

Трансформация как искусство метапозиции

Философская постановка вопроса о природе трансформации делает ее альтернативой удержанию метафизической цельности мира, тому бытию, которое, как сказал некогда Парменид, «цельное, все без конца, не движется и однородно». Если трансформация это в определенной мере иллюзия, или, как сказали бы последователи Гегеля, самый поверхностный способ диалектического отрицания, то лучшим примером является тот дискурс, который предлагает нам великая иллюзия кино. Первозданной схеме мирозерцания, так называемой естественной перцептивной модели, противостоит фундаментальная модель искусственной перцепции, «мир-как-кино». В методологическом плане принципиальным для нас будет обращение к идеям А. Бергсона, Ж. Делеза, Ж. Лакана, Сл. Жижека.

Для семиотических исследований культурных трансформаций применительно к сфере медиа применим особый дискурс, дискурс метапозиционирования. За несколько десятков последних лет в разных дисциплинарных областях исследование понятия метапозиции происходило парадоксальным образом. На настоящий момент можно понять, что специалисты по НЛП, маркетологи, литературоведы, философы – каждый обозначил свой вектор осознания концепта метапозиции. Маркетинговое «позиционирование» товара, которое манипулирует стереотипами массового сознания; способ занять позицию нейтрального наблюдателя в практике НЛП-терапии; стремление философа «быть выше» эмпирической данности и занять некую вершину как «смотровую площадку» – все это задает разные траектории понимания того, что есть метапозиция. Здесь отмечается сходство в методологии несходных по духу мыслителей – Ж. Делеза Ж. Деррида, М. Мамардашвили и А. Пятигорского и др. Особо хотелось бы обратить внимание на понимание метапозиции И. Смирновым¹ и А. Пятигорским. Однако, на наш взгляд, необходимо акцентировать некоторые сингулярности в понимании термина, например, метапозиция как «смотровая площадка», проецирующая уникальное мировидение, точку зрения на мир.

Как происходит метапозиционирование? Как мы уже сказали, основной для нас будет фундаментальная кинометафора, «фотография»,

¹ Смирнов И. П. О метапозиции. // Звезда. 2003. - № 11.- <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1>

«телевидение», «электронная сеть» для нас являются дополнительными к этой основной. Почему? Видимо потому, что феномен кино находится на стыке телесного и бестелесного, номадического и оседлого, являясь способом метапозиционирования в некоем усредненном смысле. Поэтому, говоря о метапозициях и о метамышлении, мы конструируем некий метафильм в пространстве виртуального кинотеатра.

Говоря о «виртуальном кинотеатре», надо помнить, что существует некий опорный структурный схематизм, репрезентации которого подлежат реконструкции (присутствует обратимость), или «телевидению» и демонстрации по глобальной электронной сети «online», которые демонстрируют «необратимость обратимого». Начать процесс метапозиционирования значит прибегнуть к особому рода геометрической интуиции. Представим себе своеобразные «круги» событий, движения в границах которых (или около этих границ) напоминают «сворачивание» и «разворачивание». Круги то размыкаются, то вновь становятся замкнутыми. Может быть, необходимо принять за исходное правило то, что необратимость является частным случаем обратимости – это необратимость телесного мира, которая интерпретируется с помощью обратимой иллюзии, создаваемой средствами массмедиа. Тем не менее «мир-как-кино», является способом выбора того, что мы как будто-бы уже и так знаем наперед, назовем этот условно эффект «назад-в-будущее». Эту проблему детально исследовал Сл. Жижек².

Говоря о семиотической методологии исследования культурных трансформаций, мы видим две версии семиотики: семиотику образа (Ч. С. Пирс, Ж. Делез) и семиотику языка (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон и др.).

Кажущиеся противоречия между тем и другим подходом снимает метариторика Ю. Лотмана. Его предшественники П. Шофер и Д. Райс подвели черту изучения тропологических универсалий, назовем их метатропами. Интерпретируя их идеи в интересующем нас смысле, троп существует как транспозиция, основанная, во-первых, на перцепции связи между признаками (целостное разворачивание образа, «гештальт»); во-вторых, отмеченная семантическим зазором между макро- и микроконтекстом (масштабирование); в-третьих, «обусловленная референциальной связью по сходству, или причинности, или включенности, или оппозиции»³.

² Жижек С. Возвышенный объект идеологии. - М.: Художественный журнал, 1999. С. 61-74.

³ Там же. С. 181.

Подобные интуиции свидетельствуют об изначальной соотнесенности невербальной и вербальной стороны восприятия, их синхронистичности (К. Г. Юнг) на метауровне. Итак, метариторическое понимание тропа стало необычайно ценным достижением метариторики: «Троп – семантическая транспозиция от знака *in praesentia* к знаку *in absentia*»⁴.

Учитывая тернарность тропологических актов, мы в очередной раз можем подтвердить, гипотезу о тернарной динамике семиотических систем. Их «ациклическая» динамика, на наш взгляд, может быть поставлена в прямую зависимость от семиотической валентности. Под семиотической валентностью имеется ввиду то самое фундаментальное различие в генезисе знаков, которое предложил Ч. С. Пирс: одинарность, двоичность, троичность⁵. Предложим также соответствующую этим валентностям модель естественной перцепции в контексте системы метафор, выражающих определенные прагмемы бытия-в-культуре, эти метафоры - Тело – Машина - Вображаемое (Мир-как-Кино). Рассмотрим метаморфозы семиотической валентности в зависимости от модели мировосприятия. Мы не ограничиваем область применения метатропов к модели искусственной перцепции, в качестве модели восприятия предлагаем промежуточную модель «трансперцепции», это модель восприятия по способу «бытия-между» (ср. «между», «meta», «media»), на стыке семиотики языка и семиотики образа (Таблица 1).

Таблица 1. Метаморфозы семиотической валентности

модель естественной перцепции: фундамент. метафоры и их валентность	валентность - одинарность	валентность - двоичность	валентность - троичность
	телесное	машинное	воображаемое (мир-как-кино)
модель «трансперцепции»: метатропы и их валентность	акт метафоры	акт синекдохи	акт метонимии
	валентность - троичность	валентность - двоичность	валентность - одинарность

Вспомнив о структурной типологии художественного восприятия у Ю. М. Лотмана (метафора, метонимия, синекдоха), двух метапространственных полярностях у Б. А. Успенского («силы центробежные» - принцип метонимии и центростремительные - принцип метафоры), предложим версию восприятия элементов реальности в кино, как

⁴ Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 2000. С. 181.

⁵ Пирс Ч. С. Принципы философии Т.2. / Ч. С. Пирс.– СПб.: Санкт-петербургское. филос. об-во, 2001. С. 7-212.

актов «тропологических» на примере фильма Н. Михалкова «Сибирский цирюльник»⁶.

1) акт «метонимии» — выделение существенно-специфического и элиминирование несущественного. В одной из сцен, парад на Соборной площади, производство в офицеры, нам показывают начищенные до глянца сапоги юнкеров, окантовку их одежды, аксельбанты старших офицеров, воробышек на каменных плитах Соборной площади Кремля, лица, только затем появятся человеческие фигуры.

2) акт «синекдохи», противопоставления, контраста: часть превращается в целое. Мы видим уже стройные ряды юнкеров с разных ракурсов. По кадру пробегает церковный служка, обозначая линию масштабирования. Возникает система контрастов. Из семиотического низа мы переходим на максимально доступную высоту - вид с колокольни «Иван Великий». Молчащий строй юнкеров, горизонталь, и колокол, разрывающий тишину, в вышине. Золотые колокола и наблюдаемые с высоты ровные «черные бровки» - кадетские шеренги. Происходит постоянное масштабирование, от крупного плана переходим к среднему, от среднего к общему, затем планы чередуются по принципу перекрестной связи.

3) акт «метафоры» - узнавание, ликование, апогей. «Это изображение есть полк юнкеров», ликование юнкеров, после того, как поздравил император Александр III. В качестве метафорического выражения победного духа на пути доблестного российского офицерства: «счастье», «непобедимость», «победный дух» все эти «метонимические», «частные» смыслы сливаются в одном метафорическом символе – золотом царском кубке, неподвижном «центре» среди ликованья и объятий юнкеров, только что ставших офицерами. Маленькое «тельце» этой метафоры вбирает в себя все позитивные смыслы и переживания, увиденные ранее в сцене. Семиотическая система «схлопывается», чтобы иметь возможность вновь развернуться, в другой системе координат.

Таким образом, в одной сцене мы наблюдаем акт возникновения и уничтожения некоего возможного малого «мира». «Части» возможного мира стремятся срастись и воплотиться в некоем целостном Образе, как теле-без-органов⁷.

⁶ Сцена из фильма Н. Михалкова исследуется в качестве блестяще постановки «по законам жанра», в данном случае не принципиальна имеющая место критика этого фильма с этических и идейных позиций.

⁷ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти - Эдип: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 13 - 33.

Вообще же, на метауровне, все «тело» фильма представляет разворачивание метафоры «машины-цирюльника», которая «стрижет» и уничтожает Россию и души живых людей. Более всего Россию и ее народ олицетворяет огромный прекрасный сказочный лес в Сибири, который мы можем увидеть в финальных сценах фильма.

В контексте семиотики кино метапозиция предстает как некий «нулевой» кинообраз, который усложняется и структурируется индивидом, как некое изначальное «полное» тело, являющееся матрицей для различных процессов, это тело-закон для коммуницирующих в нем событий. Метапозиция есть некое состояние, переживание, перцепция в мире-как-кино (Ж. Делез), где Образ-Время определенным способом соотносится с Образом-Движением в «ойкумене» исходного виртуального образа⁸.

Этот изначальный образ, гигантский и в то же время невообразимо малый, свернутый до состояния виртуальности внутри выражающих его монад. Когда целое фрагментируется, мы можем говорить о том, что культура, действительно, разыгрывается, что любая культура семиотически подразумевает некие правила игры, правила сегментации, движения от Целого (toto) к его условно выделяемым частям (pars). В подобном смысле высказывался М. Эпштейн: придать некой части чрезмерное значение, сделать эту фрагментарность чем-то тотальным есть вообще принцип идеологии: «Таков принцип идеологического мышления, возводящего некую частность в абсолютное значение»⁹. В семиотике подобную роль выполняет «акт синекдохи» (Ю. Лотман). В качестве иллюстрации вспомним сюжет фильма «Тридцать три» советского режиссера Георгия Данелия, когда у главного героя, Ивана Сергеевича Травкина, во рту врачи обнаружили тридцать три зуба, в его родном городе на привокзальной площади хотят поставить памятник. На постаменте должно было быть написано: «Травкин Иван Сергеевич, образцовый семьянин». «Борода Маркса», «кепка Ленина», «усы Буденного», «стрижка Котовского», «трубка Сталина», «ботинок Хрущева», «награды Брежнева» - так некая характерная черта в качестве «части» восходит к идеологическому Целому. На самом же деле, как мы полагаем, принцип pars pro toto («часть вместо целого») является изоморфным для культуры как в диахроническом, так и в синхроническом измерении. Любое движение части (например, некой социально означенной

⁸ Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. – М.: Ad Marginem, 2004. – 622 С.

⁹ Эпштейн М. Н. Новое сектантство. Типы религиозно-философских умонастроений в России (1970-1980-е годы). – М.: Лабиринт. С. 154.

структуры) к изначальной целостности, подразумевает определенные правила, по которым достигается сборка, монтаж условного единства.

Любой сложный синтаксис оказывается производным от простого, обусловленного преобладанием кодов той или иной семиотической валентности. Любые «круги», по которым разворачивается спиралевидное или складчатообразное (*le pli*, «складка» - термин Ж. Делеза) метапозиционирование той или иной культурной структуры в качестве искусства предполагают необходимость «структурного» паритета в ансамбле валентностей.

В ряде поздних работ Ж. Делез к своему знаменитому концепту «сингулярности» добавляет и концепты «образ-движение», «образ-время», «сингулярность», «сущность», которые вкуче с «телом-без-органов», позволяют говорить о бытии в культуре по модели искусственной перцепции. Сущность «оживает» в пространстве Воображаемого, разворачивается, чередуя перцепции как некие сингулярности. При этом энтропийное разворачивание возможно в принципе из любой точки круга, тогда как неэнтропийное сворачивание предполагает наличие отчетливо идентифицируемого «центра». Конечно, энтропийные проекции делают из «сплошного» круга-ойкумены «сеть», которую плетут тысячи челноков, движущиеся с бесконечной скоростью, но и у такой конструкции есть точки интенсивности, которые определяют судьбу движения. Итак, движение метапозиционирования пролегает между двумя типами движения: от Космоса к Хаосу, и от Хаоса к Космосу. Тем самым мы формируем «освещенную область», ту зону метапозиционирования, которая дает наиболее продуктивные возможности. Подобная освещенная зона есть «масштаб» видения, которую создает тот нечеловеческий киноглаз, о котором говорил Дз. Вертов. «Тело» становится «домом», «дом» - «районом», «район» - «городом», становится условиями жизни или жизненными обстоятельствами воображающей мир сущности. «Душа» становится «регионом» мира. Одни души совозможны, другие - нет. Можно проиллюстрировать это цитатой фильма «Хиросима, моя любовь» Алена Рене: «Хиросима - это твое Имя - а меня зовут Невер». Однако граница, формирующая пространство города, очень жестка. Город - машина достаточно сложной организации. Сущность-монада осуществляет своеобразную медитацию над «своим» регионом мира. Развитие-трансформация как особого рода направленная неотвратимость в принципе безразлично к той среде, в которой осуществляется, но по способу видения, мировоззренческой модальности оно может быть «черным», «белым», «серым» но, тем не менее, оно происходит.

Модель «хаосмос», предложенная Дж. Джойсом и поддержанная постмодернистской мыслью, на наш взгляд, означает условно «серую» модель развития-трансформации. Единственное условие развития как трансформации – быть «на границе». Подобная граница означает не только бытие-в-мысли, бытие-через-мысль, но и бытие-через-знак. Книга Ж. Делеза «Марсель Пруст и знаки» нетривиально и по-новому позволяет посмотреть на проблему знака. Ж. Делез, опираясь на тексты М. Пруста, а именно на романский цикл «В поисках утраченного времени», освещает проблему знака в аспекте пути мирского обучения. Актуальность познания мира через знаки в том, что мирской путь ведет на небеса, ведет к обретению собственной сути. Такую конструкцию изоморфно отображает фраза «впечатления нас вынуждают наблюдать, встречи интерпретировать, а внешние выражения чувств – мыслить»¹⁰.

По Ж. Делезу в романе Пруста Круги поисков разворачиваются наподобие временных линий. Эти поиски – поиск трансцендентного через имманентно-мирское, поиск внутренней сущности через внешнее. Временные линии являются воображаемыми касательными к кругам поисков, имплицированы в них. Временные линии «ломаясь, вкладываются друг в друга»¹¹. Мы знаем, что существует три вида знаков, встроенных в систему поисков: чувственные знаки, знаки любви, светские знаки. Кроме того, существуют еще знаки искусства. Внешний круг поисков образуют светские знаки, промежуточный – знаки любви, внутренний круг – чувственные знаки. Соответственно, по модели искусственной перцепции, светские знаки имеют семиотическую валентность троичности, знаки любви – двоичную семиотическую валентность, чувственные знаки валентность одинарную.

Именно общение с чувственными знаками создает эффект «Большого взрыва», и материальная вселенная, вдруг свернувшись в чувственном знаке, как волшебном ларце, скрывающем священную силу, открывает свою сокровенную суть, духовный мир. Динамика разворачивания духовного мира обратна динамике материального. На пути Поисков происходит разворачивание, трансформация индивидуального внутреннего мира через определенного рода инициацию. Колоссальное внешнее напряжение и ограничение себя внешним создает атмосферу преодоления внутреннего хаоса и дисгармонии; формирует освещенную духовную область вокруг вовлеченной в священную игру сущности.

¹⁰ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. – СПб.: Алетейя, 1999. С. 124.

¹¹ Там же. С. 116.

Таким образом, говоря о трансформации, надо научиться искусству метапозиции в мире-трансформере. Мир-трансформер – это «монтируемый» мир, мир, в котором нам надлежит научиться «сборке» своего внутреннего мира.