

СЕМИОСФЕРА

Мәдениеттің жады

3-тарау. Мәдениет және ақпарат





Мәдениеттің зерттелуі оның тарихының зерттелуі ретінде басталды. Дәлірегі, алғашқы мәдениет зерттеушілерінің назарын аударған дәуірлер арасындағы айырмашылық болды. Эллинизмнің немесе орта ғасырдың, ренессанстың немесе романтизмнің өзіндік ерекшеліктері олардың алдындағы дәуірлердің және олардан кейінгі мәдени тәжірибелердің кереғарлығы арқылы анықталды. Соңына дейін дәйектілікпен жүргізіле отырып бұл қағидат тұйық мәдениет теориясына әкелді. Мәдениеттер арасындағы қарым-қатынас «бөтен жанмен» байланысудың мүмкін еместігі ретінде қабылданды. Дегенмен, эволюциялық тұрғыдан алғанда да, өткен дәуірлер мәтіндерінің құндылығы және оларды туындатқан тарихи жағдайлардан соншалық алыстаған кезеңдердегі олардың белсенді қызмет етуі мәселесі анық теориялық қиындықтарды туындатады. Қарама-қарсы полюсте мәдениеттің тарихқа қарсы тұжырымдамалары болды, ол бойынша мәдениет өз негізінен өзгермейтін құбылыс ретінде қарастырылып, тарих қалыптастырған барлық нәрселер белгілі бір мәңгілік, уақытқа тәуелсіз болмыстың үстіндегі беткі қабаттарға жатқызылды. Аталған қайшылықтардан шығу жолын осы шешімдердің кез келгенін таңдаудан емес, мәселені басқаша шешу жолын анықтаудан іздеген жөн секілді. Мәдениет феномені белгілі бір тұрғыда қайшылықты болып табылады.

Бір жағынан, кез келген бейтарап бақылаушы үшін мәдениеттің тарихи өзгергіштігі, оның динамикалық сипаты айқын.

Екінші жағынан, оның әртүрлі құраушыларының тарихи динамикасының жылдамдығындағы айырмашылық та анық.

Тіл де, өнер де, сән де көптеген басқа да нәрселер секілді күрделі гетерогенді және көпфункционалды тұтас кешеннің бөлігі болып табылады, біз оны «мәдениет» деп атаймыз. Алайда тілдің өзгеруі ғасырлар бойы жүреді, ал жаңа заманның сән үлгісі өз кодын жыл сайын өзгертеді. Зерттеушілердің тұжырымдамалық үйлесімділік үшін әралуан өнер түрлерін бірыңғай хронологиялық шеңберлерге сыйғызып жіберу әрекеттерінің барлығы мәселенің айқындалуына ықпал етуден гөрі, жадағайлануына әкеп соғады. Мәдениет дөңгелектері әртүрлі жылдамдықта айналады және біз музыкадағы романтизм деп атайтын құбылыс хронологиялық тұрғыда әдеби романтизммен бірікпейді, әлде біріге алмайды. Бұдан басқа, мәдениеттің құрамдас бөліктерінің уақыт ұғымдарына, атап айтқанда, тарихи сипаттағыларына қатысты түбегейлі айырмашылықтарын атап өту керек. Техника тарихында, жалпы материалдық мәдениет тарихында оның соңғы уақыттық қимасы «жұмыс істейді». Кез келген жаңа өнертабыс өзінің алдындағыны мұражайға тапсырады. Өздерінің тікелей қызметтерінде олар енді ешқашан қолданылмайтын болады. Бұл тұрғыдан алғанда, технологияның тарихы – осы сөздің толық мағынасында тарих болып табылады.

Мәдениеттің семиотикалық аспектілері, мысалы, өнер тарихы жадтың заңдарына сәйкес заңдылықтармен дамиды, ол бойынша өткен нәрсе жойылмайды және ғайып боп кетпей, белгілі бір жағдайларда өзін қайтадан жариялау үшін іріктеуден және күрделі кодтаудан өтіп, сақтауға жіберіледі.

Әр дәуірдің адамдары әрқашан өз дәуірінің техникасын, яғни, мүмкіндігінше жаңа технологияларды пайдаланады. Егер бұл қандай да бір себептермен мүмкін емес болса, олар «артта қалғандар» сатысына түседі. Алайда, поэмалар мен романдардың оқырмандары немесе мұражайға барушылар артта қалғандардың қатарында қалмау үшін бұрынғының жауһарларынан бас тартуы керек деп ойлау аңғырттық болар еді. Әдебиеттің тарихи зерттеулері, мәселен, XIX ғасырдың отызыншы жылдарындағы әдебиетті қарастыра отырып, оны дәл сол жылдарда жазылған шығармалармен ауыстырады. Сонымен қатар, сол дәуірдің оқырмандары әлі де оныншы-жиырмамыншы жылдардағы романтиктердің кітаптарын қызыға оқыса да, Шекспир мен Сервантес сол дәуірдің оқырмандарына да, жазушыларына да тірі фигуралар ретінде көрінсе де, ал Лермонтовтың отызыншы жылдардағы шығармаларының айтарлықтай бөлігі XIX ғасырдың соңында ғана оқырмандардың игілігіне айналса да, – әдеби өмірдің шындығы диахрондық схемаға құрбан болды. Отызыншы жылдардың мәдениеті өзі үшін өзекті алыс-жақын өткен шақтың мәтіндерін іріктеуге қолданған жад кодтары жаңа мәтіндер жасалуына қызмет еткен кодтар секілді сол дәуірдің шындығына жатады. Өткен дәуірдің әртүрлі мәтіндерінің үнемі өзектеніп отыруы, мәдениеттің синхронды қиылған жерінде терең, кейде өте архаикалық жағдайларының – саналы және бейсаналы түрде – үнемі болуы, қазіргі мәдениеттің өткен дәуірлерге тиесілі әртүрлі құрылымдар және мәтіндермен белсенді диалогы, мәдениеттің



өткен шағы қазып алынатын динозаврларға ұқсастырылатын бір тегіс эволюционизмі және оның дамуының қатаң бір сызықтылығы зерттеудің тиімді тәсілі екендігіне күмән туғызады. Кейде мәдениеттің болашақтағы жағдайы үшін «қазіргісіне» қарағанда «өткені» зор мәнге ие болады. Осылайша, Чернышевский 1855 жылы орыс әдебиеті үшін Гоголь мен Белинскийдің шығармалары қазіргі заманнан гөрі «заманауи» деп санап, былай деп жазды: «Өз-өзімізден әлі сұрап көруіміз керек: осы қабірлерде шынымен де өлгендер жатыр ма? Оларда тірі адамдар жерленген емес пе? Тым болмағанда, тірі аталынып жүрген көп адамға қарағанда осы марқұмдардың өмірі әлдеқайда көбірек емес пе?».

Мәдениет ұжымдық жад формаларының бірі бола отырып, өзі де уақыттың заңдарына бағынып, сонымен бірге уақытқа және оның қозғалысына қарсы тетіктерге ие. Тек соңғы уақыттық бөлік қана емес, сонымен қатар мәдениеттің едәуір терең бүкіл қабаттары жұмыс істейтін болады, бұған қоса уақыттың жылжу шамасына қарай бұрынғының белсенділік ошақтары тұтанады: бірнеше ғасыр бұрынғы мәтіндер «еске түсіріліп», қазіргі заманғы болып келеді. Мәселен, Гоголь, еш күмәнданбастан, Вальтер Скотт пен Гомерді бүгінгі күн үшін ең маңызды екі жазушы ретінде қатар қойды. Сонымен қатар, мәдениеттің әртүрлі сатыларының арасындағы ішкі байланыстар тұтас алғанда жад бола отырып, ол ішкі жадтың жеке құрылымдарымен тізбектелгендіктен ғана мүмкін болмақ. Егер мәдениеттің сыртқы жады – адамзаттың бұрынғы тәжірибелері туралы естелік болатын болса, ішкі жады – бұрынғы жай-күйі жайлы естелігі болып табылады. Бұдан ары қарай біз осы аспектіге тоқталатын боламыз.

Қандай да бір коммуникативтік жүйенің кез келген қызмет атқаруы ұжымның ортақ жады бар екенін білдіреді. Жалпыға ортақ жадсыз ортақ тілдің де болуы мүмкін емес. Дегенмен әртүрлі тілдердің жады әртүрлі сипатта болады. Бұл жерде оның синхронды көлемінің айырмашылығы туралы ғана емес, сонымен қатар оның диахрондық тереңдігі туралы да сөз болып отыр. Бұдан келесідей тұжырым жасауға болады: тіл неғұрлым күрделі, неғұрлым кешенді ақпаратты беруге және өндіруге бейімделген болса, оның жады да соғұрлым терең болуы керек.

Терең жад, біріншіден, өзгеріске ұшыраған, екіншіден, инварианттылығымен де, вариативтілігімен де жүйеде сақталу мүмкіндігі бар тіл элементтерінің болуымен қамтамасыз етіледі. Нәтижесінде, бір элемент жүйенің әртүрлі жағдайларын көктеп өтіп, оларды бір-бірімен байланыстырады. Мұны істеу үшін ол салыстырмалы түрде автономияға ие және құрылымдық контекстен ерекшеленген болуы керек. Әрбір синхронды контексте ол «бөтен», алдыңғы құрылымдық контексті қайта құрушы тетік ретінде жұмыс істейді. Дегенмен, егер бірқатар құрылымдық контекстерді алып қарайтын болсақ, оның тұрақтылығы ғана емес, сондай-ақ оның кейбір динамикалық кодтармен оқылу әсері бойынша үнемі өзгеретіні анық болады.

Мұның ең қарапайым мысалы мәдениеттің мәңгілік образдары бола алады. Бізге «Доктор Фауст» деген сөздермен таңбаланатын мәдени кешен, бір-бірінің орнын алмастырған мәдени дәуірлерден өтіп, өзі тарихи түрде қосылып отырған мәдени контексті біздің санамызда үнемі реконструкциялап отыратын белгілі бір инварианттылығын сақтайды. Әрбір жеке дәуір үшін ол басқа уақыттың дәйексөзі секілді көрінеді. Сонымен бірге, біз «Фауст әртүрлі дәуірлердің өзекті бейнесі ретінде» деген мәселені алға қоятын болсақ, оның Марло, Гёте және Т. Манн сынды неміс халық кітаптарындағы Фаустпен бірдей емес екенін айқындай түсетін инварианттылығы іске қосылады. Осы тұрғыдан алғанда, ол синхронды мәдени контекстің құрамдас бөлігі ретінде мәдени белсенділікке ие болады. Шын мәнінде, табиғи тілдердің лексикасынан ең күрделі көркем мәтіндерге дейін – кез келген маңызды элементтердің жұмыс істеу заңдылықтары осындай. Нәтижесінде маңызды элемент мнемоникалық міндет атқаратын функцияны символикалық деп анықтаймыз және бұдан былай өз бойында өзінің алдындағы контекстер туралы жадты шоғырландыра алатын, оларды сақтап және қайта қалпына келтіруге қабілетті барлық таңбаларды символ деп атайтын боламыз. Мұндай қызметті іс жүзінде кез келген мәтін атқара алады, мысалы, әлі көзі тірі адамның есімі де, егер ол өз дәуірінде алдыңғы дәуірлер туралы қандай да бір жадты жаңғырта алса және оның есімі символдық түрде айтылып кетсе. Осыдан жастың мәдени рөлі айқындалады: жадтан ажырауға бет бұрған дәуірлерде белсенді жас кезеңі «жасара түседі». О. Мандельштам Баратынскийден мынадай дәйексөз келтіреді: «Мен әлі патриархтан алыспын». Л. Толстой бейнесінің көзі тірісіндегі символдануы мен Достоевский үшін бұл процестің дүниеден өткеннен кейін орын алуында айырмашылық бар.



Мәдениет жадтың шоғырлану деңгейі тұрғысынан В. Тэрнердің символдарды қарапайым және күрделі деп бөлген пікірін еске түсірген жөн. Ол қарапайым символдарға кеңістіктік-геометриялық, дыбыстық, ым-ишаралық және басқа да нысандарды, ал күрделілерге – кешенді діни және мәдени символдарды жатқызады. Сонымен қатар, ол алғашқыларының мәнмәтінге байланысты мағыналарды өзгертуге қабілеті күрделі әрі көп қырлы мазмұнға ие екендігін, ал кейінгілері, әдетте, тұрақты және бір жақты семантикаға ие екенін атап көрсетеді. Тэрнердің пікірінше, қарапайым символдар күрделі символдарға қарағанда анағұрлым үлкен мағыналық сыйымдылыққа ие: «Күрделі символдық нысандарда, мәселен, мүсіндерде, ғибадатханаларда қарапайым мағыналар бар, ал қарапайым нысандар, мысалы, ақ не қызыл сазбен салынған таңбалар өздері қолданылатын кез келген салттық жағдаяттардың барлығында да жоғары дәрежедегі мән-мағынаға ие болатыны таңқаларлық нәрсе емес. Әлдекімнің тәжірибесінде болуы мүмкін белгілі бір түсті, кескінді, текстураны немесе кереғарлықты білдіретін қарапайым формула <...> дәлме-дәл немесе метафизикалық түрде көптеген құбылыстар мен түсініктерді байланыстыруы мүмкін. Бұған керісінше, күрделі форма – сезгіштік қабылдау деңгейінде – көптеген контрастардан өткізіліп қойған, бұл оның міндетін тарылтады және шектейді. Мүмкін айқыш, лотос, жарты ай, кеме және т.б. тәріздес ұлы діни символикалық нысандардың *significata*-сы тұтас теологиялық жүйелерді құрағанымен, өздері салыстырмалы түрде қарапайым болатыны сондықтан шығар».

Символдың мағынасы әлдебір тұрақты, бірқалыпты нәрсе емес, әрі мәдениет жадына өз болмысында еш өзгермейтін және өз-өзіне әрқашан тең мағыналы хабарлар салынатын белгілі бір қойма ретінде қарауға болмайды. Бұл тұрғыда «ақпаратты сақтау» деген сөз өзінің метафоралығымен жаңылыстыруы мүмкін. Жад – ақпараттың қоймасы емес, оны регенерациялайтын тетік. Атап айтқанда, мәдениетте сақталатын символдар, бір жағынан, мәнмәтіндер туралы ақпараттарды тасиды, екіншіден, сол ақпарат «оянуы» үшін символ қандай да бір заманауи контекске енуі керек, бұл сөзсіз оның мағынасын өзгертеді. Осылайша, реконструкцияланатын ақпарат әрдайым өткеннің және қазіргінің тілдері арасындағы ойын контекстінде жүзеге асырылады. Символ қандай да бір бұрынғы тілмен неғұрлым тығыз байланысты болса, семантикалық ойын өрісі соғұрлым аз болады және оның жадтың тереңдегі генераторы ретіндегі өнімділігі соғұрлым аз болады. Ең қарапайым символдар әртүрлі қарапайым мағына ажыратқыштармен байланысады, ал ең күрделілері, мысалы діни, мемлекеттік, көркемдік және басқа да символикаларға жататындары көбінесе олардың комбинацияларынан қалыптасады. Символ мен салт-жораның тығыз байланысы ым-ишара мен қалыпты мүсін өнерінде және графикада орнығатын қарапайым символға айналдырады. Бұл символдар ғасырлардан өтіп, жоғарыда сипатталған трансформацияларға ұшырайды. Нақ сол Тэрнерден ым-ишара тарихынан қызықты бір мысал кездестіреміз.

Этнолог орталық Африкадағы балгерлік туралы айта отырып, балшының себетіне әртүрлі фигуралар салынатын рәсімді сипаттайды. Бал ашу себетті сілкіп-сілкіп, ондағы фигуралардың соңғы орналасуын бағалау арқылы жасалады. Тэрнер былай деп жазады: «Біз айналысатын екінші фигура Chamutang'a деп аталады. Ол иегін қолымен тіреп, шынтағымен тізесіне сүйеніп, бұйығып отырған еркекті бейнелейді. Chamutang'a жасқаншақ, тұрақсыз адамды білдіреді <...> сонымен қатар «одан не күтуге болатыны белгісіз адамды да білдіреді». Оның әрекеттері шынайы емес. Информанттардың сөзіне қарағанда ол бірбеткей, біресе сыйлықтар таратады, біресе сараңсиды. Кейде ол ешқандай себепсіз шамадан тыс қарқылдап күледі, ал кейде ләм-мим демейді. Оның қашан ашуға міне тінің, қай кезде титтей де наразылық белгісін көрсетпейтінін ешкім болжап біле алмайды. Ндебулықтар адамның іс-әрекеті алдын-ала белгілі болғанын жақсы көреді. Олар ашықтық пен тұрақтылықты қалайды, ал егер біреудің шынайы еместігін сезсе, онда мұндай адамды, ең ықтималы, сиқыршы деп таниды. Бұл жерде «жасырын нәрсе аса қауіпті әрі жағымсыз» деген идея жаңаша айқындыққа ие болады». Дегенмен ндебу балгерлік рәсімінің Chamutang'a фигурасының барлық негізгі ым-ишара элементтері Роденнің «Ойшылына» да тән екенін аңғару қиын емес. Иекті тіреу ишарасы символикасының орнықтылығы соншалық, Роденнің мүсіні түсіндіруге мұқтаж емес. Мүсіншінің түпкі ойы «алғашқы» ойшылды бейнелеу болғаны да аса маңызды: маңдай да, суреттің пропорциясында да интеллектуалды стереотиптің белгілері жоқ – мағына тек тұрған қалпы арқылы ғана жеткізіледі.



Ндебу Chamutang'a-сы, Гамлет және Роденнің «Ойшылының» арасында ортақ не бар? Мұның инвариантты мәні: таңдау жағдайында тұрған адам болады. Бірақ ндебу үшін таңдау күйі міндеттілігі ғасырлар бойы бекітілген дәстүрден бас тартуды білдіреді. Мұндай бас тарту өз-өзінен жағымсыз бағаланады.

Гамлет те таңдау жағдайында, бірақ мұнда таңдау сана әрекетіне теңестіріледі. Ал сананың өзі әрекетті таңдау міндеті және мүмкіншілігі ретінде қабылданады. «Жолды таңдаушының» семантикасы, атап айтқанда, оған қарсы оппозицияның мүшесінде өзгереді. Антитезада, әдетте, кім ойланбайтын болса, ойлаушы соған қарсы тұрады. Бұл жағдайда скептицизмге, рационализмге, критицизмге баса назар аударылады. Бұл жағдайда жол таңдаушы бүлдіруші, қауіпті жаңашыл ретінде көрініс береді. Дегенмен басқа бір қарама-қарсылық орнауы да мүмкін: айнығыш – табандыға, ойланушы – әрекет етушіге секілді ол жолды таңдап қойғанға антитезада әрекет ете алады. Бұл жағдайда оппозицияны жеке адам мен дәстүр емес, белсенді тұлға мен бейтарап тұлға құрайды. Осы жерде ойланушыда жалтақтық, айнығыштық немесе тіпті екіжүзділік мағыналары бой көрсетеді. Тургеневтің Гамлетті Дон Кихотқа баршаға мәлім қарсы қоюы осылай болады, ол жерде жазушы екі негізгі адами типтің жалпы антитезасын қарастырған.

Талдау барысында символдық қимылдың айтарлықтай өзгерістерге ұшырай алатыны және оның мазмұнының таңғаларлық инварианттылығы көрінеді. Шын мәнінде, бүкіл мағыналар шоғыры ндебу-балшының тастарында ықтимал түрде жасырынып тұр.

Қарапайым символдардың күрделілерге қарсы қойылуы туралы айтқанда оның салыстырмалылығын ескерген жөн. «Қарапайым» немесе «күрделі» символ «болу» – жеткізілім құрылымының материалдық қасиеті емес, мәтіннің тұтынушыға және кодқа қатынасы арқылы қалыптасатын функция. Мысалы, XVIII ғасырдағы еуропалық мәдениетте ежелгі римдік символдық образдардың бейнелері бар. Ролленнің, Монтескьенің мәтіндерінде, трагиктердің пьесалары мен актерлердің монологтарында көрініс беретін Рим тарихы мен мәдениетінің детальдары XVIII ғасыр мәдениетінің символдарына, яғни семантикалық бірліктеріне айналады. Римдік есімдердің метафоралық қолданылуы әлдебір тұлғаның өмірлік әрекеттер бағдарламасының символикалық формуласы болады. Бабеф ежелгі Гракхтың есімін алды, Радищев өзінің өмірлік бағдарламасын Катон Утическиймен, ал Наполеон – Юлий Цезарьмен байланыстырды. Бұл ретте тарихи есімдердің тап осы жағдайда өздері мәнмәтінінде қамтылған дәуірге жататын мәдени символдарға айналуы турасында сөз қозғалуы керек. Әрбір нақты жағдаятта біз дәл осы өмір жолын алдын-ала белгілейтін күрделі символды көреміз. Дегенмен, олардың барлығы тұтас алғанда «римдік бір нәрсені» – ауқымды, көп мәнді, бірақ XVIII ғасырдың мәдениетіне әбден лайық мағыналық белгіні білдіреді. Осы негізде тұтас алғанда бүкіл Рим дәуірі және оның кез келген жеке деталі көрініс аясының күрделілігіне қарамастан, XVIII ғасырда бір қарапайым символ қалыптастырады.

Жағдайды күрделендіре түсетін тағы бір нәрсе – бір символ арқылы екіншісі «сәуле шаша алады», бұл жағдайда ол туралы естеліктер оған белгілі бір тарихи сәттерде немесе көркем мәтіндерде кедергі келтірмейтін бейсаналық сипатқа ие болады, ол өзекті болып, мәдениеттер арасындағы саналы байланысқа айналады.

Радищев шығармаларындағы залым билеушіні күйрету актісінің сипаттамасында әрдайым жүретін маңызды бір деталь бар: озбыр билеушіні өлтіру – жеке әрекет емес, барлық азаматтар қатысатын ұжымдық іс-әрекет, олардың әрқайсысы жеке-жеке осы артық көрінген әрекетті жасайды. Бұл ой «Петербордан Мәскеуге саяхат» шығармасында шаруалардың өздерінің азаптаушы-помещигін және оның балаларын өлтіруіне байланысты одан да анық жеткізілген.

Шекспирдің «Юлий Цезарі» мен Вольтердің «Цезарь өлімі» оның өзектілігін сақтап отырды. Залымды өлтірудің бостандық үшін құрбандыққа шалу, сонымен бірге евхаристік әрекет ретінде түсіндірілуі XVIII ғасыр мен XIX ғасырдың басындағы адамдардың саяси ойының маңызды тұстарын айқындайтын символдық кодқа айналады. Бір жағынан, Конвентте Людовик XVI-ны өлім жазасына тарту туралы вотумға атаулы түрде және жеке-жеке дауыс беру рәсімі осы көзқараспен байланысты. Конвент депутаттары Франция мен тарихтың алдында патшаның өліміне, жеке қатыстылық рәсімін жасаған. Екінші жағынан, Пушкин поэзиясындағы озбыр әміршілерді өлтірудің кишиневтік кезеңі мен қанды евхаристияға қатыстылығының сәйкестендірілуі дәл осы түсінік тұрғысынан түсіндіріледі.



Осылайша XVIII ғасырдағы саяси ұғымдардан эмпирикалық әрекеттерді мәдени мәтінге айналдыратын «римдік» символиканың сәулесі түседі, ал одан – құрбан шалудың ежелгі символикасы көрінеді. XVIII ғасыр ойланып та көрмеген осындай сананың тереңіндегі нәрселерді жадында сақтайтын архаикалық образға христиандық символиканың енгізілуі құрбандық қойы ретінде озбыр билеуші емес, онымен күреске шығып, өзін өлімге кесуге батылы жеткен адам деп түсінілген романтикалық революция дәуірінде аса өзекті болды.

Мәдениеттің бұрынғы күйі әрдайым оның болашағына өзінің сынықтарын лақтырады: мәтіндер, фрагменттер, жекелеген есімдер мен ескерткіштер. Осы элементтердің әрқайсысының өзіндік «жад» көлемі бар, ол енгізілетін әрбір контекст оның тереңдігінің белгілі бір дәрежесін өзектендіреді. Әрине, бұл «мәдениет жақтың» жалғыз қыры емес. Мәселенің басқа бір қыры өткенді қалпына келтіруге және ұжымның өз болмысының үздіксіздігін сезінуін сақтап қалуға бағытталған мәдени кодтарды қарастыру болса керек. Бірақ бұл арнайы зерттеу пәні болып табылады.