

СЕМИОСФЕРА

Мәдениет мәтін ретінде

1-тарау. Мәдениет және жарылыс





Кітап: Семиосфера
Тарау: 1. Мәдениет және жарылыс
Дәріс: 3. Мәдениет мәтін ретінде

Жоғарыда қарастырылған жағдайларда таңдау бірнеше ықтимал мүмкіндіктердің бірін іске асыру түрінде жасалды. Мұндай көзқарас шартты абстракция болып саналады. Бөлек кеңістікте орналасқан дербес дамушы жүйе назарға алынды. Негізі нақты көрініс одан күрделірек: кез келген динамикалық жүйе өзі сияқты басқа да динамикалық жүйелер, қираған құрылымдардың қиықтары, өзіндік бір кометалар орналасқан кеңістікте жайғасады. Нәтижесінде кез келген жүйе өзін-өзі дамыту заңдары бойынша өмір сүріп қана қоймай, сонымен қоса басқа мәдени құрылымдармен де соқтығысады. Бұл соқтығыстар кездейсоқ сипатқа ие. Оларды күні бұрын болжап білу мүмкін емес. Ал ақиқатты және олардың маңызын жоққа шығару қауіп төндіреті анық.

Кез келген халықтың мәдениет тарихын екі тұрғыдан қарастыруға болады:

- біріншіден, имманенттік даму ретінде;
- екіншіден, әртүрлі сыртқы әсерлердің нәтижесі ретінде.

Бұл екі процесс бір-бірімен тығыз байланысты, ал оларды зерттеушілік абстракция тәртібінде ғана бөліп қарауға болады. Бұдан имманенттік қозғалысты және сыртқы әсерлерді жеке бөлек қарастыру көріністің бұрмалануына әкеп соғады деген тұжырым жасауға болады. Алайда бар қиындық бұл емес, жүйелердің қалайда қиылысуы әрі қарайғы қимылдың болжамсыздығын күрт ұлғайтып жіберетіні қиындық келтіреді. Барлық оқиғаларда күтпеген соқтығыс соқтығысқан жүйелердің бірінің жеңіліс табуына және екіншісінің жаншылуына әкеле бермейді. Көбінесе соқтығыс соқтығысқан жүйелердің ешбірінің қисынды салдарына жатпайтын таңсық, түбегейлі тың үшінші құбылысты тудырады. Пайда болған жаңа құбылыс көбінесе соқтығысқан құрылымдардың бірінің атауын иеленеді, бірақ астарында түбегейлі тың тылсымды жасырып жатады – бұл мәселені қиындатып жібереді. Мысалы, француз тілі Пушкин дәуіріндегі зиялы орыс қауымы үшін ғылыми және философиялық ой тілінің рөлін атқарды. Мұнда француздың ағартушылық әдебиетінде әйелдер қауымына арналған бірқатар ғылыми кітаптардың пайда болуы ерекше әсерін тигізді. Әйелдер қауымының ғылымға қадам басуы жалпы тілдік ғылыми функцияны француз тілінің атқаруына ықпал жасады. Пушкин тілдердің араласуын қорғаса, Грибоедовтың бұған сұқтана қарауы алдымызда моданың назы мен надандық сергелдеңі емес, лингвистикалық процеске тән ерекшелік көрініс табатынына дәлел болады. Бұл тұрғыда француз тілі орыстың мәдени тілдік қарым-қатынасының органикалық элементін құрайды. Толстой «Соғыс және бейбітшілік» романында француз тілін дәл сол орыс дворяндарының сөздерін жеткізу үшін көптеп енгізгені тағы бар. Француздардың сөздері берілетін жерде оларды орыс тілінде береді. Француз тілін алғашқы сөздерде тілдік кеңістіктің көрсеткіші ретінде немесе французша ойлауға тән ерекшелікті көрсету керек болған жерде ғана пайдаланады. Басқа жағдайда Толстой оған жүгінбейді.

Бұл дәуірде орыс және француз тілдерінің тоғысқан жерінде қарама-қайшы жағдай туындайды. Бір жағынан, тілдердің араласуы мәдениеттің біртұтас тілін тудырады, бірақ екінші жағынан, осы тілдерді қолдану оның табиғисыздығын, ішкі қарама-қайшылығын жіті сезінуді тұспалдайды. Бұл біресе сауатты стильдің жоқтығы, біресе патриотизмнің тапшылығы немесе шет аймақтылық белгісі көрініс тапқан араласумен табанды күрестен байқалады.

Бөгде тілдегі мәтін «үзіндісінің» енуі, сөйтсе де, жаңа мағына тудырушы рөлді де ойнауы мүмкін. Мұны, мысалы, мағынасы тереңге бойлайтын сөздерді «ешқандай» тілде жеткізу мүмкін еместігінен көруге болады. Бөгде мәтіннің әдеттегі баса көктеп енуі «мәтіндегі мәтін» болып табылады. Өзінің түпнұсқа мағынадағы байланыстарынан үзілген мәтін үзіндісі өзінен өзі басқа мағыналық кеңістікке енеді. Бұл жерде ол бірсыпыра функцияларды атқарады: мағыналық катализатор рөлін ойнайды, түпкі мағынаның сипатын өзгертеді, елеусіз қалады және т.б. Біз үшін күтпеген жерден мәтіннің баса көктеп енуі маңызды мағыналық функцияға ие болатын жайттар аса қызық.

«Мәтіндегі мәтін» – ерекше риторикалық құрылым, онда мәтіннің әрқилы бөліктерінің кодталуындағы айырмашылық автордың мәтінді құрастыруы және оны оқырманның қабылдауы сияқты факторлардан білінеді. Қандай да бір ішкі құрылымдық межеде мәтіннің мағынасын түсінудің бір жүйесінен екінші жүйесіне ауысу мағына тудырудың негізін құрайды. Мұндай құрылым, ең алдымен, мәтіндегі ойын сәттерін үдетеді: басқа кодтау тәсілі тұрғысынан,



Кітап: Семиосфера
Тарау: 1. Мәдениет және жарылыс
Дәріс: 3. Мәдениет мәтін ретінде

мәтін жоғары шарттылық ерекшеліктерін иеленеді, оның ойындық сипаты – ирониялық, пародиялық, театрландырылған және т.б. мағынасы айрықшаланады. Сонымен қатар мәтінді беймәтіннен бөліп тұратын сыртқы шекаралардың да, сан түрлі кодталушылық бөліктерін бөліп тұратын ішкі шекаралардың рөлі айрықшаланады. Бұл шекаралардың өзектілігі олардың шапшаңдығымен білінеді, бағытты сол не басқа кодқа ауыстырған жағдайда шекаралардың құрылымы да өзгеретінімен көрініс табады.

Ойындық кезеңнің үдейтін тұсы – бұл элементтер бір көріністе мәтінге қосылса, енді бір көріністе одан алынып тасталатынында ғана емес, сонымен қатар екі жағдайда да олардың шарттылық шамасы негізгі мәтінге тән шамадан өзгеше болатынында: барокко скульптурасының фигуралары тұғырға өрмелеп шыққан немесе одан секірген кезде, яки жақтаудан сұңғатқа шығып алған кезде, мұнымен олардың бірі заттай, ал басқалары көркем ақиқатқа тиесілі деген деректі жоққа шығармайды, керісінше оны одан сайын айшықтай түседі. Театрдағы көрініс сахнадан түсіп, көрермендер залының нақты-тұрмыстық кеңістігіне ойысқан кезде, көрермендердің ақиқатқа қатысты сезімдері ойынның бір бөлшегіне айналады. «Нақты/шарттыны» қарама-қарсы қою ойыны «мәтіндегі мәтіннің» кез келген жағдайына тән. Мәтінге туындының қалған кеңістігіндегі сияқты, сондай, бірақ екі еселенген кодпен кодталған бөлікті қосу ең қарапайым жағдай болып табылады. Бұларға суреттегі сурет, театрдағы театр, фильмдегі фильм немесе романдағы роман жатады. Мәтіннің белгілі бір бөліктерінің көркемдік шарттылықпен теңестірілетін қосарлы кодталушылығы мәтіннің негізгі кеңістігін «нақты» деп қабылдауға әкеледі.

Қайталану – кодтық құрылымды саналы құрылымдық конструкция аясына шығарудың ең қарапайым түрі. Өнердің пайда болуы туралы мифтердің дәл осы қайталанумен байланысты болуы кездейсоқ жайт емес: ұйқас жаңғырықтан туатын дүние сияқты, сұңғат тасқа көмірмен салынған көлеңке іспеттес және т.с.с. Бейнелеу өнерінде құрылымы қайталанған жергілікті субмәтіндерді жасау құралдарының арасында сұңғаттағы және кинематографтағы айна мотиві елеулі орын алады. Айна мотиві сан түрлі туындыларда көптеп кездеседі. Алайда айнаның көмегімен қайталану жай ғана қайталану емес. Мұнда «оң-сол» өсі өзгереді, не болмаса, одан да жиі кездесетіні, экранның не суреттің жазықтығына оған перпендикуляр өс қосылады. Дей тұрғанмен, айна басқа рөлді де ойнауы әбден мүмкін. Ол қайтамалау барысында суретті бұрмалайды және оның «табиғи болмысын» жалаңаштайды.

Айна мотивінің әдеби баламасы егіз тақырыбы болып табылады. Айна артындағы сияқты бұл – кәдімгі әлемнің оғаш моделі, егіз – кейіпкердің оғаштандырылған бейнесі. Оның кескінінің заңдары бойынша кейіпкердің образын өзгертетін егіз олардың инварианттық негізін көруге мүмкіндік беретін ерекшеліктер мен өзгерістердің үйлесімі болып есептеледі, бұл көркемдік модельдеу үшін мол мүмкіндіктер өрісін өрбітеді.

«Заттар» мен «зат таңбаларының» біртұтас мәтінде риторикалық біріктіру шарттының шарттылығы мен оның шартсыз төлтумалығын айқындай отырып, қосарлы әсер тудырады. «Заттардың» функциясын құжаттар, яғни берілген мәдени мәнмәтінде төлтумалығына еш күмән болмайтын мәтіндер атқара алады. Мысалы, көркем кинотаспаға хроникалық кадрларды қосу, не болмаса «Дубровскийге» XVIII ғасырдағы төлтума сот ісін, тек жалқы есімдерді ғана өзгертіп, жапсырмалаған Пушкиннің пайдаланған амалы осындай. «Төлтумалық» белгісі субмәтіннің өз табиғатынан туындамайтын немесе тіпті оған қайшы келетін жағдайлар одан да күрделі, бұған қарамастан, риторикалық тұтас мәтінде дәл осы мәнмәтінге нағыз ақиқат функциясы беріледі.

Кодталған мәтіндерді түрлі жолмен риторикалық қиыстырудың елеулі әрі дәстүрлі тәсілі композициялық жиек болып табылады. «Қалыпты» яғни бейтарап құрылым мәтін жиегінің оған енгізілмейтініне негізделген. Бұл құрылым мәтіннің басталғаны туралы ескерту сигналдарының рөлін ойнайды, бірақ өзі одан тысқары қалады. Жиекті мәтінге енгізетін болсақ, аудиторияның назары хабарламадан кодқа ауып кетеді. Мәтін мен жиек бірігіп кеткен кезде жағдай анағұрлым күрделі. Сондықтан әрбір бөлігі белгілі бір тұрғыда әрі жиектеуші, әрі жиектелген мәтін болып табылады.

Бір мәтін үзіліссіз баяндалатын, ал бір мәтін оған үзінді (мысалы, сілтеме, дәйексөз, эпиграф) түрінде егізілетін құрылым тағы бар. Оқырман басқа құрылымдық конструкциялардың бұл түйірін мәтіндерге бұрады деп топшыланады. Мұндай қосындылар оларды қоршаған мәтінмен әрі біртекті, әрі әртекті болып оқылуы мүмкін. Енбе-мәтіннің кодтарымен негізгі кодтың



аударылмаушылығы неғұрлым қатты көрінсе, олардың әрбірінің семиотикалық ерекшелігі соғұрлым қатты байқалады.

Бұл мәтіннің бүтіндей екі немесе бірнеше рет кодталу жағдайлары да зор маңызға ие. Театр адамдардың өмірлік мінез-құлқын «тарихи» мінез-құлыққа айналдыра кодтаған, ал «тарихи мінез-құлық сұңғат үшін табиғи сюжет ретінде қарастырған» деген жайттарды атап өткен болатынбыз. Бұл жағдайда да риторика-семиотикалық кезең алыс және өзара аударылмайтын кодтар жақындаған кезде айқын көрінеді. Жалпы алғанда, мәдениетке мәтін ретінде қарауға болады. Алайда мұның «мәтіндердегі мәтіндер» иерархиясына ыдырайтын және мәтіндердің күрделі шиеленісінен тұратын күрделі мәтін екенін айта кеткен абзал. «Мәтін» сөзінің өзі шиеленіс этимологиясын қамтитындықтан, мұндай түсіндірмемен «мәтін» ұғымының түпкі мәніне қайтарамыз деуге болады.

Сөйтіп, мәтін ұғымын шамалы нақтылап алған жөн. «Мәтін – біркелкі мағыналық кеңістік» деген түсінікті басқа мәтіндерден әртүрлі «кездейсоқ» элементтердің басып кіруіне сілтеме жасау арқылы толықтырамыз. Бұл элементтер негізгі құрылымдармен болжамсыз ойынға түседі де, әрі қарайғы дамудың болжамсыздығын күрт ұлғайтып жібереді. Егер жүйе болжамсыз сыртқы шабуылсыз дамыса, онда ол циклдік заңдар бойынша дамиды еді. Бұл жағдайда жүйе шын мәнінде қайталанушылықты ғана қамтамасыз етеді. Тіпті оқшау жүйенің өзі де оған жарылыс сәттері кеп қосылған кезде белгілі бір уақытта әлгі жарылыстарды тауысып қояды. Жүйеге сырттан элементтердің ұдайы енуі оның қозғалысына сызықтылық және болжамсыздық сипатын береді. Бір процесте бір-біріне мүлдем сай келмейтін элементтердің үйлесуі шындық пен оны танудың арасында қайшылыққа түрткі болады. Бұл көркемдік танымнан айқын көрінеді: сюжетке айналдырылған шындыққа басы мен аяғы, мән-мағынасы сияқты және тағы басқа ұғымдар беріледі. Көркем шығарма сыншыларының «өмірде бұлай болмайды» деген белгілі тіркесінің астарына сүйенсек, шындық логикалық себептілік заңдарымен қатаң шектеліп қалған, ал өнер болса – еркіндіктің аясы екен. Бұл элементтердің қатынастары айтарлықтай күрделі: өнердегі болжамсыздық – өмірдегі болжамсыздықтың әрі себебі, әрі салдары болып табылады.

Нормадан тыс кеңістікте ұсқынсыздықтан бастап әдеттегіден тыс жағымды қасиеттерге дейін мол мүмкіндіктер шоғырымен бетпе-бет келеміз. Алайда екі жағдайда да норманың кедейленуі, жеңілдеуі һәм қатып қалуы туралы емес, Людвиг Тик өз новеллаларының бірін атағандай, «ернеуінен асып төгілген өмір» туралы сөз етіледі. Мұндай тәсіл барокколық «төңкерілген әлем» әдебиетінде кеңінен қолданылды. Бірсыпыра мәтіндерде қой қасқырды жеп қойса, енді бірінде ат адамға мінеді, ал енді бір мәтіндерде соқыр адам көзі көретін адамға жол көрсетеді. Бұл төңкерілген сюжеттер, әдетте, сатиралық мәтіндерде пайдаланылды. Мұндай сюжеттердің сол жинағын сақтай отырып, элементтерінің орнын ауыстыру қарапайым аудиторияның ызасын келтірері анық. Дәл осы тәсіл көбінесе тұрпайы деп танылып қудалауға ұшырайды.

Төңкерілген әлем бейдинамикалық дүниенің динамикасы бойынша құрылады. Мұндай процестің қарапайым мысалы ретінде тұрмыстың қозғалысыз салаларына динамикалық түрткі беретін моданы алуға болады. Киім түрлері қатаң дәстүрлерге бағынатын не болмаса уақыт ағымының әсер-ықпалына ұшырайтын қоғамда қымбат және арзан киімдер болуы мүмкін, бірақ мода болмайды. Бұған қоса, мұндай қоғамда киім қаншалықты жоғары бағаланса, соншалықты ұзақ сақталады және керісінше, неғұрлым ұзақ сақталса, соғұрлым жоғары бағаланады. Мәселен, мемлекет басшылары мен шіркеу иерархтарының салттық киімдерге деген көзқарасы осындай.

Моданың жүйелі ауыс-түйісі – динамикалық әлеуметтік құрылымның нышаны. Оған қоса, дәл осы мода бірде «құбылмалы», бірде «айнымалы», бірде «оғаш» қасиеттерімен мәдени дамудың қандай да бір метрономына айналады. Моданың қозғалысының қарқынды сипаты қозғалыс процесінде бастамашыл тұлғаның рөлінің күшеюімен байланысты. Киімнің мәдени кеңістігінде тұрақтылық пен тиянақтылыққа деген талпыныс пен бұған керісінше жаңалыққа, экстраваганттыққа деген талпыныстың арасында ұдайы күрес болады. Сөйтіп, мода бейуәжді жаңалықтың көрнекі көрінісіне айналады. Бұл оны кейіпсіз қыңырлық аясы ретінде және жаңашыл шығармашылық аясы ретінде түсіндіруге мүмкіндік береді. Моданың міндетті элементі экстраваганттылық болып табылады. Бұл экстраваганттылықты дәстүрлілік жоққа



шығармайды, өйткені дәстүрліліктің өзі бұл жағдайда экстраваганттықты теріске шығарудың экстравагантты формасы болып табылады. Мода кеңістігіне белгілі бір элементті енгізу оны көрнекті ету, оның маңызын айшықтау дегенді білдіреді. Ол қашан да семиотикалық сипатқа ие. Модаға енгізу – маңызсызды маңыздыға айналдырудың үздіксіз процесі.

Моданың семиотикалылығы оның әрдайым бақылаушысы бар болатынынан көрініс табады. Оның тілінде сөйлеуші – аудитория үшін тың әрі түсініксіз ақпаратты тудырушы. Аудитория моданы түсінбей, оған сұқтана қарауы тиіс. Моданың зор жеңісі де – осында. Зор жеңістің тағы бір формасы – сұқтанушылықпен ұштасқан түсінбестік. Бұл тұрғыда мода бірегей әрі бұқаралық сипатқа ие. Аң-таң, дел-сал бұқарадан тыс мода өзінің мәнін жоғалтады. Сондықтан оның психологиялық аспектісі елеусіз қалам-ау деген үреймен байланысты, демек, өз құндылығына өзі аса сеніңкіремейді, керісінше оған күмәнмен қарайды деген сөз.

Байронның модалық жаңашылдығының астарында өзіне-өзі сенбеушілігі жатқан болатын. Бұған керісінше, Чаадаев жүзеге асырған модадан модалық бас тарту процесін Пушкин «тынық тәкаппарлық ызғары» дейді. П.Я. Чаадаев талғамға сай моданың мысалы бола алады. Оның дендизмі моданы қууға деген талпыныстан емес, оны орнатуға деген нық сенімділіктен тұрады. Киімінің экстраваганттығы адуын экстраваганттықтың жоқтығында болды. Мәселен, Денис Давыдов киімді 1812 жылы халықтың талаптарына бейімдеп, «...ерлерге арналған шекпен киіп, сақал жіберіп, әулие Анна орденінің орнына әулие Николайдың образын тағып, олармен халықтың тілінде сөйлессе», Чаадаев ситуацияның экстраординарлығын киімдегі қандай да бір экстраординарлықтан толықтай бас тарту арқылы баса көрсеткен екен. Бұл даладағы жағдайлар мен жорықтағы тұрмыс ауыртпалығы киім киісте біраз еркіндік беретінін, жағаның тазалығына қойылатын талап ұрыс алаңында бал залындағы секілді аса қатаң емес екенін, зеңбірек оғының астындағы адамның бет-әлпеті, іс-қимылы мен жүріс-тұрысы ақсүйектер қауымындағы еркін қозғалыстан қалайда өзгешеленуге құқылы екенін мойындау дегенді білдіреді. Жорықтағы тұрмысқа тән ерекшеліктің барлығынан бас тарту жорық жағдайында және жау оғының астында Чаадаевтың мінез-құлқына сыртқы экстраваганттық сипатын берді. Мода, мінез-құлықтың әдеттегіден тыс басқа да формалары секілді, рұқсат етілген дүниенің шегіне эксперимент жүзінде ұдайы тексеру жүргізуді көздейді.

Болжамсыздық аясы – кез келген даму процесіндегі күрделі динамикалық резервуар. Осыған байланысты орыс мәдениетінің есерсоқтық деген айрықша құбылысы қызығушылық тудырады. Құрылымның шегінен тысқары шығу басқа құрылымға күтпеген жерден ауысу түрінде іске асырылуы мүмкін. Бұл жағдайда басқа тұрғыдан жүйелі әрі болжамды деп қаралатын дүние осы құрылымның шегінде өзін жарылыстың болжамсыз салдары ретінде көрсетеді.

Осы тұрғыдан алғанда жыныс функцияларының ауысу жағдайлары ерекше қызығушылық тудырады, өйткені семиотикалық ойын кеңістігіне бейсемиотикалық құрылым әдейі тартылады, ал болжамсыздық адамның еркінен толықтай тәуелсіз жүйенің ішінен орын табады. Бұл жағдайда жыныс рөлдерінің гомосексуалдық ауысу мәселелеріне тоқталмаймыз, әйтсе де мұндай құбылыстардың семиотикалық функциясы тілге тиек етуге тұрарлық тақырып бола алар еді. «Біздің назарымыз қосалқы жыныстық функциялардың мәдени рөліне, атап айтқанда әйел адам белгілі бір мәдени мәнмәтінде ер адамның рөлін немесе керісінше ер адам әйел адамның рөлін сомдайтын жайттарға, және де одан да қызығы, әйел адам әйелдің рөлін айрықша ойнайтын жайттарға аударылатын болады», – дейді Лотман.

Жыныстық белгілер бойынша бөлудің басым рөлі жойылып, «адам», «азамат», «жолдас» деген ұғымдардың енгізілуі ерекше жағдай. Мәселен, 1917 жылғы революция дәуірінде «әйел адамға жолдастыққа жатпайтын қатынас» сияқты терминдер пайда болды. Бұл фраза әйел адамға махаббат немесе сексуалды әсер-сезімдердің нысаны ретінде қарау дегенді білдіреді. Алайда бұл «жынысты жоюдың» нақты мазмұны «адамның» «еркекпен» теңестірілгенінен көрінді. Ал әйелді ер адамға теңестірген іспетті болды. Ер адамдар жынысты рөлге айналдыратын жайттар қоғамның санасында нормамен тұтасатыны соншалық, тіпті мәтіндерден де көрініс таппайды. Бірақ ер адамға әйел адамның рөлі берілген жағдайлар туралы бұлай айта алмаймыз. Әдетте бұл гомосексуалды психологиямен байланысты, демек, семиотиканың шегінен тура мағынасында сыртқа шығады деуге болады. Алайда ер адамның «әйелдің рөлін ойнауы» гомосексуалды бейімділікке еш қатысы жоқ болып көрінетін жайттарды да көрсетуге болар еді.



Мұндай мінез-құлықтың айнадағы кескіні ретінде әйелдердің ерлерге арналған киімдерді киіп алған жағдайларды атап өтуге болады. Әйелдердің ерлер киімін киіп алуы жауынгерлік мінез-құлықпен байланысты. Жанна д'Арктың осылай киініп алып ойнаған трагедиялық рөлі бәріне мәлім. Оның күш пен алдаудың салдарынан ерлерше киінуге мәжбүр болуы айып тағу процесінде негізгі айғақ болды, себебі Құдайдың жаратқан болмысынан ауытқып, күпіршілік деп танылды. Осы күпіршілікпен ортағасырлық, бірақ кейінде ұзақ уақыт бойы ізін суытпаған актерлік кәсіптің күнәһарлығы туралы түсінік тығыз байланысты. Киімді жөнсіз ауыстырып алу мазмұннан бейнелеуді ажырата алмайтын сана үшін күмәнді болып көрінді. Бұл тұрғыда сырт келбетті өзгерту болмысты бұрмалау деп қабылданды.

XIX ғасырдағы әйелдер эмансипациясы ерлердің рөлі мен киімін иемденіп алуды білдіретінін көрсететін мысалдар ретінде ерлерше лақап атпен аталып, ерлердің киімін киген Жорж Сандты, сондай-ақ әйгілі кавалерист Дурованы алуға болады. Сахнада жынысты ауыстыруға бұдан да қатты тыйым салынды. Әйелдер үшін жалпы сахнада өнер көрсетуге тыйым салудың нәтижесінде әйел рөлін сомдаушы киімін ауыстыруға мәжбүр болды. Мұндай тыйымның таралуы сахна үшін лажсыз күнәһар жағдайды тудырды. Әйел-актердің сахнаға шығуы қиындықты жоймады, керісінше оған алғыр сипат берді. Жынысты өзгерту емес, оның таңбасын өзгерту күнәһар іс болды: актрисаны королеваға киіндіру, ал актерді корольге киіндіру сахнаны ғана емес, сондай-ақ сахнадан тыс өмірді де таңбалар әлеміне айналдырды. Бұдан сахна мен өмірдің арасындағы шекараның жойылуы туралы сансыз сюжеттер бастау алады.

Әйелдердің ерлердің киімін киіп алуы ерлердің әйелдердің киімін киіп алуымен ұштасса, басқаша мағынаға ие болар еді. Мұны эмансипацияның тағы бір түрі деп санауға болады: егер ерлердің киімі жас әрі сымбатты сұлу әйелдің көз тартар ерекшеліктерін тек айшықтай түссе, ерлердің әйелдерше киініп алуы ер адамды бір күлкілі кейіпкерге айналдырып, дәрежесін төмендетті.