

# СЕМИОСФЕРА

## Коммуникативный акт

### Глава 2. Внутри мыслящих миров





**Цель лекции:** выявить роль вербальных и невербальных составляющих семантических текстов в установлении значения и смысла текста.

**План:**

1. Текст и контекст его использования.
2. Семантическая полнота текста и демонстративы.
3. Отношение «писатель — читатель» как направления чтения палиндрома.

Способность текста предлагать аудитории условную позицию интимной близости к отправителю текста часто использовалась русским поэтом Александром Пушкиным. При этом поэт сознательно опускает как известные события, так и довольствуется намеком на обстоятельства, которые читателю не могли быть знакомы. Напекая на факты, заведомо известные лишь небольшому кругу друзей, Пушкин как бы приглашал читателей почувствовать себя интимными друзьями автора и включиться в игру намеков и умолчаний.

В реальном речевом акте употребление тем или иным его участником средств официального или интимного языков определено его внеязыковым отношением к партнеру. Художественный текст позволяет аудитории перемещаться по шкале этой иерархии в соответствии с замыслом автора. Он превращает читателя на время чтения в человека той степени близости, какую ему угодно указать. Одновременно читатель не перестает быть человеком, занимающим определенное реальное отношение к тексту, и игра между реальной и заданной автором художественного текста читательской прагматикой создает специфику переживания произведения искусства. С одной стороны, автор по произволу меняет объем читательской памяти и может заставить аудиторию вспомнить то, что ей было не известно. С другой, читатель не может забыть реального содержания своей памяти. Таким образом, одновременно текст формирует свою аудиторию, а аудитория — свой текст.

Мы уже останавливались на дихотомии установок на максимально точную передачу сообщения или на создание нового сообщения в процессе передачи. Каждая из этих установок формирует свое представление о степени активности адресата.

Идеалом адекватности может служить такая модель — цепь биохимических импульсов, регулирующих физиологические процессы внутри одного организма. В этом случае получателем выступает конечное звено цепи трансформирующихся импульсов. При этом в хорошо устроенной цепи, это будет пассивное считывающее устройство, ценное своей «прозрачностью» — тем, что ничего не вносит в информацию «от себя».

Потенциальная возможность искажения, ошибок, а с ними и содержательного преобразования информации, и возникновения новых сообщений появляется в тот момент, когда импульсы заменяются знаками с их принципиальной асимметрией содержания и выражения. Но необходимость в знаках возникает тогда, когда циркуляция информации внутри организма сменяется общением между организмами. При этом на какой-то стадии непосредственно-импульсивные связи еще играют существенную роль и в общении между особями, но по мере усложнения контактуемых единиц они все больше вытесняются знаками.

Из сказанного можно сделать вывод, что в такой мере, в какой некоторый коллектив можно рассматривать как один организм, можно говорить о меньшей роли активности получателя сообщений. Он будет исполнителем или хранителем информации в значительно большей степени, чем ее творцом. Отсюда следует парадоксальное заключение: мифологические ритуалы и другие действия, сливающие архаические коллективы в определенные моменты как бы в единый организм и обеспечивающие членам этих коллективов единство эмоций и обостренное чувство причастности, переживание себя как части, функционально подобны метаязыковым и метакультурным структурам индивидуалистического общества. И те, и другие играют роль обручей на бочке, превращая конгломерат в единый организм.

В этом отношении распространение экстатических танцев и стимулирующей их музыки в XX веке — явление абсолютно закономерное. Культура конца XX столетия обострила противоречие между переживанием человека себя как части и как целого. С одной стороны, человек испытывает пресс общественных отношений, лишаящий его возможности проявлять



свою индивидуальность и низводящий его до степени получателя приказов. С другой, высокая индивидуализация и специализация всего строя жизни подавляет все импульсивные непосредственные связи, затрудняет всякое, в том числе и знаковое, общение, создает эффект отчуждения и разрушенной коммуникативности. Стихийные вспышки страстей, экстатические переживания искусства, разрушительные бунты выступают в этих случаях как терапевтические средства. С одной стороны, выбивая человека из рутинной обоймы повседневности и включая его в предельно упрощенные ситуации, они позволяют пережить иллюзию раскрепощенности и индивидуального произвола. С другой, они обостряют непосредственно-интуитивные и импульсивные связи с другими людьми. Одновременно переживаются противоположные психологические состояния: «делаю что хочу» и «я такой же, как и все».

Усложнение семиотической структуры получателя текста и превращение его в личность является условием замены простой передачи сообщения творческим процессом. Однако степень распределения творческой активности между различными элементами коммуникационной цепи может в этом случае существенно варьироваться. Полярными здесь будут случаи сосредоточения активности в звене автор – текст и соответственно понижения ее на уровне получателя и предельная активизация творческих возможностей адресата при ослаблении этих функций в других звеньях цепи. Рассмотрим два случая:

1. По коммуникативной цепи передается некоторый уже зафиксированный текст, например, артист читает стихотворение или читатель читает книгу.
2. Текст не существует до акта коммуникации и возникает в процессе передачи.

1. Первым этапом движения текста является его актуализация – текст, который находился в потенциальном состоянии, обретает реальность в сознании адресанта. Здесь на рубеже между коллективной памятью культуры и индивидуальным сознанием происходит первая семиотическая трансформация текста. Художественный текст – текст с установкой на выражение. Следовательно, актуализация текста всегда связана с подчеркиванием «на слух» его структуры (при этом безразлично, идет ли речь о действительном чтении вслух или о внутренней речи). С последним можно сопоставить навык музыканта, «читающего» партитуру и слышащего ее при этом внутренним слухом.

На границе вхождения текста в семиотическое пространство передающей личности он как бы получает дополнительное смысловое измерение. Но дальнейшее погружение его в это пространство связано с дальнейшими трансформациями. Структура кодов, образующая семиотическую личность автора текста и его первого интерпретатора, заведомо не идентична. Определенное соответствие необходимо для первичного элементарного понимания текста, но разнообразие традиций, контекстов, совпадений – несовпадений на различных уровнях иерархии кодирующей структуры создает не однозначный перевод с «твоего» языка на «мой», а спектр интерпретаций, всегда открытый для возможных новых истолкований.

Когда мы говорим, что один из механизмов перекодирования – это культурная традиция, то следует иметь в виду: «традиция» как код отличается от «современности». «Современность», кодирующая текст, как правило, реализуется в форме языка, то есть норм, правил, запрещений, ожиданий, предписаний, по которым должны создаваться еще не созданные, или «неправильно» интерпретированные, с позиции «современности», тексты. «Современность» обращена к будущему. «Традиция» выступает всегда как система текстов, хранящихся в памяти данной культуры, или субкультуры, или личности. Она всегда реализована как некоторый частный случай, рассматриваемый как прецедент, норма, правило. Поэтому «традиция» поддается более широким интерпретациям, чем «современность». Текст, пропускаемый сквозь код традиции, – это текст, пропускаемый сквозь какие-то другие тексты, выполняющие роль интерпретатора. Но поскольку художественный текст не может в принципе однозначно интерпретироваться, то здесь некоторая множественность истолкований пропускается сквозь другую множественность, что приводит к новому скачку возможных интерпретаций и новому приращению смыслов. При этом тексты, входящие в «традицию», в свою очередь, не мертвы: попадая в контекст «современности», они оживают, раскрывая прежде скрытые смысловые потенции.



Таким образом, перед нами живая картина органического взаимодействия, диалога, в ходе которого каждый из участников трансформирует другого и сам трансформируется под его воздействием; не пассивная передача, а живой генератор новых сообщений.

Аналогичный процесс происходит на другом семиотическом рубеже при контакте передаваемого текста с адресатом. Генерирование новых смыслов – доминирующий аспект той работы, которую выполняет художественный текст в системе культуры.

2. Чертами своеобразия отмечен случай, когда текст не трансформируется, а создается в процессе передачи. Поскольку читатель в определенном отношении зеркально повторяет путь создателя текста, аспект генерирования имеет значение для понимания текста.

Рассмотрение реального творческого процесса в тех случаях, когда рукописи писателей дают для этого достаточную документацию, служит, думается, весомым дополнением к приведенным соображениям.

Исследование логического аспекта творческого процесса не может повторять причудливых путей создания того или иного конкретного произведения, но не может и игнорировать типовых этапов, через которые проходит порождение реальных текстов в тех случаях, когда мы можем этот процесс проследить с достаточной детальностью. Более того, мы полагаем, что реальный процесс может служить критерием проверки истинности наших логических моделей, а логические модели – служить средством интерпретации текстологической реальности.

Общая закономерность, которую можно вывести из изучения творческих рукописей ряда писателей, заключается в последовательной смене этапов. Замысел сменяется повествованием. При этом установка на символичность, многозначность, многомерность семантики текста уступает место стремлению к точности выражения мысли. На границах этих этапов возникают отношения асимметрии, непереводаемости, а это влечет за собой генерирование новых смыслов.

Мы уже говорили, что первым звеном порождения текста можно считать возникновение исходного символа, емкость которого пропорциональна обширности потенциально скрытых в нем сюжетов. Не случайно определение таких, казалось бы, маргинальных моментов, как заглавие и эпиграфы, может служить сигналом того, что «тема» определилась.

Этот переход выражается в создании планов – конспектного перечисления эпизодов, нижущихся на синтагматическую ось повествования. Однако, как только намечается тенденция к изложению, нарративному построению, мы становимся свидетелями растущего внутреннего сопротивления этой тенденции. Каждый серьезный сюжетный ход тотчас же обрастает вариантами, другими его разработками.

Вследствие чего, текст фактически теряет линейность. Он превращается в парадигматический набор возможных вариантов развития. И так почти на каждом повороте сюжета. Синтагматическое построение сменяется некоторым многомерным пространством сюжетных возможностей. При этом текст все меньше уместается в словесное выражение. В качестве примера достаточно взглянуть на страницу рукописи Достоевского, чтобы убедиться, насколько работа писателя на этом этапе далека от создания «нормального» повествовательного текста. Фразы бросаются на страницы без соблюдения временной последовательности в заполнении строк или листов. Никакой уверенности в том, что две строки, расположенные рядом, были написаны последовательно, чаще всего, нет. Слова пишутся разными шрифтами и разного размера, в разных направлениях. Страница напоминает стену, на которую заключенный в камере в разное время наносил лихорадочные записи, внутренне связанные для него, но лишенные связи для внешнего наблюдателя. Многие записи – не тексты, а мнемонические сокращения текстов, хранящихся в сознании автора.

Таким образом, страницы рукописи имеют у Достоевского тенденцию превращаться на этом этапе в знаки огромного многомерного целого, живущего в сознании писателя, а не в последовательное изложение линейно организованного текста. К тому же записи эти разноплановы: здесь и варианты сюжетных эпизодов, и призывы к самому себе, и общетеоретические рассуждения философского характера, и отдельные, не нашедшие еще себе места слова – символы, которым предстоит развернуться в будущих, еще не созданных фантазией автора, эпизодах. Прибегая к разнообразным средствам выделения: подчеркиваниям, написанию более крупными буквами или печатным шрифтом, Достоевский



сознательно на этом этапе работы фиксирует интонацию, как бы подчеркивая, что графика — не текст, а лишь его проекция.

Затем наступает следующий этап — извлечение из этого континуума линейных элементов и построение нарративного текста. Многомерность сменяется линейностью. Предшествующий этап изобилует многозначными символами, дающими простор для самых разнообразных конкретизаций в повествовательной ткани будущего романа. Так, например, в подготовительных материалах к «Бесам» неоднократно упоминается «пощечина» — для Достоевского — это сложный многомерный символ. Уже в «Картузове» — раннем наброске «Бесов» — слово это вынесено в заголовок и выделено шрифтом. В дальнейшем в подготовительных материалах к «Бесам» меняется, кто кому и при каких обстоятельствах дал пощечину, но сама пощечина, как символ крайнего унижения, остается. Символ определяет пучок возможных сюжетных ходов, но не предопределяет, какой из них будет выбран. Точно так же красный паучок, на которого смотрит герой в то время, как его жертва вешается, появившийся в «Исповеди Ставрогина», не вошедшей в окончательный текст романа, потом будет мелькать в подготовительных материалах к «Подростку» как условное обозначение целого набора ситуаций, умножаемых фантазией автора.

Так складывается отношение подготовительных материалов к последующему повествовательному тексту. Оно напоминает отношение клубка шерсти к разматываемой из него нити: клубок существует пространственно в некотором едином времени, а нить из него выматывается во временном движении, линейно. Схему движения, создаваемого Достоевским текстом можно представить следующим графиком.

Таким образом, «порождение» текста связано с многократной семиотической трансформацией. На границе между различными семиотическими режимами при пересечении нулевой линии происходит акт перевода и не до конца предсказуемая переформулировка смыслов.

Пространственные и словесные тексты взаимно непереводимы, выражать «одно и то же» содержание они не могут в принципе. Поэтому на стыках их соположения возрастает неопределенность, которая и есть резерв возрастания информации. Таким образом, в процессе создания текста писатель одновременно из огромного числа потенциально данных ему материалов создает некоторый канал, через который пропускает возникающие в его творческом воображении новые тексты, проводя их через пороги трансформаций и увеличивая их смысловую нагрузку за счет неожиданных комбинаций, переводов, сцеплений и т. д. Когда в результате этого складывается структурно организованное динамическое целое, мы говорим о появлении текста произведения.

Читатель повторяет этот процесс в обратном направлении, восходя от текста к замыслу. Однако следует иметь в виду, что само чтение в обратном направлении уже неизбежно есть творческий акт. Смыслорождающая структура всегда асимметрична, и это особенно заметно при рассмотрении таких сугубо симметричных текстов, как палиндром.

Итак, механизм палиндрома состоит в том, чтобы слово видеть, хотя бы мысленным взором. Это позволяет потом читать его в обратном порядке. Следовательно, обратное чтение превращает нерасчленимое слово-иероглиф в знак с сильными чертами иконизма, в расчлененную последовательность морфограмматических элементов, выявляет скрытую структуру. Палиндром требует способности «видеть слово целиком», то есть воспринимать его как целостный рисунок: глаз не движется линейно от буквы в букве, а вне времени охватывает слово целиком, также целиком должны охватываться и более пространственные фразы — палиндромы, состоящие из нескольких слов. Таким образом, обратное чтение меняет семиотическую природу текста на противоположную.

Можно предположить, что если, с одной стороны, чтение в обратном направлении активизирует механизмы функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, то, с другой стороны, на высших уровнях культуры оно связано с противопоставлением явного — тайному, профанного — сакральному и эзотерическому. Показательно использование палиндромов в заклинаниях, магических формулах, надписях на воротах и могилах, то есть пограничных и магически активных местах культурного пространства — местах столкновения



земных («нормальных») и инфернальных («обратных») сил. Одновременно эти же границы – места усиления семиотической активности.

Отношение: «писатель – читатель» можно, в определенном смысле, уподобить двум направлениям чтения палиндрома. Прежде всего асимметрично их отношение к тексту. С точки зрения писателя, текст никогда не бывает окончен – писатель всегда склонен дорабатывать, доделывать. Он знает, что любая деталь текста – это лишь одна из возможных реализаций потенциальной парадигмы. Все можно изменить. Для читателя текст – отлитая структура, где все на своем – единственно возможном – месте, все несет смысл и ничто не может быть изменено. Автор воспринимает окончательный текст как последний черновик, а читатель – черновик как законченный текст. Читатель гиперструктурирует текст, он склонен сводить до минимума роль случайного в его структуре.

Но дело не только в этом. Читатель вносит в текст свою личность, свою культурную память, коды и ассоциации. А они никогда не идентичны авторским.

Между текстом и читателем неизбежно складываются два противоположных типа отношений: ситуация понимания и ситуация непонимания. Понимание достигается единством кодирующих систем автора и аудитории, в самом элементарном случае – единством естественного языка и культурной традиции. Однако понятие культурной традиции может трактоваться и в наиболее узком, и в самом широком смысле.

В конечной степени, наличие для всех земных человеческих цивилизаций определенных универсалий делает любой текст человеческой культуры в какой-либо степени переводимым на язык другой культуры, то есть в какой-то мере понимаемым. Однако определенная степень понимания есть одновременно и степень непонимания.

Можно обратить внимание на такой пример. Текстовый состав различных культур неизбежно включает в себя определенный набор жанров, поскольку то, что текст принадлежит к определенному, читателю известному жанру, в силу памяти жанра создает значительную кодовую экономию. Если понимать под жанрами самые общие группировки текстов, такие как сакральные/профанические, официально-государственные/индивидуально-бытовые, научные (тяготеющие к выражению на метаязыках)/художественные (тяготеющие к выражению на языках искусств) и т. д., то мы получим относительно единообразный набор. С этой точки зрения можно написать, например, историю науки или религии, романа или народной сказки. Однако в ценностной перспективе мы получим ряды совершенно иного состава. Каждая культура неизбежно включает дихотомию текстов высокой и низкой ценности. Крайним проявлением ее будет противопоставление того, что спасает, тому, что губит. Спасение может ожидать от религии, которая будет противопоставляться в одном случае науке, в другом – искусству, в третьем – профанической государственности. «Спасителем» может оказаться наука или искусство, также в разнообразных противопоставлениях. И то, что автору представлялось гибельным, читателю может казаться включенным в «спасительное». Определив некоторую археологическую находку как игрушку, получатель информации еще не знает, отнести ли к ней с презрением или восторгом. Вопрос будет решаться соотношением оценки мира ребенка в передающей и принимающей культурах.

Текст и читатель как бы ищут взаимопонимания. Они «прилаживаются» друг к другу. Текст ведет себя как собеседник в диалоге: он перестраивается по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же – использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста. На этом полюсе между текстом и адресатом возникают отношения толерантности.

Нельзя, однако, упускать из виду, что не только понимание, но и непонимание является необходимым и полезным условием коммуникации. Текст абсолютно понятный есть вместе с тем и текст абсолютно бесполезный. Абсолютно понятный и понимающий собеседник был бы удобен, но не нужен, так как являлся бы механической копией моего «я» и от общения с ним мои сведения не увеличились бы, как от перекалывания кошелька из одного кармана в другой не возрастает сумма наличных денег. Не случайно ситуация диалога не стирает, а закрепляет, делает значимой индивидуальную специфику участников.

Итак, символ выступает в роли сгущенной программы творческого процесса. Дальнейшее развитие сюжета – лишь развертывание некоторых скрытых в нем потенциалов. Это глубинное



Книга: Семиосфера

Глава: 2. Внутри мыслящих миров

Лекция: 8. Коммуникативный акт

кодирующее устройство, своеобразный «текстовый ген». Однако то, что один и тот же исходный символ может разворачиваться в различные сюжеты и что сам процесс такого разворачивания имеет необратимый и непредсказуемый характер, показывает, что творческий процесс асимметричен по своей природе.