

СЕМИОСФЕРА

Культура как текст

Глава 1. Культура и взрыв





Цель лекции: выявить значение бытия текста в культуре, включающего его в область культурологического знания.

План:

1. Символ и миф как структурные элементы текста культуры.
2. Перевернутый образ: структурные особенности и культурологические характеристики.

В рассмотренных нами ранее случаях, выбор осуществлялся как реализация одной из нескольких потенциальных возможностей. Такой подход представлял собой условную абстракцию. Во внимание принималась отдельная развивающаяся система, расположенная как бы в изолированном пространстве. Реальная картина выглядит сложнее: любая динамическая система погружена в пространство, в котором размещаются другие столь же динамические системы, а также обломки разрушившихся структур, своеобразные кометы этого пространства. В результате любая система живет не только по законам саморазвития, но также включена в разнообразные столкновения с другими культурными структурами. Эти столкновения имеют значительно более случайный характер. Прогнозирование их практически невозможно. А между тем отрицать их реальность и значение было бы более чем неверно.

Исходя из сказанного, история культуры любого народа может рассматриваться с двух точек зрения:

- во-первых, как имманентное развитие;
- во-вторых, как результат разнообразных внешних влияний.

Оба эти процесса тесно переплетены, и отделение их возможно только в порядке исследовательской абстракции. Из сказанного вытекает, что любое изолированное рассмотрение как имманентного движения, так и влияний неизбежно ведет к искажению картины. Сложность, однако, не в этом, а в том, что любое пересечение систем резко увеличивает непредсказуемость дальнейшего движения. Случай, когда внешнее вторжение приводит к победе одной из столкнувшихся систем и подавлению другой, характеризует далеко не все события. Достаточно часто столкновение порождает нечто третье, принципиально новое, которое не является очевидным, логически предсказуемым последствием ни одной из столкнувшихся систем. Дело усложняется тем, что образовавшееся новое явление очень часто присваивает себе наименование одной из столкнувшихся структур, на самом деле скрывая под старым фасадом нечто принципиально новое.

Одним из примеров сказанного выступает французский язык, выполнявший для русского общества пушкинской эпохи роль языка научной и философской мысли. Здесь особенное влияние оказало появление в литературе французского Просвещения, ряда научных книг, рассчитанных на дамскую аудиторию. Вовлечение женщин в научное чтение способствовало тому, что общеязыковая научная функция была закреплена за французским языком.

Нападки Грибоедова на смесь языков, в такой же мере, как и пушкинская защита, доказывают, что перед нами не прихоть моды и не гримаса невежества, а характерная черта лингвистического процесса. В этом смысле французский язык составлял органический элемент русского культурного языкового общения. Показательно, что Толстой в «Войне и мире» обильно вводит французский именно для воспроизведения речи русских дворян. Там, где передается речь французов, она, как правило, дается на русском языке. Французский язык в этом случае используется в первых словах как указатель языкового пространства или же там, где надо воспроизвести характерную черту французского мышления. В нейтральных ситуациях Толстой к нему не обращается.

В пересечении русского и французского языков в эту эпоху возникает противоречивая ситуация. С одной стороны, смешение языков образует некий единый язык культуры, но с другой — пользование этим языком подразумевает острое ощущение его неорганичности, внутренней противоречивости. Это, в частности, проявилось в упорной борьбе с этим смешением, в котором видели то отсутствие грамотного стиля, то даже недостаток патриотизма или провинциальность.



Вторжение «обломка» текста на чужом языке может, однако, играть роль генератора новых смыслов. Это подчеркивается, например, возможностью введения говорений на «никаком» языке, которые тем не менее оказываются чрезвычайно насыщенными смыслом.

Типичным случаем вторжения чужого текста является «текст в тексте»: обломок текста, вырванный из своих естественных смысловых связей, механически вносится в другое смысловое пространство. Здесь он может выполнить целый ряд функций: играть роль смыслового катализатора, менять характер основного смысла, остаться незамеченным и т.д. Особенно интересны случаи, когда неожиданное текстовое вторжение получает существенные смысловые функции.

«Текст в тексте» — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер — иронический, пародийный, театрализованный и т. п. смысл. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ. Так, например, на фоне уже сложившейся традиции, включающей пьедестал или раму картины в область не-текста, искусство эпохи барокко вводит их в текст.

Игровой момент обостряется не только тем, что эти элементы в одной перспективе оказываются включенными в текст, а в другой — выключенными из него, но и тем, что в обоих случаях мера условности их иная, чем та, которая присуща основному тексту: когда фигуры скульптуры барокко взбираются или соскакивают с пьедестала или в живописи вылезают из рам, этим подчеркивается, а не стирается тот факт, что одна из них принадлежит вещественной, а другие — художественной реальности. Та же самая игра зрительскими ощущениями разного рода реальности происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала.

Игра на противопоставлении «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будет картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное».

Удвоение — наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно структурной конструкции. Не случайно именно с удвоением связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эха, живопись как обведенная углем тень на камне и т. п. Среди средств создания в изобразительном искусстве локальных субтекстов с удвоенной структурой существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографе.

Мотив зеркала широко встречается в самых различных произведениях. Однако мы сразу сталкиваемся с тем, что удвоение с помощью зеркала никогда не есть простое повторение: меняется ось «правое-левое» или, что еще чаще, к плоскости экрана или полотна прибавляется перпендикулярная к нему ось, создающая глубину или добавляющая вне плоскости лежащую точку зрения.

Однако зеркало может играть и другую роль: удваивая, оно искажает и этим обнажает то, что изображение, кажущееся «естественным», — проекция, несущая в себе определенный язык моделирования.

Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. Подобно тому как Зазеркалье — это странная модель обыденного мира, двойник — отстранённое отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов, что создает поле широких возможностей для художественного моделирования.



Риторическое соединение «вещей» и «знаков вещей» в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчеркивая одновременно и условность условного и его безусловную подлинность. В функции «вещей» могут выступать документы – тексты, подлинность которых в данном культурном контексте не берется под сомнение. Таковы, например, врезки в художественную киноленту хроникальных кадров или же прием, использованный Пушкиным, который вклеил в «Дубровского» обширное подлинное судебное дело XVIII в., изменив лишь собственные имена. Более сложны случаи, когда признак «подлинности» не вытекает из собственной природы субтекста или даже противоречит ей и, вопреки этому, в риторическом тексте именно этому субтексту приписывается функция подлинной реальности.

Существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путем закодированных текстов является композиционная рамка. «Нормальное», то есть нейтральное построение основано, в частности, на том, что обрамление текста в текст не вводится. Оно играет роль предупредительных сигналов о начале текста, но само находится за его пределами. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код. Более усложненным является случай, когда текст и обрамление переплетаются, так что каждая часть является в определенном отношении и обрамляющим, и обрамленным текстом.

Возможно также такое построение, при котором один текст дается как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде, например, цитаты, отсылки, эпиграфы и т. п. Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним. Чем резче выражена неперебиваемость кодов текста-вкрапления и основного кода, тем ощутимее семиотическая специфика каждого из них.

Не менее многофункциональны случаи двойного или многократного кодирования этого текста сплошь. Нам приходилось отмечать случаи, когда театр кодировал жизненное поведение людей, превращая его в «историческое», а историческое поведение рассматривалось как естественный сюжет для живописи. И в данном случае риторико-семиотический момент наиболее подчеркнут, когда сближаются далекие и взаимно неперебиваемые коды.

Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это – сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию «текстов в текстах» и образующий сложные переплетения текстов. Поскольку само слово «текст» включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию «текст» его исходное значение.

Таким образом, само понятие текста подвергается некоторому уточнению. Представление о тексте как о единообразно организованном смысловом пространстве дополняется ссылкой на вторжение разнообразных «случайных» элементов из других текстов. Они вступают в непредсказуемую игру с основными структурами и резко увеличивают непредсказуемость дальнейшего развития. Если бы система развивалась без непредсказуемых внешних вторжений, то она развивалась бы по циклическим законам. В этом случае в идеале она представляла бы повторяемость. Взятая изолированно, система даже при включении в нее взрывных моментов в определенное время исчерпала бы их. Постоянное принципиальное введение в систему элементов извне придает ее движению характер линейности и непредсказуемости одновременно. Сочетание в одном и том же процессе этих принципиально несовместимых элементов ложится в основу противоречия между действительностью и познанием ее. Наиболее ярко это проявляется в художественном познании: действительности, превращенной в сюжет, приписываются такие понятия, как начало и конец, смысл и другие. Известная фраза критиков художественных произведений «так в жизни не бывает» предполагает, что действительность строго ограничена законами логической каузальности, между тем как искусство – область свободы. Отношения этих элементов гораздо более сложные: непредсказуемость в искусстве – одновременно и следствие, и причина непредсказуемости в жизни.

В пространстве, лежащем за пределами нормы, мы сталкиваемся с целой гаммой возможностей: от уродства до расположенной сверх нормы полноты положительных качеств. Однако в обоих случаях речь идет не об обеднении нормы, ее упрощении и застывании, а о «жизни, льющейся через край», как назвал одну из своих новелл Людвиг Тик.



Одним из наиболее элементарных приемов выхода за пределы предсказуемости является такой троп, в котором два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками. Такой прием широко применялся в обширной барочной литературе «перевернутого мира». В многочисленных текстах овца поедала волка, лошадь ехала на человеке, слепой вел зрячего. Эти перевернутые сюжеты, как правило, использовались в сатирических текстах.

Перестановка элементов при сохранении того же их набора, как правило, особенно возмущает стереотипную аудиторию. Именно этот прием чаще всего подвергается третированию как неприличный.

Перевернутый мир строится на динамике нединамического. Бытовой реализацией подобного процесса является мода, которая тоже вносит динамическое начало в, казалось бы, неподвижные сферы быта. В обществах, где типы одежды строго подчиняются традиции или же диктуются календарными переменами – в любом случае, не зависят от линейной динамики и произвола человеческой воли, – могут быть дорогие и дешевые одежды, но нет моды. Более того, в подобном обществе чем выше ценится одежда, тем дольше ее хранят, и наоборот, чем дольше хранится – тем выше ценится. Таково, например, отношение к ритуальным одеждам глав государств и церковных иерархов.

Регулярная смена моды – признак динамической социальной структуры. Более того, именно мода с ее постоянными эпитетами: «капризная», «изменчивая», «странная», – подчеркивающими немотивированность, произвольность ее движения, становится некоторым метрономом культурного развития. Ускоренный характер движения моды связан с усилением роли инициативной личности в процессе движения. В культурном пространстве одежды происходит постоянная борьба между стремлением к стабильности, неподвижности и противоположной им ориентацией на новизну, экстравагантность – все то, что входит в представление о моде.

Таким образом, мода делается как бы зримым воплощением немотивированной новизны. Это позволяет ее интерпретировать и как область уродливого каприза, и как сферу новаторского творчества. Обязательным элементом моды является экстравагантность. Последняя не опровергается периодически возникающей модой на традиционность, ибо традиционность сама является в данном случае экстравагантной формой отрицания экстравагантности. Включить определенный элемент в пространство моды означает сделать его заметным, наделять значимостью. Мода всегда семиотична. Включение в моду – непрерывный процесс превращения незначимого в значимое.

Семиотичность моды проявляется, в частности, в том, что она всегда подразумевает наблюдателя. Говорящий на языке моды – создатель новой информации, неожиданной для аудитории и непонятной ей. Аудитория должна не понимать моду и возмущаться ею. В этом – триумф моды. Другая форма триумфа – непонимание, соединенное с возмущением. В этом смысле мода одновременно и элитарна, и массова. Вне шокированной публики мода теряет свой смысл. Поэтому психологический аспект моды связан со страхом быть незамеченным и, следовательно, питается не самоуверенностью, а сомнением в своей собственной ценности.

За модным новаторством Байрона скрывается неуверенность в себе. Противоположная тенденция – модный отказ от моды, реализованный Чаадаевым, или, по выражению Александра Пушкина – «холод гордости спокойной». Чаадаев может быть примером утонченной моды. Его дендизм заключался не в стремлении гнаться за модой, а в твердой уверенности, что ему принадлежит ее установление. Область же экстравагантности его одежды заключалась в дерзком отсутствии экстравагантности. Так, если Денис Давыдов, приспособившая одежду к требованиям «народности» 1812 г., «надел мужичий кафтан, стал отпускать бороду, вместо ордена св. Анны повесил образ св. Николая I и заговорил с ними языком народным», то Чаадаев подчеркивал экстраординарность ситуации полным отказом от какой-либо экстраординарности в одежде. Это – непризнание того, что полевые условия и тяготы походной жизни как бы разрешают некоторую свободу в одежде, что требование к белоснежной чистоте воротничка на поле боя не столь строги, как в бальной зале, что лицо, жест и походка под огнем картечи имеют право чем-то отличаться от непринужденных движений в светском обществе. Демонстративный отказ от всего, что составляло романтический образ походной жизни, придавал в условиях похода и под огнем неприятеля поведению Чаадаева характер внешней экстравагантности.



Мода, как и все другие лежащие за обыденной нормой формы поведения, подразумевает постоянную экспериментальную проверку границ дозволенного.

Сфера непредсказуемости – сложный динамический резервуар в любых процессах развития. В связи с этим представляет интерес такое специфическое явление русской культуры, как самодурство.

Выход за пределы структуры может реализовываться как непредсказуемое перемещение в другую структуру. В этом случае то, что с иной точки зрения может рассматриваться как системное и предсказуемое, в пределах данной структуры реализует себя как непредсказуемое последствие взрыва.

С этой точки зрения представляют особый интерес случаи перемены функций пола, поскольку в пространство семиотической игры втягивается заведомо несемиотическая структура, а непредсказуемость оказывается внесенной в систему, полностью независимую от произвола человека. В данном случае мы не будем останавливаться на проблемах гомосексуальной подмены роли полов, хотя семиотическая функция подобных явлений могла бы стать богатым предметом для разговора. Наше внимание будет обращено к культурной роли вторичных половых функций – к случаям, когда женщина в определенных культурных контекстах приписывает себе роль мужчины, или наоборот; и еще более утонченные ситуации, например, когда женщина подчеркнуто играет роль женщины.

Особая разновидность – случай, когда доминирующая роль членения по признаку пола вообще отменяется и вводятся понятия типа «человек», «гражданин», «товарищ». Характерно появление в эпоху революции 1917 г. таких терминов, как «нетоварищеское отношение к женщине». Это выражение расшифровывалось как взгляд на женщину как на предмет любви или сексуальных переживаний. Однако реальное содержание этой «отмены пола» обнаруживалось в том, что «человеческое» фактически отождествлялось с «мужским». Женщина как бы приравнивалась к мужчине.

Случаи, когда мужчины превращают пол в роль, настолько сливаются в социальном сознании с нормой, что, как правило, не отражаются в текстах. Последнего нельзя сказать о случаях, когда мужчине приписывается выполнение женской роли. Обычно это связывается с гомосексуальной психологией и, следовательно, как бы перемещается за пределы семиотики в точном ее значении. Однако можно было бы указать и на случаи, когда мужская «игра в женщину», видимо, никакого отношения к гомосексуальным склонностям не имеет.

В качестве зеркального отражения поведения такого типа можно было бы назвать случаи, когда женщины присваивают себе мужские одежды. Характерно, что переодевание женщины в мужскую одежду было связано с присвоением себе воинственного поведения. Известна трагическая роль, которую сыграло такое переодевание в судьбе Жанны д'Арк. Переодевание в мужскую одежду, к чему Жанна была принуждена силой и обманом, сделалось основной из улик в обвинительном процессе, поскольку было оценено как кощунственное нарушение распределения ролей, данных от Бога. С последним, в частности, связано средневековое, но долго продержавшееся и позже представление о греховности профессии актера. Сам факт произвольной перемены костюма казался подозрительным для сознания, не отделявшего выражения от содержания. С этой точки зрения перемена внешности воспринималась как равноценная извращению сущности.

Примерами того, что женская эмансипация в XIX в. практически означала присвоение себе роли и одежды мужчины, могут быть Жорж Санд, соединившая присвоение мужского псевдонима и переодевание в мужскую одежду, и знаменитая кавалерист-девица Дурова.

Тем более запретной оказывалась сценическая перемена пола. Распространенность запрета для женщин вообще выступать на сцене, вследствие чего исполнитель женской роли был обречен на переодевание, создавала для сцены безвыходно греховную ситуацию. Появление женщины-актера не сняло проблемы, а придало ей еще более изощренный характер. Греховной становилась не смена пола, а смена его знака: переодевание актрисы в королеву, а актера в короля превращало не только сцену, но и внесценическую реальность в мир знаков. Отсюда – бесчисленные сюжеты о размывании границ между сценой и жизнью.

Переодевание женщины в мужскую одежду могло иметь и другой смысл, если сопровождалось переодеванием мужчины в женскую. Это можно считать одним из вариантов



Книга: Семиосфера

Глава: 1. Культура и взрыв

Лекция: 3. Культура как текст

эмансипации: если мужская одежда лишь подчеркивала пикантные черты внешности молодой и стройной красавицы, придавая им некоторый оттенок двусмысленности, то переодевание мужчины в женскую неизменно понижало его в ранге, превращая в комического героя.