения (см. подробнее и с иллюстрациями: [1, с. 496-502]).

И, наконец, третье порождение членов категории. Эта проблема считается пока еще не решенной наукой. Известно лишь, что это еще более сложное образование, что существуют (или могут существовать) сложный (комплексный) и нейтральный члены, являющиеся результатом установления отношения "и...и" между противоположными (контрарными) членами (например, и истинность, и ложность одновременно), а главное, наблюдаются конкретные проявления в культуре – "в культовых, мифологических, поэтических и т.п. дискурсах прослеживается особое предпочтение к использованию комплексных членов категорий" [там же, с.501-502].

Своеобразный семиотический квадрат я и попытаюсь "вычертить" из оппозиции "искусство-действительность" (модификация оппозиции "истинность-ложность") применительно к визуальному искусству.

Но прежде рассмотрим еще одно семиотическое понятие – нарративность, без которого трудно будет уяснить глубинные смысловые процессы, происходящие в текстах визуального искусства. Необходимость рассмотрения этого понятия вызвана еще и распространением в современных искусствоведческих работах суженного и от этого искаженного понимания нарративности. Отчасти это обусловлено исходным значением слова (во французском языке оно означает "рассказ, повествование"). Еще одна причина - первоначальная трактовка, противопоставляющая "историческое повествование" (или "историю") и "дискурс" в узком смысле: "не-лицо" характеризует историю, а "лицо" ("я" или "ты") является принадлежностью дискурса (Э.Бенвенист, Ж.Женетт). Однако здесь необходимо учитывать мнение В.Проппа, К.Леви-Стросса и других исследователей, согласно которому за внешними атрибутами фигуративного повествования - наррации – скрываются более абстрактные и более глубинные системы, управляющие производством и пониманием этого рода дискурса [там же, с. 503]. Гораздо более продуктивной является трактовка А.Ж.Греймаса и Ж.Курте, рассматривающих нарративность как "организующий принцип любого дискурса" [там же, с. 505].

Такая трактовка нарративности основана на данных исследования произведений фольклора, показавших существование почти универсальных нарративных форм, границы которых шире, чем лингвистические границы тех или иных языковых коллективов [там же, с. 503] .

Соединение же семиотико-нарративных и дискурсивных структур определяет дискурс в целом: дискурс в узком смысле – то, что "хотел сказать автор", наррация – то, что "сказалось само" (Р.Барт).

Художественный эквивалент этого научного тезиса таков:

"Соотношение сил, управлявших творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, неназванных" (Борис Пастернак) [цит. по: 10, с. 615-616].

Здесь мы сталкиваемся с феноменом интертекстуальности, который подробно, вслед за Бартом с его теорией кода, рассмотрела Ю.Кристева. Она понимает интертекст как пространство схождения всевозможных цитаций (предметом цитации являются "не конкретные фразы, позаимствованные из чужих произведений, но всевозможные дискурсы, из которых, собственно, и состоит культура и в атмосферу которых независимо от своей воли погружен любой автор" [цит. по: 3, с. 289-290]. Кристева утверждает, что "любой пишущий, даже если ему не пришлось прочесть ни одной книги, все равно находится под влиянием окружающих дискурсов" [там же]. Таким образом, по самой своей природе любой текст - это интертекст. Вот почему Кристева вводит понятие "чтение-письмо": интертекст пишется в процессе считывания чужих дискурсов [там же].

Выявить такие глубинные (нарративные) структуры в живописи можно за счет столкновения двух разных нарративов: глубинных структур наивного сознания "необученного" художника (в нашем случае это югославский художник-примитивист И.Генералич) и тех же структур, но уже "обученного" критика (Виль Гримич).

(Для русскоязычных читателей даю параллельный перевод, сохраняя "аромат" украинского языка из источника цитирования).

"Надзвичайно цікавий матеріал для міркувань з приводу виникнення ефекту наївності й загадковості у творах художників-примітивістів дають картини "Повішений півень" (1959) і особливо "Опудало" (1964).

На першій картині над безкрайнім простором з дрібним пейзажем у правому верхньому кутку висить у зашморгу обскубаний мертвий півень. На другій – також мертвий півень, розіп’ятий на хрестовині для опудала на межі житнього поля, зеленого обрію і драматично-темного неба".

"Чрезвычайно интересный материал для размышлений по поводу возникновения эффекта наивности и загадочности в произведениях художников-примитивистов дают картины "Повешенный петух" (1959) и в особенности "Пугало" (1964).

На первой картине над необозримым пространством с мелким пейзажем в правом верхнем углу висит в петле ощипанный мертвый петух. На второй - также мертвый петух, распятый на крестовине для пугала на краю ржаного поля, зеленого горизонта и драматически-темного неба".

"Враження загадковості, пов’язане з цією картиною, настільки інтенсивне, що людина навіть губиться перед власними спробами її розтлумачити. Чому й за віщо розіп’ятий цей красень-півень? Чому в нього обскубана шия? Чому над ним написане ім’я художника? Що означає погрозливо хмарне небо? Що означає лагідний обрій? Чому не ворухнеться житнє колосся під півнем, чому не видно подуву вітру за такого грозяного неба? Чи говорить про щось симетрично барвисте оперення півня? Чи означає взагалі щось ця картина?". "Впечатление загадочности, связанное с этой картиной, настолько интенсивно, что человек даже теряется перед собственными попытками ее истолковать. Почему и за что распяли этого красавца-петуха? Почему у него ощипана шея? Почему над ним написано имя художника? Что означает грозное облачное небо? Что означает мирный горизонт? Почему не шевельнется ржаной колос под петухом, почему не видно дуновения ветра при таком грозовом небе? Говорит ли о чем-то симметрично расцвеченное оперение петуха? Означает ли вообще что-нибудь эта картина?".

Сопоставим теперь эту серию "мучительных" вопросов (задаваемых искушенным зрительским сознанием, привыкшим к поиску символических значимостей, возникающих в результате соблюдения известных опытному "пользователю" мировых правил и законов искусства, диктующих, как "читать" картину, как анализировать ее композицию, соотнося цвет, форму, колористические и световые массы, характер мазка, фактуру холста, "отношения" с рамой/рамкой, тип перспективы и прочие элементы "языка живописи") с авторским комментарием к картине, включающим нас в абсолютно иной мир значимостей и мотивировок, точнее, переводящим зрителя в принципиально иную систему координат:

"Це твір з моєї серії картин про півнів, яких я багато разів малював, оскільки в Наддрав’ї вони найпоширеніші з домашньої птиці, що використовується для харчування... На моїй картині він змальований у гарних кольорах; на ганчірці, прикріпленій над півнем, я поставив свій підпис і рік написання картини. Можливо, у зображенні цього півня на тлі драматично глибокого неба є якась символіка, хоча про символіку я тоді не думав. Я просто розіп’яв його на хрестовині замість опудала у полі, щоб не налетіли горобці і не подзьобали жита" [2, с. 145]. "Это произведение из моей серии картин о петухах, которых я много раз рисовал, поскольку в Наддравье они самые распространенные из домашней птицы, употребляемой в пищу... На моей картине он изображен в хороших красках; на тряпице, прикрепленной над петухом, я поставил свою подпись и год написания картины. Возможно, в изображении этого петуха на фоне драматически глубокого неба есть какая-то символика, хотя о символике я тогда не думал. Я просто распял его на крестовине вместо пугала в поле, чтобы не налетели воробьи и не поклевали ржи" [2, с. 145].

Собственно говоря, "загадочный смысл" наивной живописи во многом возникает именно за счет пересечения двух "параллельных" систем координат.

В свете всего сказанного о нарративности разрешите задать риторический вопрос: что такое "ненарративная живопись"? Это выражение часто употребляется искусствоведами в значении "бессюжетная", "абстрактная", тогда как в этих случаях можно говорить лишь о нефигуративной живописи.

И только теперь, более или менее определившись в терминах, мы сможем перейти к собственно предмету нашего разговора. Итак, есть отдельное, в значительной степени обобщенное, схематизированное семиотическое понятие (семиотический квадрат). И есть отдельно некая совокупность текстов мировой живописи (и шире – изобразительного или визуального искусства). Какие точки соприкосновения можно найти, вступая в эти – такие разные – сферы человеческого знания и деятельности?

В искусствоведческой теории достаточно высокой степенью абстракции обладает учение о типах перспективы в живописи. В частности, этой проблеме посвящено фундаментальное исследования Л.В.Мочалова "Пространство мира и пространство картины" [5] (см. приложения , где помещены извлечения из работы Б.В.Раушенбаха о типах перспективы [7] ).

Итак, Л.В.Мочалов говорит о "парадоксальной двойственности" картины, позволяющей выделить два плана: план изображаемого и план изображенного - и отмечает главный конфликт на этом уровне: "Воспроизводя трехмерный "предмет" изображения, картина использует двухмерный "субстрат" (ткань) изображения" [5, с. 8]. Таким образом, в качестве стабильных форм в живописи выступают именно формы пространственного построения.

Парадоксальным образом (а скорее всего, естественным и закономерным) оказывается, что, будучи изображенным графически, семиотический квадрат соответствует той самой "первичной клеточке", о которой говорит Л.В.Мочалов: "... геометральный план - первая и универсальная для разных народов форма передачи пространства... Ее как элементарную геометрическую форму прямоугольника можно избрать в качестве первичной клеточки исследования отношений пространства и плоскости" [5, с.51; здесь и в следующей цитате выделено мной – Т.Б.].

И далее, говоря о трех перспективах и предперспективе (в искусстве известных нам периодов и народов), Л.В.Мочалов описывает поведение "модели прямоугольника" в них: "...две противоположные стороны как бы закрепляются, оставаясь горизонтальными или вертикальными, а две другие обретают потенциальную подвижность, становясь то наклонно параллельными, то расходящимися, то сходящимися" [там же].

Попробуем как-то "совместить" семиотический квадрат как универсальную единицу членения семантического пространства и геометральный план как первый и универсальный для разных народов "квадратик" - форму передачи пространства... Иными словами: алгеброй поверим... геометрию. Для большей убедительности используем ту же семантическую ось "быть-казаться", но вместо противоположных метачленов "истинность-ложность" выберем метачлены "действительность-искусство" или "действительность-иллюзия" (как известно, ни к одному из трех аспектов семиотики неприменимы понятия "истинность-ложность"). В таком случае второе порождение членов категории даст метачлены или "быть", или "казаться" (искусством или действительностью), а третье - и "быть", и "казаться" (одновременно). В результате получаем: "искусство, кажущееся действительностью"; и "действительность, кажущаяся искусством".

Далее нам предстоит выстроить эти модели, учитывая оппозицию "быть-казаться" по отношению к "искусству" и "действительности", и попробовать "вычислить" недостающие элементы, касающиеся будущего состояния живописи (изобразительного/визуального искусства). Начав с "первичной клетки" предперспективы египетской живописи, через систему параллельной перспективы, в которой в этой самой клетке "углы скашиваются, но стороны сохраняют параллельность" [5, с. 59] (см. более подробно указанные ранее приложения), двигаемся далее к "суммированию разных аспектов изображаемого предмета" в системе обратной перспективы (вследствие "разгибания", "развертывания" объемной картины) [там же, с. 73]. Затем переходим к прямой перспективе, вспоминаем теорию "зеркала" Леонардо да Винчи, которое тот советовал "брать себе в учителя", с поправкой на то, что "зеркало - "картина" с прозрачной поверхностью. Вполне логично возникает метод рисования видимого мира сквозь стекло или сетку, разделенную на квадраты, как это показано на известной гравюре Дюрера" [там же, с.110-111]. Возникновение рамы, позволявшей "выразительно кадрировать изображаемое" и "задавать систему осей", положило начало дальнейшему процессу (через ХVII век) - кадрированию изображаемого "в целях более экспрессивной его подачи" и - в конечном итоге - к подвижности рамы, в новейшем искусстве превратившейся в просто рамку. Ныне, с появлением компьютерной графики, эта рамка превратилась в "летающий модуль", способный "скадрировать" все что угодно. Соответственно движение по оси "искусство-действительность" можно представить таким образом (опираясь на книгу Л.В.Мочалова и иногда прибегая к лингвистическим аналогиям). Египет - ориентация "на образы представления", первичная попредметная "инвентаризация" мира, его анализ, понятийно-знаковое изображение, "картины-существительные". (Акцент не на "быть", а на "казаться"). Китай - "искусство с двойным дном, уравновешивающее /.../ план реальный и идеальный, начала - изобразительное и эмоционально-понятийное" (равновесие "быть" и "казаться"). Икона ("книга для неграмотных") - принцип "уведомления" о телесной физической стороне мира, характер изображения определенного предмета приобретает прочность постоянного эпитета" ("пространство сердца"). (Акцент на "казаться"). Возрождение - снова равновесие "быть-казаться". Барокко - "художественная грамматика стиля". Цитирую Мочалова: "Именно кажущееся, оптически неожиданное, случайное сделалось художественно значимым" [там же, с.123].

За неимением места и времени опустим следующие звенья цепочки, совершив скачок в нынешнюю ситуацию "конца эпохи постмодернизма", с ее летающей рамкой-модулем. На первый взгляд становится очевидным, что такая не фиксированная ни во времени, ни в пространстве рамка поможет наиболее адекватно отразить действительность: ходи себе с этой рамкой, как с фотоаппаратом "Кодак", и "отщелкивай" действительность... Однако, вовремя вспомнив о нарративности, интертексте и бартовских кодах, поостережемся делать акцент на "быть". Здесь мы скорее имеем дело с третьим порождением членов категории, причем открывается нарративная перспектива такой глубины, что становится пропастью: нынешнее искусство - это кажущаяся действительность, которая на самом деле является и одновременно кажется искусством. (Далее до бесконечности). Если попытаться вернуться "обратно", то первая аналогия, которая напрашивается, - это барокко. В главе "Шифри і коди елітарної поезії" книги "Світло українського бароко" А.Макаров пишет: "вірші написані "штучною поетичною мовою, що складалася в основному з міфологем, філософських абстракцій, екзотичних топонімів, алюзій, символів, розгорнутих метафор і парабол" ("стихи написаны искусственным поэтическим языком, состоящим в основном из мифологем, философских абстракций, экзотических топонимов, аллюзий, символов, развернутых метафор и парабол") [4, с. 226].

На основании закона чередования уравновешенности "быть-казаться" и "крена" в сторону "казаться" можно сделать ближайший и дальнейший прогноз относительно последующего развития визуального искусства. Сегодня пока еще наблюдается этап равновесия (нынешний "мэйнстрим" - все еще постмодернизм, как ни пытаются уверить нас в обратном специалисты). Однако равноправное существование абсолютно всех без исключения "наработок" предыдущих эпох, использование всего предыдущего художественного опыта не может продолжаться бесконечно. На "форпостах" уже наметилось движение в сторону постпостмодернизма, чему свидетельство – пока тихий, но уже заметный "исход" художников в сторону уникального, единственного, окказионального, иерархичного – в сторону "казаться". "Летающий модуль" притормаживает и уже подолгу задерживается около одного объекта (тенденция к глубокой, утонченной, продуманной до мелочей стилизации, внимание к одной модели, к одному объекту изображения, всестороннее и внимательное "рассматривание/изучение" предмета, и столь же тщательное – до неправдоподобия – воспроизведение, а на противоположном полюсе – отказ от изображения предмета, окончательная подмена изображения его названием, подмена предмета понятием).

В качестве иллюстрации к последнему утверждению разрешите предложить описание проекта Сергея Тетерина "Электрическая икона конца ХХ века" [9], созданного в ноябре 1999 года.

Электрическая икона конца ХХ века

Artist Сергей Тетерин

Title Электрическая икона конца ХХ века

Work Date ноябрь 1999

Category концептуальная работа

Medium японский рекламный лайтбокс (1995 г.), самоклеющаяся пленка STARLEX, русский рукописный рекламный шрифт (1909 г.)

Dimensions 6 х 12 х 25 см

Price $ 260

Работа "Электрическая икона конца ХХ века" впервые демонстрировалась на выставке современного искусства в Арт-Клубе (г. Пермь) в ноябре-декабре 1999 года - в рамках общероссийского фестиваля "Культурные герои 21 века".

Авторский комментарий: "... Для меня ХХ век - это век электричества и рекламы, век наступления повальной грамотности в России, когда уже не надо рисовать БОГА, чтобы получилась икона. Теперь достаточно просто написать: БОГ, и сразу пойдут нужные аллюзии-ассоциации. А если написать БОГЪ, то все это будет чуть-чуть по-другому. Уверен, что вы улавливаете... Ну а то, что Бога можно включить в сеть и выключить, потом снова включить - разве не так это было в истории России 20-го века?" (Сергей Тетерин)

Этот скадрированный и остановленный остановившимся "модулем" "Богъ" – крайняя, итоговая точка на оси в сторону "казаться".

После этой остановки, которую один мой знакомый специалист по рекламе назвал "крутым креативом", не может случиться ничего иного, кроме откатного движения... Ведь этот остановившийся модуль "скадрировал" ни много, ни мало - всю Вселенную... Это новый "черный квадрат Малевича" (обратите внимание на геометрию!), после которого, казалось, уже не может быть никакого искусства... – И что? Да ничего. Появились новые художники, потащившие это квадратное колесо истории обратно, в сторону красок и объемов: стали раскрашивать его, резать, компоновать, расцвечивать веселыми "горохами" (серия "наивных" квадратов), включать в свои художественные контексты и подчинять своей художественной задаче. Относительно последнего: у одного конотопского художника есть работа "Черный квадрат" Малевича над Конотопским озером", где черный квадрат, слегка ракурсно развернутый, как ни в чем не бывало парит над вполне реалистическим водным пейзажем (как видим, Конотоп – не только тот город нынешней Сумской области, в котором жила конотопская ведьма, но и место, где летают "черные квадраты").

Что лично меня больше всего умиляет в проекте Сергея Тетерина "Электрическая икона" – это простодушная до гениальности фраза "По вопросам приобретения работы свяжитесь с автором: teterin@bigfoot.com". Непонятно только, продается "Богъ" только в виде "японского рекламного лайтбокса (1995 г.), самоклеющейся пленки STARLEX, русского рукописного рекламного шрифта (1909 г.)" размером 6 х 12 х 25 см – или в комплекте с компьютером? Судя по цене - $ 260 – покупателям придется "перебиться" без компа. Разве что плохонький какой-нибудь или "бэушный" комп...

(Необходимое примечание: я вовсе не хочу каким бы то ни было образом дискредитировать этот проект Сергея Тетерина, поскольку в целях объективной оценки внимательно ознакомилась с большинством его философско-художественных произведений на личном сайте автора [8] и могу без малейшей тени иронии сказать, что это очень интересный, много и продуктивно работающий "медиа-художник", как он сам себя аттестует).

Стало быть, все идет к тому, что обещанной в названии моей статьи ART-революции, скорее всего, не будет, поскольку, согласно новейшим культурологическим теориям и не менее новым размышлениям Экклезиаста, понятие спирали применительно к движению культуры отменяется, а остается "круговорот воды в природе". Поэтому, "доколе не порвалась серебряная цепочка, и не разорвалась золотая повязка, и не разбился кувшин у источника, и не обрушилось колесо над колодезем" (Эккл.12; б), мы в лучшем случае будем и дальше перебирать звенья серебряной цепочки, имеющие форму квадрата, в худшем - когда-нибудь все же разорвем ее.

Поэтому чем отчетливее в определенный временной период проступают признаки "равновесия" или "крена", тем скорее можно ожидать смены "квадратного звена" этой "серебряной цепочки".

Что-то мне это мерное чередование сильно напоминает... Что? "Идет ветер к югу, идет ветер к северу, и кружит, и кружит ветер на пути своем, и возвращается ветер, откуда пришел"? И это тоже, но что-то еще. Электрического Бога – "вкл./выкл."? Очевидно, да. Но и еще что-то. Характер передачи электрических импульсов, обусловливающий мыслительные процессы нашего мозга и нашего компьютера? И это – да. Но что же еще? Ах, наконец, вот оно:

"Поскольку структура – это элементарный способ существования семиотической системы, всякий актант\* может быть проецирован на квадрат семиотический и таким образом расчленен по меньшей мере в четырех актантных позициях (актант, антиактант, негактант, негантиактант): по отношению к категории актантов, которая таким образом устанавливается, его можно назвать протоактантом; мы говорим, например, что субъект или адресант – протоактант, когда они манифестируют в дискурсе некоторые из своих актантных позиций, такие, как субъект и антисубъект, адресант и антиадресант" [6, с. 518].

## Список литературы

1. Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь // Семиотика / Сост., вст. ст. и общ. ред. Ю.С.Степанова. – М.: Радуга, 1983.

2. Гримич В. Кольорове диво Югославії (Погляд письменника на живопис югославських народних художників-примітивістів) // Всесвіт. – 1983. - № 9.

3. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р.Барта S/Z). – Барт Р. S/Z. – М.: РИК "Культура", Изд-во "Ad Marginem", 1994.

4. Макаров А. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994.

5. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. - М.: Советский художник, 1983.

6. Протоактант // Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь // Семиотика / Сост., вст. ст. и общ. ред. Ю.С.Степанова. – М.: Радуга, 1983.

7. Раушенбах Б.В. Пристрастие. - М.: Изд-во "Аграф", 1997. См. также http://beseda.mscom.ru/library. Цитируется по пересказу И.Лютого "Теория перспективы Раушенбаха", помещенному на сайте И.Лютого "Тенденции времени" (http://intention.newmail.ru/raush.htm).

8. Страница Сергея Тетерина. - http://www.teterin.raid.ru

9. Тетерин Сергей. Электрическая икона конца ХХ века. - http://www.teterin.raid.ru/icon20.htm

10. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс; Культура, 1995.

## Примечание

\* Актант понимается как предмет или существо, совершающие акт (действие) или подвергающиеся действию. "Согласно Л.Теньеру, у которого заимствован этот термин, "актанты - это существа или предметы, участвующие в процессе в любом виде и в любой роли, пусть даже в качестве простых фигурантов или самым пассивным образом" [цит. по: 1, с. 483]. С этой точки зрения А. будет означать определенный тип формальной синтаксической единицы, еще не получившей семантическую и/или идеологическую нагрузку" [там же].

В литературоведческой семиотике термину "актант" соответствуют термины "персонаж" и "действующее лицо", причем важно помнить о том, что действующее лицо определяется еще и как "фигура", т. е. пустое пространство, куда "вкладываются как формы синтаксические, так и семантические" [там же, с. 383-384].