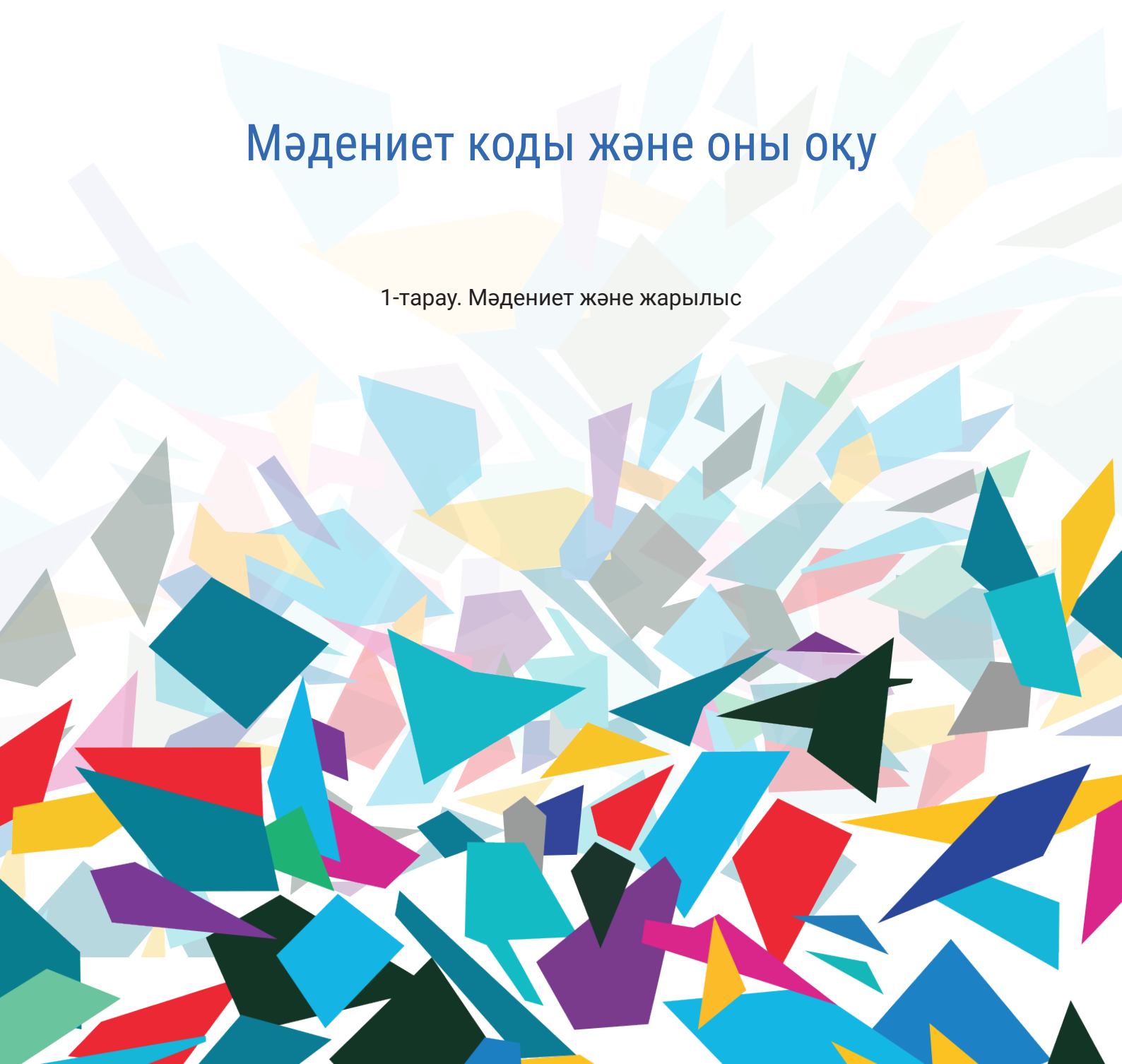


СЕМИОСФЕРА

Мәдениет коды және оны оқу

1-тарау. Мәдениет және жарылыс





Мәдениет – мәтін ретінде қарастырылған алдыңғы дәрісімізді жалғастыру үшін XIX ғасырдың басында Ресейдегі әйел мінез-құлқының үлгісі мәселесін қарастырайық. Лотманның пікірінше, оның басты белгісі – ақсүйектік сүреңсіздік. «Семиосфера» еңбегінің авторы бұған мысал ретінде бір-біріне етене жақын екі сипаттаманы келтіреді. Олардың бірі тұрмысты бейнелейді, ал екіншісі әдебиетке тиесілі. Екі мәтін де зиялы қауымды еске салады. Оларға тән ұқсастық – екеуінде де ерекшелік ерсілікке теңестіріледі.

Бірінші мысал ақын Федор Тютчевтің қызы Анна Тютчеваның жазбаларына тиесілі. Онда Софья Карамзинаның салоны суреттеледі. Екатерина Андреевна мен Николай Михайлович Карамзиндердің салоны жазушының көзі тірісінде 1810-шы жылдары Петербургтың мәдени орталықтарының бірі болады. Салонның ерекшелігі оның үстінде үшінші қабатта Никита Мурамьевтің кабинетінде декабристік жастардың жиналғанымен баса көрсетіледі. Енді, 1830-шы жылдары – көрініс күрт өзгереді, мұны салон иесінің өз әкесінің дәстүрін сақтап жүргеніне сенімді болғанынан айқын көруге болады. Софья Карамзинаның салоны зияткерлік мәдени орталық деген сипатынан айырылған. Ол сүреңсіз ақсүйектік қатынастың жөнге салынған құралы іспеттес. «Тютчеваның естеліктерінде суреттелген көрініс Толстойдың «Соғыс және бейбітшіліктегі» көріністі еске салатыны соншалық, тіпті авторда сол кезде әлі жарыққа шықпаған Тютчеваның мемуарлары болған-ау деп ойлап қалуға болады. Толстойдың романындағы эмоционалдық баға қарама-қайшы, бірақ ол көріністің ұқсастығын одан сайын айшықтай түседі. Бұл ұқсастықтың түп-тамыры – жаттандылық пен жасандылыққа салонның идеясы ретінде қарауда.

Романтикалық және ақсүйектік салондар сол дәуірдегі әйелдердің ақсүйектік мінез-құлқының кереғар екі жағын бейнелейді. Егер романтика дәуірінде бостандық әйелдердің тарапынан олардың азаттығы ретінде қаралса, XIX ғасырдың екінші жартысындағы демократиялық өрлеу кезеңі әйелге адам ретінде көңіл бөлді. Бұрмаланған әдеттегі мінез-құлықта ерлердің шаш үлгісін, кәсібін, іс-қимылдарын, сөйлеу мәнерін иеленуге деген талпыныс көрініс тапты. Бұл қарама-қарсы қою ақсүйектердің сәнді балдық киімі, мәселен кринолин, мен «еңбекші әйелдің» қарапайым киімінің арасындағы күрес түрінде жүзеге асты. Көріп отырғанымыздай, әйелдер мен ерлердің құқықтарын теңестіру ұранымен өткен әйелдер эмансипациясының ұзақ кезеңі қоғамда әйелдің «ерлердің» қоғамдағы рөлдері мен кәсіптерін иелену құқығы ретінде түсіндірілді. XIX ғасырдың екінші жартысына қарай ғана «еркек» болу үшін емес, еркек пен әйелге бірыңғай «адам» ретінде қарап, тең құқылы болу үшін күрес басталды. Ол үшін тым болмағанда бір әйелдің ерлердің монополиясы деп саналған салаларда өзінің басым екенін дәлелдеуі қажет болды. Бұл тұрғыда орыстың ғана емес, Еуропаның да мәдениет тарихында Софья Васильевна Ковалевская сияқты жандардың пайда болуы халық еріктілерінің саяси күресінде ерлер мен әйелдердің рөлін теңестірумен ғана салыстыруға болатын нағыз тарихи бетбұрыс болды.

Математик, оқытушы-профессор, бірнеше тілде көркем шығарма жазатын қаламгер Ковалевская өзінің мәдени белсенділігінің сан қырымен баурайды. С.В. Ковалевскаяның профессор ғылыми атағын алуын және бір жылдан кейін Стокгольм университетінде механика кафедрасының жетекшісі болып тағайындалуын Софья Перовскаяны дарға асылуы тиіс халықтың ерікті ерлерімен тең қойған III Александр билігінің күшімен ғана салыстыруға болады. Софья ғылыми және саяси жеңілдіктер алуды қойды. Соңғы жағдайда III Александр күтпеген жерден өзін гильотина ер мен әйелдің арасында керемет бір айырмашылықты білмейді деп дәлелдеген Робеспьер сияқты көрсетеді. Профессордың кафедрасы және Петербурттағы дар ағашы ер мен әйелдің сөзсіз теңдігінің белгісіне айналды. Тек біріншісі үшін Стокгольмге бару керек болды, ал екіншісі үйде жүзеге асты. Мұндай «өз» елі мен шет елдің парадоксалды теңдігін Аввакум азап шегушілерге өз ерлігін тәмамдау үшін «Парсы еліне бару» керек, ал бізде деп ащы кекесінмен жалғастырып, «Бабыл үйіне» бару керек деп айту арқылы атап өткен болатын.

Теңдіктің бұғанасы бекіді. Енді әйел адамға еркектің рөлін ойнай алатын сыңай танытудың қажеті жоқ еді. Бұл ел құлағы естімеген әсерді тудырды: XX ғасырдың басы орыс поэзиясына кемеңгер әйел-ақындардың саңлақтарын дүниеге әкелді. И. Ахматова, М. Цветаева сынды жандар өз шабыты мен рухының әйелдік табиғатын жасырмағаны былай тұрсын, олар оны айқара ашты, айшықтай түсті. Алайда олардың өлеңдері «әйелдердің» өлеңдері емес еді. Олар әдебиетте ақын-әйелдер емес, ақын-ерлер ретінде көзге түсті.



Әйел үшін жалпы адамзаттық ұстанымға қол жеткізудің биік шыңы «әйелдер құқығының» валькириялары емес, лесбияндықты уағыздаушылар емес, дұрысы саясат пен мемлекеттік қызметте ерлерді шетке қарай ығыстырушы әйелдер болады. Бұл ретте Марина Цветаева мен Борис Пастернактың қарама-қайшылығы айқын әрі символдық көрініс болмақ. Мәселе олардың жеке қарым-қатынасында Цветаева ерлік, ал Пастернак «нәзіктік» танытқанында емес. Сол күйі хат түрінде қалған әдеби романның поэзияға қалай түскені маңыздырақ болып тұр.

М. Цветаеваның лирикасында, оның шектен тыс құштарлығында әйелдік «мен» дәстүрлі түрде ерге тән белгілерді иеленеді: қатты қызулық, поэзияны еңбек пен кәсіп ретінде түйсіну, батылдық. Ер адамға бұл жерде қосалқы бейпоэтикалық рөл бұйырады. Цветаеваның атрибуттары – батылдық және жұмыс үстелі. Ешбір ақынның махаббат жұмысты бөгеп, уақытты алады деген күйінішін көрген жоқ шығармыз, сірә. Осы поэзияның аясында «әйелдің тағдырына парапар» Пастернактың көзқарасының түбегейлі нәзіктігі кереғар мәнге ие болады. Оның поэзиясының нәзіктігі тіпті сюжеттіліктен емес, ілтипаттылықтан және «азап шегушіліктен» көрінеді. Бұл поэзия алмайды, билік етпейді, мәжбүрлемейді, ол ессіздікке, ғажайыпқа беріледі, оның жеңісі «оны барлығы жеңгенінде». Цветаева әлемге тілін шоқпар етіп баса көктеп кіреді, азаттығына қатысы жоқ дүниенің бәріне пысқырып та қарамайды, ал Пастернак өзіне тән әлемді таңдайды.

Бұл проблема, көріп тұрғанымыздай, физиология мен семиотиканың шекарасынан орын алып тұр, бұл ретте түп негіз ұдайы біресе бір салаға, біресе екінші салаға қарай ауысып тұрады. Семиотикалық проблема ретінде ол басқа әлеуметтік-мәдени кодтардан, соның ішінде физиологиялық және мәдени аспектілердің қақтығысынан алшақтай алмайды. Сонымен, тіл кеңістігіне тастай батып, судай сіңіп кеткен жайымыз бар. Тіпті ең негізгі шартты абстракцияларда да бізді бар құшағымен қармап алған осы бір кеңістіктен шыға алмаймыз, бірақ біз сол кеңістіктің бір бөлшегіміз, ал ол біздің бір бөлшегіміз. Бұл ретте тілмен арақатынасымыз жайбарақат деп айта алмаймыз: тілдің шегінен тысқары шығу үшін бар күш-жігерімізді саламыз, жалған мен өтірікті, ауытқушылықтарды, кемістіктеріміз бен олқылықтарымыздың денін дәл осы тілге артып қоямыз. Тілмен күресу талпыныстары тілдің өзі сияқты көнеден келе жатыр. Тарих, бір жағынан, бұл талпыныстардың үмітсіздігіне, екінші жағынан, өмірі бітпейтініне көзімізді жеткізіп отыр.

Семиосфераның негіздерінің бірі – оның әртектілігі. Уақыт өсінде циклдік қозғалыстары әртүрлі қосалқы жүйелер қатар орналасады. Мәселен, қазіргі заманда Еуропада әйелдер модасының айналым жылдамдығы жылмен өлшенсе, тілдің фонологиялық құрылымы баяу өзгертіні соншалық, тіпті біз оны өзгермейтін дүние деп қабылдауға бейім болады екенбіз. Жүйелердің көбісі басқа жүйелермен соқтығысады және ұшып бара жатып өзінің образы мен орбиталарын өзгертеді. Семиологиялық кеңістік түрлі құрылымдардың еркін қозғалатын жарықшақтарына толы, алайда олар бәрін-бәрін есіне сақтап отырады да, бөтен кеңістікке кірген кезде күтпеген жерден бастапқы қалпына келіп алуы да мүмкін. Семиотикалық жүйелер семиосферада соқтығысып, Протей сияқты, басқаға айналып, бірақ өз болмысын сақтап қалып, аман қалу және түрлену қабілетін көрсетеді, сондықтан бұл кеңістікте бірдеңенің түбегейлі жойылуы жайлы әбден ой елегінен өткізіп, абайлап айтқан абзал.

Тұтастай тұрақты, өзгермейтін семиотикалық құрылымдар мүлдем жоқ деуге болады. Егер осындай гипотезаға ерік беретін болсақ, онда, тым болмағанда теориялық тұрғыда, әлгі құрылымдардың ықтимал комбинацияларының шектілігін де мойындауға тура келеді. Алайда семиозистің тұйық әлемін семиотикадан тыс ақиқаттан бөліп тұратын шекараның ашық екенін айта кету керек. Бұл шекара семиотикадан тыс саладан баса көктеп кіретін басқыншылармен қиысылады, ал бұл басқыншылар баса көктеп кіргені былай тұрсын, өзімен бірге динамикасын ала келеді, кеңістікті түрлендіріп жібереді, әйтсе де кеңістіктің заңдары бойынша өздері де түрленеді. Сонымен бірге семиотикалық кеңістік өзінен мәдениеттің тұтас қабаттарын ұдайы шығарып тастап отырады. Бұл қабаттар мәдениеттің шегінен тысқары түзілім топтарын жасайды да, мәдениетке мүлдем ұмыт болып, жаңа қабат ретінде қайта кіру үшін, өз уақытын күтіп отырады. Семиотикадан тыс саламен ауыс-түйіс динамиканың таусылмас қорын қалыптастырады.



Бұл «мәңгі қозғалыс» таусыла алмайды – ол энтропия заңдарына бағынбайды, өйткені жүйенің тұйықсыздығынан нәр алып отыратын әртүрлілігін ұдайы жаңғыртып отырады. Алайда әртүрліліктің қайнар көзі, қарсы бағытты құрылымдар қосылмағанда, аласапыранның қайнар көзіне айналып кетер еді.

Қазіргі құрылымдық талдаудың формализмнен және құрылымдық зерттеулердің ерте кезеңінен айтарлықтай айырмашылығы талдау нысанының бөлінуінен көрініс табады. Мәтін зерттеудің әрі константасы, әрі басы, әрі соңы болды. Мәтін ұғымы, шын мәнінде, априорлық ұғым болып табылады.

Қазіргі семиотикалық зерттеулер де мәтінді негізгі бастапқы ұғымдардың бірі деп есептейді, бірақ мәтін тұрақты белгілері бар нысан ретінде емес, функция ретінде ұғынылады. Жеке шығарма да, оның бір бөлігі де, композициялық топ та, жанр да, түптеп келгенде тіпті әдебиет те мәтін бола алады. Мұндағы мәселе мәтін ұғымына кеңею мүмкіндігінің енгізілетінінде емес. Мұнда түбегейлі айырмашылық бар. Мәтін ұғымына мәтінді құраушы мен аудиторияның анық-қанықтығы енгізіледі, айта кетерлік жайт – бұл екеуі көлемі жағынан нақты автормен және нақты аудиториямен сәйкес келмеуі де мүмкін. Осы күнгі көзқарас мәтін дегеніміз – оны құраушы мен аудиторияның көзқарастарының қиылысуы деген түсінікке сүйенеді. Мәтіннің сигналдары ретінде қабылданатын белгілі бір құрылымдық белгілердің болуы үшінші компонент болып табылады. Бұл үш элементтің қиылысуы мәтінді объект ретінде қабылдау үшін тиімді жағдай жасайды. Алайда бұл элементтердің кейбірінің тым айқындығы басқаларының қысаңдануына ұрындыруы мүмкін.

Автор тұрғысынан, мәтін динамикалық күйдегі, аяқталмаған, толық емес дүние болып көрінуі ықтимал, ал сыртқы көзқарас мәтінге бүтіндік беруге ұмтылады. Бұл негізде автор мен баспагердің арасында қисапсыз қақтығыстар туындайды. Мәселенің түп негізінде жатқан дәл осы қарама-қайшылық басылымның әртүрлі типтерінің қажеттілігін тудырады. Академиялық басылым оны дайындайтын зерттеушілердің беделдігімен яки ресімдеудің сәнділігімен ғана емес, сонымен қатар түбегейлі жазушылық қабылдауға бағдарлануымен өзгешеленеді. Осы күні мәтінді көркем процестегі элемент ретінде қабылдау зерттеушілік көзқарастың ішкі қарама-қайшылығын тұспалдайды.

Мәтіннің қоятын негізгі мәселелерінің бірін былай сипаттауға болады. Бірқатар еуропалық тілдерде есімдерді бейнеленген әлемге етене енген, сөйлеушіге таныс әрі жақын заттарға және ұлттық тілде бейнеленген дерексіз, жалпы әлемнің заттарына бөлетін артикль категориясы бар. Кеңістігі шектеулі ерте жастағы баланың әлемі жалғыз заттарға толы деп айтуға болады. Тілде бұл жалқы есімдердің өктемдігімен және бүкіл лексикаға осы тұрғыда қарау процесімен көрініс табады.

Жақындықты және жалғыздықты көздейтін жалқы есімдер және объективтілік идеясының иесі болып табылатын жалпы есімдер әлемі біртұтас екі көрсеткіш ретінде қызмет етеді. Нақты айтылым бір саладан екінші салаға емін-еркін құбылып жүре береді, бірақ осы екеуі құбылмайды, тұтаспайды. Керісінше, олардың кереғарлығы айшықтала түседі.

Көркем мәтіннің шегіне кірген бетте-ақ, осы тілдік тетіктердің арасындағы қатынас түбегейлі тың сипатқа ие болады. Бұл тұрғыда әсіресе роман өте қызықты болмақ. Роман «үшінші жақтың» кеңістігін тудырады. Ол лингвистикалық құрылымы жағынан оқырман мен автордың әлемінен тыс орналасқан объективті кеңістік болып табылады. Бұл кеңістікке автор өзінің туындысы ретінде қараса, оқырман жеке кеңістік ретінде қарайды. Үшінші жақ бірінші жақтың эмоционалдық жиегімен байытылады. Бұл жерде тіпті автордың өз кейіпкерінің тағдырын басынан кешу мүмкіндігі, не болмаса оқырманның авторлық баяндағы сарын мен шегіністі сезіну мүмкіндігі жайында сөз етіліп тұрған жоқ. Мәтіннің ең объективті құрылымы оны оқырманның сезінуінің субъективтілігіне қайшы келмейді. Мұндай мүмкіндік тілден бастау алады. Жер шарының басқа бір түкпіріндегі сұрапыл апат жайлы жазылған газет жаңалығын бізге жақын аймақта болған апат жайлы жаңалыққа қарағанда басқаша қабылдаймыз, ал бұл жаңалық бізге я туған-туыстарымызға қатысты болса, әсте басқаша қабылдар едік. Мұнда жаңалық жалпы есімдер кеңістігінен жалқы есімдер әлеміне ойысады. Ал жалқы есімдер әлемінен келген жаңалықты эмоционалдық тұрғыда жүрегімізге жақын қабылдайтынымыз айдан анық.



Көркем мәтін бұл процесті маңызды құрылымдық элементтердің біріне айналдырады. Ол түптеп келгенде бізді кез келген кеңістікті жалқы есімдер кеңістігі деп қабылдауға мәжбүр етеді. Сөйтіп субъективті, бізге таныс әлем мен оның антитезасының арасында екіұдай күйде қаламыз. Көркем әлемде «бөгдеге» ылғи да «өзімдікі» деп қарайды, бірақ сонымен бірге «өзімдікіне» ылғи «бөгде» деп те қарайды. Сондықтан ақын өз эмоцияларымен кешкен туындыны жасап, оны сезімнің рухани жаңғыруы, қайғы-қасіреттен босап шығу деп түйсінуі мүмкін. Алайда өз-өзіңнен көркем жолмен босап шығу, негізінен, жарылысқа әкеп соғатын бір қайшылықтың соңы ғана емес, келесі бір қайшылықтың басы да болуы ықтимал.

Ұлы дағдарыс дәуірінде жарық көрген «Қала жарығы» және «Жаңа уақыт» деген екі әлеуметтік-философиялық фильм сыртқы сымбат пен ішкі жан дүниенің арасындағы қарама-қайшылықта құрылған жаңа тілдің туындауын тәмамдады. Кинокомедияның тілі философиялық жан-жақтылыққа ие болды, себебі трагедияны жаңғырту құралына айналған еді. 1947–1950 жылдың басындағы фильмдер кезеңі түсінбестікке тап болды. Чаплиннің әлсірегені жайлы сын айтылды. Оның көрермен алдына мұртсыз және Шарлоға тән бетпердесіз, маскарад киімінсіз шығуы алдыңғы кезеңдегідей көрерменнің жүрегін жаулап ала алмады. Негізінде, «Рампаның жарығы», «Нью-Йорктегі патша» деген фильмдер шарықтаудың жаңаша түрі болды. Жарылыс бір-бірін алмастыратын, көп сатылы болжамсыздыққа динамикалық қиғаш үстейтін бірізді жарылыстардың тізбегі ретінде де жүзеге асуы мүмкін.

Болжамдылық-болжамсыздық проблемасы шынайы өнер мен жалған өнер сияқты сүбелі мәселені шешуде елеулі рөл ойнайды. Көркем шығармашылық суррогаттардың зор кеңістігіне етене енетіні сөзсіз. Мұны бір мағыналы сын-мін ретінде түсінбеген абзал. Өнер суррогаттары басқыншылығымен қауіпті. Олардың түпкі ойы шынайы өнерді бүркеп алып, оны ығыстыруды көздейді. Мәселе коммерциялық бәсекеге кеп тірелген жерде, олар үнемі жеңіске жетеді. Дегенмен өз шектері бар олар әрі қажет, әрі пайдасы да бар. Олар мол тәрбие беруші рөлді атқарады және өнер тілін меңгеруге бастайтын жолда бірінші саты болып табылады. Бұлардың жойылуы мүмкін емес дүние, ал егер де жойылып кетсе, олардың шынайы өнердің орнын жаулап алуы сияқты зардап шектірер еді. Олар өнерге жат, бірақ та қоғам суреткердің алдына өктемдене қоятын міндеттерді атқаруы мүмкін: ағарту, үгіт-насихат, моральдық тәрбие және т.б.

Шешуге арналған міндеттерді ұсынатын көркем сыңайлы туындылар ерекше орынды иеленеді. Фольклорда оларға жұмбақтар, ал қазіргі заманның өнерінде детективтің көлемді кеңістігі жатады. Детектив өнердің кейпін киіп алатын міндет болып саналады. Детективтік сюжеті сырттан қарағанда романның не хикаяттың сюжетін еске салады. Оқырманның алдында оқиғалар тізбегі өріс жаяды, ал оқырман көркем прозаға тән жағдайға, яғни сюжет мағынаға ие болу үшін, таңдау жасау қажеттілігіне тартылады. Мұндай жағдай өнерге, оның керемет яки тікелей белгілері туралы айтып тұрмыз ба, жоқ па түбегейлі қарама-қайшы келеді. Көркем мәтіннің бір шешімі болмайды. Оның бұл ерекшелігі кейбір сыртқы белгілерінен анық байқалады. Өнер туындысын қисапсыз қолдануға болады. «Мен Рембрандт залына бармаймын, оның суреттерін бұрын көріп тастағанмын», яки «бұл өлеңді немесе симфонияны мен бұрын естіп тастағанмын» деу қисынсыз. Бірақ «мен бұл есепті шешіп тастағанмын, мына жұмбақтың жауабын тауып тастағанмын» деу қисынды болмақ. Сонымен, өнер болжамсыздық, яғни ақпарат кеңістігін кеңейтеді, сондай-ақ осы кеңістікпен эксперимент жасайтын және оған үстемдігін орнататын шартты әлемді тудырады. Жарылыс сәті болжамсыздық сәті болып табылады. Болжамсыздықты бір күйден екінші күйге өтудің шексіз және белгісіз мүмкіндіктері деп түсінбеген абзал. Әр жарылыс сәтінде келесі күйге өтудің тең ықтималды мүмкіндіктер жинағы бар.

Болжамсыздық туралы айтқан кезде әрқашан да біреуі ғана жүзеге асатын тең ықтималды мүмкіндіктердің белгілі бір жинағын меңзейміз. Бұл ретте әр құрылымдық позиция нұсқалар жиынтығынан тұрады. Белгілі бір межеге дейін олар ажырағысыз синонимдер ретінде қызмет етеді. Бірақ жарылыс орнынан қозғалу оларды мағыналық кеңістікте екі жаққа қарай бөле бастайды. Ақыры соңында, олар мағыналық айырмашылықтың тасымалдаушылары болатын сәт те туады. Нәтижесінде мағыналық айырмашылықтардың жалпы жиынтығы барлық жаңа мағыналық реңктердің есебінен байып отырады. Дегенмен де, бұл процесс мәдени



антонимдерді синонимдерге айналдырып, айырмашылықты азайтуға деген қарама-қайшы талпыныспен ретке келеді.

Сонымен, жарылыс сәті болжамсыз жағдайды тудырады. Одан әрі айтарлықтай қызықты жайт орын алады: болған оқиға өткенге шолу жасайды. Бұл ретте болған оқиғаның сипаты түбегейлі түрленеді. Бір жағынан, өткен шақтан болашаққа қарау және, екінші жағынан, болашақтан өткен шаққа қарау бақыланатын объектіні түбегейлі түрлендіріп жіберетінін айта кету керек. Өткен шақтан болашаққа қарағанда осы шақты тең ықтималды мүмкіндіктердің тұтас жинағы ретінде көреміз. Өткен шақтан қараған кезде ақиқат біз үшін дерек мәртебесін иеленеді және біз одан бірден-бір мүмкін дүниені көруге бейімбіз. Мәдениет динамикасы оқшауланған имманентті процесс ретінде де, сыртқы әсерлердің пассивті саласы ретінде де бейнелене алмайды. Бұл екі процесс өзара шиеленіске асырылады. Бұдан екеуі де өз болмысын өзгертпестен бөлініп кете алмайды.

Басқа мәдени құрылымдармен тоғысу түрлі формалар арқылы жүзеге асырылуы мүмкін. Мысалы, «сыртқы» мәдениет біздің әлемімізге басып кіру үшін, «сыртқы» болуын доғаруы тиіс. Ол сырттан кіретін мәдениеттің тілінен өз аты мен орнын табуы қажет. Бірақ «бөгдеден» «өзінікіне» айналу үшін, бұл сыртқы мәдениет «ішкі» мәдениеттің тілінде атауын өзгертуі тиіс. Қайта атау процесі жаңа атау алатын мазмұн үшін із-түссіз өтеді деуге келмейді. Өткенге шолу қарау тарихшыға өткен шаққа екі тұрғыда қарауға мүмкіндік береді. Тарихшы суреттелетін оқиғаға болашақтан қарап, алдында нақты орындалған іс-әрекеттердің бүкіл тізбегін көреді. Өткен шаққа ойша көз жүгіртіп және одан болашаққа қарап, процестің нәтижелерін біледі. Алайда бұл нәтижелер әлі орындалмағандықтан, оқырман оны болжам ретінде қабылдайды. Мұндай жағдайда кездейсоқтық тарихтан түбірімен жойылады. Тарихшыны театрдағы пьесаны екінші рет көріп отырған көрерменмен салыстыруға болады: бір жағынан, ол пьесаның немен аяқталатынын біледі және пьесаның сюжетінде ол үшін болжамсыз дүние жоқ. Пьеса өткен уақытта болады, сол уақыттан сюжет жайлы білетінін өзіне алып отырады. Бірақ, сонымен қатар, сахнаға қарап отырған көрермен ретінде, ол осы шақта отыр және қайтадан белгісіздік сезімін кешеді, яғни пьесаның немен аяқталатыны жайлы «білмейтін» күйде болады. Бұл бір-бірін жоққа шығаратын сезім-күйлер қарама-қайшы бір мезгілді сезімге ұласады.

Сөйтіп, болған оқиға бірнеше қырынан түсіндіріледі: бір жағынан, жаңа ғана болған жарылыс жайлы естелік ретінде еске түседі, екінші жағынан ол сөзсіз тағдыр сипатын иеленеді. Болған оқиғаға тағы бір рет қайтып барып, оны өз жадында «түзетуге» деген талпыныс психологиялық тұрғыда жаңағы айтып отырған сөзсіз тағдырмен байланысты. Бұл тұрғыда мемуар жазудың психологиялық негізіне, кеңірек алғанда, тарихи мәтіндердің психологиялық негізіне тоқтала кеткен абзал. Мәдениетке өз өткенін жаңғыртуға түрткі болатын себептер күрделі және алуан түрлі. Қазір сол себептердің біріне ғана тоқталып өтеміз, бұл себеп осы күнге дейін аса назар аудармаған болуы да мүмкін. Мұнда өткенді өзгертудің, оған түзетулер енгізудің, сонымен бірге бұл түзетілген процесті нағыз ақиқат ретінде сезінудің психологиялық қажеттіліктері туралы сөз етіледі. Қысқасын айтсақ, жадты түрлендіру туралы сөз қозғалмақ. Қандай да бір символдық тілді қабылдау адамдардың мінез-құлқына және тарих жолына белсенді түрде әсер етеді. Сөйтіп, кең мәдени мәнмәтін сырттан баса көктеп кіретін элементтерді өзіне сіңіріп алады. Ал бұл тіл, өз кезегінде, баса көктеп кіретін тілді толығымен ығыстырып жіберуі де мүмкін немесе онымен күрделі иерархия құруы әбден ықтимал. Сөйтіп, мәдениеттің динамикалық дамуы сыртқы және ішкі процестің ұдайы орын алмасуымен бірге жүреді деп айта аламыз.