

## СТРУКТУРА “АРХІТЕКТУРНОГО ЗНАКА” ТА “АРХІТЕКТУРНОГО ТЕКСТУ” В СЕМІОТИЧНОМУ АНАЛІЗІ ОБ’ЄКТІВ ІСТОРИЗМУ

© Лінда С.М., 2012

**Проаналізовано основні напрями інтерпретації поняття знака та тексту в семіотиці, а також запропоновано структуру знака та тексту (знакової системи) для аналізу об’єктів архітектури історизму з позицій архітектурної семіотики.**

**Ключові слова:** *семіотика, знак, знакова система, текст, архітектура історизму.*

**Basic directions of interpretation of sign concept in a semiotics are analysed in the articles, and the structure of sign and sign system for the analysis of objects of historicism architecture from positions of architectural semiotics is also offered here.**

**Key words:** *semiotics, sign, sign system, text, historicism architecture.*

### Постановка проблеми

Семіотика як самостійна дисципліна виникла порівняно недавно, хоча ще у XVIII ст. англійський філософ-мораліст Дж. Локк доволі точно визначив сутність семіотики (саме цей термін він використав). Дж. Локк писав, коли йшлося про розділення наук: «Наступний розділ можна назвати «семіотика» або «вчення про знаки». Завдання розділу, про який він писав, полягало у тому, щоб «розглянути природу знака, якими розум користується для розуміння речей чи для передачі свого знання іншим». Це визначення семіотики до сьогодні залишається актуальним. Проте для того, щоб семіотика як наука народилася, необхідним став переворот у багатьох наукових дисциплінах. Отож семіотика як наука виникла у 1950-х роках на перетині структурної лінгвістики, теорії інформації, кібернетики і логіки [1]. У цей час дослідники усвідомили також той факт, що будь-які культурні феномени – від повсякденного мислення до мистецтва і філософії – обов’язково є відображені у *знаках* і являють собою знакові механізми [2]. Як найважливішу особливість знака, мовного зокрема, відомий французький лінгвіст Е. Бенвеніст називає репрезентацію об’єктів дійсності. «Роль знака, – пише він, – полягає у тому, щоб репрезентувати, заміщати якусь річ, виступаючи її субститутом для свідомості» [3]. Власне тому поняття знака від початку виокремлення семіотики як наукової дисципліни стало ключовим у формуванні термінологічного апарату та механізмів наукового дискурсу.

Незважаючи на свою столітню історію, семіотика все ще є динамічною сферою людської діяльності, які постійно визначає об’єкт та предмет свого дослідження, і намагається використати свій інструментарій у різних наукових дисциплінах. У. Еко у передмові до хрестоматійної роботи «Відсутня структура. Вступ до семіології» (1980 р.) писав про семіотику як про науку, яка, «формуючись та перебудовуючись майже щоденно, зобов’язує вчених та читачів розглядати будь-який твір як палімпсест» [4].

Сьогодні семіотика набуває безмежності, охоплюючи найширше коло об’єктів. Таку ситуацію можна пояснити тим, що семіотика вивчає явища людського розуму, які, очевидно, мають багато спільних структурних принципів. Семіотика задає певні параметри функціонування соціальних систем, які адаптовані до можливостей людського мозку. Вона вивчає когнітивні структури, якими оперує мозок [5]. Сьогодні семіотику розглядають як метанауку – своєрідну надбудову над усіма науковими дисциплінами, яка вивчає спільні інформаційні та соціальні процеси, комунікацію, функцію і розвиток культури та всіх видів мистецтв. А універсальність семіотичного підходу

зумовлює його надзвичайну популярність: «Нам здається, що семіотика як міждисциплінарна наука дозволяє уникнути недоліків вузькопрофесійного підходу, які перешкоджають інтеграції гуманітарного знання» [6].

Як було зазначено вище, у підвалинах семіотичного дослідження покладено поняття знака та знакової системи. Тому **метою статті** є визначити основні концепції знаків, які на сьогодні існують у семіотиці, і сформулювати структуру знака та знакової системи у теорії архітектури.

### Стан дослідження питання

Оскільки терміни «знак», «текст» у семіотиці вперше з'явилися у роботах зі структурної лінгвістики та філософії, то для визначення основних концептів їхнього розуміння були проаналізовані роботи Ч. Морріса, Ф. де Соссюра, Ч. Пірса, Г. Фреге. Автор також спирався на розробки сучасних дослідників семіотики (Ю. Лотман, Е. Бенвеніст), на дослідження з теорії комунікації (В. Агеєв, В. Кашкін, М. Мечковская), на роботи з питань семіотики мистецтва та архітектури (М. Бел, Н. Брайсен, У. Еко, Ч. Дженкс, А. Іконніков). Проаналізовані дослідження покладені в основу розробки структури знака і знакової системи в архітектурі історизму.

### Обговорення проблеми

**Становлення поняття «знака» та «тексту» у семіотичних дослідженнях.** *Чарльз Морріс* – американський філософ кінця XIX ст., один із батьків-засновників семіотики, надаючи виняткової уваги знакам та знаковим системам, вважав, що інтелект взагалі слід ототожнювати саме із функціонуванням знаків [7]. Засновниками семіотики вважають швейцарського лінгвіста *Фердинанда де Соссюра* та американського логіка і філософа *Чарльза Пірса*. Ф. де Соссюр сформулював основи науки про знаки, яку він назвав семіологія (цей термін часто використовують і тепер як синонім до семіотики). Ч. Пірс розробив складну логічну таксономію типів знаків, а його ідеї розвинув Ч. Морріс, який визначив структуру самої семіотики.

*Діадична модель знака Ф. де Соссюра.* У «Курс загальної лінгвістики» Ф. де Соссюр (до речі, цю книжку він не писав, а створив за студентськими конспектами прочитаних ним лекцій) задав парадигму гуманітарної думки у XX ст. Автор розглядав лінгвістику як частину семіотики, що займається проблемами мови. У книзі Ф. де Соссюр запропонував діадичну модель знака [8]. Знак складається із двох взаємопов'язаних частин:

- *означаюче* (signifier) – форма, якої набуває знак;
- *означуване* (signified) – поняття, яке він подає.

У. Еко пише про те, що Ф. де Соссюр визначає лінгвістичний знак як нерозривну єдність означаючого та означуваного, як єдність акустичного образу і концепту, порівнюючи з двома сторонами одного листка. Означуване – це не є річ і означаюче також не ряд звуків. Означаюче – це образ того звукоряду, а означуване – це образ речі, який народжується у розумі і співвідноситься з такими самими образами (наприклад: дерево, tree, Baum). Сьогодні означаюче, переважно, інтерпретують як матеріальну (фізичну) форму знака, ось таке, що можна побачити, відчутти, торкнутися. Розуміючи знак як ціле співвідношення між означуваним та означаючим, Ф. де Соссюр називає це співвідношення значимістю знака. Різницю між означаючим та означуваним деколи прирівнюють до відомого дуалізму форми та змісту, коли означаюче розглядається як форма знака, а означуване – як його зміст. Проте подібне формулювання не завжди правильно стверджує еквівалентність змісту та значення. Ф. де Соссюр був лінгвістом, тому його модель була виключно структурною, у ній не було прямого вказування на якийсь об'єкт, і швидше не відображала, а конструювала свою реальність. Вчений наголошував на певній довільності знака; у контексті природної мови він стверджував, що немає жорсткого зв'язку між означуваним та означаючим – це відношення є конвенціональним (тобто нормативними, прийнятними, договірним у межах певної групи людей, результат соціального консенсусу) [9].

*Тріадична модель знака Ч. Пірса.* Ч. Пірс запропонував удосконалену тріадичну систему знака [10], де знак складається з таких трьох частин:

- *репрезентамен* (representamen) – форма, якої набуває знак (не обов'язково матеріальна);
- *інтерпретанта* (interpretant) – це не інтерпретація, а радше смисл, який ми отримуємо від знака. Завдяки інтерпретанті знак має смисл навіть за відсутності інтерпретатора;
- *об'єкт* – те, на що посилається знак.

Репрезентамент нагадує означаюче у Ф. де Соссюра, у той час як інтерпретанта – означуване, проте, на відміну від останньої, інтерпретанта має властивість: вона сама по собі є знаком у розумі інтерпретатора. У той час як Ф. де Соссюр підкреслював довільну природу лінгвістичного знака, сьогодні більшість семиотиків підкреслюють, що знаки відрізняються щодо того, наскільки вони довільні або конвенційні. На основі цього Ч. Пірс формулював три види відношень між засобом вираження знака та його референтом (об'єктом позамовної дійсності, який має на увазі особа, що здійснює акт мовлення). Ці види відношень ще інакше називають «видами знаків» – це відома фундаментальна тріада Ч. Пірса: *знаки-ікони*, *знаки-індекси* та *знаки-символи*. Тобто знаки представляють об'єкт на основі подоби, казуальності (збіг) та довільного консенсусу (суспільного договору). Знаки перераховані вище у порядку збільшення конвенційності: іконічний знак – це знак, прямо пов'язаний певним чином з означуваним, індексний знак – це знак, подібний на означуване, та символічний знак – знак, який відносно означуваного є довільним або винятково конвенційним. Деколи для описання міри, у якій означуване детермінує (визначає) означаюче, використовують терміни «мотивація» і «примус». Чим у більшій мірі означаюче «примушене» означуваним, тим більше знак є «мотивованим»: іконічні знаки мотивовані у найбільшій мірі, а символічні – у найменшій. Важливим є те, що три види знаків не є виключними – знак може бути одночасно іконічним, індексним або символічним. Прикладом цього може бути топографічна карта: карта є іконічним знаком, оскільки представляє місця простору в їх топографічному співвідношенні одне до одного; вона є індексною, тому що індексує різні місця простору; вона є символічною, оскільки для її прочитання має бути вивчена нотаційна система знаків. Окрім того, Ч. Пірс розділяв знаки відповідно до їх категорійного статусу та згідно зі своїми об'єктами та інтерпретантами [11].

Загальновідомою структурою знака є так званий *трикутник Фреге*, названий за іменем видатного математика *Готліба Фреге* (1848–1925 рр.), рис. 1.

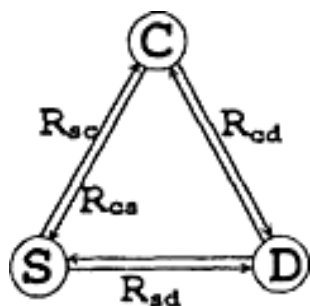


Рис. 1. Трикутник Фреге.

Вершини трикутника:

знак – S; концепт – C; денотат – D.

Концепт – це з однієї сторони, інформація (смысл), яку відображає знак, а з іншої – сума знань про позначений цим знаком предмет (денотат)

[Агеев В. Семиотика / В. Агеев. – М.: Весь Мир, 2002. – С. 19, рис. 4.]

Вершинами трикутника є знак (або ім'я, сигніфікат), концепт (або смисл, десігнат) і денотат. *Денотат* у логіці та семантиці – це предмет, який позначають власним іменем (константа або терма) або клас предметів, які називають спільним іменем. Денотат відповідає поняттю «об'єкта» у тріаді Ч. Пірса. Наприклад, власне ім'я «Київ» означає столицю України, а місто Київ буде денотатом імені «Київ». *Ім'я* у Г. Фреге – це те, як назвали предмет (денотат), ім'я є відповідником пірсівського репрезентамента або соссюрівського означаючого. Ще одна характеристика – це *концепт* або *смысл*, те, що у повсякденній мові називають значенням. У семантиці ж розрізняють предметне значення і смисл. Предметним значенням певного виразу називають той предмет або клас предметів, які позначаються цим виразом: тобто це й буде денотат. Водночас кожен вираз несе певний внутрішній зміст, який і буде називатися смислом. Зрозуміти якийсь вираз – це означає вловити його смисл, заданий денотатом. Г. Фреге вивів ще 7 тезисів використання та розуміння знаків. Саме теорія трикутника Фреге, або теорія імені, покладена в основу сучасної логічної семантики [12].

У семантиці відомі й інші конструкції знака. Наприклад, трикутник Одена-Річардса, де відповідно вершинами трикутника стали символ, референт і референція, де символ – це є поняття, референт – власне об’єкт, на який символ посилається, а референція – це мислене уявлення про предмет [13]. Як видно, незважаючи на різницю термінологій, усі конструкції об’єднує множинне трактування знака. Обов’язковою складовою структури знака є ім’я (або означаюче, символ, репрезентамен, сигніфікат), тобто форма знака (візуальна або акустична) і смисл (означуване, референція, інтерпретанта, десигнат, концепт), тобто сутність знака (ментальна). У багатьох конструкціях до цих двох складових додається ще денотат (референт, об’єкт), тобто річ, на яку посилається знак, яку цей знак і означає. Денотат може реально існувати (чи існував), а може і не існувати (бути придуманим). Наприклад, ім’я «Снігова королева» реального денотата не має.

У структурній лінгвістиці виділяють власне *знаки* та їхні складові – *фігури*, наприклад фонемі як складові елементи словесних знаків. Ці терміни увів данський лінгвіст-структураліст Л. Єльмслев. Він писав: «...мова організована таким чином, що за допомогою жменьки фігур і завдяки їх все новим та новим розташуванням може бути побудований легіон знаків». Уведення наприкінці ХІХ – напочатку ХХ ст. поняття фонемі, виділення диференціальних ознак фонем і розробка систем опозицій фонологічного і морфологічного рівня (роботи М. Трубецького, Р. Якобсона, Л. Щербе) поставило вивчення мови на якісно новий рівень. У табл. 1 наведена ієрархія рівнів вербальної мови [14].

Таблиця 1

Ієрархія рівнів вербальної мови

Фонетико-фізіологічний континуум	РІВНІ	фонетичний	морфологічний	лексичний	синтаксичний	текстовий
	<b>ЗНАКИ</b>	фонема	морфема	лексема	речення	текст
	<b>ФІГУРИ</b>	<i>диференціальна ознака</i>	фонема	морфема	лексема	речення
<b>Позиція користувача</b>		звукобуква	частина слова	слово	речення	текст

З аналізу таблиці стає зрозуміло, що трактування знака в семіотиці відрізняється від лінгвістичного. У семіотиці: знак – це найменша структурна одиниця, яка має зміст і апелює до свого денотата. З позиції користувача це буде слово (лексема), слово, своєю чергою, буде складатися з одиниць морфем і фонем, які визначеного змісту не мають, а є лише «будівельним матеріалом».

Сам по собі одиничний семіотичний знак дає небагато інформації. Для повноцінного інформування нам необхідний набір знаків, який не є безсистемним, а об’єднаний у певні знакові системи (мовою лінгвістів – це речення і тексти). Оскільки знаки визначаються іменем і смислом (або формою і змістом), то цю відповідність між іменем та смислом у семіотиці називають *кодом*. Знайти цю відповідність, зрозуміти знак – означає розкодувати його. У Еко визначає коди як певні системи, які встановлюють репертуар символів, правила їхнього поєднання, а також відповідність одного символу одному означуваному [15]. Інформаційні можливості знакових систем є значно ширші, ніж можливості окремих їхніх елементів. Справа у тому, що смисл повідомлення, що передається, залежить не лише від наявності у ньому того чи іншого знака, але і від того, яку вони створюють комбінацію. Комбінації знаків також є знаками, їх у цьому разі називають складними. Множина знаків, доповнена набором *синтаксичних, семантичних і прагматичних правил*, утворює систему, на якій будується та чи інша мова спілкування [16].

Якщо говорити про семіотику мистецтва (зокрема й архітектури) – то це означає говорити про мистецтво як знакову систему, а будь-які мистецькі явища слід розглядати як «тексти», які несуть певну інформацію і смисл. Усе багатство знакових засобів, які використовуються в мистецтві, формують його *семантичне (сміслові) поле*.

«Знак» і «знакова система» у теорії архітектури. Особливу сферу в семіотиці являє собою вивчення мистецтва як знакової системи. Використання методів семіотики стосовно мистецтвознавчого аналізу обумовлене твердженням, що знакові системи існують навіть тоді, коли факт їхнього

існування не очевидний і неможливий для доведення. Укоріненню семіотичного методу в мистецьку думку сприяла концепція структурної антропології К. Леві-Строса, який висловлював ідею про типологічну подібність структур мови та структур культурної організації соціуму. У 1951 р. К. Леві-Строс писав про це зі знаком питання: «Чи не являють собою різні сторони соціального життя (включаючи мистецтво і релігію)..., явища, чия природа аналогічна природі мови?» [17].

Загальновідомою є також соціальна активність мистецтва, оскільки знаки, які використовують письменники і художники, володіють цінними суспільними властивостями. Тому вивчення того феномена, як мистецтво акумулює суспільно значущу інформацію, – це надзвичайно цікаве завдання. На це ще у 1969 р. вказував Ю. Лотман – засновник московсько-тартуської семіотичної школи – і ставив запитання: «Чи не виникне коли-небудь «артистка» – наука, яка вивчає закони художніх конструкцій для «щеплення» деяких їхніх (*художніх систем* – С. Л.) властивостей системам передачі та зберігання інформації [18].

Зростання інтересу до семіотичних досліджень у здчестві у 1960-х роках було, з одного боку, даниною моді, а з іншого – реакцією на відхід від традиції, втрату стійкої мови просторових форм, які були властиві історичній архітектурі. Відхід від стильового проектування породив багато нестикувань між психологічними потребами людини у штучно створеному середовищі та прагненням архітектора продемонструвати оригінальність [19].

Одним із перших дослідників, хто звернув увагу на знакову природу архітектури, був філософ і лінгвіст *Умберто Еко*. У книзі, написаній наприкінці 1960-х років, «Відсутня структура. Введення в семіологію» У. Еко розділ про архітектуру розпочинає словами: «Якщо семіологія являється наукою не лише про знакові системи як такі, але вивчає всі феномени культури, так як би вони були системами знаків, ґрунтуючись на припущенні, що і насправді всі явища культури суть системи знаків і що, таким чином, культура є переважно комунікацією, то однією зі сфер, у яких семіологія найбільше запотребувана часом і життям, є архітектура» [20]. У. Еко першим спробував розглянути твори архітектури як систему знаків. Він же і визначив, що таке, на його думку, є в архітектурі знаком: «Значущі форми, коди, сформовані під впливом узусу (від лат. *usus* – використання, звичай, правило, загальноприйняте носіями цієї мови використання мовних одиниць – С. Л.), і які висувуються як структурна модель комунікації, денотативні та конотативні значення – саме такий семіологічний універсум, у якому на законних правах можлива інтерпретація архітектури як комунікації... Єдині конкретні об'єкти, якими в них можна оперувати, це архітектурні об'єкти як значущі форми...» [21]. Отже, для У. Еко знаком в архітектурі став архітектурний об'єкт, окрім того, вчений побачив «в архітектурному знаку означаюче, означаючим якого є його власне функціональне призначення» [22]. Тобто архітектурний знак означав сам себе, був власним денотатом.

Для У. Еко архітектура є сукупністю знаків і символів, які детонують (означають) утилітарні функції і конотують (приховано означають) їхній символічний смисл. Філософ пише про «функціональну» денотацію і «символічну» конотацію, де детонативні функції є первинними, а конотативні – вторинними. З плином часу первинні і вторинні функції можуть щезати, змінюватися і відновлюватися. У. Еко вводить також поняття *лексикоду* – коду, який розшифровує конотативний зміст, на відміну від денотативного, який він і надалі називає кодом [23]. У. Еко розмірковує так: архітектура задовольняє ті потреби, які від неї очікують. Архітектура, передовсім, це служба у тому значенні, що вона належить до сфери обслуговування, водопостачання, транспорту, а, отже, «архітектура ніяке не мистецтво, оскільки відмінна риса мистецтва в тому й полягає, що воно пропонує те, чого від нього не очікують». Тож коди, про які говорить У. Еко, не що інше, як іконологічні, стилістичні чи риторичні лексикоди (тобто коди вторинних функцій). Вони лише відтворюють готові схеми, закриті та застигли у часі форми, інформативні можливості яких врівноважуються системами очікувань, які не переоцінюються. Тоді архітектура – це риторика, тобто переконання. А це означає, що з комунікативного погляду – це одна із форм масової комунікації: «Діяльність, звернена до різних суспільних груп з метою задоволення їх потреб і з наміром жити так, а не інакше, може бути визначена як масова комунікація» [24]. Правда, філософ зазначає, що архітектура все ж більше, ніж просто засіб масової комунікації: «Звичайно,

архітектура являє переконання конформістського толку, і в той же час вона володіє певним пізнавально-творчим потенціалом... Архітектура співзначає ту чи іншу ідеологію проживання і, як наслідок, переконуючи в чомусь, вона тим самим відкривається інтерпретуючому прочитанню, яке розширює її інформаційні можливості». Розмірковуючи про кодифікацію, У. Еко розглядає не лише архітектурні коди (типологічні, геометричні), але й передбачає можливість використання архітектурою інших, позаархітектурних кодів: системи соціальних зв'язків, системи сумісного проживання, системи просторових зв'язків, системи родинних зв'язків тощо [25].

Використання понятійного апарату семіотики зайняло важливе місце у теоретичних роботах американського архітектора *Чарльза Дженкса*. У роботі «Архітектурний знак» Ч. Дженкс подав визначення архітектурного знака майже тотожне семіотичному твердженню про відношення денотата до означуваного: «Архітектура – це використання денотатом елементів (матеріалів, огорож), щоб артикулювалися означувані (спосіб життя, цінності), використовуючи певні засоби (структурні, економічні, технічні, механічні)...» [26]. Ч. Дженкс фактично слідує У. Еко, для якого денотат і є знаком (означуваним) власної функції. Основну увагу в «Мові архітектури постмодернізму» (1977 р.) архітектор і теоретик приділяє архітектурі як комунікаційної системи (про що й говорить назва книги), де архітектура звертається до споживача засобами метафор, слів, які поєднані семантичними та синтаксичними правилами. Ч. Дженкс ратує за розвиток «лінгвістичного апарату» архітектури, проводячи в ній аналогії з мовними термінами. Автор показує, що архітектурними словами і фразами можуть бути і будівля, і комплекс, і навіть ціле місто (це залежить від поставленого завдання). Ч. Дженксу належить відома теза про «подвійне кодування» в архітектурі: «Незважаючи на те, що у книзі не були окремого розділу про прагматику (розділ семіотики, що вивчає сприйняття та інтерпретацію знаків), автор піднімає надзвичайно складне питання розуміння та сприйняття архітектурних знаків» [27].

Р. Вентурі ставив свій акцент на засобах візуальної комунікації і шукав для цього матеріал у банальній культурі масового кічу – агресивній рекламі Лас-Вегасу, у самобуді мешканців американських субурбій. На практиці архітектор одним із перших постмодерністів став розвивати лінію історизму, побудовану на іронічних натяках, пародії прототипу, парадоксальної реструктуризації [28].

Зацікавлення семіотикою в архітектурі збіглося з кульмінаційними моментами розвитку архітектурного постмодернізму. У 1970–1980-х рр. створено багато архітектурних семіотичних ідей та концепцій, багато з них спиралися на роботу з урбаністичним контекстом (О.-М. Унгерс, Б. Дзеві, А. Россі), деякі формували різні схеми архітектурної комунікації на основі інтерпретації класичних елементів (Ч. Мур, М. Грейвз) [29].

**Структура «знака» та «знакової системи» в архітектурі історизму.** Наведені вище дослідження спиралися передовсім на розуміння архітектури як єдиної системи, єдиного потоку, в якому всі явища можна однаково описати та проаналізувати за єдиною схемою. Проте, здається, це не зовсім правильно, і прикладом того, що навіть у межах однієї дисципліни потрібно використовувати різні підходи, є архітектура історизму. Історизм у цій статті ми розуміємо не як назву певного періоду у розвитку архітектури (друга половина ХІХ ст.), а як принцип звернення в актуальній архітектурній творчості до досвіду історії. У такому ракурсі архітектура історизму значно розширює свої хронологічні межі, принаймні до епохи Відродження, сама назва якої вказувала на орієнтацію на культурні цінності попередніх епох. Характерною особливістю архітектури історизму є те, що ця архітектура вторинна і формально вона оперує готовими, запозиченими з історії формами. «Вирвані» із свого звичного контексту, часто демонтовані, змінені, інтерпретовані та поміщені у нове соціокультурне середовище, вони змінюють своє значення та смисл.

Розпочати формування семіотичної моделі в архітектурі історизму слід із диференціації знака. Архітектура оперує різними ієрархічними рівнями об'єктів, і «габарити» архітектурного знака залежатимуть від об'єкта дослідження. На рівні містобудування семіотичним знаком може бути ціле місто або житловий квартал, тобто містобудівна структура. У типологічному аналізі знаком може бути будівля (можливо, комплекс будівель). Проте в аналізі архітектурних об'єктів історизму знак буде значно меншою величиною. У разі диференціації архітектурного знака ми враховуватимемо два положення: 1) знак – це найменша семантично значуща одиниця; 2) основою у формуванні стильового

(сислового) вирішення будівель в архітектурі історизму є архітектурна деталь [30]. На фасадах будівель, створених у межах парадигми історизму, архітектурна деталь уже є носієм певних значень і, навіть демонтована із цілісної фасадної структури, володіє певним смисловим навантаженням<sup>1</sup> (прикладом такої архітектурної деталі може бути картуш із роками будівництва будівлі, скульптурний декор із вказівкою на функціональне призначення будівлі). Отож *найпростішим архітектурним знаком у будівлях історизму буде архітектурна деталь*, вона буде архітектурним еквівалентом семіотичного вербального знака – слова. За лінгвістичною моделлю, архітектурну деталь-слово можна також розкласти на фігури – ієрархічно нижчі рівні. Отже, відповідником *морфем* може бути *архітектурний елемент*, який не володіє інформаційним навантаженням. «Виокремлення» меншої структурної одиниці – відповідника фонем – є неможливим.

Структура знака в будівлях історизму буде відрізнятися від запропонованої У. Еко. Філософ вважав, що архітектурний об'єкт позначає сам себе, власну функцію, тобто денотат і сигніфікат знака збіглися. Так формувалася дідична знакова структура, подібна до тої, що запропонував Ф. де Соссюр. Таке твердження має сенс під час аналізу архітектурних об'єктів, які можна було б окреслити як модерністські, тобто такі, архітектура яких «звернена у майбутнє» і які *не мають аналогів у минулому*. По-інакшому з об'єктами, архітектура яких «апелює до минулого». Зодчі свідомо залучають до актуального архітектурного досвіду попередні епохи, а це означає, що вони вже *звертаються* до якогось прототипу, *до існуючого (реально чи віртуально) об'єкта*. Так в об'єктах історизму з'являється денотат – прототип, і новий об'єкт позначатиме чи сигнікуватиме його, наділяючи власним смислом. Архітектурний знак знову набуває звичної для семіотики форми трикутника, рис. 2, а. Проте його структура ускладнюється тим, що сам денотат вже є знаком (чи знаком власної функції, чи сигніфікатом попереднього об'єкта). Модель архітектурного знака набуває ступеневої форми. Вершиною структури буде новий десигнат (концепт) – смисл нового архітектурного знака, а у «підніжжя» – денотат (архітектурний прототип, який одночасно є сигніфікатом попереднього знака) та сигніфікат, тобто сам новий архітектурний об'єкт. Знак об'єкта архітектури історизму – це складна ієрархічна структура, де верхній рівень є «знаком знака», тобто мовою семіотики – *метазнаком*. Метазнак відповідно розшифровуватиметься кодом та лексикодом, які розшифровуватимуть попередні коди та лексикоди, тобто вони будуть *метакодом та металексикодом*, рис. 2, б.

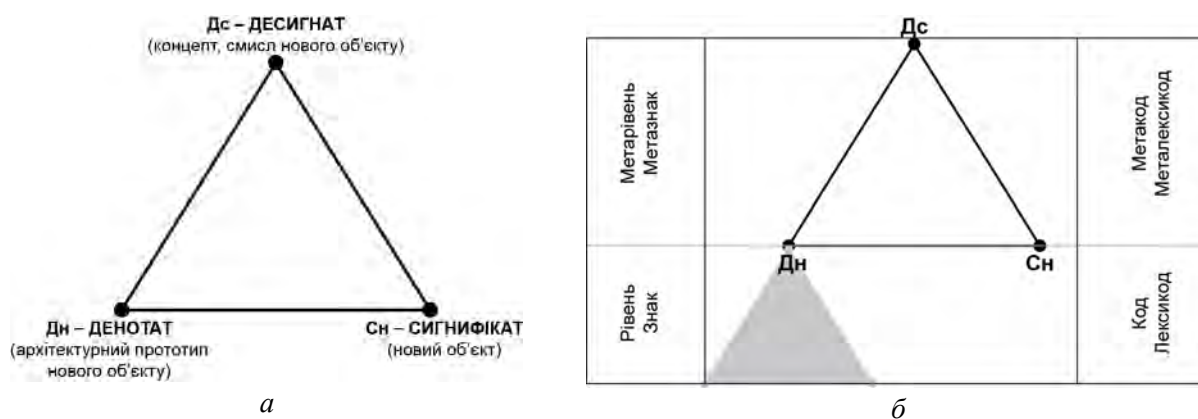


Рис. 2. Модель архітектурного знака:

а – структура архітектурного знака; б – ієрархічні рівні архітектурного знака

Типологія архітектурних знаків буде ґрунтуватися: на власне архітектурних символах, як, наприклад, лиштва, фронтон, замковий камінь, пілястра, колона, сандрик тощо; на образотворчих символах, як, наприклад скульптурних (рельєф, орнамент, маскарон, атлант тощо) або художніх (колір,

<sup>1</sup> Як приклад для семіотичного аналізу в об'єктах архітектури історизму прийнято фасади та дахи будівель, оскільки саме вони стають зосередженням смислового навантаження в архітектурному образі. Залежно від завдання можна за основу семіотичного аналізу можна взяти, наприклад, геометрію планів будівель або функціональну типологію.

поліхромія); на матеріальних, як, наприклад, фактура, колористика будівельного матеріалу. Архітектурні знаки вже на рівні архітектурної деталі можуть бути поліморфними структурами, тобто вони можуть формуватися з архітектурних елементів, запозичених із різних стильових систем, а можуть бути як мономорфні системи, побудовані на запозиченні з єдиного джерела, рис. 3.

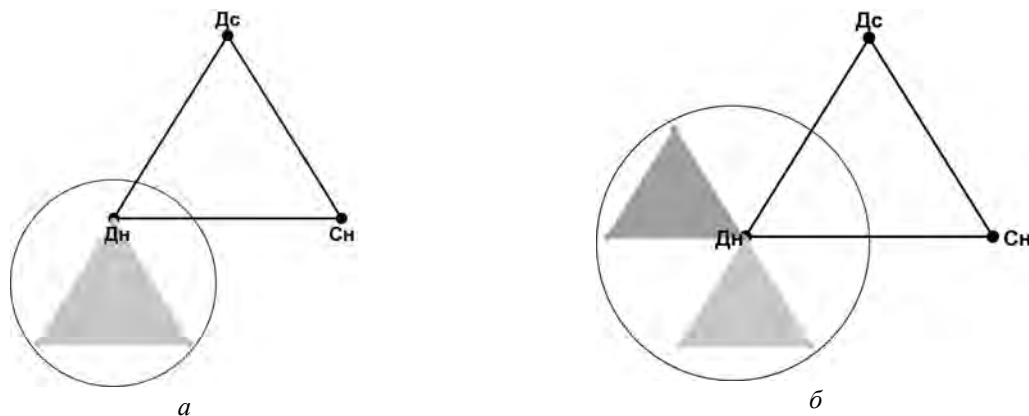


Рис. 3. Типологія архітектурних знаків:  
а – мономорфна структура; б – поліморфна структура

Як було зазначено вище, архітектурні знаки загалом малоінформативні. Вони об'єднані в *архітектурні фрагменти* – ієрархічно складніші структури (вербальною мовою – речення). Поєднання архітектурних деталей на фасадах будівель здійснюється на основі чітких правил архітектурної композиції, тобто правил архітектурного синтаксису, про який писав Ч. Дженкс. Типологія архітектурних фрагментів добре знайома всім архітекторам – це, наприклад, вікно, двері, стіна, дах, балкон, портик тощо.

Архітектурні фрагменти, своєю чергою, також інтегруються у складніші системи: це вже *архітектурні об'єкти*, які формуються із *фасадів і дахів*, або інакше *архітектурні тексти*. Так формується чітка знакова система архітектурних знаків, подібна до таксономії вербальних знаків, табл. 2.

Таблиця 2

#### Порівняння знакових систем вербальної та архітектурної мови

РІВНІ вербальної мови	фонетичний	морфологічний	лексичний	синтаксичний	текстовий
<b>ЗНАКИ вербальні</b>	фонема	морфема	лексема	речення	текст
<b>ЗНАКИ архітектурні</b>	–	архітектурний елемент	архітектурна деталь	архітектурний фрагмент	архітектурний об'єкт

Як видно із таблиці, вербальна та архітектурна мова мають подібну, проте не тотожну систему знаків. Відповідника фонемі в архітектурній мові знайти неможливо. Крім того, класифікацію у межах архітектурної деталі та фасаду можна значно розширити і знайти відповідно архітектурні словосполучення (композиційні поєднання архітектурних деталей), потім речення, фрази (композицію з кількох архітектурних фрагментів), лише тоді фасади. Це свідчить про те, що архітектурна мова, як одна із мов візуальних, значно багатша на образні асоціації, ніж мова вербальна. Цей погляд підтримують й інші дослідники, задаючи собі запитання, чи не є експансія семіології насправді спробою пристосувати мистецтво до лінгвістики (адже багато аспектів образотворчого та візуального мистецтва загалом не можливо перекласти на вербальний рівень). Наприклад, дослідник семіотичних властивостей живопису М. Бексел писав: «Насправді мови недостатньо для вербалізації живописного полотна. У ньому не вистачає тонкості, він грубий і



неточний репертуар засобів, які надаються для опису живописного полотна, у всьому багатстві його майстерно опрацьованих і впорядкованих форм і барв» [31].

Отже, архітектурні образи формують дуже складні знакові системи – тексти або складні знаки, які інтегрують у собі множини найпростіших архітектурних знаків, що поєднані за певними законами (обговорення цих законів виходить за межі статті). Архітектурні тексти також мають свою типологію: їх можна класифікувати, подібно як і прості знаки, на *мономорфні структури* (тобто коли образ будівлі будується на запозиченні з одного джерела) або *поліморфні структури* (коли джерел є кілька). У структурі поліморфного тексту-фасаду знаки-фрагменти можуть бути *рівнозначними* за своїм смисловим навантаженням, а деякі можуть *домінувати*, формуючи головний смисловий фон, рис. 4.

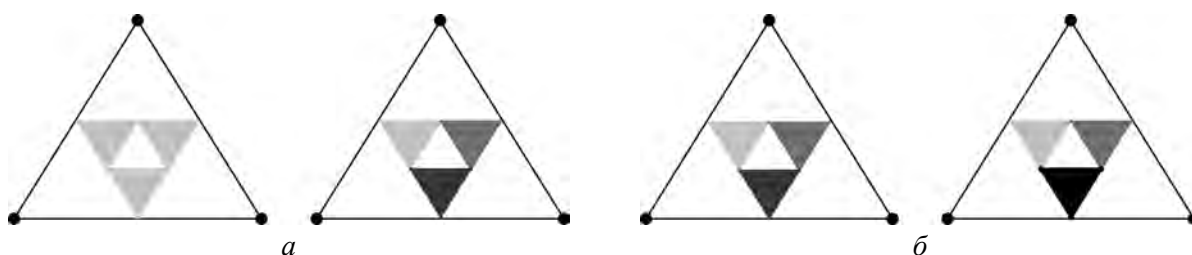


Рис. 4. Типологія архітектурних текстів:

*а* – класифікація за гомогенністю структури: мономорфні структури (фрагменти запозичені з одного архітектурного прототипу) та поліморфні структури (фрагменти запозичені з різних архітектурних прототипів); *б* – класифікація за смисловою значущістю архітектурних фрагментів: рівнозначні фрагменти та домінування одного з фрагментів у смисловій структурі архітектурного тексту

Структуру тексту-будівлі як складного знака також можна подати у вигляді трикутника, у підніжжя якого також будуть групуватися структури-прототипи. Найпростіша ієрархія буде відповідно складатися з двох рівнів: нової будівлі-знака та будівлі – знакового прототипу, рис. 5. Архітектура нової церкви Георгія Побідоносця, збудована у Києві наприкінці 1990-х років, відсилає нас до семантичного поля, пов'язаного із поняттям Київської Русі, прийняття християнства, першої української держави.

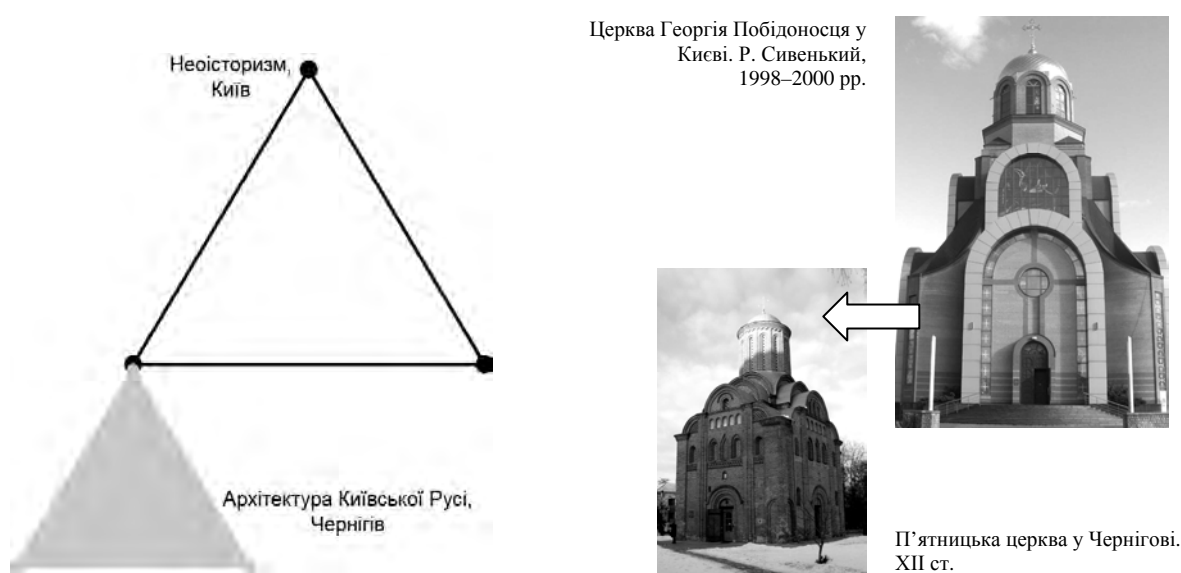


Рис. 5. Дворівнева ієрархічна структура тексту-будівлі.

*Сучасна сакральна будівля має один, чітко визначений, архітектурний прототип*

Проте, найчастіше, ці структури набагато складніші і розвиненіші. Як приклад у цій статті розглянемо ієрархічне знакове дерево будівлі палацу Сапіги на вул. Коперника, 40 у Львові, рис. 6.

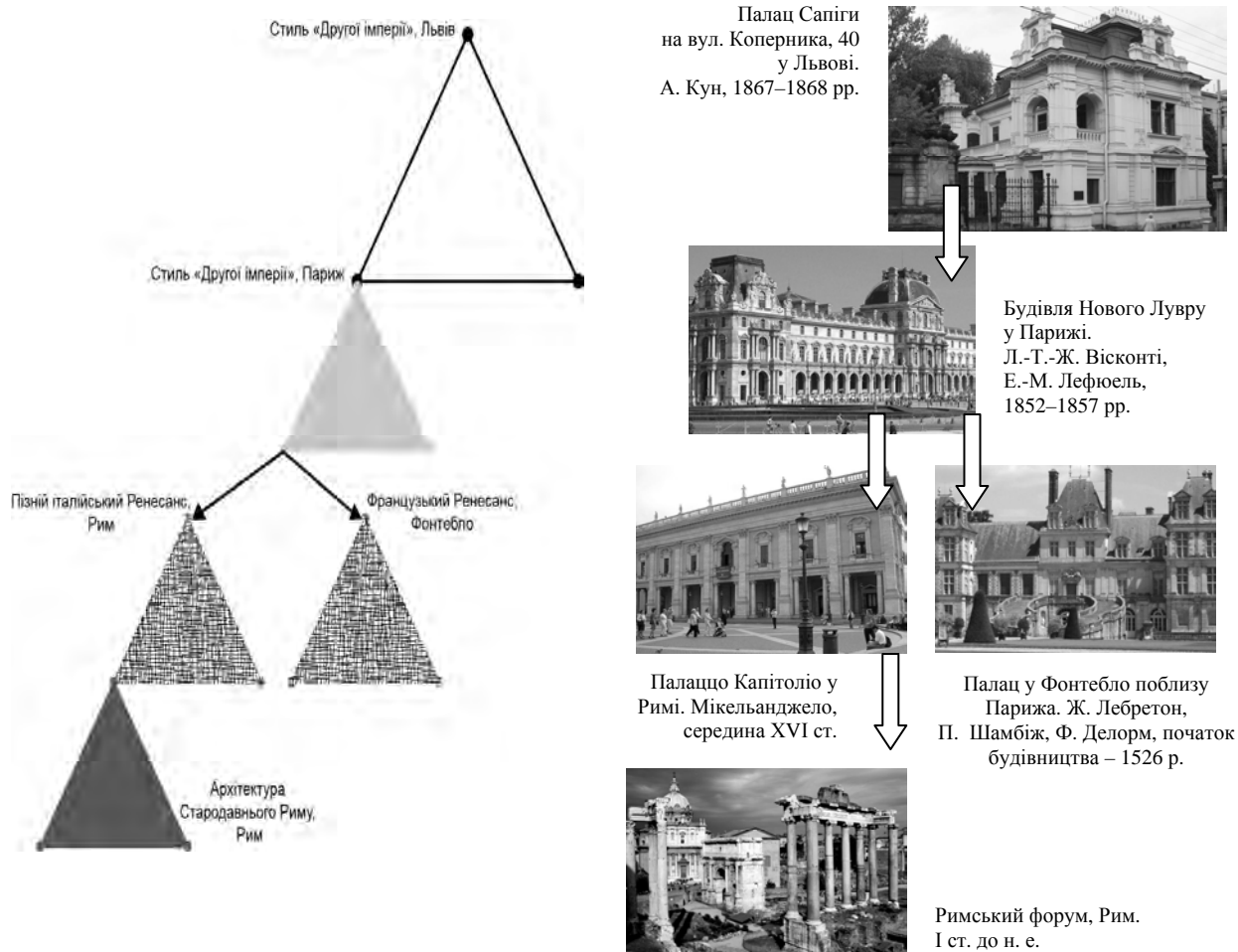


Рис. 6. Чотирівнева структура тексту-будівлі.  
 Палацова будівля II пол. XIX ст. має історичний архітектурний прототип,  
 який, своєю чергою, ґрунтується на синтезі архітектурних прототипів із попередніх епох

У 1867–1868 рр. палац споруджено за проектом А. Куна. У тогочасній львівській пресі писали: «Сапіга будує Лувр», тобто семантичний зміст посилання нової будівлі був чітко зрозумілий сучасникам [32]. Палац Сапіги у Львові – це приклад архітектури у «стилі Другої імперії» часів правління французького імператора Наполеона III (1851–1871 рр.). Хоча формальні ознаки «стилю» були доволі нечіткими, він здобув надзвичайну популярність у країнах Європи та США. Х. Р. Хічкок пов’язує становлення «стилю» з пошуками 1830–1840-х років, коли, з одного боку, зросло зацікавлення пізнім періодом італійського Ренесансу, а з іншого – почалося звернення до національних моделей ренесансної спадщини. Загальним для цих двох напрямів було бажання вийти до багатих та пишних пластичних форм [33]. Саме тому цей «стиль» відрізнявся розкішшю та репрезентативністю, а у свідомості людини другої половини XIX ст. він асоціювався із витонченим французьким смаком та був символом найсучаснішого на найпрестижнішого. Отже, палац Сапіги у Львові мав явний прототип – будівлю Нового Лувру у Парижі (Л.-Т.-Ж. Вісконті, Е.-М. Лефюель, 1852–1857 рр.), зведену у «стилі Другої імперії». Проте сам «стиль» також мав ще кілька прототипів: пізній італійський ренесанс та французький ренесанс. Французький ренесанс сформувався під впливами італійського ренесансу у XVI ст. та частково власної готичної спадщини. Італійський ренесанс – це відродження у XIV–XVI ст.ст. форм архітектури Стародавнього Риму. Формується розвинена просторово-часова структура, пронизана безліччю смислів та послань, із складним, багаторівневим семантичним полем.

Дослідники не раз наголошували на складності та важливості текстів. Наприклад, Ю. Лотман декларував функціональні особливості тексту. Найзначнішою серед функцій він вважав комунікативну. Вона полягає в організації спілкування між адресантом і адресатом, щоб допомогти читачеві увійти у «зв'язок з метакультурними традиціями». Друга важлива функція тексту – функція колективної культурної пам'яті, формування асоціацій з попередніми текстами: «Будь-яка індивідуальність і неповторність... виникає у результаті комбінації порівняно невеликого числа цілком стандартних елементів». Виконуючи цю функцію, текст актуалізує найважливіший аспект інформації, який потребує культурна епоха, і, одночасно або повністю забуває інші, несуттєві, які на цей момент не актуальні. Ще однією функцією тексту є генерація нових смислів. Отже, текст є складним пристроєм зберігання культурних кодів, які володіють метафоричним та символічним характером [34].

Великий внесок у вивчення поняття і властивостей тексту зробив один із найвизначніших структуралістів Р. Барт. Відповідно до його концепції текст сплетений з величезної кількості культурних кодів, про існування яких автор самого тексту може і не підозрювати і які проникають у його текст повз свідомості. Культурний код за Р. Бартом – це «переплетення безлічі цитат», «міраж», сплетений із безлічі структур. Змістові одиниці, які утворені цим кодом, – суть відголоски чогось, що вже було читано, бачено, зроблено, пережито. Код є слідом цього «вже». Своєю чергою, сам текст вплетений у безконечну тканину культури, він сам є її пам'яттю, причому пам'ятає не лише минуле, але й теперішнє, і може передбачити майбутнє [35].

Отож зрозуміло, що архітектурний текст має складну будову, це система багатопшарової та нелінійної організації тексту, де існують елементи, які дають змогу переходити з нього на прочитання інших текстів, і початковий текст має здатність багаторазово розширюватися у просторі та часі. Така система організації тексту називається *гіпертекст*<sup>2</sup> [36]. Архітектурний текст саме так і потрібно трактувати як багатопшарову, нелінійну структуру. А запропонована вище графічна модель дає змогу точніше зрозуміти та уявити її, а тому повніше та об'єктивніше проаналізувати.

### Висновки

Наукові інструменти семіотики – науки про знаки та знакові системи – є універсальними і можуть бути застосовані у розвитку багатьох напрямів наукової діяльності, зокрема для аналізу творів архітектури. Розглянуто наявні у семіотиці моделі знака та запропоновано структуру архітектурного знака, яку можна використати для семіотичного аналізу об'єктів архітектури історизму. Структура знака подібна до трикутника, у вершині якого знаходиться сигніфікат (смысл знака), а в його підніжжі – денотат (об'єкт, на який знак посилається, тобто архітектурний прототип) і сигніфікат (новий об'єкт – знак). Особливістю архітектурного знака в історизмі буде його багаторівневість, оскільки ця архітектура завжди має свій прототип, який також представлений у вигляді знака. Отже, архітектурні знаки в архітектурі історизму будуть «метазнаками» (знаки, які пояснюють інші знаки), а розшифровуватимуться вони за допомогою «метакодів» (кодів, які розшифровують інші коди).

Архітектурні знаки за допомогою синтаксичних правилі об'єднуються у складніші структури – архітектурні фрагменти та об'єкти, які можна трактувати як архітектурні тексти. Архітектурні тексти – це складні багатопшарові та багаторівневі системи, які розгалужуються у просторі та часі. Тож архітектурний текст можна розглядати як гіпертекст.

Навколишня реальність (зокрема й архітектура) – це складно організована знакова структура, глобальний просторовий «гіпертекст», який часто користувачі сприймають як незнакові через свою складність. Архітектура і природна (вербальна) мова, яку створила людина, мають подібну знакову структуру. Проте процеси «прочитання та написання» архітектурних знаків є не прямими

---

<sup>2</sup> Термін «гіпертекст» існує в інформатиці, гіпертекст є принципом написання текстів у мережі Інтернет.

відображеннями вербальної мови, а самостійними та унікальними комунікаційними процесами, які відбуваються за подібними семиотичними принципами.

1. Лотман Ю. М. *Семиосфера* / Ю. М. Лотман. – С-Пб: Искусство-СПБ, 2000. – С. 8.
2. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* / Р. Барт // Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 5.
3. Бенвенист Э. *Общая лингвистика* / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – С. 76.
4. Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию* // У. Эко – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – С. 8.
5. Почепцов Г.Г. *Семиотика* / Г.Г. Почепцов – М.: Рефл-Бук, К.: Ваклер, 2002. – С. 9–10.
6. Бел М., Брайсен Н. *Семиотика и искусствознание*. // *Вопросы искусствознания* – X (2/96) – С. 521–559.
7. Моррис Ч.У. *Основания теории знаков* // *Семиотика*. / Под ред. Ю.С. Степанова. – М.: 1983. – С. 37–89.
8. Соссюр Ф. де. *Курс общей лингвистики*/Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер. с франц. А. Сухотина. Де Мауро Т. *Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре*; *Примечания* / Пер. с франц. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – С. 68–78.
9. *Семиотика: пособие для студентов*/ Автор-составитель: Скрипник К.Д. – Р.н/Д: РИО Ростовского филиала Российской таможенной академии, 2000. – С. 16–17.
10. Пирс Ч. *Начала прагматизма* / Перевод с Английского, предисловие В. В. Кирюченко. М. В. Колопотина, — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – С. 49–52.
11. *Семиотика: пособие для студентов*/ Автор-составитель: Скрипник К.Д. – Ростов-на-Дону: РИО. Ростовского филиала Российской таможенной академии, 2000. – С. 18–19.
12. Фреге Г. *Смысл и денотат* // *Я иду на занятия... Семиотика. Хрестоматия*. – М.: Изд-во Инполитова, 2005. – С. 43–66.
13. Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию ...* С. 53–54.
14. Кашкин В.Б. *Введение в теорию коммуникации* / В. Б. Кашкин. – Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. – С. 26–27.
15. У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию ...* С. 54.
16. Агеев В. *Семиотика* / В. Агеев. – М., 2002. – С. 56.
17. Мечковская Н. Б. *Семиотика Язык. Природа. Культура: Курс лекций учеб. пособие для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений* / Н. Б. Мечковская. – 2-е изд., испр. – М. Издательский центр «Академия», 2007. – С. 67.
18. Лотман Ю. М. *Семиосфера ...* С. 9–10.
19. Янковская Ю. С. *Архитектурная композиция и семиотика – генезис идей [Электронный ресурс]* // [http://archviz.ru/number/2004\\_2/ra03](http://archviz.ru/number/2004_2/ra03).
20. Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию...* С. 203.
21. Там само, С. 212.
22. Там само, С. 210.
23. Там само, С. 214–216.
24. Там само, С. 235.
25. Там само, С. 237.
26. Стародубцева Л. *Архитектура постмодернизму: История. Теория. Практика*. / Л. Стародубцева // *Посібник для студентів архітектурних спеціальностей вищих навчальних закладів*. – К.: Спалах, 1999. – С. 86.
27. Дженкс Ч. *Язык архитектуры постмодернизма* / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985. – С. 42–77.
28. Иконников А.В. *Историзм в архитектуре* / В.А. Иокнников. – М.: Стройиздат, 1997. – С. 516.
29. Стародубцева Л. *Архитектура постмодернизму...* С. 133–134.
30. Линда С.М. *Проблема стиля в архитектуре львівського историзму* // *Вісник Національного університету «Львівська політехніка» № 410*. – Львів: Вид-во Нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2000. – С. 27–33.
31. Бел М., Брайсен Н. *Семиотика и искусствознание....* 32. *Архитектура Львова. Час і стилі: XIII – XXI ст.* / Упор. і наук. ред. Ю. О. Бірюльов. – Львів: Центр Європи, 2008. – С. 360.
33. Иконников А.В. *Историзм в архитектуре...* С. 237 – 238.
34. Булгакова А. А. *Топика в литературном процессе : пособие* / А.А. Булгакова. – Гродно : ГрГУ, 2008. – С. 52.
35. Кеpeci Б. *Знак, смысл, литература* // *Семиотика и художественное творчество*. – М., 1977. – С. 39.
36. Агеев В. *Семиотика ...* – С. 137.