# Людоед у джентльмена неприличное отгрыз...

## (триада "высокое искусство - авангард - массовая культура" в измерениях cемиотики)

Совершенно неожиданным поводом для данных научных рефлексий послужила эстрадная песенка на слова Николая Заболоцкого "Меркнут знаки Зодиака" (1929).

Стихотворение настолько известное, узнаваемое, что вначале в ушах привычно скользило:

Меркнут знаки Зодиака

Над просторами полей.

Спит животное Собака,

Дремлет птица Воробей.

Вызывало удивление только одно: неожиданно гармоничные отношения между "музычкой" и привычно относимым к "высокой" культуре текстом.

Потом появился легкий дискомфорт: неужели это есть у Заболоцкого?

Толстозадые русалки

Улетают прямо в небо,

Руки крепкие, как палки,

Груди круглые, как репа.

Потом опять появилось узнаваемое:

Меркнут знаки Зодиака

Над постройками села,

Спит животное Собака,

Дремлет рыба Камбала.

Колотушка тук-тук-тук,

Спит животное Паук,

Спит Корова, Муха спит,

Над землей луна висит.

Над землей большая плошка

Опрокинутой воды.

Леший вытащил бревёшко

Из мохнатой бороды.

А дальше началось что-то и вовсе странное, наводящее на мысль о "дописывании", "римейке" классического образца:

Из-за облака сирена

Ножку выставила вниз,

Людоед у джентльмена

Неприличное отгрыз.

Все смешалось в общем танце,

И летят во все концы

Гамадрилы и британцы,

Ведьмы, блохи, мертвецы.

Сверка с первоисточником показала абсолютную идентичность песенного и стихотворного вариантов!

А поскольку я - в других научных целях - уже давно "отслеживала" тексты эстрадных хитов, то поразилась "матричности" этого стихотворения для современного песенного "масслита". Аналогичные процессы наблюдаются и в живописи: см. "матричность", например, Малевича - особенно его "мужиков" и "баб" - по отношению к упаковочной индустрии. Ведь достаточно склеить (или просто положить рядом) буквально взятые наугад предметы: тюбик зубной пасты, банку с кремом, жвачку - и любую репродукцию Малевича, чтобы явственно увидеть обработанные, "пережеванные" массовой культурой отдельные конструктивные элементы авангардистского искусства. Оказывается, они не так уж и глубоко прячутся под всем этим великолепием "скромного обаяния буржуазии".

А, к примеру, строки эстрадной песенки:

Папа, мама, чемодан,

Эротический диван -

разве это не те же "гамадрилы и британцы, ведьмы, блохи, мертвецы", летящие вперемешку, "во все концы"?

Л. Д. Гудков в статье "Массовая литература как проблема. Для кого? (Раздраженные заметки человека со стороны)" пишет о том, что "именно отсутствие развитого и кумулятивного теоретического языка у филологии делает ее беспомощной перед тривиальными фактами повседневности - будничным языком, клишированной речью персонажей суб-, пара-, псевдо-, масс- и т.п. "литературы", в то время как "уже само понятийно строгое описание означает, что предмет научного объяснения упорядочивается в языке определенных схематизирующих генерализаций, доступных проверке, а значит - направленному применению. Познать, объяснить в этом случае - означает сделать доступным контролируемому повторению любым членом сообщества, что невозможно без разложения на простейшие аналитические элементы, являющиеся, в свою очередь, продуктом теоретических схематизаций" (Новое литературное обозрение, No. 22, 1997).

Подумалось: а так ли уж отсутствует "развитый и кумулятивный" язык для описания и анализа этих "тривиальных фактов повседневности"? На каком бы этапе - заключительном (но все еще очень продуктивном) в зарубежной науке или начальном, чахло-зародышевом в украинской - ни пребывала семиотика, именно она обладает наиболее разработанным и точным научным инструментарием и наиболее внятной методологией. А в свете предложенной темы конференции (статья готовилась для конференции в Кировограде "Театр корифеїв - предтеча українського авангарду?") представилось возможным попытаться сделать то самое "понятийно строгое описание", упорядочить "в языке определенных схематизирующих генерализаций" интересующие нас явления, рассмотрев их в онто- и филогенезе.

Как известно, ни одно явление культуры не возникает на пустом месте. Тем более это касается постмодернизма, гордо начертавшего на своих знаменах два взаимоисключающих "слогана": "игра в бисер" (Г. Гессе) (т.е. игра стилями, понятиями, эпохами, странами и народами) и "конец стиля" (Б. Парамонов).

Итак, посмотрим на триаду "высокое искусство" - авангард - массовая культура", вооружившись семиотическим инструментарием.

В семиотике существует понятие коммуникативного акта, включающего, по Р. Якобсону, шесть компонентов. Это: 1) источник сообщения (адресант); 2) получатель (адресат); 3) код (язык); 4) сообщение (текст); 5) контекст (или среда сообщения) и 6) контакт.

Первая часть триады (в том числе и продукция корифеев, ощущаемая нами, людьми рубежа тысячелетий, как бесспорно высокое искусство) конструирует и шлет свои сообщения (тексты), обладая вразумительным кодом - четкой иерархией знаков и настолько устойчивыми способами "манифестации знаковых цепочек" (А. Ж. Греймас и Ж. Курте [2]), что они легко подвергаются вербализации. Достаточно взять любую профессионально сделанную теоретическую работу, чтобы увидеть модели, архетипы, инварианты, интертекстуальные элементы (далее список продлевается по выбору) и в анализируемом, и в анализирующем текстах. Факт вербализации - свидетельство наличия четкой структуры, иерархии значений в рассматриваемом явлении. Вот что пишет Яков Мамонтов о романтически-бытовом театре:

"Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства перепліталися з елементами вокально-музикальними та хореографічними, де кров лилася разом з горілкою. Це був театр, де над усім панував принцип театральності. Його можна називати побутовим лише умовно. Побут - це натура, це гола, нерозфарбована дійсність. В театрі М.Кропивницького - М.Старицького, щоправда, тьохкали соловейки і кумкали жаби, але людська дійсність була яскраво романтизована та театралізована. І коли цей театр користувався з селянсько-побутових або національно-історичних сюжетів, то він показував їх не заради них самих, а заради тих чи інших театральних ефектів" [7, с. 21]. Я.Мамонтов перечисляет театральные эффекты: "божевілля, п'яний захват, трагічна смерть, обдурена невинність, кривава помста і т.ін.". "Це була система [мистецьких чинників - Т.Б.], розрахована на безпосередній захват, на "естетичне" сприймання не тільки етнографічних, романтичних та всяких інших красот, а також і людського горя, людських злиднів, соціальних кривд. Поплакавши в хусточку над якимсь "нещасним коханням", глядач цього театру зараз же мав нагоду весело посміятись над п'яною бабою, чи над рудим дяком, чи ще будь-яким комічним персонажем, і кінець-кінцем виходив з театру вельми задоволений" [там же].

Абстрагируясь от вопроса об истинности/неистинности этой мамонтовской версии, зафиксируем факт вербализации, а значит - наличия четкой структуры, иерархии значений в рассматриваемом явлении - и перейдем ко второй части триады.

Авангардное искусство в целом можно определить как деконструктивное по отношению к предыдущему, конструктивному. Оно и существовать-то может только при наличии чего-нибудь "отрицаемого". В его "послужном списке" найдем и деконструирующее воздействие на код и его алфавит: например, вводятся новые, незнакомые элементы (приклеивается окурок к поверхности картины, в качестве музыкального инструмента используется дверной звонок); экспериментаторски умножаются "буквы" в "алфавите" кода, используются помехи ("шумы") вместо конструктивных элементов; нарушается алгоритм (законы соединения) и проч. На уровне "интенсионал-экстенсионал" происходит мена (подмена) И-Э в реальном или возможном мирах, смещение ("дефиксация") относительно фиксированных интенсионалов и экстенсионалов (переходя на якобсоновскую терминологию, здесь можно говорить о деформации "массива готовых представлений" [12, с. 112]). Деконструирующая сосредоточенность на "канале связи" (среде) приводит к мене/подмене кода средой сообщения, засорению канала связи шумом или полной заменой сообщения шумом, другим способам разрыва связи между адресантом и адресатом [см. об этом подробнее: 1].

Приведу пример из музыкального авангарда: в 1962 году на телевидении в Западном Берлине Штуккеншмидт беседовал с 12 композиторами. Самым невероятным оказалось интервью с Джоном Кейджем: "Он имел под рукой аппаратуру, производящую электронный шум, сам говорил через эту шумовую маску, и когда я ставил ему критические вопросы, он устраивал такой адский шум, что мои слова невозможно было понять" [цит. по: 3 , с. 255].

Одним из продуктивных способов деформации конструктивного сообщения является снижение (опрощение, вульгаризация, перевод в сферу неприличного, запретного). Великолепным обобщающим примером может послужить блестяще разыгранная двумя великими женщинами ХХ века версия лермонтовской дуэли, "разработанная" с позиций такого деформирующего сознания:

"Когда-то в Ташкенте она [Ахматова - Т.Б.] рассказала Раневской свою версию лермонтовской дуэли. По-видимому, Лермонтов где-то непозволительным образом отозвался о сестре Мартынова, та была не замужем, отец умер, по дуэльному кодексу того времени (Ахматова его досконально знала из-за Пушкина) за ее честь вступался брат. "Фаина, повторите, как вы тогда придумали", - обратилась она к Раневской. "Если вы будете за Лермонтова, - согласилась та. - Сейчас бы эта ссора выглядела по-другому... Мартынов бы подошел к нему и спросил: "Ты говорил, - она заговорила грубым голосом, почему-то с украинским "г", - за мою сестру, что она б...?" Слово было произнесено со смаком. "Ну, - в смысле "да, говорил" откликнулась Ахматова за Лермонтова. - Б...". - "Дай закурить, - сказал бы Мартынов. - Разве такие вещи говорят в больших компаниях? Такие вещи говорят барышне наедине... Теперь без профсоюзного собрания не обойтись". Ахматова торжествовала, как импресарио, получивший подтверждение, что выбранный им номер - ударный" [9, с. 120].

В авангардистском тексте этот деформированный инвариант выглядит таким образом:

В пурпуровой мантии в черной норе,

В пещере устроился Лот.

А рядом - одна из его дочерей

Сидит, оголивши живот.

Другая - вино виноградное льет

Из чаши стеклянной в сосуд золотой,

И голую ногу к нему на колени

Она, прижимаясь, кладет.

Вдали погибающий виден Содом,

Он пламенем красным объят.

И в красных рубахах, летя над костром,

Архангелы в трубы трубят.

(Николай Олейников. "Ну и ну!" - 10-е стихотворение из цикла "В картинной галерее (Мысли об искусстве)" [10, с. 171].

То же самое находим и в последней части анализируемой нами триады. У В. Пелевина в "Чапаеве и Пустоте" представлен, по сути, тот же искаженный (спародированный) инвариант: "- Прошло ли время, - спросил с потолка вкрадчивый голос, - когда российская поп-музыка была синонимом чего-то провинциального? Судите сами. "Воспаление придатков" - редкая для России чисто женская группа. Полный комплект их сценического оборудования весит столько же, сколько танк "Т-90". Кроме того, в их составе одни лесбиянки, две из которых инфицированы английским стрептококком. Несмотря на эти ультрасовременные черты, "Воспаление придатков" играет в основном классическую музыку - правда, в своей интерпретации. Сейчас вы услышите, что девчата сделали из мелодии австрийского композитора Моцарта, которого многие наши слушатели знают по фильму Формана и одноименному австрийскому ликеру, оптовыми поставками которого занимается наш спонсор фирма "Третий глаз".

Заиграла дикая музыка, похожая на завывание метели в тюремной трубе" [11, с. 79-80].

Надеюсь, становится все отчетливее мысль о потреблении (поглощении, пережевывании, переваривании) массовой культурой предшествующей культурно-цивилизационной продукции. Эта кулинарная тема проясняет смысл "завлекательной" части названия моего сообщения: "людоед" (читай - массовая культура) у "джентльмена" (читай - у "высокой культуры") "неприличное отгрыз" - не без помощи авангарда, расчленившего, препарировавшего (если вспомнить "препарированный рояль" Джона Кейджа) для "людоеда" оного "джентльмена"). Таким образом, авангард, успешно выполнивший свою задачу - "развоплотить" конструкции предшествующей культуры, - выступил по отношению к массовой культуре искусным кулинаром. Развоплощенные частицы оказалось легче переварить, чем целые куски конструкций, могущих застрять в горле костью.

И толстый, толстый слой шоколада -

Вот и все, что нам от жизни надо.

Пока дают, надо брать,

От других не отставать:

Стирать, жевать, хватать, глотать!

См. также "людоедскую" оговорку (проговорку) по Фрейду (в рекламном тексте по FM-радио): "Вкусный спонсор - фирма "Виктория!" (на самом деле ведущий собирался сообщить о вкусовых качествах призов от спонсора - конфет).

А что отгрызается именно неприличное (или пережеванным превращается в неприличное) - тому доказательств несть числа:

[прошу прощения за недословное цитирование: работа ведь исследовательская ведется в полевых условиях - ловится из эфира! - Т.Б.]:

Вся, блин, в белом,

С роскошным телом...

Еще:

Скоро каждому придется ответить за свой базар,

Ведь скоро мертвые будут живее всех живых,

А живые закроют глаза.

А за базар ответит Родина,

Ответит народ.

Передача информации производится методом отбора сильного, отчетливого, предельно простого сигнала. См., например, "натуральный" текст в одной из областных газет:

"КАЛЕНДАРНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Сальвадор Дали с детства стремился привлечь всеобщее внимание дурацкими выходками, а потом подрос и стал сюрреалистом.

Зигмунд Фрейд был заурядным врачом, пока не стал разговаривать со своими пациентами на интимные темы. Скоро все свыклись с мыслью, что Фрейд - основоположник психоанализа.

Жан-Поль Сартр, родившийся 21 июня 95 лет назад в Париже, долго искал смысл жизни и, отчаявшись его найти, придумал экзистенциализм (см. ниже).

Жан-Поль Сартр - самый скандальный человек ХХ века, драматург, политический теоретик и журналист. Он был сыном морского офицера, который умер через год после рождения Жан-Поля. В три года мальчик самостоятельно выучился читать, а в семь написал свое первое литературное произведение. В 15 лет незнакомец на улице влепил Сартру оплеуху. Это произвело на юношу большое впечатление - до конца жизни он восхищался революцией и другими проявлениями насилия..." [8, c. 29].

Аналогично:

"РОДИЛИСЬ

15. 07. 1930 - Жак ДЕРИДА (sic! - Т.Б.), французский герой "митьковских" куплетов.

16. 07. 1953 - Микки РУРК, испытывающий себя боксерами, женщинами и собаками.

УМЕРЛИ

18. 07. 1374 - Франческо ПЕТРАРКА, первый в истории граффити-мейкер.

18.07.1984 - Фаина РАНЕВСКАЯ, сравнивавшая свою жизнь с мармеладом" [5, c. 31].

Или такой анонс в телепрограмме:

"Режиссер - Ф. Форд Коппола, в ролях: Г. Олдмен, К. Ривз, В. Райдер. Красивая и чувственная (sic! - Т.Б.), снятая богато, изобретательно, с массой спецэффектов, трагическая история легендарного Князя Тьмы, кровавого графа Дракулы. Он измучен бессмертием, он ищет родственную душу, новое воплощение погибшей жены, которая помогла бы ему избавиться от душевной боли и разрушительной скорби".

См. также рекламные заставки на украинском канале "1+1":

Пастер - сыворотка, Элла Фицджеральд - песня такая-то, Эйнштейн - теория относительности, мать Мария-Тереза - орден милосердия.

Однако равномерный поток одинаково сильных и четких сигналов представляет собой, по сути, не что иное, как шум. Иными словами, сообщение (текст) массовой культуры - это шум (то, что для конструктивной культуры является искажением сигнала, помехами).

Александр Лунгин в рубрике "ЛексИКа" журнала "Искусство кино" пишет: "Вообще радио - это космическое измерение техники. Исподволь оно вносит в речь, в язык вселенский, звездный масштаб. Переносимые волнами различных частот и амплитуд лингвистические частицы образуют бесконечный шлейф, описывающий человеческую реальность. Но кажется, что это лишь маскировка, камуфляж, и за гладкой, стеклянистой поверхностью речи нет ничего, кроме монотонного, тоскливого гула электромагнитного спектра - пучки излучений, бессмысленно и бесцельно наотмашь бьющие и бьющие во вселенское ничто" (выделено мной - Т.Б. [6, с. 119]. Правда, в той же статье автор цитирует Мориса Бланшо:

"Сколько людей включают радио и выходят из комнаты, вполне довольные далеким едва различимым шумом. Абсурд? Вовсе нет. Главное ведь не в том, что один говорит, а другой слушает, но в том, что даже если ни говорящего, ни слушающего конкретно нет, есть конкретная речь, как бы смутное предчувствие сообщения, единственная гарантия которого - этот беспрерывный поток ничейных слов" [цит. по: 6, с. 117].

Мне бы не хотелось, чтобы смысл всего ранее сказанного свелся к очередной репрессивной акции по отношению к "культурно дискриминированной прежде части общества" (выражение Л. Гудкова применительно к потребителям и производителям текстов массовой культуры). Напротив, я считаю, что этот "беспрерывный поток ничейных слов" на самом деле только для нас представляет собой "гул" и "шум". Ведь что-то же ловят на многочисленных FM-радио большинство из наших современников? Участвуют в интерактивных играх, заказывают в поздравительных программах именно такие-то песни, определяют их места в хит-парадах, пересказывают друг другу анекдоты и шутки ведущих… Дети увлеченно смотрят рекламу по телевизору, девочки перенимают "рекламно-звездные" походку и осанку. Значит, рождается в этом шуме что-то осмысленно-дифференцированное, происходит процесс иерархизации значений, структурируется культура? Да и, по большому счету, чем отличается "путь к мировому заумному языку", открытый Хлебниковым ("корни лишь призрак, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки") и подтвержденный более поздними открытиями в языке (например, выявлением того, что фонема d в детской речи, как и в большинстве языков, всегда связана с указанием) [cм. 4, с. 437] от такой же гениальной современной зауми:

[Укоризненное обращение к песенному герою, ползущему от жены в кровать к лирической героине эстрадного шлягера]:

Ты хочешь тра-ля-ля-ля,

А можешь только ля-ля...

Таким образом, путь, пройденный от первой части триады к последней, можно представить как процесс реструктуризации сообщения методом последовательной замены - с тенденцией к унификации - элементов кода (алфавита) и изменения ( в сторону упрощения) алгоритма их соединения. Гипотетический дальнейший путь - к новой дифференциации и к новому усложнению ("жаль только, жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе").

Что делать в этой ситуации нам, сориентированным на прежний код? Ответ содержится в том же стихотворении Н. Заболоцкого, с которого все началось.

Кандидат былых столетий,

Полководец новых лет,

Разум мой! Уродцы эти -

Только вымысел и бред.

Только вымысел, мечтанье,

Сонной мысли колыханье,

Безутешное страданье, -

То, чего на свете нет.

Высока земли обитель.

Поздно, поздно. Спать пора!

Разум, бедный мой воитель,

Ты заснул бы до утра.

Что сомненья? Что тревоги?

День прошел, и мы с тобой -

Полузвери, полубоги -

Засыпаем на пороге

Новой жизни молодой.

Что в переводе на язык "новой жизни молодой" звучит так (в формулировке одной из поздравительных передач на коротковолновом радио):

Желаю счастья вам,

Хотя и трудного,

Но беспробудного!

P.S. Признаться, я немного лукавила, когда говорила о полной идентичности стихотворного и песенного текстов. Пережевывая, массовая культура крошит-искажает и авангардные тексты. В "Знаках Зодиака" искажения таковы. Во-первых, текст переконструирован: последняя строфа ("Колотушка тук-тук-тук...") превращена в припев, а предпоследняя - заметим, ключевая, тот самый осколок "высокой культуры", могущий застрять в горле костью или вызвать несварение желудка ("Кандидат былых столетий..." и до "...новой жизни молодой"), выброшена вовсе. Во-вторых, вполне по ахматовско-раневскому инварианту ("Ты говорил за мою сестру..."), в одном из вариантов песенки ножка сирены заменена ляжкой: "Из-за облака сирена ляжку выставила вниз..." (вот вам и визуальная модель деформации: попробуйте-ка выставить вниз ляжку!). В-третьих, просто по недосмотру и небрежности (это когда из торопливо жующего рта выпадают крошки) допущены лексические и грамматические искажения: "Меркнут знаки Зодиака над просторами [вместо "постройками"] села"; "И летит во все концы / Гамадрилы и британцы..."

Historia non facit saltus...

P.P.S. В числе недавних "подарков жизни" - два. Первый - очередная эстрадная песенка, в которой слышится совершенно хлебниковское бормотание: "Твори добро на всей земли [именно так, неправильная или архаичная форма], Твори добро другим во благо Не за красивое спасибо Услышавшего тебя рядом...". И второй подарок: "речевка" ведущего FM-радио, взахлеб рассказывающего об очередной "беспрецедентной акции" - конкурсе местных эстрадных исполнителей: "Приходите всё это посмотреть на большой сцене с большим звуком и таким же большим и красивым светом..."

P.P.P.S. И еще одно наблюдение. Процесс жевания осуществляется перманентно, и когда в жернова не попадает "другой", массовая культура начинает пережевывать сама себя. Чем еще объяснить такое количество самоцитирований, саморемиксов, самопародий, саморецензий и прочих "само"?

Список литературы

1. Борисова Т. Абсурд в измерениях семиотики (как и зачем рояль превращается в гамелан?) // Музика та культура абсурду ХХ століття: Зб. матеріалів міжвузівської наукової конференції. - Суми, 1997. - С. 34-40.

2. Греймас А. Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь // Семиотика. - М.: Радуга, 1983.

3. Житомирский Д. В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. - М.: Музыка, 1989.

4. Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука // Пути в незнаемое. Писатели рассказывают о науке. Сб. двадцатый. - М.: Советский писатель, 1986.

5. КМС Пахалюква. Календарь // Данкор. - 2000. - № 28 (13 июля).

6. Лунгин А. Радио (ЛексИКа. 1940-е) // Искусство кино. - 2000. - № 5. - С. 117-119.

7. Мамонтов Я. Український театр в ХIХ столітті (Загальна характеристика) // Українська мова і література в школі. - 1988. - № 11. - С. 18-23.

8. МС Пахалюква. "Сальвадор Дали с детства стремился…" // Данкор. - 2000. - № 24 (15 июня).

9. Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги "Конец первой половины ХХ века". / Сост. раздела "Приложения" А.Г.Наймана. - М.: Художественная литература, 1989.

10. Олейников Н. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. - Л.: Советский писатель, 1991.

11. Пелевин В. Чапаев и Пустота. - М.: Вагриус, 1998.

12. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сборник / Вст. ст. и сост. Н.Д.Арутюновой. - М.: Прогресс,1990. - С. 112.