Собуцький М. А.

ЗНАКИ У КУЛЬТУРІ

Знакова природа культури на перший погляд ні в кого не викликає сумніву. Культурологія значною мірою розпочиналася як семіотична дисципліна, що працює зі зчитуваннням знаків, як вербальних так і невербальних [11, с. 241–242]. У її склад включалася так звана «культурна семантика», тобто тлумачення сенсу і значення усього, що є світом культури, на відміну від не обтяженого символічним навантаженням світу природи. Власне, за цією ознакою визначається культура в багатьох авторів, від Макса Вебера [5, с. 226] до Леслі Вайта. Останній, правда, відрізняв знак як щось більш природне від символу як чогось специфічно культурного [21, с. 82–83], де власне і починаються складнощі.

Позірна простота розуміння культури як семіотичної системи впирається у декілька питань, які створюють значні труднощі й у дослідженні, й у викладанні. Найпростіше з них випливає з того, що не все у культурі знаки, з одного боку, і не всі знаки – культура, з іншого.

Не будемо тут повторювати міркувань ані Ролана Барта з його «Основ семіології» [25, с. 114–163], ані Томаса Сібіока та інших знавців зоосеміотики [18, с. 105]. Само собою зрозуміло, що зводити всю культуру до знаків безглуздо, оскільки ми використовуємо піджак не тільки як символ статусу «прийшов до офісу», а й як захист від протягу (з краваткою, правда, складніше, її утилітарний статус хорватського – франц. croate – шийного платка з часом зійшов на ні). Та й автомобіль теж не лише знак приналежності до середнього класу (з внутрішніми градаціями від «Ланоса» до «Майбаха»), а й, кажуть, засіб пересування (дивлячися на затори з полоси громадського транспорту, можна в цьому засумніватися. Статусність явно переважає, але ж винаходився автомобіль все ж для їзди).

Знакова природа культури полягає не тільки й не стільки у навантаженості речей значеннями. Ще з часів пізньої античності (чи раннього середньовіччя) було відомо, що люди виріз-

няються зі світу усього живого здатністю маніпулювати відображеннями речей у відсутності самих речей. Або за допомогою слів, або за допомогою образів. Люди здатні говорити, люди здатні мислити; і те, і те є знакова діяльність. Аби помислити кота, що ловить мишу, нам не треба брати в руки реального кота й шукати мишу, на яку його марно нацьковувати; не треба нам і називати це словами, що б не казали лінгвоцентристи. Намалював собі у голові цей образ, та й усе. Щоправда, у Зігмунда Фройда останній варіант репрезентацій все ж називається Sachvorstellungen – «репрезентації речей», на відміну від Wortvorstellungen – «репрезентацій словами» [14, с. 355–358].

Тут і криється перше з численних утруднень у сприйнятті семіотики культури. Люди неухильно схильні вважати знаками слова і не вважати ними образи. Фройдівська термінологія, до речі, цьому підігрує, хоча сам він знав, що Sachvorstellung або ж Dingvorstellung репрезентує річ не всю й у цілокупності, а тільки одну якусь її сторону, – що цілком відповідає розумінню знаку Чарльзом С. Пірсом.

Але не Фердинаном де Соссюром.

На жаль, у європейській традиції закріпилося соссюрівське розуміння знаку як стійкої єдності виразу і змісту. В культурології воно непрацездатне, бо не лише знаки у несвідомому, але й знаки культури і не стійкі, і не єдність, і вираз може зі змістом мінятись місцями.

На труднощах сприйняття цього ми й збираємося зосередитися.

І найпершими, мабуть, мають розглядатися труднощі викладання, за якими вже йтимуть труднощі інтерпретації текстів культури та труднощі розуміння знаку як такого. Бо не секрет, що, викладаючи предмет іншим, нарешті починаєш (не з першого разу) розуміти його сам.

1. Труднощі викладання семіотичної теорії культури

Практика показує, що люди необорно поєднують поняття знаку зі словом. Розуміння культури як свого роду мови, притаманне Тартуській школі, слідом за французькою семіологією 1960-х, посприяло цьому, а точніше, радше просто підігрувало поширеному забобону. Мова має лексику й граматику, тож її шукали і в культурі. Мова має подвійне членування (зі значенням і без значення), тож його шукали і в культурі, а Умберто

Еко нарахував у кінематографі членувань навіть не два, а три [29, с. 169–170].

На превеликий жаль, культура іноді не має другого членування своїх знаків, котре дозволило б їй економити на означниках так, як фонеми та графеми дозволяють закодувати сотні тисяч слів так званої «природної» мови за допомогою кількох десятків одиниць другого порядку. (І кількох сотень різних мов за допомогою злегка модифікованого латинського алфавіту. До речі, ще одне термінологічне ускладнення – це звичка називати словесні мови «природними», тоді як кожна літературна мова є штучним утворенням, на відміну від стихійно сформованого діалекту.) Культура часто підбирає для кожного означуваного свій далі не членований означник, як наче ієрогліф, і не китайський, а єгипетський.

Наприклад, означник «студент» у нашій нормованій писемній мові містить 7 графем, а означник «викладач» – 8, і вони різні. В соціокультурній ситуації лекції, семінару чи екзамену ці означники візуалізуються в особах учасників інтеракції й ніяк не членуються ні на мовні знаки (бо екзамен можна приймати й англійською, й німецькою), ані на одиниці другого членування типу «ноги-руки-голова» чи «штані-краватка-піджак». Означники задаються рольовою ситуацією, й ми можемо намалювати відповідний ієрогліф на будь-якому суб'єкті, що в таку ситуацію потрапив. Згідно з широковідомою лаканівською доксою (тобто цитата не потребує посилання, всі ж знають що Жак Лакан десь це казав – хоча казав це у якомусь контексті, до чого повернемось потім), «означник репрезентує суб'єкта для іншого означника». Не для іншого суб'єкта, а для означника. Означник «викладач» репрезентує мене для означників «студенти», але не мене як мене і не для них як для них, якими вони, та і я, є поза межами аудиторії.

Здається, принаймні синтаксис аудиторного простору задає розподіл актантних ролей? Але всадімо за студентські парти таких саме викладачів, як за столом, і вийде наукова конференція. Або збори трудового колективу? Всадімо за так званий викладацький стіл ще одного студента, і не вийде нічого. В культурі все вирішує контекст, означники ж не створюють знаку вищого порядку завдяки комбінуванню знаків нижчого порядку автоматично.

Принаймні, можна прочитати текст культури «порожня аудиторія». Якщо розставити столи інакше, може вийти і «кон-

ференц-зал», і «їдальня». І якість столів та їх стилістичне оформлення значення не матимуть у сенсі культурної функції – але матимуть його у культурі в цілому, конотуючи багатство або бідність закладу, старомодність чи модерність, рівень репрезентативності тих, хто за них всядеться. Надалі ж членувати таку репрезентацію на аналоги фонем чи графем неможливо. Кількість ніжок столів тут явно не релевантна.

«Стіл» – це типовий філософський приклад [12, с. 46], але ясно, що не найкращий. Звичайно, у культурі є підсистеми з другим членуванням. Скажімо, ранг офіцера можна визначити за конфігурацією розрізнювальних елементів на погонах. Але таких підсистем мало, та й позначають елементи у них радше кількісну градацію, приблизно як гральні карти (опис кодів мобільного членування можна знайти в Умберто Еко [29, с. 150–153]). Віднімання одної зірки на погонах генерала скаже нам лише, що це теж генерал, але поменше, а заміна її на інший знак нічого не дасть. До так званих мінімальних пар природної мови, на кшталт англ. bat – rat – cat – hat, де заміна одного елемента змінює все, таким кодам досить далеко.

Контекст вирішує все і тут. Візьмемо такий код мобільного членування, як жестикуляція «на пальцях». Підняті кутом два пальці на руці у структурі «один – два – три» означають цифру 2, але в контексті якого-небудь змагання означають «перемогу», позаструктурно, але іконічно відсилаючи до візуальної подібності до начертання літери, з якої (друге членування мови) в певних мовах – але не в українській – починається слово «перемога».

Намагання віднайти усюди друге членування завела того ж таки Умберто Еко на манівці. Розчленовуючи візуальні коди культури на «семи», а ті на «фігури» [29, с. 157–160], він доходить до елементарних ліній, крапок (пікселів, сказали би ми зараз), не враховуючи того, що, по-перше, сприйняття зображень ніколи не йде від геометричних фігур до сем зі значенням. Не складаємо ми ніс з трикутника і заокруглення, а голову з півкулі й циліндричної опори. Скоріше вичленовування цих фігур є наслідком абстрактної роботи мислення художника-кубіста. Що ж до пікселів, їх у кожній фотографії десятки тисяч, тоді як знак один, подвійне ж членування покликане економити план виразу, а не сприяти його розростанню.

Коротше кажучи, мовна аналогія в культурі не спрацьовує тому, що мова є системою знаків з ієрархією елементів та з по-

двійним членуванням, культура ж може відхилятися і від ієрархічності, і від принципу економії.

Але все ж гіршою проблемою у викладанні семіотики культури є вищезгадана схильність людей вважати слова (Wortvoratellungen) знаками, а образи (Sachvorstellungen) – ні. З одного боку, наприклад, кінознавці здавна схильні користуватися виразами «мова кіно», «кіномова» й тому подібне. З іншого ж, ще з уже досить давнього часу розквіту пощуків лінгвістичних аналогій до кіномови (неперевершеним зразком слугує збірка [24]) заведено або бачити у кіномові синтаксис, словник, друге членування (чого там, звісно ж, немає), або відмовляти їй у статусі знаковості.

Легко зрозуміти, як слова означують собою образи, і важче побачити зворотній процес означування. Проте навіть у соссюрівському розумінні мовного знаку як єдності акустичного уявлення й зорового уявлення [23] можна рухатися в обох зустрічних напрямах. Коли ми пасивно сприймаємо мовлення іншого, означником є акустична та/або графічна оболонка слова, Ми чуємо послідовність звуків або бачимо послідовність літер (точніше, бачимо ми скоріше ієрогліфічно, як цілісний образ виразу), а сприймаємо подумки візуальний образ змісту. Я почув слово «дерево» й уявив образ дерева. Правда, важче сказати, що уявляємо ми при сприйнятті означника «двадцять три» і чим це сприйняття відрізняється від образу числа «двадцять чотири». Начебто друге членування тут значно випереджає перше, якість котрого явно пробуксовує. Проте числові уявлення колись були абстрагуванням від уявлень про сукупність предметів; зараз же часто вони складаються з десятичних розрядів і долі від них в одиницях. «Двадцять із чимось».

А от коли ми підбираємо слова під необхідність виразити уявлення, яке у нас вже заготоване (у Фердинана де Соссюра саме цей процес мав статус першості), означником у нашій внутрішній мовленнєвій діяльності виступають саме образні репрезентації, якими ми можемо мислити і без слів (несвідоме з його Sachvorstellungen так і робить), а от слова для вираження необхідних значень можемо довго й марно підбирати, особливо якщо переходимо з однієї мови на іншу. І означуваним нашого образу – тим, що треба віднайти за знаком, – виступатиме якраз звукова оболонка.

Гранично просто цю думку можна пояснити так. Існує практика ілюстрування незнайомих слів у тлумачних словниках

картинками, за принципом «що це означає». Тлумачний словник взагалі парадоксальна річ, якщо не знаєш його мови, то пояснення тільки розширює коло незнайомих слів. Припустимо, я не знаю слова cat і шукаю його в англомовному словнику, знаходжу щось на кшталт «domestic animal which hunts rats and mice». Спочатку я не знав значення одного слова, тепер не знаю значень ще сімох. (Наш приклад, звісно, спрощений, реальне визначення у словнику Вебстера виглядає так: A small, domesticated mammal, *Felis catus*, of various breeds, valued as a pet and for killing mice and rats [34, p. 247].) Прорив станеться тоді, коли тваринку мені намалюють, тим самим співвідносячи з запасом досвідних Sachvorstellungen. Остенсивне задавання значень, звісно, не може бути точним, та й сама картинка теж є знаком (іконічним чи індексальним, залежить від того, графічна вона чи фотографічна). Тим не менше, прорив зроблено, і значення пояснюючих слів domestic animal тепер можна буде отримати якраз із сукупності образів кота, собаки, корови, кози…

Але є й інша ситуація. У сучасному навчанні іноземних мов поширилися допоміжні засоби на кшталт «мої перші 300 англійських (шведських, корейських і т. ін.) слів». Це такий собі набір карт, на якому намальовано предмети й під ними підписано слова невідомої мови. Означник тут явно образ, а означуване як «акустичний образ» поступово має засвоїтися завдяки ньому.

Проте тут знову бачимо відмінність мови слів від «мови» знаків-образів. Можна, а на практиці й необхідно, створювати перекладні словники з однієї мови на іншу, в обхід образної репрезентації. І абсолютно неможливо скласти словник перекладу образів в інші образи. Та й повноцінний словник «від образу до слова» неможливий, набори карток грають допоміжну роль для початківців. Специфічна відмінність природної (словесної) мови від мови культури має місце й тут.

Знавці лаканівської докси можуть закинути авторові цих рядків: а як же «несвідоме структуроване як мова»? Що ви тут кажете про «речеобрази» (Dingvorstellungen)? По-перше, справжній Лакан був значно розумніший за деякі свої аж надто афористичні висловлювання і, тим більше, за доксу, поширювану його адептами. У його семінарі № 5 за 1957–1958 рр. детально пояснюється, що несвідоме не має у своєму розпорядженні іншої структури, крім мовної, аби себе проявити [13]. Тобто, мовна структура є маніфестацією несвідомого, а не ним самим.

По-друге, часто він мав на увазі мовленнєву діяльність (langage), а не мовну систему (langue). Якщо врахувати ці два уточнення, питань не виникає: мовленнєва діяльність людини є зовнішньою маніфестацією несвідомого, але не ним самим. Ми взагалі не знаємо й не можемо знати, яким є несвідоме, бо воно тому і несвідоме, що не усвідомлюється. Усвідомлюються його наслідки. Значно пізніше, року 1978, Лакан у своєму американському виступі казав, що «психоаналіз є шахрайством, бо він має справу з мовою, а судити береться про несвідоме» [6, с. 319]. Тут теж питань не виникає; бачимо цілком послідовне кантіанське розрізнення речі-в-собі та речі-для-нас.

Щоправда, під час тієї самої американської подорожі з Жаком Лаканом сталася ще одна знакова пригода. Він вирішив читати американцям лекцію не своєю рідною французькою, а їх рідною англійською (сучасний данський або німецький перекладач сказав би «американською», що краще відповідає нинішньому тонкому відчуттю локальних відмінностей), апелюючи до англомовного «великого Іншого» у несвідомому американців. Одначе сам він нею володів не дуже, і його власний франкомовний «великий Інший» мовчав, а допомога передсвідомого (саме так, здається, фройдівське Vorbewusste, вмістилище Wortvorstellungen) конче необхідна для натхненного імпровізування. Вийшло нудно і малозрозуміло, довелося лекцію перенести й запросити перекладача. Це, звичайно, гарний аргумент проти читання лекцій не своєю власною мовою; але це ще й аргумент на користь самого ж Лакана у його твердженні про маніфестування несвідомого через мову.

Так, якщо ми й не знаємо, як саме структуроване несвідоме, то присутність або відсутність його у структуруванні нашого свідомого мовлення ми можемо відстежити за наявністю підтекстів, натяків, другого плану (несвідоме тут було) або, навпаки, за надмірною логічністю і структурованістю, за якою несвідоме стояти не може, бо воно за визначенням не знає законів протиріччя, виключеного третього, та й принципу причинності взагалі. Це – ще одна зі складностей викладання семіотики культури: семіотика як така походить або від лінгвістики, або, у версії Чарльза С. Пірса, від логіки, культура ж, будучи несвідомим утворенням, поширюваним через батьківське супер-его, до суперечностей часто байдужа. Тому інтерпретувати її знаки в термінах лінгвістики чи логіки буває важко. Вже саме фройдівське поняття над-я розпадається на суперечливі компоненти –

репресивне супер-его з його принципом «ти не смієш претендувати на роль батька» та так званий «Я-ідеал», який підказує, що «ти маєш стати як батько», наслідувати його (відішлемо тут до канонічного тексту [33]). Але й на поверхні культури зустрічаються означники з внутрішньо суперечливим означуваним, і протиріччя не заважають їм жити. Як переконливо показав Імануїл Валерстайн [4, с. 120–142], одним з таких оксюморонів є «ліберальна демократія». Лібералізм передбачає максимальний успіх індивіда і, відповідно, максимальну впливовість успішного індивіда («меритократія»), демократія ж, навпаки, втілює принцип «одна людина – один голос», незалежно від рівня успішності чи кількості грошей в індивіда. Лібералізм елітарний, демократія егалітарна. Тим не менш, у культурі внутрішньо суперечливий означник успішно створює динамічну напругу між своїми компонентами, що й необхідно для так званого творчого потенціалу.

Викладаючи семіотику культури, неможливо обійтися без постійних риторичних ходів такого штибу: спочатку необхідно розказати про яку-небудь зі специфічних рис лінгвістичних (мовних у власному сенсі) систем, а потім ще більш необхідно вказати, що у «мові культури» все інакше. Це стосується не лише подвійного членування, а й багато чого іншого. Культура взагалі не має чогось аналогічного чітким граматичним системам природної мови, її означники сполучаються значно більш хаотично. Але все ж таки сполучаються. У культурі немає «мінової вартості» знаків, соссюрівської valeur, тобто питомої ваги одного знаки в можливих його структурних використаннях. Тим не менш не всі знаки культури еквівалентні, звісно ж.

Аби не бути голослівними, наведемо приклади.

У деяких мовах, таких як українська та німецька, дієслова мають особи й числа: ich habe – du hast – er hat – wir haben – ihr habt – sie haben. 5 із 6 дієслівних форм різні. У близькоспоріднених німецькій скандинавських (норвезькій, данській, шведській, – хіба що крім ісландської) всі особи й числа дієслів мають однакову форму з закінченням –r: jeg/jag har – du har – han har – vi har – (далі у різних мовах варіюватимуть займенники, але har «має, маєте, мають» буде незмінним). Всі 6 форм дієслова однакові. Застосовуючи соссюрівську аналогію з міновою вартістю, можемо констатувати, що скандинави використовують одну купюру, вартість якої у 5 разів більша, там, де німці користуються розмінною монетою. Вже й не казатимемо про

півтора десятки відмінків угро-фінських мов, коли німецька, та з-поміж скандинавських ісландська, обходяться чотирма, а решта скандинавських і англійська мають лише два. Висловлювати складні значення у спільному колі європейської цивілізації їм це ніяк не заважає.

Узагалі, при викладі семіотичної теорії культури скоріше перешкодою, аніж чимось корисним, є так звана гіпотеза Сепіра–Уорфа. Згідно з нею, різні культури мають різні картини світу, у відповідності до їхніх так званих мовних картин світу. Скільки мов, стільки культур. Воно може і так, у сенсі останнього твердження; але не дарма прихильники гіпотези Сепіра–Уорфа надають у своїх викладках перевагу лексичному рівню, максимум синтаксису й словотвору, й уникають рівня власне граматичного. Хоча, на відміну від фонології, він відноситься теж до першого членування «зі змістом», а не до другого. Який же світоглядний сенс можна знайти у вищенаведеному прикладі з наявністю або відсутністю осіб у дієслова? Жодного. Добре, тут можемо послатися на синтагматику, відсутність маркування учасників комунікації в закінченнях може компенсуватися займенниками (які латина ігнорувала, бо досить і самих закінчень). Але що сказати про наступний приклад з категорією роду?

Ми звичні до трьох родів, жіночого, чоловічого, середнього, як лексичного, так і граматичного (лексичний виявляє себе тільки у займенниках, якими те чи те слово замінюється, а граматичний – у закінченнях та узгодженні). Неначебто, у мовній картині світу вони покликані позначати стать істот та відсутність її у не-істот. Але в англійський граматичного роду нема як такого, тільки лексичний. У німецькій та знову таки архаїчній ісландській є усі три. У нідерландській, данській, шведській лексичний жіночий є, а граматичних тільки два, середній та спільний для чоловічого й жіночого. А от у норвезькій все стає цікаво.

Річ у тім, що насправді існує декілька норвезьких мов. Принаймні дві полярні норми, букмол і нюношк (або нюнорск) утворені відповідно; букмол – від данської літературної, адаптованої до норвезької вимови (сто років тому це називалося «ріксмол», державна мова), нюношк – від селянських діалектів, іноді найархаїчніших, які збирав у середині XIX ст. Івар Осен (у нього це називалося «лансмол», мова країни/села). Так от, у ріксмолі й консервативному букмолі немає жіночого роду,

й іноземці вчать часто тільки спільний жіночо-чоловічий. Але у лансмолі/нюношку він є повною мірою. Оскільки реформа 1938 року намагалася зблизити дві мови, то у букмол (так званий радикальний) було введено жіночий рід для приблизно 900 слів. Але освічені містяни, орієнтовані на данську традицію, сприймали це як просторічне й жорстко протестували [3, с. 92]. Як наслідок, у нинішньому букмолі жіночий рід є, але факультативно, і використовується він зі стилістичною метою, аби підкреслити неформальність чи емоційність мовлення. При чому використовує спільний або жіночий рід та сама людина: якщо ви ввічливо просите когось закрити вікно в машині, ви кажете lukk ruten, але якщо він цього не зробив, ви роздратовано повторюєте lukk ruta – «вікно закрий», як ми б це виразили порядком слів. А у норвезців від роздратування вікно набуло статі, хоча дратує не стільки воно, скільки той, хто його не закрив.

Чи має такий зсув у мовній картині світу якесь відношення до світобачення носіїв даної культури? Підозрюю, що жодного, хоча стилістика знаходиться на стикові культури й мови.

Достатньо носієві індоєвропейських мов ознайомитися хоч з однією неіндоєвропейською, аби побачити, що гіпотеза Сепіра–Уорфа не працює. Скажімо, ергативна стратегія означування учасників дії (пояснити яку європейцеві дуже важко) зустрічається і в мові гренландських ескімосів – інуїтів, і в іспанських басків, і в грузинській. Але матеріальної спорідненості у цих мов немає жодної, а про спільність культур годі й думати.

Отже, від спроб описувати культуру через мову, або у термінах природної мови, доводиться відмовлятися. Серед так званих «мов культури» наявні системи детальним членуванням плану виразу, але без очевидного членування плану змісту. Хоча нота в музиці й не є повним аналогом фонеми чи графеми, бо ноту можна пересунити вище чи нижче у тональності, не змінюючи при цьому будову музичної фрази, а у мові така транспозиція дасть хіба що шифрування, – але щось на кшталт другого членування у ній ми маємо. Перше ж членування «зі змістом» є предметом досить беззмістовних дискусій [18]. Наявні і системи з очевидним першим членуванням, але без другого. Це фотографія, пікселі якої, як ми вище зазначали, нітрохи не економлять вираз, а от зміст фотографії очевидний. Як і її знаковий характер, бо вона завжди подається нам замість свого об'єкта, і не в усіх відношеннях, що і потрібно для знаку згідно

з Чарлзом С. Пірсом. До речі, Пірс відносив фотографію до індексальних знаків не дарма, бо (за відсутності фотошопу) вона є простим слідом об'єкта, отриманим у природний спосіб. Людський фактор означування додається тут через вибір об'єкта, ракурсу, освітлення й т. ін.

Викладати семіотику культури краще за Пірсом, а не за Соссюром. Власне кажучи, з-поміж двох найпоширеніших підручників Semiotics for Beginners один так і робить. Якщо Деніел Чендлер [30] меланхолійно починає з того, що вашого запитання про книжки з семіотики у магазині просто не зрозуміють, то П. Коблі [31] розпочинає виклад якраз з пірсівських тріад, а до лінгвістичного структуралізму доходить лише в середині книги. Воно так і повинно бути, бо із найбільш відомої усім тріади Пірса (одної з трьох) «індекс – ікон – символ» для культури часто релевантні перші два елементи, а вони не структуруються «як мова».

Як ікон, так і індекс відносяться до Sachvorstellungen. Різниця між ними часто досить схоластична: наприклад, фотографія відноситься до індексів з причини її примусового, природного утворення шляхом концентрації променів на чутливому матеріалі, а те, що вона іконічніша за малюнок (власне іконічний знак), для Пірса відходило на другий план. Хоча, він знав, що іконізм та індексальність є вимірами знаку, а не просто класифікаторами, і вони присутні в знаках разом різною мірою. Та й конвенційність, притаманна символу, може бути присутня теж. Але усе таки, критика іконізму Умберто Еко [29] не витримує критики, бо не може довести ані економію плану виразу, ані умовність його настільки, наскільки вона присутня у словах «природної» мови.

Про всяк випадок нагадаємо пірсівське визначення знаку. Скорочено воно звучить як «щось замість чогось для когось у якомусь відношенні або якості» (детальніше див. [32]). Тобто, знак або репрезентамен може бути і річчю, і соссюрівським «ментальним уявленням», аби він був замість іншої речі або ментального уявлення. І не в усіх відношеннях чи якостях, бо тоді це ерзац, замінник, а лише в якомусь, для репрезентації. І не просто так, а для когось, хто компетентний зчитувати знаки (ця компетенція і є приналежністю до культури).

Наприклад, прапор Уельсу містить в собі іконізм (зображення дракона; хоча ніхто ніколи не бачив живого дракона, але він синтагматично збирається з часткових образів тварин,

яких ми бачили), так конвенційний символізм «знак автономії Уельс». Дракон, правда, має бути червоним, і розміщувати його треба на тлі білого й зеленого полів, інакше конвенція може не спрацювати. Для володіння нею треба більше культурологічних знань, ніж для розпізнавання іконічного репрезентамена фантазійного образу міфічної тварини.

Дракон, у свою чергу, навантажений дуже різноманітним символічним змістом у різних локальних культурах, від того ж таки Уельсу до Далекого Сходу. Аби не поплутати семантику китайського дракона з валлійським, а їх обох – з драконами сучасного фентезі, треба знати багато чого про часові й просторові розбіжності культур. Але цікаво, що у кожному з цих драконів ми впізнаємо саме дракона, хоча він ніде й ніколи не зустрічався нам в житті.

Але повернемося до фройдівських Sachvorstellungen. Вони, у свою чергу, за уявленнями Фройда, базуються на так званих «мнесичних слідах», тобто є індексальними наслідками своєї діючої причини. Зовнішньої чи внутрішньої. Як знаки ми інтерпретуємо їх тоді, коли причина вже не діє, а образи лишаються й живуть своїм життям. Так само вони живуть ним і у візуальних медіях, тільки поверхня «сприйняття-свідомість» повернена до них в кіно чи фотографії одною стороною, а у пам'яті, мисленні, сновидінні – іншою. Але, оскільки поверхня «сприйняття-свідомість» здатна міняти зовнішнє й внутрішнє місцями, як стрічка Мьобіуса, важливо стежити за тим, чи мнесичні сліди розташовані у нейронній пам'яті, а чи все ж таки на зовнішньому носії.

Проте це вже стосується інтерпретації. Скажемо ще кілька слів про викладання. Описуючи процес його, Ян Левченко [15] мусив визнати, що семіотика перш за все спосіб говорити про речі, а не якась окрема галузь знання. Це дуже зрозуміло, бо, оскільки культура оперує знаками, то говорити у термінах знаків та знакових систем можна про все в культурі, але це не дасть автоматичного розуміння специфіки саме даної сфери чи галузі культури. І зовсім не обов'язково опис культури в термінах Пірса чи (в другу чергу) Соссюра дасть якийсь приріст знання. Але він дасть коректну перспективу, яка дозволить відрізняти репрезентації речей від самих речей.

Одною з найбільш неприємних є проблема референції, до заплутування якої додав чимало, на жаль, Умберто Еко. У всім відомому трикутнику «річ – слово – значення», який називають

трикутником то Локка, то Огдена–Річардса, в шановного італійця два кути перетворилися на «референт» і «референцію». Остання заступає місце значення, сигніфікації, десигнації. Насправді ж референції, тобто відсилки до об'єкта реального світу, не мають не лише такі конвенційні знаки культури, як валлійський дракон, а й переважна частина образів кіно або літератури. Можна навіть сказати, що відсутність референції входить у визначення художнього тексту, на відміну від тексту інформативного (пор. [22, с. 371–392]). Шерлок Холмс відрізняється від сержанта Петренка не лише своєю більшою ефективністю у розкритті злочинів, а й тим, що, на відміну від Петренка, його ніколи не існувало. Правда, у це не хотіли й не хочуть вірити британці. Але це вже точно підводить нас до наступного розділу.

2. Труднощі інтерпретації

У кінознавстві є поняття «наївного глядача». Це той середньостатистичний споживач кінопродукції, який щиро співпереживає героям фільму або серіалу, цікавиться їх заекранною перед- і пост-історією, обурюється, якщо вбили його улюбленого персонажа і пише на паркані «Джон Сноу живий». Кажучи просто, наївний глядач приймає фільми як життя. І от у кінознавстві як ніде потрібно пам'ятати, що ми маємо справу зі знаками, а не з «записаною мовою реальності», як хотів це розуміти колись Пазоліні [24, с. 45–66].

Навіть у протиставленні театру кіно має додатковий ступінь знаковості. У театрі реквізит складається з реальних речей, сцена є реальним простором, а тіло актора реально жестикулює та видає реальні звуки, часто утровані, аби було чутно й на гальорці. Кінематографічний актор має грати менше, а не переграваги, як театральний, в цьому сенсі його міміка й голос притлумлені, менш виразні. Але ж, насправді там і тоді, де його сприймає глядач, кіноактора просто немає. На екрані немає нічого, крім чергування світлих і темних плям, які наше сприйняття збирає у Sachvorstelllungen, спираючися на наявний попередній досвід сприйняттів. Ситуація є знаковою за визначенням.

У цьому, правда досить тривіальному, сенсі в кіно немає нічого крім знаків, і відсутність другого членування чи трансформаційних правил мовної граматики нічого не міняє в плані відповідності пірсівському розумінню «чогось замість чогось

для когось у якомусь відношенні ябо якості». Пікселі замість людей та речей, для глядача, чия інерція сприйняття збирає 24 кадри на секунду у рухоме зображення (без неї кіно не існувало б навіть як неперервна серія плям), і не в усіх відношеннях, бо з персонажем ми не не поспілкуємося й не торкнемось його. Останню конвенцію якраз і намагається розірвати наївний глядач.

Одначе знаковість панує й на інших, менш тривіальних рівнях. Почнемо із проблеми референції. Пазолінієвська «записана мова речей» має сенс у тому плані, що, на відміну від мови слів, на кіноекрані ми маємо індексальну фіксацію всього різноманіття можливих предметів світу. Добре пояснено це у Жана Мітрі [24, с. 33–44]. Слово, яке складається з образу звучання й образу значення, економить не лише на виразі, а і на змісті. Почувши слово «автомобіль», кожен з нас уявляє якийсь стереотипний автомобіль з числа тих, що ми найчастіше бачили. Але екран перевертає ситуацію знов до тієї, де не слово означає образ, а образ означає слово. І показаний нам на екрані автомобіль може бути зовсім не таким, як ті, що ми реально бачили, і дешифровка цього образу в термінах слів іде вже після сприйняття. До того ж, екранні образи автомобілів збагачують (віртуальний) досвід індивіда, що сприймає. З кіно він дізнається, що бувають же й отакі автомобілі… звідки б ще знала про всі різновиди американських машин радянська людина свого часу? Американські фільми можна навіть досить упевнено датувати за марками машин, на яких їздять персонажі, можливо через product placement: якщо це не відверто «стара розбита тачка» за сюжетом, машини будуть того року, коли знімалося кіно. Проте тут співвідношення міняється, той, хто датує, має вже знати, які машини у якому році випускалися.

В принципі, тут ми уже маємо щось на кшталт референції. Реалістичність відсилки до марок машин саме 1955, а не припустимо, 1954 року створює ту ілюзію, на яку наївний глядач тільки й чекає: «це було саме там і тоді». Деякі режисери означують місце дії такими от квазі-референтами. Скажімо, в дансько-шведському серіалі «Міст» (2011–2015, 3 сезони), щоб показати, що дія відбувається по шведську сторону мосту Ересунн, даються кадри зі хмарочосом «повернутий торс» у Мальмьо, а по данську сторону – зі знаковими спорудами Копенгагена. Ці кадри й справді мають референти в реальному світі, і начебто підвищують статус реальності цілком вигаданих дійових осіб.

Скажемо трохи про статус персонажів. Кінематограф великого екрану має star system, і наступна роль зіркового актора означує не тільки саму себе, а й цього актора. Є фільми з Мерилін Монро, фільми з Джоном Уейном, з Жаном Габеном, з Хемфрі Богартом… Шанувальник зазначених акторів дивиться навіть поганеньке кіно заради свого улюбленого обличчя на екрані (і часто ідентифікується в уявному регістрі, тож слово «свого» тут не зайве). Не зовсім так у серіалах. Ми часто не знаємо, як звати того чи того актора, це знають тільки справжні фанати, але запам'ятовуємо їхніх персонажів. Я можу наприклад не знати, як звати виконавця ролі Джона Сноу, але на всіх позаекранних фотосесіях впізнаю Джона, або Сансу, або Серсею (йдеться про «Гру престолів», чий знаковий світ є одним із найвпливовіших у сучасності). Колись покійний зараз Леонард Німой, незмінний виконавець роли Спока в оригінальних серіях «Стар трек» 1960-х, написав автобіографію під красномовною назвою «I Am Not Spock (autobiography)». Це було 1975 року. А от 1995 року він був змушений написати іншу книжку, «I Am Spock (memoir)». Кіт Харінгтон без Джона Сноу жити теж уже не може.

У випадку моделювання уявних екранних світів маємо справу вже зовсім не з таким простим означуванням, як у співвідношенні природної мови та візуальних образів, мови слів та мови речей, Wort-/Sachvorstellungen. Річ у тім, що як колись в літературі, так потім в кіно, а зараз – і в літературі, і в кіно (література теж поступово стає серіальною, Джордж Мартін тому зовсім не єдиний приклад) герой/персонаж не є відображенням емпіричної людини. Джон Сноу не є списаним з якогось надмірно чеснотами обдарованого хлопця з півночі Британії, хоча референційні натяки на нортумбрійське королівство в серіалі є. Він є втіленням бажання наївного глядача. Як втіленням іншого бажання глядача, менш наївного, є Пес із його кам'яним обличчям, Тіріон Ланістер із його гедонізмом, ну й Серсея з її етикою власного бажання (авторові цих рядків привелося писати розвідку про лаканівську етику «не зраджувати свого бажання» у «Грі престолів» ще до того, як наприкінці 6 сезону монолог Серсеї засвідчив саме її, цю етику). Інтерпретуючи серіали сучасності, варто пам'ятати, що герої означають навіть не абстрактні вади і чесноти, як це було в драматургії доби класицизму. Власне кажучи, навіть в літературі так званого критичного реалізму герой був не енгельсівським «типовим характером

у типових обставинах», а радше тенденційною конструкцією авторської уяви. Растіньяк і Сорель є проекціями кар'єристичного, ще й едипального, бажання читачів Бальзака та Стендаля, гідними роботи Фройда «Der Dichter und das Phantasieren», назву якої часто неадекватно перекладають як «Художник і фантазування». Насправді Фройдові йшлося про те, що пересічний читач романів (те, що тоді замінювало серіал, але існує й зараз, навіть друкується у щотижневій періодиці) може безпечно переживати свої наївні фантазії, якщо їх втілить у своїх героях автор.

Те саме й у візуальній продукції цифрової доби. Тільки зараз вона стала більш відверто фантазійною, коли реалізму скоріше знижують емпатію глядача. Згадаємо, що естетичне «вчуття», Einfuehlung, є не передаванням почуттів героя нам, бо їх в героя просто не існує, а вкладанням наших нереалізованих почуттів у його образ і поведінку. Звідси й надмірна ідентифікація – але, вона явно сильніша саме в жанрі фентезі, а не у трилерах чи детективах. Важко уявити собі проліферацію фанфікшн на тему серіалу, що користується кодами реалізму з референцією до реального оточуючого світу (винятком є все той же Шерлок Холмс, мабуть через нереальність вікторіанської Британії для більшості), а от фанатські спільноти світу фентезі продукують власну творчість у великій кількості.

З огляду на це, марними видаються намагання надто серйозних критиків викривати історичні неузгодження, скажімо, у «Вікінгах» (4 сезони, 2013–2016). Звісно, Рагнар Лодброк не міг здійснювати походи і наприкінці VIII, і в середині IX ст., не міг він бути й сучасником Харальда Гарноволосого (кінець IX ст.), чийого батька у серіалі зроблено його братом… але це не є важливим для фанатської спільноти, яка здатна образитися, якщо екскурсоводи данського музею вікінгів надто добре пояснять їм все це. Підваження референції у псевдоісторичній реконструкції так само, як у відвертому фентезі, дає глядачу кращу можливість ідентифікуватися зі світом свого бажання. Реальний оточуючий світ якраз заперечує таку можливість, накладає на бажання вето, тому референція до нього програшна для фантазування (точніше, бажання транспонується у кримінальний світ героїв, яким закони не писані – та все ж рамки його реалізації лишаються обмеженими). Виходячи з моральної конвенції повсякдення, ми мали б ідентифікуватися у жанрі krim, як його називають норвезьці, з правоохоронцями.

Але насправді глядач зацікавлюється лиш тоді, коли й сам правоохоронець балансує на межі закону, бо тоді він означує собою напруження між вимогами раціо та ще потужнішими позивами до помсти та тому подібних прагнень, що знаходяться на межі передсвідомого. Коли наприкінці 2 сезону згадуваного «Мосту» надто раціональна шведка засаджує в тюрму свого данського напарника за те, що він таки отруїв вбивцю свого сина, що відбуває аж надто гуманне скандинавське пожиттєве, всі, й глядачі і мабуть сценаристи, розуміють, що не в порядку етикою мабуть в неї. Третій сезон це повністю підтверджує, бо все ж людина з синдромом Аспергера (високий інтелект без здатності емпатії) виступає радше знаком страху перед комп'ютеризацією людини й зникненням людського, тоді як той, хто помстився, виманює на поверхню тіні Есхіла й Еврипіда.

Все це ми говоримо для того, щоб підкреслити непростий характер завдання інтерпретації навіть такої, здавалося б, пересічної продукції, як сучасні серіали. Дуже часто аналізом масової культури займаються ті, хто її зневажає, і через цю свою зневагу вони накидають їй апріорні схеми суспільства споживанння або чорно-білого інфантилізму. Більш зацікавлене спостереження, однак, здатне показати, що сучасний серіал занурює свої означники не в поле маніхейської боротьби добра і зла [10, с. 214–217], а у семантику бажань, які непросто репрезентувати поза світом фентезі. Можна замислитися, чи це є просто наслідком фройдівського «невдоволення культурою» (знову незграбний переклад оригінального «Das Unbehagen in der Kultur», підтекстом якого було те, що у культурі жити незручно й задоволення від того мало), а чи сучасна цивілізація таки починає вивільняти притлумлені варварські фантазії з-під оболонки згаданих нами на початку піджаку й краватки. У будь-якому разі, серіальні образи варто інтерпретувати не як людей і не як ролі знакових акторів, а як репрезентамени (знаки за Пірсом) бажань носія нинішньої культури, зворотну сторону закону, який, забороняючи більш архаїчні за нього бажання, тим самим аж ніяк не скасовує їх.

Нема нічого в серіалі, чого не було б у реальності. Але це психічна реальність людини XXI століття, яка означується в фантазійних образах і через них шукає собі доступу до реальності емпіричної (знов-таки за Лаканом, суб'єкт має доступ до реальності лише через фантазм). Чого варті такі епізоди зі світу реальності, як бразильський вікінг, що його

упіймали в аеропорту Бориспіль, або здатність авторів норвезького серіалу «Okkupert» передбачити ще 2015 року інфільтрацію квазі-біженців через російський кордон і небажання сторін мати їх у себе як потенційну агентуру.

Правда, останнє – це вже означник страхів нового світу після кінця постмодернізму, а не його бажань. Коли екран матеріалізує страхи (хоча екран не здатний нічого матеріалізувати), вони в реальному світі стають приборкуваними. Функція інтерпретації тут, як на мене, надзвичайно важлива. Бо поки ми сприймаємо екранні образи як «записану мову реальності», ми будемо знаходитися у полоні страхів, очікувань та бажань, якщо ж ми вже здатні відрізняти знаки від іхніх означуваних (зразу відведемо заперечення соссюріанців, у Пірса і Морріса знак=репрезентамен це лише план виразу, зміст же розпадається на зовнішній об'єкт, ідею об'єкта та інтерпретанту, тобто очікувану реакцію [22, с. 47–48]), ми стаємо більш вільними від маніпуляцій, закладених у продукти культури. Ясно, що інтерпретація персонажів не як людей, а як знаків вбиває естетичне сприйняття й етичну сугестію; але, може і варто підважити їх, аби мати свободу власного судження.

Ми ще фактично нічого не сказали про літературу, яка століттями була для людей тим світом знаків-замісників реальності, що ним стали тепер кіно і серіали. Проблема семіотичної інтерпретації літератури непроста хоча б тому, що вона (література) послуговується знаками «природної» мови як означниками, і цього на перший погляд мало б бути досить. Але на диво легкою є транспозиція літературного тексту в кінематографічний (та сама «Гра престолів» виникла як серія романів Джорджа Мартіна «Пісня льоду й полум'я», і фанатська субкультура ділиться на тих, хто просто дивиться візуальну версію, і тих, хто перевіряє її за книжкою). Сказати це, це ще нічого не сказати. Літературний текст вимагає витлумачення в термінах знаків не лише тому, що він описує словами (практика словесного опису предметів побуту, або ж додавання епітета до кожної дії чи стану, є якраз наївним намаганням візуалізувати недоступне візуалізації, нею страждав вікопомний реалізм XIX ст.). Знаковість вищого порядку з'являється у ньому тоді, коли кожного персонажа ми сприймаємо як певну субстанцію змісту, а деяк ключові слова – як субстанцію виразу, лейтмотив, що пронизує текст. Як не дивно, якраз кінематографічна візуалізація таких лейтмотивів може зробити їх «нечитабельними». Тому так і пе-

реживають ті, хто прочитали книжку, коли їх асоціації, що виникли у процесі читання, не реалізовуються на екрані.

Можна було б навести приклад будь-якої екранізації, але він вимагатиме детального знайомства з обома текстами, літературним і кінематографічним. Натомість зосередимо увагу на такому факті, який стає очевидним кожному, хто схильний до інтроспекції (щоправда, процедура трохи сумнівна як з точки зору психоаналізу, так і з точки зору універсальності отриманого результату). Той, хто читає спочатку літературний текст, якось його для себе візуалізує у вигляді Sachvorstellungen, зазвичай почерпуваних зі свого обмеженого досвіду, досить сірих, але своїх. Тому при перегляді екранізації актори його завжди не влаштовують, бо вони не такі, як він уявляв, може і яскравіші, але щось не те конотують. Начебто цьому мала б запобігти практика книжкових ілюстрацій, але вони часто відкидаються як ще одна суб'єктивна візуалізація. Але от якщо ми спочатку подивилися фільм, то при читанні книги-прототипу в нашій уяві уже рухатимуться саме ті актори, яких ми побачили у відповідних ролях. Абстрактний знак (legisignum за Пірсом) має ще й окремі конкретні реалізації (sinsigna), і тут уже уява слідує за семіотикою.

Поки ми говоримо про кінознаки, маємо справу з людиноподібними репрезентаціями, відрізняти які від живих людей найважче. Але не менш цікавою проблемою є семіотична інтерпретація архітектури. Тут ми знову вступаємо у діалог з Умберто Еко, чия «Відсутня структура» першопочатково мала бути саме семіотичним підручником для архітекторів. І, як побачимо, саме для архітекторів функціоналістського напряму, де функція визначає форму. Теза досить давня, прийшла в Європу з Америки XIX ст. [9, с. 17], тут прижилася й повернулася на батьківщину в особі картезіанця Людвіга Міса ван дер Рое. Проте саме у нього, творця склобетонних паралелепіпедів, найбільш помітне те, що називається вищезгаданим другим членуванням. Маємо на увазі певний аналог ордеру [17].

Ордер в архітектурі є саме тим, що економить вираз заради розкриття змісту. У популярному уявленні, дорійський, іонійський, коринтський ордери визначаються колонами з їх типовими капітелями. Насправді ж, ордер має ще й синтагматичні закономірності. Наприклад, дорійську колону треба сполучати з тригліфами й метопами, а не з суцільним фризом, як іонійську чи коринтську, й рости вона має прямо зі стилобата, без бази,

й канелюри вона має мати, а не бути гладенькою. Порушивши ці вимоги, отримаємо ордер або тосканський (гладка колона з базою), або взагалі мішаний, «композит». Але немає сенсу вкладати у це якийсь зміст, на кшталт вітрувієвої шкали чоловічого-жіночого в ордерах. Навіть у Парфеноні присутня комбінація дорійського екстер'єру й іонійського інтер'єру. Ну а у подальших використаннях годі й говорити про семантику того, що в Колізеї дорійське, іонійське та коринтське є позначками першого, другого й третього поверхів, чи про сенс використання різних ордерів різними авторитарними режимами XX ст. Все це якраз елементи другого членування без змісту, здатні розрізнювати незліченну кількість висловлювань зі змістом.

Чи є у складі цих висловлювань слова? У функціоналістському сенсі є, у більш широкому нема (в культурі взагалі маємо справу не стільки з лексиконом, скільки з фразами, якщо вже використати мовну аналогію). В розумінні Умберто Еко, архітектурний знак – це «означник, означуваним якого є його власне функціональне призначення» [29, с. 211]. Тобто східці означають можливість іти ними вгору, а вікно – можливість (от тут вже неясно чого саме, їх багато). Досить послідовно Еко проводив свій принцип функціоналізму, аж до того, що назвав всі конотації споруди «вторинною функцією» [29, с. 218–222]. Ми тут не можемо вдаватися в усі деталі його першого й другого членувань архітектурних кодів, де питання виникають вже в зв'язку з ордерами. Можемо лише поділитися міркуваннями, пов'язаними з інтерпретацією витворів архітектури так званого міжвоєнного двадцятиліття (1920–1930-ті), до якого б стилю вона не належала.

Річ у тім, що вже давно заведено бачити в архітектурі не стільки «застиглу музику», за виразом німецького романтика Шлегеля, скільки застиглу ідеологію. Знакових праць на кшталт «Культури два» Володимира Паперного [19] існує чимало [28]. Віддав данину таким інтерпретаціям і Славой Жижек [8, с. 33–34]. От тільки так і залишається неясним, що вважати означником тоталітаризму – класицизм чи конструктивізм/функціоналізм? За Паперним та Хмельницьким виходить перше, за Жижеком – друге. Правда в тому, що, наприклад, в Італії вони весь зазначений час мирно співіснували. А в СРСР повернення до класицизму в середині 1930-х є настільки ж ідеологічним, як і просто пов'язаним із загальносвітовими тенденціями, на що давно звернув увагу Р. Фремптон [26, с. 310–314]. Класицистичні

будівлі зводилися наприкінці 1930-х всюди, від Парижа до Америки (Пентагон, наприклад). І виходить, що друге членування (ордер) взагалі-то лишається саме другим, тобто асемантичним. А семантику будівлі з колонами бачимо ми залежно від її вторинного означування в контексті внутрішньому й зовнішньому. Вона уже не може бути грецьким храмом або римським цирком, але цілком може прочитуватись як урядова споруда, як НКВС зі внутрішньою тюрмою, як житловий будинок, ну і як (вже постсталінський) київський цирк. А також, теж уже з 1950-х, як телецентр, дуже схожий на грецький храм навіть своїм розташуванням на пагорбі, і менш схожий на храм будинок архітектора.

Те саме відбувається з інтерпретацією конструктивізму/функціоналізму, який мріяли ідеологізувати перш за все самі конструктивісти. Нові будівлі мали означати новий побут, нову соціальність – не тільки в СРСР, а і в утопії француза Корбюзьє [16, с. 221–230]. Про це написано стільки, що перелік посилань навіть зайвий. Трохи менше сказано про те, що інтерпретувати конструктивізм у власних термінах конструктивізму не завжди доцільно. Мало того, що вже самі конструктивісти застерігали від поплутання справді концептуальних проектів і того масового їх імітування, яке вони назвали «конструктивним стилем» [27, с. 494], а ми мабуть віднесли б до ар-деко. Конструктивізм, яким би автентичним він не був, погано прочитується в контексті сучасного міста. Сталіністська критика його як «архітектури коробок» притаманна не лише виданням після 1935 року приблизно, а й спостерігачеві, який звик до другої хвилі масових хрущовок і брежнєвок і вже не відрізняє їх від авангарду 1920–1930-х. Цікаво, що хибне приписування спорудам семантики властиве не тільки нам, а і, наприклад, шведам. У 1960–1970-х у них була програма масового житла «мільйон квартир», за якою будувалися однотипні квартали, дуже схожі на радянські, та й на усі такі забудови по всьому світу. Так от, сучасні шведи їх називають «шведським СРСР», що можна бачити навіть у їх розважальній літературі.

У нас так само хибно бачить перебільшені конотації пересічний містянин у темно-сірому тинькуванні конструктивістських споруд, яких особливо багато в Харкові. Людям ввижається у цьому кольорі сірість буття, казарменість, усе таке подібне. Насправді ж тинькування має два вихідні значення: по-перше, до нього домішана кам'яна крихта, яка відблискує і створює фактуру, яка одразу зникає при більш, так би мовити,

життєрадісному перефарбуванні. По-друге, воно мало імітувати бетон, який є сутнісно необхідним для технократичної мови конструктивізму (сама назва стилю це засвідчує, як і принципи Корбюзьє), але дуже рідко використовувався насправді (хіба що на Держпром вистачило його, на сусідні споруди вже ні, а про київські тогочасні будівлі годі й говорити). Використовували натомість цеглу, яка, звісно, не несла в собі конструктивної основи, але щоб приховати цю неконструктивність (хоча б той факт, що цегляні стіни є несучими опорами, замість бетонних стовпів), можна хоча б покрити все сучаснішим оздобленням. Тинькування грає тут ту саму роль, що ордерні колоні на римських спорудах: у греків вони були конструктивними опорами, у римлян технічно ця роль перейшла до арочного склепіння, але колони прилаштовані ззовні як елемент другого членування.

З умов наявності в радянській архітектурі нелінійної схеми розвитку «конструктивізм/функціоналізм – класицизм – знов функціоналізм» (відповідно, до середини 1930-х – після середини 1930-х – після середини 1950-х), конотації радянськості розміщуються по стильових знаках як першого, так і другого членування в залежності від симпатій автора інтерпретації. Якщо для Паперного й, слідом за ним, Хмельницького квінтесенцією сталінізму є класицистична «культура два», то для Бориса Єрофалова-Пилипчака [7] найкращою тогочасною спорудою є НКВС архітектора Фоміна (нинішній Кабмін), конструктивізм же він конотує як щось ексцесивне. Умберто Еко, мабуть, назвав би обидва підходи або «кодами смаку», які є у кінці переліку всіх візуальних кодів [29, с. 159–160], або просто «надінтерпретацією». Нам здається, що інтерпретувати споруду ідеологічно («міфологічно» за Роланом Бартом [2, с. 46–130]) варто лише як цілісний знак першого членування, як висловлювання з його задумом і змістом, а реінтерпретовувати лише у тому контексті, який справді релевантний для її існування.

Конструктивістські споруди Харкова й Києва, як і поширені у східноукраїнських місцях форми ар-деко, насправді мало відрізняються від витворів львівського функціоналізму (див. [1]), ар-деко й конструктивізму Чернівців, хоча створювались у різних умовах. Можна ще притягнути аналогію чернівецького румунського «Народного дому» 1937 року, з його дуже конструктивістським синтаксисом форм, і сучасних йому «народних домів» Італії (саме тих, на які звернув увагу Жижек). А от будівля спецслужб у Львові, яка за першопочатковим призначенням

мала бути 1935–1936 рр. будинком адміністрації міських електричних закладів [1, с. 549], є типовим зразком ар-деко чи навіть стрімлайн-модерну, який, скажімо, в Києві представлений хронологічно пізнім Річковим вокзалом (1957, правда, проектний конкурс був значно раніше, й деякі натяки на майбутню споруду видно у пропозиціях 1936 р.). Що ж до тинькування, львівському функціоналізму воно теж притаманне.

3. Труднощі термінології

Культурологія належить до словесних наук, точніше, до так званої метамовної діяльності. В гуманітарія немає іншого знаряддя пізнання, ніж його власна компетенція в різних мовах культури (знакових каналах комунікації) й іншого способу передавання здобутого знання, ніж знов-таки специфічна мовна комунікація. Нема ні приладів, ні математичного апарату, й експеримент з культурою у статистично достовірних повторюваних умовах поставити не вдасться. Це начебто розв'язує руки, бо, на відміну від природничих наук, за невірних умов проведення досліду установка не вибухне разом із експериментатором, і за довільність припущених граничних умов його не покарає. З іншого боку, саме така от свобода і є небезпечною, бо ризик вибуху накладає на природничника зобов'язання, яких культуролог може вважати себе позбавленим. Тим важливішими стають внутрішні дискурсивні обмеження.

Знаряддям праці гуманітарія є сам гуманітарій. Не може бути в його пізнанні нічого, ще не резонує з його власними смислами (не значеннями конвенційних знаків, а саме смисловими одиницями його реальності Sachvorstellungen), тому й марно пробувати інтерпретувати масову культуру, якщо ставишся до неї з елітистською зверхністю, так само як марно пробувати бути психоаналітиком, самому не пройшовши дидактичний аналіз. Відомо, що не варто братися вчити якусь мову, якщо тебе не цікавить цивілізація, що користується цією мовою: скоро занудьгуєш і закинеш. Що ж говорити про саму цивілізацію та її вивчення?

Методологія у гуманітарії потрібна перш за все у передаванні знань. Отримати їх можна неймовірним вчуттям й інтуїцією, але вони будуть геть марними, якщо це не буде пояснено іншим так, щоб вони пройшли в уяві той же шлях і змушені були погодитися з інсайтами автора. Тому, – повертаючися до

цитованого вище Яна Левченка, – семіотика культури якраз спосіб коректно описати, а не побудувати дослідницьку програму. І метамовний аспект найважливіший тому, що знаки мови, що описує іншу мову, мають і утворюватися, і сполучатися поміж собою так, щоб поміж ними не було семантичних шпарин, реальність описуваного феномена адекватно членувалась би й покривалася термінологічно цілісністю.

В ідеалі, метамова (терміносистема) має, на відміну від побутової мови, характеризуватися однозначністю й несуперечливістю. Якраз тут у семіотики культури найбільше труднощів, і виникають вони починаючи зі слова «знак». Або зі слова «символ».

У соссюрівській традиції, яка аж надто довго панувала в європейській так званій семіології (майже синонім критики ідеології чи міфології за Бартом), знаком вважається стійка конвенційна єдність виразу і змісту, а символом – якесь юнгіанське напівнесвідоме занурення мотивованого знаку у поле незліченних змістів. У традиції Пірса, Морріса, Леслі Вайта, що йде з-за океану й прилучилася до дерева родоводу семіотичних культурологічних розвідок пізніше, хоча й є старшою й більш адекватною, символ, навпаки, є найбільш конвенційним і немотивованим зі знаків. Простіше кажучи, для європейського соссюріанства так звана природна мова (словесна) є структурою, складеною зі знаків, а для лінії Пірса–Морріса – з символів. Леслі Вайт [21] взагалі бачив у знаку щось природне, а символічну діяльність вважав специфічно людським довільним задаванням значень.

Ця плутанина неминуче повертає нас до проблем викладання, бо специфікою студентської підготовки є неможливість прочитати книгу від початку до кінця й побачити, за яким принципом у ній вводяться терміни. Відповідно, він читає пірсівський чи вайтівський уривок, знаючи, що у Соссюра символ – це щось майже містичне, і відчуває «ауру», яка геть відсутня у математичних символів чи побутових слів, про які йдеться. А от в іконічному та/або індексальному знаку за Пірсом він марно намагається побачити «стійку єдність виразу і змісту», відсутність якої ми намагалися показати у першому розділі. І провина тут не студента, а метамови.

Намагання європейського структуралізму «перекладати» з метамови Пірса на метамову Соссюра взагалі були марними, бо соссюрівська думка дуалістична («означник–означуване»,

«синхронія–діахронія», «синтагматика–асоціація», в останньому випадку термін «парадигматика» додано Романом Якобсоном [22, с. 111–126]), пірсівська ж – тріадична. Це стосується не лише найвідомішої класифікації знаків «індекс – ікон – символ», а й інших вимірів, пірсівських тріад всього три [32, p. 480–501], а основою їх є філософське розуміння таких важко передаваних будь-якою мовою, крім англійської. Понять як firstness – secondness – thirdness [20, с. 7–12].

Проблеми виникають, зокрема, й під час роз'яснення самої вищезгаданої «єдності виразу і змісту» за Соссюром. У французькій мові, якою вперше було сформовано відповідну термінологію, терміни були симетричні: два дієприкметники від одного дієслова, активний signifiant для плану виразу, пасивний signifié для плану змісту. Англійський переклад вже не буде симетричним – як і український: для виразу матимемо іменник signifier «означник», а для змісту – дієприкметник signified «означуване». Такої асиметрії виявляється достатньо, щоб ці два слова поплутувалися, хоч розуміння змісту термінів труднощів не викликає, їх спричиняє непрозора внутрішня форма.

Те саме з психоаналітичною термінологією. Ми не дарма використовуємо в цьому тексті німецькі назви для словесних і образних репрезентацій Wortvorstellungen, Sachvorstellungen, оскільки в них закладено розрізнення/протиставлення слів і речей. За Фройдом, якщо слова потрапляють у розпорядження несвідомих процесів, вони використовуються там як образи, як речі, а не як словесні знаки, на кшталт ребусу, а не тексту (чому приділив неабияку увагу й Жак Лакан [13]). Другий із наведених термінів можемо ризикнути перекласти як «речеобрази», але зі словесними репрезентацією тоді знов буде втрачено симетрію йменування.

Складнощі виникають у засвоєнні теорії Жака Лакана нашим читачем навіть просто через те, що у французькій мові є два різні займенники «я» – ненаголошене je й наголошене moi. У Лакана вони термінологічно навантажені, перше означає суб'єкта говоріння, друге – його, суб'єкта, уявне візуальне власне «я». Англійські I та me передають цю різницю вже не так досконало, нам же взагалі доводиться викручуватися за допомогою описових конструкцій.

Будь-яка мова, як ми вже бачили, членує реальність по-своєму, але для побутової «природної» мови це якраз не так важливо. Іноземець, вивчаючи нову мову, бачить у ній більше

дивних способів означування, образних тропів зокрема, тоді як її «природний» носій всього цього не помічає й над ним не замислюється. Якщо у шведській мові лише два відмінки, а у фінській – півтора десятки, то це не заважає їх добросусідській комунікації. У наукових терміносистемах, особливо у гуманітарних, де відсутня математична формалізація, інша система поличок, по яких ми розкладаємо трансльоване знання, неминуче спричиняє й інше структурування об'єкту знання. Не протиставлене у нас наголошене «я» не наголошеному, і наявність у нього відмінків нічим не допомагає.

Терміни мають ще й свою комбінаторику, відмінну від сполучуваності побутових слів. Наприклад, юнгіанські архетипи вимагають після себе ще двох слів: «архетипи колективного несвідомого», а без них починають позначати не поняття саме даної конкретної теорії, набір яких досить обмежений (від 4 до 6), а будь-шо, що здасться дослідникові «архі-типовим». Якщо у мові нема чіткої відповідності її картини світу тій чи тій культурі, то у метамові структурування терміносистеми часто є єдиним знаряддям донесення картини світу теорії до читача чи слухача. Фройд, наприклад, не радив користуватися терміном «підсвіломе», бо в нього закладено дві конотації: оціночна і просторова (те, що нижче, в обох сенсах). Тому його власна зріла термінологія в «Я і Воно» містить аж три компоненти, що досить точно передаються нашими «свідоме, передсвідоме, несвідоме», а локалізація їх досить проблематична [33, s. 311].

Може скластися враження, що гуманітарне дослідження полягає у перекодуванні реальності у термінах, більш адекватних, ніж ті, шо їх використовує сама реальність. Певною мірою так і є. Наприклад, якщо хтось спитає, чи існує така річ, як «супер-его» («над-я», Ueber-Ich), вірною відповіддю буде «ні», але тільки у сенсі не-існування якоїсь речі, на яку можна вказати. «Супер-его» – це влучна (перекладна, до речі, на англійську мову, автор Джеймс Стрейчі) назва для гіпотетичного джерела апріорних норм, приписів та заборон, які суб'єкт здатний озвучити, але не здатний пояснити. «Невже ви не знаєте, що так треба…», «ну не можна ж так…» – вірні маркери супер-его. Саме ж воно є моделлю, але за відсутності моделювання у справжніх математичних символах мусимо моделювати у словесних. Одначе, якщо ми його не змоделюємо, то примусова дія норм культури для її носія лишатиметься незрозумілою, й ми вимагатимемо від нього неможливого акту на кшталт

«ну подумай, це ж нерозумно, от інші поводяться не так». Інші поводяться не так, бо в різних культурах різне «над-я», а через нього, як через інтеріоризований образ батьків, культура несвідомо і транслюється. І втрутитися у неї дуже важко, навіть самим батькам, бо не їх свідомі напучування, а їхню власну поведінку у стандартних ситуаціях засвоює дитина, спостерігаючи їх.

Не будемо заходити у сферу компетенції інших авторів, які добре пояснять, чим відрізняються, наприклад, терміни «ідентичність» та «ідентифікація». Важливо тут підкреслити, що метамова має членувати реальність не довільно, а згідно з її внутрішнім змістом. Існування терміна виправдане лише тоді, коли його семантика не співпадає з семантикою побутового слова, а моделює ті зв'язки феноменів реальності, які на поверхні звичайного говоріння про неї не лежать. Тому найнебезпечнішими для гуманітарії є вимоги на кшталт «а тепер поясніть це простою мовою, щоб усім стало зрозуміло». Для того щоб усім стало зрозуміло, гіпотетичні «всі» мають вивчити засади відповідної теорії. А інакше просто їм не буде зрозуміло, навіщо два «я», наголошене й ненаголошене, а ще над ним (над котрим?) якесь «над-я».

Наука пояснює те, що нам відомо, тим, що нам невідомо. Саме так: відомо, наприклад, що сонце сходить і заходить. А наукове пояснення вводить невідому модель обертання планет і роз'яснює нам, що насправді не сонце крутиться довкола нас, а ми довкола нього. Гуманітарні терміносистеми є чимось на кшталт таких пояснювальних конструкцій, тому стежити треба як за їх адекватністю, так і за їх економністю, відсутністю надлишкових ускладнень (на які, до речі, цілком має право «природна» мова, з усіма описаними вище розбіжностями в так званих «мінових вартостях» її знаків).

Отже, одна з ключових проблем гуманітарії – адекватно побудувати ще одну систему знаків, яка буде компактно й несуперечливо кодувати знаки системи першої. Ми навмисно не користуємося виразом «надбудувати» (метамову), бо надбудова є чимось паразитарним, а йдеться про економну систему пояснення внутрішніх зв'язків. Якщо структуралісти пояснювали на 20 сторінках метамовного опису невеличкий сонет Бодлера [25, с. 231–252], то тим гірше для їх метамови, бо вона не прояснювала, а заплутувала питання. Але від того, що структури радше привносяться дослідником, ніж існують незалежно від

нього у культурі, не зникає факт знаковості культури як такої, бо вона очевидно оперує не лише речами, а й значеннями речей. Це, між іншим, одразу помітно при переході від людського мислення до комп'ютерного. Машина для свого успішного функціонування вимагає формалізації процедур у плані виразу (бажано їх редукувати до бінарного коду, решта операційних систем – це переклад з машинної мови на людську), зі змістами ж вона справи не має. Звідси й труднощі машинного перекладу, бо обирати значення в контексті не в компетенції формалізованих команд, це той різновид означування, який вимагає досвіду референції або ж спільного горизонту уявного.

Як висновок можемо констатувати таке. Культура – не мова у лінгвістичному сенсі, але це не означає, що вона не складається зі знаків як замісників реальності й засобу маніпулювати її репрезентацією у відсутності самої реальності. Тому неможливість описати культуру у лінгвістичних термінах ще більше накладає на культуролога обов'язок описувати її у термінах нелінгвістичних, але знакових. Відповідь же на питання, чи існує за знаками культури реальність, зникнення якої довго декларувалося постмодернізмом, має бути такою: якраз демонтаж знаків, відмова сприймати їх як реальність і покаже, чи за ними стоїть щось, крім симуляції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архітектура Львова: Час і стилі. XIII–XXI с. / упоряд. Ю. О. Бірюльов. Львів : Центр Європи, 2008. 720 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с франц. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
3. Берков В. П. История норвежского языка. Санкт-Петербург : СПб-ГУ, 2012. 152 с.
4. Валлерстайн И. Конец знакомого мира: Социология XXI века / пер. с англ. Москва : Логос, 2004. 368 с.
5. Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика / пер. з нім. Київ : Основи, 1998. 534 с.
6. Дьяков А. В. Жак Лакан: Фигура философа. Москва : Территория будущего, 2010. 560 с.
7. Ерофалов-Пилипчак Б. Л. Архитектура советского Киева. Киев : А+С, 2010. 640 с.
8. Жижек С. Чума фантазий / пер. с англ. Харьков : Гуманитарный центр, 2012. 388 с.

9. Иконников А. В. Архитектура США. Москва : Искусство, 1969. 199 с.
10. Кернберг О. Ф. Отношения любви: норма и патология / пер. с англ. Москва : Класс, 2000. 256 с.
11. Культурология. XX век. Словарь. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. 640 с.
12. Лакан Ж. Семинары. Книга 3 / пер. с франц. Москва : Гнозис / Логос, 2014. 432 с.
13. Лакан Ж. Семинары. Книга 5 / пер. с франц. Москва : Гнозис / Логос, 2002. 608 с.
14. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу / пер. с франц. Москва : Высшая школа, 1996. 623 с.
15. Левченко Я. «Знание дисциплинарное или дисциплинирующее». К проблеме преподавания семиотики // Логос. 2012. № 1. С. 260–269.
16. Мастера архитектуры об архитектуре. Москва : Искусство, 1972. 590 с.
17. Мачульский Г. К. Мис ван дер Роэ. Москва : Издательство литературы по строительству, 1969. 265 с.
18. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура. Москва : Академия, 2004. 432 с.
19. Паперный В. Культура два. Москва : НЛО, 2006. 408 с.
20. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 352 с.
21. Работы Л. А. Уайта по культурологии (сборник переводов). Москва : ИНИОН, 1996. 170 с.
22. Семиотика. Антология / сост. Ю. С. Степанов. Москва : Академический проект, 2002. 702 с.
23. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / пер. з франц. Київ : Основи, 1998. 324 с.
24. Строение фильма / сост. К. Разлогов. Москва : Радуга, 1984. 280 с.
25. Структурализм: «за» и «против» : сб. статей. Москва : Прогресс, 1975. 468 с.
26. Фремптон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / пер. с англ. Москва : Стройиздат, 1990. 535 с.
27. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм – концепция формообразования. Москва : Стройиздат, 2000. 576 с.

28. Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 376 с.
29. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 432 с.
30. Chandler D. Semiotics. The Basics. Oxford : Routledge, 2007. 307 p.
31. Cobley P. Semiotics for Beginners. Cambridge : Icon, 1997. 176 p.
32. The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Bloomington and Indianapolis : Indiana Univ. Press, 1998. Vol. 2. 584 p.
33. Freud S. Psychoanalyse. Leipzig : Reclam, 1990. 458 s.
34. New Webster's Dictionary of the English Language. New Delhi : Surjeet, 1988. 1824 p.