

# СЕМИОСФЕРА

## Проблемы и перспективы моделирования культурного пространства

Глава 1. Культура и взрыв





**Цель лекции:** исследовать определяющие детерминанты динамики культурного процесса.

**План:**

1. Две формы динамики.
2. Сон – семиотическое окно.
3. «Я» и «Я»: Феномен искусства.

Соотношение различных форм динамики определяет специфику двух основных процессов: противопоставление взрыва и постепенного развития. Следует, однако, предостеречь от буквального – в основах своих продиктованного бытовым опытом – понимания этих понятий. В частности, понятие взрыва лишь в отдельных случаях связывается с бытовым содержанием этого слова. Так, например, повторные циркульные движения, несмотря на все связанные с ними изменения, взрывными считаться не могут. Важно здесь другое – то, что в результате развития, которое может протекать в самых бурных формах, система возвращается к исходной точке. Таким образом, пульсирующее развитие не может считаться взрывным, даже если включает в себя отдельные бурно протекающие этапы.

Особенно интересны те движения, которые даже нельзя определить как процессы, ибо в них исходная и конечная точки цикла совпадают. Однако между этими опорными пунктами могут происходить сложные движения. Примером этого являются, в частности, календарные циклы. Последние, бесспорно, – источники идеи циклических перемен линейного развития в сознании человека. Однако сами календарные процессы – лишь одно из наиболее заметных для человека проявлений пульсирующей цикличности, пронизывающей и космические, и элементарные уровни. Значение медленных и пульсирующих процессов в общей структуре человеческого бытия не уступает роли взрывных. Следует добавить, что в исторической реальности все эти типы процессов переплетаются и действуют друг на друга, то ускоряя, то замедляя общее движение.

В истории сознания поворотной точкой был момент возникновения временного промежутка между импульсом и реакцией на него. Исходная биологическая схема строится следующим образом: «раздражение – реакция». При этом пространство между этими элементами в идеальном смысле мгновенно, то есть определено физиологическим временем, необходимым для осуществления непосредственной реакции. Такая схема характеризует все живое и сохраняет свою власть и над человеком. На ней основана вся сфера импульсов, мгновенных реакций. С одной стороны, они связываются с непосредственными поступками, с другой – с областью мгновенных реакций, с теми из них, для которых знаковое общение оказывается слишком замедленным.

Принципиально новый этап наступает с возникновением временного разрыва между получением информации и реакцией на нее. Такое состояние, прежде всего, требует развития и усовершенствования памяти. Другим важнейшим результатом является превращение реакции из непосредственного действия в знак. Реакция на информацию становится самостоятельной, способной накапливаться структурой со все более усложняющимся и саморазвивающимся механизмом.

На этом этапе реакция, потеряв непосредственную импульсивность, еще не делается относительно свободной и, следовательно, потенциально управляемой. Механизм ее по-прежнему обусловлен физиологическими импульсами, лежащими вне осознанной воли говорящего, но он уже достаточно самостоятелен. Выразителем этого этапа делается, в первую очередь, сон.

Можно предположить, что в психологическом состоянии, при котором мысли и поступки были нераздельны, сонные видения составляли сферу, в которой невозможно было их расчленение и самостоятельное, изолированное переживание. Речь и жест, вся сфера языка с ее возможностями подключили гораздо более мощные механизмы и заглушили потенциальную способность сна сделаться развитой сферой самодовлеющего сознания. Однако область эта сдала свои позиции не без сопротивления.

Совершенно очевидно, что архаический человек обладал гораздо большей культурой сна, то есть, вероятно, видел сны и запоминал их гораздо более связанными. Нельзя забывать



и того, что шаманская культура, бесспорно, обладала техникой управления снами, не говоря уже о системах их связанных пересказов и интерпретаций. Пересказ в культуре сна играет огромную роль, потому что он доорганизовывает систему сновидений, в частности, придавая им временную линейную композицию.

Развитие говорения оттеснило эту область на второй план культуры и вызвало ее примитивизацию. Прогресс и динамика в тех или иных областях мышления неизбежно вызывают регресс в сферах, которым пришлось уступить свое ведущее место. Так, развитие письменности, бесспорно, вызвало деградацию устной культуры. Отпала необходимость в развитой мнемонике, занимавшей прежде исключительно высокое место.

Вступая в мир снов, архаический, еще не имеющий письменности человек оказывался перед пространством, подобным реальному и одновременно реальностью не являвшимся. Ему естественно было предположить, что этот мир имел значение, но значение его было неизвестно. Это были знаки неизвестно чего, то есть знаки в чистом виде. Значение их было неопределенным, и его предстояло установить. Следовательно, в начале лежал семиотический эксперимент.

Восприятие сна как сообщения подразумевало понятие о том, от кого это сообщение исходит. В дальнейшем, в более развитых мифологических сферах, сон отождествляется с чужим пророческим голосом. На ранней стадии, можно предположить, происходило нечто, напоминающее наше переживание кинематографа, — первое и третье лицо сливались, а не различались. «Я» и «он» были взаимно тождественны. На следующем этапе возникала проблема диалога. Подобную последовательность мы наблюдаем и в детском овладении языком. Это свойство сна как чистой формы позволяло ему быть пространством, готовым для заполнения.

Сон — это семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка. Основная особенность этого языка — в его огромной неопределенности. Это делает его неудобным для передачи константных сообщений и чрезвычайно приспособленным к изобретению новой информации. Сон воспринимался как сообщение от таинственного другого, хотя на самом деле это информационно свободный «текст ради текста». Подобно тому как искусство осознает себя, завоевав право быть свободным от смысла и любых внешних задач, возможность быть осмысленным предшествует понятию правильной осмысленности. Однако потребность коллективно понятой передачи информации резко доминировала над стремлением расширять границы языкового изобретательства. Этой конкуренции язык сна выдержать не смог.

В движении языков культура систематически создает периоды торжества упрощенных, но адекватно понимаемых языков над языками богатыми, но индивидуально понимаемыми. Так, в конце XX в. мы становимся свидетелями отступления языков искусства перед натиском языков, обслуживающих технический прогресс.

Произошло смещение функций: сон, именно в силу тех качеств, которые делали его неудобным для практико-коммуникационного функционирования, естественно переходил в область общений с божествами, гаданий и предсказаний. Вступление поэзии в сакральную сферу знаменовало начало вытеснения монополии сна и здесь, хотя связь поэтического вдохновения и мистического сновидения — универсальное явление для многих культур. Сон был вытеснен на периферию сакрального пространства.

Сновидение отличается полилингвильностью: оно погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной. Это «нереальная реальность». Перевод сновидения на языки человеческого общения сопровождается уменьшением неопределенности и увеличением коммуникативности. В дальнейшем этот путь перейдет к искусству. При шаге от сновидения к языковому общению с богами совершенно естественным оказался переход богов на язык загадок и таинственных изречений с высокой степенью неопределенности.

Конечно, такая картина представляет грубую схему, в реальной сфере осуществляющуюся в виде сложного и противоречивого семиотического клубка, плавающего в семиотическом пространстве.

Как мы уже отмечали, сон является сообщением со скрытым образом источника, и это нулевое пространство может заполняться различными носителями сообщения, в зависимости от типа истолковывающей культуры. Если обобщить все истолкования, подведя их под некую



общую формулу, то мы получим представление о скрытой в таинственных глубинах, но мощной власти, управляющей человеком. Причем власть эта говорит с человеком на языке, понимание которого принципиально требует присутствия переводчика.

У сна есть еще одна особенность — он индивидуален, проникнуть в чужой сон невозможно. Следовательно, это принципиальный «язык для одного человека». С этим же связана предельная затрудненность коммуникации на этом языке: пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать словами музыкальное произведение. Эта непереказуемость сна делает всякое запоминание его трансформацией, лишь приблизительно выражающей его сущность.

Таким образом, сон обставлен многочисленными ограничениями, делающими его чрезвычайно хрупким и многозначным средством хранения сведений. Но именно эти «недостатки» позволяют приписывать сну особую и весьма существенную культурную функцию: быть резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами. Это делает сон идеальным, способным заполняться разнообразным как мистическим, так и эстетическим истолкованием.

Структура «Я» — один из основных показателей культуры. «Я» как местоимение гораздо проще по своей структуре, чем «Я» как имя собственное. Последнее не представляет собой твердо очерченного языкового знака.

Разные языки используют различные грамматические средства для того, чтобы выразить различие между словом, обозначающим любую вещь, и именно данной вещью.

Трансформация, которую переживает реальный момент взрыва, будучи пропущен через решетку моделирующего сознания, превращая случайное в закономерное, еще не завершает процесс сознания. В механизм включается память, которая позволяет вновь вернуться к моменту, предшествовавшему взрыву, и еще раз, уже ретроспективно, разыграть весь процесс. Теперь в сознании будет как бы три пласта: момент первичного взрыва, момент его редактирования в механизмах сознания и момент нового удвоения их уже в структуре памяти. Последний пласт представляет собой основу механизма искусства.

Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы. Свобода привносится в те сферы, которые в реальности ею не располагают. Безальтернативное получает альтернативу. Отсюда возрастание этических оценок в искусстве. Искусство, именно благодаря большей свободе, как бы оказывается вне морали. Оно делает возможным не только запрещенное, но и невозможное. Поэтому по отношению к реальности искусство выступает как область свободы. Но само ощущение этой свободы подразумевает наблюдателя, который бросает взгляд на искусство из реальности. Поэтому область искусства всегда включает чувство отстраненности. А это неизбежно вводит механизм этической оценки. Сама решительность, с которой эстетика отрицает неизбежность этического прочтения искусства, сама энергия, которая тратится на подобные доказательства, является лучшим подтверждением их незыблемости. Этическое и эстетическое противоположны и неразделимы как два полюса искусства.

Отношение искусства и нравственности повторяет общую судьбу противопоставлений в структуре культуры. Полярные начала осуществляют себя во взаимном конфликте. Каждая из тенденций понимает победу как полное уничтожение своей антитезы. Однако понимаемая таким образом победа представляет собой программу самоубийства, ибо определяется реальностью и бытием ее антитезы.

Резкое возрастание степеней свободы по отношению к реальности делает искусство полюсом экспериментирования. Искусство создает свой мир, который строится как трансформация внехудожественной действительности по закону: «если, то...». Художник сосредоточивает силу искусства в тех сферах жизни, в которых он исследует результаты увеличения свободы. По сути дела, нет разницы между тем, когда предметом внимания делается возможность нарушить законы семьи, законы общества, законы здравого смысла, законы обычая и традиции или даже законы времени и пространства. Во всех случаях законы, организующие мир, делятся на две группы: изменения невозможные и изменения возможные, но категорически запрещенные.

Свобода каждый раз выступает как презумпция, определенная правилами того мира, в который нас вводит произведение. Гениальным свойством искусства вообще является



мысленный эксперимент, позволяющий проверить неприкасаемость тех или иных структур мира. Этим определяется и отношение искусства к действительности. Оно проверяет следствие экспериментов по расширению свободы или по ее ограничению. Производными являются сюжеты, рассматривающие экспериментальные последствия отказа от экспериментов. Когда предметом искусства делается патриархальное общество или какая-либо иная форма идеализации неизменности, то, вопреки распространенным представлениям, стимулом к созданию такого искусства является не неподвижно-стабильное общество, а общество, переживающее катастрофические процессы.

Объект искусства, сюжет художественного произведения всегда дается читателю как уже совершившийся, предшествующий рассказу о нем. Это прошлое высвечивается в момент, когда оно переходит из состояния незавершенности в состояние завершенности. Выражается это, в частности, в том, что весь ход развития сюжета дается читателю как прошедшее, которое одновременно является как бы настоящим, и условное, которое одновременно является как бы реальным.

Действие романа или драмы принадлежит к прошедшему времени по отношению к моменту чтения. Но читатель плачет или смеется, то есть переживает эмоции, которые вне искусства присущи настоящему времени. В равной мере условное эмоционально переключается в реальное. Текст фиксирует парадоксальное свойство искусства превращать условное в реальное и прошедшее в настоящее. В этом, между прочим, разница между временем течения сюжета и временем его окончания. Первое существует во времени, второе переключается в прошедшее, которое одновременно является уходом из времени вообще. Это принципиальное различие в пространствах сюжета и его окончания делает беспредметным рассуждения о том, что произошло с героями после конца произведения. Если подобные рассуждения появляются, то они свидетельствуют о нехудожественном восприятии художественного текста и являются результатом неопытности читателя.

Искусство является средством познания и, в первую очередь, познания человека. Это положение так часто повторяется, что превратилось в тривиальность. Однако, что следует разуметь под выражением «познание человека»? Сюжеты, которые мы определяем этим выражением, имеют одну общую черту: они переносят человека в ситуацию свободы и исследуют избираемое им при этом поведение. Ни одна реальная ситуация – от самой бытовой до наиболее неожиданной – не может исчерпать всей суммы возможностей и, следовательно, всех действий, обнаруживающих потенциально заложенное в человеке. Подлинная сущность человека не может раскрыться в реальности. Искусство переносит человека в мир свободы и этим самым раскрывает возможности его поступков. Таким образом, любое произведение искусства задает некоторую норму, ее нарушение и установление – хотя бы в области свободы фантазии – некоторой другой нормы.

Все виды художественного творчества могут быть представлены как разновидности умственного эксперимента. Явление, подлежащее анализу, включается в некую несвойственную ему систему отношений. При этом событие протекает как взрыв и, следовательно, имеет непредсказуемый характер. Непредсказуемость разворачивания событий составляет как бы композиционный центр произведения.

С историко-культурной точки зрения интересно рассмотреть различные этапы искусства не в историческом аспекте, а как нечто единое. В феномене искусства можно выделить две противоположные тенденции: тенденцию к повторению уже известного и тенденцию к созданию принципиально нового. Не находится ли первый из этих случаев в противоречии с тезисом о том, что искусство как результат взрыва всегда создает изначально непредсказуемый текст?

Повторение одного и того же текста отнюдь не означает получения нулевой информации. Повторение газеты теряет смысл потому, что от текста, поступающего человеку извне, ожидается новая информация. А в случаях, когда мы слушаем одну и ту же запись повторно, меняется не то, что передается, а тот, кто принимает.

Структура человеческого интеллекта исключительно динамична. Представление о том, что в архаическом фольклорном обществе не было индивидуальных различий и меняющиеся по календарному плану переживания были едиными для всего коллектива, следует отнести к романтическим легендам. Уже одновременное наличие параллельных культов Аполлона и



Диониса, систематическое вторжение в самые различные культы экстатических состояний, чрезвычайно расширяющих границы предсказуемости, достаточно для того, чтобы отбросить романтический миф об отсутствии индивидуальности в архаическом обществе. Человек стал человеком, когда он осознал себя человеком. А это произошло тогда, когда он заметил, что разные особи человеческого стада имеют разные лица, различные голоса и различные переживания. Индивидуальное лицо так же, как и индивидуальный половой выбор, вероятно, первое изобретение человека как человека.

Миф об отсутствии индивидуальных различий у архаического человека аналогичен мифу об исходной беспорядочности половых отношений в начальной стадии человеческого развития. Последнее есть результат некритического перенесения европейскими путешественниками экстатических обрядов, которые им случалось наблюдать, на обычные бытовые нормы поведения «дикарей». Между тем обрядовые жесты и сексуально окрашенные танцы представляют собой ритуалы магического воздействия на обычную жизнь и, следовательно, по определению должны от нее отличаться. В них должно осуществляться разрешение на запреты. Следовательно, для того, чтобы вычленив из ритуального поведения бытовое, надо подвергнуть их дешифрующей трансформации.

Представим себе, что исследователи народного быта, встречая указания на то, что нечистая сила, волшебные персонажи, а также покойники все делают левой рукой, заключили бы: создателями этой мифологии являются древнейшие леворукие люди. Между тем, зная законы фольклора, даже инопланетянин мог бы заключить из этих текстов, что человеческая норма — работа правой рукой. Таким образом, даже неизменное хранение информации есть ее трансформация. Чем неизменнее поступающий текст, тем активнее восприятие понимающего.

Не случайно в современном театре зритель спокойно и не вмешиваясь в действие воспринимает самые страшные эпизоды и сцены, а в архаическом театре сценическое действие исключительно легко вызывало бурные поступки зрителей. Сравните античные легенды о том, как афинские зрители, возбужденные декламациями актеров о власти любви, бросались к своим женщинам.

Архаическая стадия развития искусства столь же не чужда творчеству, сколь и всякое искусство. Однако этот художественный аспект принимает своеобразную форму. Прежде всего, разделяются полюса традиционного и импровизационного творчества. Они могут противопоставляться по жанрам или сталкиваться в одном каком-либо произведении. Но в любом случае они взаимосвязаны: чем суровее законы традиции, тем свободнее взрывы импровизации. Импровизатор и носитель памяти — взаимосвязанные фигуры, носители нерасчленимых функций. Это двуединство, односторонне воспринимаемое, порождало концепции, согласно которым народное творчество в одном случае — плод свободной импровизации, а в другом — воплощение безличной традиции.

Архаическое творчество, черты которого мы прослеживаем в фольклоре, своеобразно не своей мнимой неподвижностью, а иным распределением функций между исполнителем и слушателем. Архаические формы фольклора — обрядовые. Это означает, что у них нет пассивного зрителя. Находиться в некоторых пределах обряда — означает быть участником.

Дело в том, что архаический обряд требует архаического мировоззрения, которое искусственно воссоздать нельзя. Слияние актера и зрителя подразумевало слияние искусства и действия. Так, для ребенка, еще не привыкшего к восприятию рисунка по системе взрослых, существует не рисунок, а рисование; не результат, а действие. Все, кто имеет опыт наблюдения того, как дети рисуют, знают, что во многих случаях процесс рисования интереснее детей больше, чем результат. При этом рисующий возбуждается, приплясывает и кричит, и часто рисунок им разрывается или зачеркивается. Неоднократно приходится видеть, как взрослый старается удержать возбуждение ребенка, говоря: «Теперь уже хорошо, дальше испортишь». Однако ребенок остановиться не может.

Это состояние неконтролируемого возбуждения, в которое приходит исполнитель в процессе своего творчества и которое в экстатических формах, согласно многочисленным наблюдениям, завершается полным изнеможением, можно было бы сопоставлять с состоянием вдохновения в позднейших этапах существования искусства.



Однако в искусстве «исторических эпох» происходит разделение на исполнителей и аудиторию. Если действие в сфере искусства всегда как бы действие, то в искусстве исторических эпох оно порождает условное соприсутствие. Зритель в искусстве одновременно не-зритель в реальной действительности: он видит, но не вмешивается, соприсутствует, но не действует, и при этом он не участвует в сценическом действии. Последнее существенно. Овладение всяким искусством, будь то бой гладиатора со львом на арене цирка или кинематограф, требует от зрителя невмешательства в художественное пространство. Действие заменяется соприсутствием, которое одновременно и совпадает с присутствием в обычном, нехудожественном пространстве и полностью ему противоположно.

Таким образом, динамические процессы в культуре строятся как своеобразные колебания маятника между состоянием взрыва и состоянием организации, реализующей себя в постепенных процессах. Состояние взрыва характеризуется моментом отождествления всех противоположностей. Различное предстает как одно и то же. Это делает возможным неожиданные перескоки в совершенно иные, непредсказуемые организационные структуры. Невозможное делается возможным. Этот момент переживается как выключенный из времени, даже если в реальности он протягивается в очень больших временных отрезках.