

СЕМИОСФЕРА

Код культуры и его прочтение

Глава 1. Культура и взрыв





Цель лекции: раскрыть своеобразие текстов культуры и специфику их культурологической интерпретации.

План:

1. Культурологический ресурс женского образа в системе текста.
2. Пространство языка: логика взрыва.
3. Момент непредсказуемости.
4. Внутренние структуры и внешние влияния.

Продолжая начатую в предыдущей лекции тему текста как культуры, обратимся к модели женского поведения в России начала XIX века. По мысли Лотмана, этому поведению была характерна светская безликость. В качестве подтверждения сказанного, автор книги «Семиосфера» приводит два поразительно близких описания, из которых одно рисует бытовую картину, а другое принадлежит литературе. Оба текста воссоздают высшее общество. Сходство их диктуется тем, что на этом уровне своеобразие приравнивается к неприличию.

Первый пример принадлежит запискам Анны Тютчевой, дочери поэта Федора Тютчева. Характерно, что в нем описывается салон Софи Карамзиной, являвшийся одним из культурных центров Петербурга 1810-х гг., своеобразие которого подчеркивалось еще и тем, что прямо над ним на третьем этаже собиралась декабристская молодежь в кабинете Никиты Муравьева. Позже — в 1830-е гг. — картина резко изменилась, и это тем более заметно по тому, что хозяйка салона убеждена, что сохраняет традицию своего отца. Салон Софи Карамзиной лишен своего интеллектуального культурного центра. Он представляет собой хорошо налаженную машину безликого светского общения.

Описанная в воспоминаниях Тютчевой картина настолько напоминает сцену из «Войны и мира» Л. Н. Толстого — второй пример, что трудно отказаться от мысли о том, что Толстому были доступны тогда еще не опубликованные мемуары Тютчевой. Эмоциональная оценка в романе Толстого прямо противоположна, но это тем более подчеркивает сходство самой картины. Корень этого сходства — в принципиальной ориентации на неоригинальность как на высший идеал салона.

Романтический и светский салоны как бы воплощают две противоположные точки женского светского поведения той эпохи. Если в романтическую эпоху свобода для женщины мыслилась как женская свобода, то период демократического подъема второй половины XIX в. акцентировал в женщине человека. В опошленном бытовом поведении это выражалось как стремление завоевать право на мужскую прическу, мужские профессии, мужские жесты и манеру речи. Это противопоставление реализовывалось как борьба между модным светским бальным одеянием, например, кринолином, и скромным одеянием «трудящейся женщины».

Длительный период женской эмансипации, проходивший под лозунгом уравнивания прав женщины и мужчины, фактически истолковывался в обществе как право женщины занимать «мужские» общественные роли и профессии. Только ко второй половине XIX в. началась борьба не за то, чтобы быть «мужчиной», а за то, чтобы мужчина и женщина воспринимались как равноценные в едином понятии «человек». Для этого потребовалось, чтобы хоть одна женщина доказала свое превосходство в сферах, традиционно считавшихся мужской монополией. В этом смысле не только для русской, но и для европейской истории культуры в целом появление таких лиц, как Софья Ковалевская, явилось поистине историческим поворотным пунктом, который можно сопоставить лишь с уравниванием роли мужчины и женщины в политической борьбе народовольцев.

Математик, профессор-преподаватель, писатель, создающий свои художественные произведения на нескольких языках, Ковалевская привлекает именно многосторонностью своей культурной активности. Факт получения Софьей Ковалевской ученого звания профессора и назначение ее через год руководителем кафедры механики в Стокгольмском университете можно сопоставить лишь с действием правительства Александра III, уравнившего Софью Перовскую с мужчинами-народовольцами в праве быть казненной. Женщина перестала получать и научные, и политические скидки. В последнем случае Александр III неожиданно



проявил себя как Робеспьер, доказавший, что гильотина не знает галантной разницы между мужчиной и женщиной.

Кафедра профессора и петербургская виселица озаменовали абсолютное приравнение мужчины и женщины. Только для первого надо было ехать в Стокгольм, второе осуществлялось дома. Это парадоксальное приравнение «своей» земли и заграничной, отметил еще протопоп Аввакум, сказав, что мученикам, для того чтобы завершить свой подвиг, надо было «ходить в Персиду», у нас же, продолжал он с горькой иронией, и «дома Вавилон!».

Равенство было утверждено. Теперь уже женщине не надо было притворяться способной играть роль мужчины. Это породило неслыханный эффект: начало XX века выплеснуло в русскую поэзию целую плеяду гениальных женщин-поэтов. И Ахматова, и Цветаева не только не скрывали женскую природу своей музыки — они ее подчеркивали. И тем не менее их стихи не были «женскими» стихами. Они выступили в литературе не как поэтессы, а как поэты.

Вершиной завоевания для женщины общечеловеческой позиции становятся не валькирии «прав женщин» и не проповедницы лесбиянства, а женщины, вытесняющие мужчин в политике и государственной деятельности. Наиболее яркая, почти символическая картина возникает перед нами в противостоянии Марины Цветаевой и Бориса Пастернака. Дело даже не в том, что в их личных отношениях Цветаева проявляет мужество, а Пастернак — «женственность». Важнее то, как этот, так и оставшийся эпистолярным и литературным, роман отразился в поэзии.

В лирике Цветаевой, в ее гипертрофированной страстности женское «я» получает традиционно мужские признаки: наступательный порыв, восприятие поэзии как труда и ремесла, мужество. Мужчине здесь отводится вспомогательная и непоэтическая роль. Атрибуты Цветаевой — «мужественный рукав» и рабочий стол. Вероятно, ни у одного поэта мы не найдем сожаления о том, что любовь ворует время у работы, которая и есть единственное подлинное бытие.

На фоне этой поэзии приобретает контрастный смысл принципиальная женственность позиции Пастернака, проявляемая даже не в сюжетности, а в принципиальной отзывчивости и «сострадательности». Эта поэзия не берет, не властвует, не навязывает, а отдается — стихийному, сверхличностному, победа которого только в том, что он «всеми побежден». Цветаева врывается своим языком в мир и слепа ко всему, что не ее эманация, Пастернак вбирает мир в себя.

Заинтересовавшая нас проблема, как мы видели, располагается на грани физиологии и семиотики, при этом центр тяжести постоянно перемещается то в одну, то в другую сферу. Как семиотическая, она не может быть искусственно отделена от других социокультурных кодов, в частности от конфликта физиологического и культурного аспектов. В Японии это приводило к противопоставлению женщины для семьи и гейши — женщины для наслаждения. В европейском средневековье — в быту коронованных особ — к узаконенной антитезе жены, продолжающей род, и любовницы, дарящей наслаждение. Разделение этих двух культурных функций порождало в целом ряде случаев антитезу «нормальной» и гомосексуальной любви.

Распространение гомосексуализма в петербургских офицерских школах имело, скорее всего, физиологический корень, поскольку было связано с изоляцией большого числа подростков и молодых людей. Но иной характер это приобретало в случаях, когда гомосексуальная любовь превращалась в своеобразную полковую традицию. То, что в бытовой перспективе может рассматриваться как порок, в семиотической делается знаком социального ритуала.

Итак, мы погружены в пространство языка. Мы даже в самых основных условных абстракциях не можем вырваться из этого пространства, которое нас просто обволакивает, но частью которого мы являемся и которое одновременно является нашей частью. И при этом наши отношения с языком далеки от идиллии: мы прилагаем гигантские усилия, чтобы вырваться за его пределы, именно ему мы приписываем ложь, отклонения от естественности, большую часть наших пороков и извращений. Попытки борьбы с языком так же древни, как и сам язык. История убеждает нас в их безнадежности, с одной стороны, и неисчерпаемости — с другой.

Одна из основ семиосферы — ее неоднородность. На временной оси соседствуют суб-системы с разной скоростью циклических движений. Так, если в наш период дамская мода



в Европе имеет скорость оборота год, то фонологическая структура языка изменяется настолько медленно, что мы склонны воспринимать ее нашим бытовым сознанием как неизменную.

Многие из систем сталкиваются с другими и на лету меняют свой облик и свои орбиты. Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться. Семиотические системы проявляют, сталкиваясь в семиосфере, способность выживать и трансформироваться и, как Протей, становясь другими, оставаться собой, так что говорить о полном исчезновении чего-либо в этом пространстве следует с большой осторожностью.

Полностью стабильных, неизменяющихся семиотических структур, видимо, не существует вообще. Если допустить такую гипотезу, то придется признать и, хотя бы чисто теоретическую, конечность возможных их комбинаций.

Однако необходимо подчеркнуть, что граница, отделяющая замкнутый мир семиозиса от внесемиотической реальности, проницаема. Она постоянно пересекается вторжениями из внесемиотической сферы, которые, врываясь, вносят с собой динамику, трансформируют само пространство, хотя одновременно сами трансформируются по его законам. Одновременно семиотическое пространство постоянно выбрасывает из себя целые пласты культуры. Они образуют слои отложений за пределами культуры и ждут своего часа, чтобы вновь ворваться в нее настолько забытыми, чтобы восприниматься как новые. Обмен с внесемиотической сферой образует неисчерпаемый резервуар динамики.

Это «вечное движение» не может быть исчерпано — оно не поддается законам энтропии, поскольку постоянно воссоздает свое разнообразие, питаемое не замкнутостью системы.

Однако источник разнообразия превратился бы в генератор хаоса, если бы не подключались противонаправленные структуры.

Существенное отличие современного структурного анализа от формализма и этапа структурных исследований заключается в самом выделении объекта анализа. Текст был и константой, и началом, и концом исследования. Понятие текста, по существу, является априорным.

Современное семиотическое исследование также считает текст одним из основных исходных понятий, но сам текст мыслится не как некоторый стабильный объект, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции. Как текст может выступать и отдельное произведение, и его часть, и композиционная группа, жанр, в конечном итоге — литература в целом. Дело здесь не в том, что в понятие текста вводится возможность расширения. Отличие имеет гораздо более принципиальный характер. В понятие текста вводится презумпция создателя и аудитории, причем эти последние могут не совпадать по своим объемам с реальным автором и реальной аудиторией.

Современная точка зрения опирается на представление о тексте как пересечении точек зрения создателя текста и аудитории. Третьим компонентом является наличие определенных структурных признаков, воспринимаемых как сигналы текста. Пересечение этих трех элементов создает оптимальные условия для восприятия объекта в качестве текста. Однако резкая выраженность некоторых из этих элементов может сопровождаться редукцией других.

Так, с позиции автора, текст может выступать как незаконченный, находящийся в динамическом состоянии, в то время как внешняя точка зрения: читателя, издателя, редактора, будет стремиться приписывать тексту законченность. На этой основе возникают многочисленные случаи конфликтов между автором и издателем.

Именно это, лежащее в самой основе вопроса, противоречие создает необходимость разных типов издания. Академическое издание отличается не просто авторитетностью готовивших его исследователей или пышностью оформления, а принципиальной ориентацией на писательское восприятие. Современное восприятие текста как элемента в художественном процессе подразумевает внутреннюю противоречивость исследовательской позиции.

Один из основных вопросов, которые ставит текст, может быть описан следующим образом. В ряде европейских языков имеется категория артиклей, разделяющая имена на погруженные в очерченный мир вещей, лично знакомых, интимных по отношению к говорящему, и предметов отвлеченного, общего мира, отраженного в национальном языке.



Можно утверждать, что мир ребенка раннего возраста, крайне ограниченный пространственной сферой личного опыта, заполнен единственными вещами. В языке это отражается господством собственных имен и тенденцией воспринимать всю лексику сквозь эту призму.

Мир собственных имен с его интимностью и мир нарицательных имен, носитель идеи объективности, выступают как два регистра, единые в своей конфликтности. Реальное говорение свободно переливается из одной сферы в другую, но эти последние не сливаются. Напротив, их контрастность только подчеркивается.

Принципиально новыми становятся отношения между этими языковыми механизмами, как только мы вступаем в пределы художественного текста. Особенно интересен в этом отношении роман. Он создает пространство «третьего лица». По лингвистической структуре оно задается как объективное, расположенное вне мира читателя и автора. Но одновременно это пространство переживается автором как нечто им создаваемое, то есть интимно окрашенное, а читателем воспринимается как личное. Третье лицо обогащается эмоциональным ореолом первого лица. Здесь даже речь идет не о возможности автора лирически переживать судьбу своего героя или читателя реагировать на тон и отступления в авторском повествовании. Само объективное построение текста не противоречит субъективности его переживания читателем. Потенциально такая возможность заложена в языке.

Газетное известие о стихийной катастрофе на другом конце земного шара переживается нами иначе, чем такие же сообщения, касающиеся близких нам в географическом отношении районов, и, конечно, совсем иначе, если они непосредственно касаются нас и наших близких. Дело в том, что сообщение здесь перемещается из пространства нарицательных имен в мир собственных. А эмоциональное переживание известий из этого последнего мира принципиально интимно.

Художественный текст превращает эту тенденцию в один из важнейших структурных элементов. Он заставляет нас переживать любое пространство как пространство собственных имен. Мы колеблемся между субъективным, лично знакомым нам миром и его антитезой. В художественном мире «чужое» всегда «свое», но и одновременно «свое» всегда «чужое». Поэтому поэт может, создав пронизанное личными эмоциями произведение, пережить его как катарсис чувства, освобождение от трагедии. Однако художественное освобождение от самого себя может становиться не только концом одного, чреватого взрывом, противоречия, но и началом другого.

Два социально-философских фильма, «Огни большого города» и «Новые времена», созданные в эпоху Великого кризиса, завершили возникновение нового языка, построенного на противоречии между внешностью и сущностью. Язык кинокомедии получил философскую универсальность, потому что сделался средством воссоздания трагедии. Цикл фильмов 1947 – начала 1950-х гг. также натолкнулся на непонимание. Критика говорила об упадке Чаплина. Появление его без усиков и характерной маски Шарло, без условной маскарадной одежды показалось отречением от великих завоеваний предшествующего периода. На самом деле такие его фильмы, как «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке» были новым взрывом.

Взрыв может реализоваться и как цепь последовательных, сменяющих друг друга взрывов, придающих динамической кривой многоступенчатую непредсказуемость.

Проблема предсказуемости-непредсказуемости – коренная при решении такого существенного вопроса, как подлинное и мнимое искусство. Художественное творчество неизменно погружается в обширное пространство суррогатов. Последнее не следует понимать как однозначное осуждение. Суррогаты искусства вредны своей агрессивностью. Они имеют тенденцию обволакивать подлинное искусство и вытеснять его. Там, где вопрос сводится к коммерческой конкуренции, они всегда одерживают победу.

Однако, ограниченные своими пределами, они не только необходимы, но и полезны. Они выполняют широкую воспитательную роль и являются как бы первой ступенью на пути к овладению языком искусства. Уничтожение их невозможно и было бы столь же губительно, как и захват ими места подлинного искусства. Они могут выполнять те несвойственные искусству задачи, которые, однако, общество ставит перед художником: просвещения, пропаганды, морального воспитания и т. д.



Особое место занимают те квазихудожественные произведения, которые, по сути дела, представляют задачи для решения. Таковы в фольклоре загадки, а в искусстве новейшего времени это обширное пространство детектива. Детектив представляет собой задачу, которая притворяется искусством. Детективный сюжет внешне напоминает сюжеты романа или повести. Перед читателем разворачивается цепь событий, и он вовлекается в типичную для художественной прозы ситуацию – необходимость делать выбор, для того чтобы сюжет получил смысл. Такая ситуация принципиально противоположна искусству, говорим ли мы о гениальных или посредственных его проявлениях.

Художественный текст не имеет одного решения. Эта особенность хорошо обнаруживается некоторыми внешними признаками. Произведение искусства может использоваться бесконечное число раз. Нелепо сказать: я не пойду в зал Рембрандта, я уже видел его картины – или же: это стихотворение или симфонию я уже слышал. Но вполне естественно сказать: я эту задачу уже решил, я эту загадку уже разгадал.

Итак, искусство расширяет пространство непредсказуемого – пространство информации – и одновременно создает условный мир, экспериментирующий с этим пространством и провозглашающий торжество над ним.

Момент взрыва есть момент непредсказуемости. Непредсказуемость не следует понимать как безграничные и ничем не определенные возможности перехода из одного состояния в другое. Каждый момент взрыва имеет свой набор равновероятных возможностей перехода в следующее состояние, за пределами которого располагаются заведомо невозможные изменения.

Всякий раз, когда мы говорим о непредсказуемости, мы имеем в виду определенный набор равновероятных возможностей, из которых реализуется только одна. При этом каждая структурная позиция представляет собой набор вариантов. До определенной точки они выступают как неразличимые синонимы. Но движение от места взрыва все более и более разводит их в смысловом пространстве. Наконец, наступает момент, когда они становятся носителями смысловой разницы. В результате общий набор смысловых различий все время обогащается за счет новых и новых смысловых оттенков. Этот процесс, однако, регулируется противоположным стремлением – ограничить дифференциацию, превращая культурные антонимы в синонимы.

Итак, момент взрыва создает непредсказуемую ситуацию. Далее происходит весьма любопытный процесс: совершившееся событие бросает ретроспективный отсвет. При этом характер произошедшего решительно трансформируется. Следует подчеркнуть, что взгляд из прошлого в будущее, с одной стороны, и из будущего в прошлое, с другой, решительно меняют наблюдаемый объект. Глядя из прошлого в будущее, мы видим настоящее как набор целого ряда равновероятных возможностей. Когда мы глядим в прошлое, реальное для нас обретает статус факта, и мы склонны видеть в нем нечто единственно возможное.

Динамика культуры не может быть представлена ни как изолированный имманентный процесс, ни в качестве пассивной сферы внешних влияний. Обе эти тенденции реализуются во взаимном напряжении, от которого они не могут быть абстрагированы без искажения самой их сущности.

Пересечение с другими культурными структурами может осуществляться через разные формы. Так, «внешняя» культура, для того чтобы вторгнуться в наш мир, должна перестать быть для него «внешней». Она должна найти себе имя и место в языке той культуры, в которую врывается извне. Но для того, чтобы превратиться из «чужой» в «свою», эта внешняя культура должна подвергнуться переименованию на языке «внутренней» культуры. Процесс переименования не проходит бесследно для того содержания, которое получает новое название.

Ретроспективный взгляд позволяет историку рассматривать прошедшее как бы с двух точек зрения: находясь в будущем по отношению к описываемому событию, он видит перед собой всю цепь реально совершившихся действий; переносясь в прошлое умственным взглядом и глядя из прошлого в будущее, он уже знает результаты процесса. Однако эти результаты как бы еще не совершились и преподносятся читателю как предсказания. В ходе этого процесса случайность из истории полностью исчезает. Историка можно сравнить с театральным зрителем, который второй раз смотрит пьесу: с одной стороны, он знает, чем она кончится, и непредсказуемого в



ее сюжете для него нет. Пьеса для него находится как бы в прошедшем времени, из которого он извлекает знание сюжета. Но, одновременно, как зритель, глядящий на сцену, он находится в настоящем времени и заново переживает чувство неизвестности, свое якобы «незнание» того, чем пьеса кончится. Эти взаимоисключающие переживания парадоксально сливаются в некое одновременное чувство.

Таким образом, произошедшее событие предстает в многослойном освещении: с одной стороны, с памятью о только что пережитом взрыве, с другой — оно приобретает черты неизбежного предназначения. С последним психологически связано стремление еще раз вернуться к произошедшему и подвергнуть его «исправлению» в собственной памяти или пересказе. В этом смысле следует остановиться на психологической основе писания мемуаров, а шире — и на психологическом обосновании исторических текстов.

Причины, побуждающие культуру воссоздавать свое собственное прошлое, сложны и многообразны. Мы сейчас остановимся лишь на одной из них, быть может менее привлекавшей до сих пор внимание. Речь идет здесь о психологической потребности переделать прошлое, внести в него исправления, причем пережить этот скорректированный процесс как истинную реальность. Таким образом, речь идет о трансформации памяти.

Принятие того или иного символического языка активно влияет на поведение людей и пути истории. Таким образом, широкий культурный контекст абсорбирует вторгающиеся извне элементы.

Но может происходить и противоположное: вторжение может быть настолько энергичным, что привносится не отдельный элемент текста, а целый язык, который может или полностью вытеснить язык, в который вторгается, или образовать с ним сложную иерархию.

Таким образом, динамическое развитие культуры сопровождается тем, что внешний и внутренний процесс постоянно обмениваются местами. То же самое можно сказать о процессах постепенных и взрывных.