

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

УДК 82.09

Грищенко Наталья Михайловна

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры лексикологии испанского языка
Минский государственный лингвистический университет

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО КОДА (на примере испанской живописи)

Статья посвящена изучению развития и функционирования культурного кода в испанском живописном тексте. Культурный континуум, будучи неоднородным по своей сути, обладает относительно устойчивыми элементами, выделяющимися на фоне окружающего их семиотического контекста. Символы, архетипы, составляющие код культуры, представляют собой сообщения, открытые для новых осмыслений и реакций. Столкновение устоявшихся архетипических образов с новыми переосмыслениями приводит к трансформации культурного кода во времени.

К л ю ч е в ы е с л о в а: трансформация культурного кода, символ, архетип, семиотическое культурное пространство, память культуры.

Natalia M. Grischenko

PhD, Associate Professor,
Associate Professor of the Lexicology of the Spanish Language
Minsk State Linguistic University

SEMANTIC INTERPRETATION OF THE CULTURAL CODE (by the Example of Spanish Painting)

The article studies the development and functioning of the cultural code in the Spanish painting. The cultural continuum, being in fact heterogeneous, possesses stable elements that stand out from the surrounding semiotic context. Symbols and archetypes, that form the cultural code, represent open to new ideas messages. The collision of established archetypal images with new reinterpretations leads to code transformation across time.

Key words: transformation of cultural code, symbol, archetype, semiotic cultural spaces, memory of culture.

В системе культуры живопись занимает особое место, она неотделима от культурного контекста эпохи. Многослойность текста во многом определяется тем, что для каждого конкретного смысла произведения представлен свой «дух эпохи», что создает многозначность текста. Культура является частью картины мира, закрепленной в языке. Культуру можно считать наивысшим уровнем языка. Субъектом культуры является текст, важнейшая единица культуры. Текст и культура имеют ряд общих признаков

и черт: 1) И текст, и культура ситуативны. 2) Одновременно они и дискретны, и континуальны. 3) И вербальный текст, и текст культуры полисемичны: в тексте совмещается язык и метаязык, один язык используется для описания ситуации – кодирования сообщения, а другой – для ее толкования. Культура также принципиально многозначна и полисемиотична, так как она опирается на множество языков. 4) И текст, и культура нуждаются в интерпретации, в процессе интерпретации текста мы осознаем его. Культура в сознании ее носителей непрерывно видоизменяется, она существует до тех пор, пока компоненты культуры, тексты, подлежат интерпретации и способны заново «перечитываться» носителями. 5) И в тексте, и в культуре присутствуют элементы объективного и субъективного. 6) И, наконец, как для предложения характерно наличие темы и ремы, так и для нормального функционирования культуры важны и традиции, консерватизм, и новаторство [1, с. 32].

Культурный континуум, будучи принципиально неоднородным по своей сути, обладает относительно устойчивыми элементами, выделяющимися на фоне окружающего их семиотического контекста. Речь идет о символах, элементах, необходимых для корректной работы любой семиотической структуры. В области семиотики понятие символа является одним из самых полисемантичных. Символ является своеобразным текстом в тексте. Для любой семиотической системы символ выступает в качестве ядра, без которого какие-либо сущностные характеристики этой системы остаются незадействованными.

При этом «алфавит» символов, используемых автором, не всегда индивидуален: автор может использовать в своих произведениях символику эпохи, культурного направления, социального круга. Здесь речь идет о глубинном кодирующем устройстве, процесс развертывания потенций символа имеет необратимый и непредсказуемый характер.

В то же время символы, архетипы, составляющие код культуры, представляют собой сообщения, открытые для новых осмыслений и реакций, которые возникают каждый раз при столкновении с этими архетипами. И здесь речь идет о некой трансформации культурного кода во времени.

Если искусство может быть описано как некоторый язык, то произведение искусства возможно определить как текст, созданный на этом языке. Таким образом, изучение художественного языка произведения искусства не только несет некую норму эстетического общения, но и позволяет нам воспроизводить модель мира в ее самых общих очертаниях.

Когда мы изучаем произведение искусства, «прочитываем» художественный текст, мы воспринимаем многие аспекты его языка в качестве сообщения: формальные стороны становятся содержательными, то, что принадлежит общекommunikационной системе, воспринимается как индивидуальное. Впоследствии, войдя в художественный опыт человечества, все произведение может становиться языком, и даже то, что являлось случайностью содержания для данного текста, в результате превращается в код для прочтения последующих сообщений [2, с. 30-32].

Примером трансформации культурного кода в семиотическом аспекте могут послужить сюрреалистические полотна Сальвадора Дали.

Сюрреализм как течение в искусстве, не только живописном, был официально представлен художественному миру в манифесте французского поэта А. Бретона, опубликованном в 1924 году. Позиции А.Бретона, как и сюрреализма в целом, были логическим развитием процесса брожения идей в культурной жизни Европы. Сюрреалисты, равно как и авангардисты, решительно стремились отойти от прошлых канонов и постоянно пребывали в поиске новаторского подхода, что позволило бы преобразить жизнь посредством искусства. В концепции сюрреалистов, их течение должно было стать воплощением нового духа, духа модернизма. Для представителей нового направления искусство являлось закономерным итогом развития творческой мысли предыдущих столетий. Сюрреалисты образно представляли искусство в виде ковра, нити которого, как идеи, необходимо увязать между собой: в этом и состояла задача сюрреализма. Кстати, одна из таких «нитей», весьма знаковая для сюрреалистов, воплощала собой Пикассо и кубизм.

Пабло Пикассо был любимым художником Андре Бретона, для которого кубизм являлся образцом общепонятного изобразительного языка, а также примером авангардного течения нового времени. Технические приемы, разработанные кубистами в 1912 – 1914 годах, такие, как использование коллажа и включение в композицию случайных предметов, применялись многими художниками разных направлений (в частности, коллажи немецкого экспрессиониста Макса Эрнста явились прототипом сюрреализма).

Таким образом, сюрреализм впитал в себя элементы кубизма и экспрессионизма, а к 1919 году А.Бретон и его соратники стали прямыми наследниками идей дадаизма (название этого течения «да-да» – «детский лепет», первоначально воспринимавшееся как лишенное смысла, являло собой основу стратегии дальнейшего движения и ставило знак равенства между искусством и жизнью). Дадаисты считали, что детское мировосприятие – самое чистое и самое верное, неискаженное наносными установками. Поэтому эпатаж дадаизма являл своей целью спровоцировать общество, с его ханжескими устоями и моралью, а вследствие этого, не достойное уважения, на скандал. Приняв за психоаналитическую основу идеи З.Фрейда, к 30-м годам XX века сюрреализм приобрел всемирную известность.

Рождение сюрреализма напрямую связано с языком, и, прежде всего, с поисками «первопричины» языка. Эти поиски привели сюрреалистов в область человеческого подсознания, где возникают не контролируемые разумом образы и желания. Из старых мастеров сюрреалистам наиболее был близок Иероним Босх, работы которого представляют собой смесь реальности и ирреальности. Творчество Босха находилось далеко в стороне от пути развития фламандского искусства XV–XVI веков: реалистическая

манера письма и широко распространенные сюжеты картин сочетаются у Босха с нереальными персонажами, полулюдьми-полуживотными. Реальные пейзажи художник наводит мифологическими существами, демонами, чудовищами. В представлении А. Бретона, именно эта реалистическая манера живописи позволяла Босху создавать образы невероятной ясности, конкретности и достоверности. С помощью этих образов художник моделировал реальность, которая включала в себя невозможное: здоровый народный юмор переплетается с мистическим восприятием мира, тонкое чутье природы – с детальным анализом людских пороков, необычайное чувство достоверности уживается с предвосхищением будущих вселенских катастроф.

Сюрреалисты подчеркивали, что изобразительное искусство базируется на одном из наиболее сильных физических чувств – на зрении. К зрению сюрреалисты относились исключительно серьезно, поскольку ценили реальность в том смысле, как они ее понимали. А. Бретон говорил, что несколько линий и цветовых пятен способны произвести немедленный эффект. Формальные элементы живописи наделяют силой нарисованные предметы и переносят зрителя в иллюзию представленного мира. Поэтому задачей искусства является отобразить то, что существует в реальности, но невидимо нормальному глазу. Для сюрреалистов идеальным глазом был так называемый «глаз дикаря» или уже известный по концепции дадаистов «глаз ребенка», т. е. незамутненное восприятие всех чудес мира, свободное от условностей, шор, навязанных обществом, т. е. рациональным началом. Отсюда важную роль в творческом процессе играет подсознание или бессознательное, выпущенное на свободу. Реальность для сюрреалистов – отправная платформа в мир грез, всемогущество сна, бескорыстная игра мысли.

А. Бретон определил сюрреализм как психический автоматизм в его чистом состоянии, с помощью которого предлагается выразить – словесно или письменно, или в какой-либо иной форме – реальный процесс мысли; это запись мысли в отсутствии контроля со стороны разума и вне каких бы то ни было эстетических и моральных соображений [3, с. 810].

Для Испании сюрреализм в первую очередь связан с именем Сальвадора Дали. Для широкой общественности Дали являлся воплощением сюрреализма (хорошо известно безапелляционное заявление художника: «Сюрреализм – это я!»).

Работы Дали созданы в реалистической живописной манере, все образы хорошо узнаваемы, но вместе с тем трудно поддаются разумному объяснению. Это образы, знакомые разуму, в целом хорошо понятные зрителю, но соединенные между собой под диктовку подсознания (это можно сравнить, например, с фразой, состоящей из хорошо знакомых слов, которые выстраиваются в ряд свободно, без каких-либо ограничений). На этом и основан знаменитый «параноидально-критический» метод Дали – возмож-

ность получить иррациональное знание и пояснить его. Дали утверждал, чтобы получить доступ к глубоко запятанным мыслям, надо иметь разум сумасшедшего. Ведь именно сумасшедший не ограничен стражем рационального мышления, т. е. сознательной частью разума с ее моральными канонами. Эпатирующее заверение Дали относительно того, что разница между ним и сумасшедшим заключается в том, что он не сумасшедший, нужно понимать как признание в наличии связи между паранойей и способностью рассуждать критически. Этот парадокс и является фундаментом творчества Дали. Отчасти, ключом к художественному миру Дали был Зигмунд Фрейд.

Необходимо отметить, что, будучи духовным отцом сюрреалистов, сам З. Фрейд считал их горсткой безумцев. Однако, показателен тот факт, что только С. Дали вызвал у Фрейда неподдельный интерес, великий ученый назвал его «молодым испанцем с умными и фанатичными глазами», владеющим «совершенным техническим мастерством». При этом Фрейд признавал, что у Дали есть серьезные психологические проблемы.

Сам художник изобразил череп Фрейда в виде улитки, объясняя, что мысль ученого развивается по спирали. В своих воспоминаниях Дали упоминает о первой встрече с ученым: у порога дома Фрейда он, естественно, сразу же увидел *улитку*, которая в последующих работах художника превратилась в символ диалектики, бесконечного развития. Для Дали улитка воплощает пластичную мысль в твердом черепе ученого.

Образы бессознательного очень часто встречаются в работах Дали. Однако они получают несколько иную трактовку, нежели в работах других художников-сюрреалистов. Вообще для Дали очень характерен поиск новой мифологии, нового культурного кода. Например, образ *закрытого глаза*, столь любимого сюрреалистами, может трактоваться как тайный символ разрушения реальности путем отображения внутреннего состояния человека. Отсюда *открытый глаз* обычно воспринимается как связь человека с окружающим миром. По утверждению Дали, открытый глаз на его полотнах должен трактоваться как неверное зрение, так называемое кривое зеркало, в то время как закрытый глаз представляет область подсознания, т. е. самое верное восприятие действительности.

К образам бессознательного относятся и знаменитые *костыли-подпорки* для снятия фруктов с деревьев, часто фигурирующие в работах художника. Они символизируют то состояние сна, в котором пребывает человек, когда его подсознание больше не контролируется разумом, и, таким образом, по мнению художника, человек получает на время настоящую свободу, «рацио» больше не сковывает его. Поэтому, по уверению С. Дали, когда костыли «ломаются», человек во сне испытывает ощущение падения.

Очень часто в работах Дали появляются насекомые, земноводные, рыбы, тоже несущие определенный смысл. Например, символически *муравьи* олицетворяют такие библейские добродетели как прилежание, терпение, скромность. Одна из трактовок этого символа рассматривает муравьев как

божьих тружеников. Однако в работах Дали этот образ имеет скорее зловещий характер, носит негативную семантику. Образ муравья-труженика на полотне «Постоянство памяти» 1931 года создания ассоциируется с непрерывной суетливой деятельностью тех, кто не осознает быстротечности человеческой жизни, и, таким образом, умирает, так и не совершив ничего серьезного, достойного внимания, растратив напрасно отведенное ему мирозданием время. Более того, Дали идет дальше: муравей воспринимается художником уже не как бесполезность человеческого существования, а ассоциируется с разложением.

Такую же негативную окраску получают образы *кузнечика* и *рыбы*.

Кузнечик в традиционном восприятии отождествляется с удачей и благополучием, хотя по библейским канонам налеты саранчи символизируют крах и разорение. Дали признавался в своих мемуарах, что всю жизнь панически боялся кузнечиков. Для него кузнечик – это, прежде всего, «страх быть съеденным» (безусловно, в переносном смысле, как личность, страх быть подавленным). Возможно, здесь есть взаимосвязь с самкой-богомолы, которая пожирает самца перед воспроизведением потомства. Поэтому, по признанию самого художника, образ кузнечика идентичен образу его отца, дон Сальвадора, человека властного и бескомпромиссного, у которого изначально не сложились отношения с сыном. Очень часто в работах Дали кузнечик изображен пожирающим плоть другого персонажа.

Отрицательная семантика и у образа *рыбы*, трактовка которого в корне расходится с общепринятой символикой. В христианстве рыба – это символ Спасителя. Но для художника рыба символизирует безразличие, отсутствие сострадания, скорее всего, из-за того, что у нее холодная (в прямом смысле) кровь: мы говорим, что у человека «рыбья» кровь, подразумевая, что он апатичен, безынициативен и даже жесток в своем безразличии к окружающим.

Что же касается древнегреческой мифологии, то Дали также охотно использует ее в своем творчестве, как, например, и Пабло Пикассо. Правда, внимание обоих художников направлено на разные мифы, так как они отождествляют себя с разными героями. Если для Пикассо близким по духу является Минотавр или бык из сюжета о похищении царевны Европы, то Дали очень часто в своем творчестве использует отдельные картины из мифов о Леде и Лебеде и братьях Диоскурах, Касторе и Поллуксе (в греческой традиции – Полидевке). Оба мифа тесным образом взаимосвязаны: так как Леда, соблазненная Зевсом в образе Лебеда, произвела на свет двух близнецов, один из которых, подобно своему отцу, был богом, а другой – простым смертным. В конце концов, смертный брат, Кастор, погибает, бессмертный Полидевк просит Зевса, чтобы тот никогда не разлучал его с братом. Зевс соглашается, и братья должны проводить вместе один день в царстве Аида, среди мертвых, другой – на земле, среди живых.

На полотнах Дали очень часто отождествляет свою супругу, Е. Дьякову, с Ледой, а себя – с одним из братьев. Правда, муки художника усугубляются тем, что он так и не смог решить, кем же он все-таки является – смертным Кастором или бессмертным Полидевком (художником, привлекающим внимание общественности эпатажем или гениальностью работ).

Основой для создания такой личной мифологии послужила биография художника: у Сальвадора Дали был старший брат, также названный Сальвадором, который умер в детстве, за несколько лет до появления на свет художника. По воспоминаниям Дали, его родители очень скорбели о первенце и сравнивали его со вторым ребенком. Маленький Дали испытывал жгучую ревность к умершему брату и постоянно соперничал с ним в мыслях. Таким образом, умерший ребенок впоследствии превратился для него в одного из близнецов Диоскуров.

К древнегреческой мифологии относится и миф о Нарциссе, прекрасном юноше, в которого влюбилась болтливая нимфа горы Геликон, Эхо. Гера наказала Эхо, лишив ее возможности говорить: нимфа могла повторять лишь последнее слово, обращенное к ней. От безответной любви к Нарциссу Эхо истаяла, оставив после себя только голос. Нарцисс же за свою самовлюбленность и бесчувственность был обречен на раннюю смерть. Прорицатель Тиресий предрек, что Нарцисс умрет в тот день, когда увидит самого себя. Этот момент и изображен на полотне Дали «Метаморфозы Нарцисса». Говорят, именно эта работа поразила самого Фрейда.

Можно резюмировать, что все, что в культурном континууме изначально воспринимается как индивидуальное, с течением времени трансформируется в код для прочтения последующих сообщений подобного плана. Столкновение устоявшихся архетипических образов с новыми переосмыслениями приводит к трансформации культурного кода во времени. Традиционная символика наполняется новым смыслом, в котором коррелируют прошлое (текст с заложенной в нем традицией) и настоящее (авторское предпонимание текста культуры).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ольшанский И. Г. Лингвокультурология в конце XX века: итоги, тенденции, перспективы // Лингвистические исследования в конце XX века: сб. обзоров. М.: РАН, 2000. С. 26–55.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПб, 1998. – 704 с.
3. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.