

# ФИЛОСОФИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

И.А. Недугова

## ИСКУССТВО, ПОРОЖДАЮЩЕЕ МИФ САМОГО СЕБЯ

**Аннотация.** В статье представлен авторский подход к анализу культурных процессов. Дано определение диссипативных процессов в культуре. Автор определяет динамику динамических систем, находящихся в состоянии, удаленном от равновесия, формирует диссипативные процессы. Иллюзорное сознание есть результат смешения выраженных в сознании предметных уровней человеческого бытия (принятие одного за другой). В статье представлена классификация диссипативных процессов в культуре.

**Ключевые слова:** философия, искусство, культура, система, предметность, сознание, иллюзия, символы, знаки, рефлексия.

**П**роблема культурной динамики в современной философии и теории культуры является вопросом актуальным и требующим новых способов решения. Нелинейный подход в анализе процессов культуры позволяет выявить закономерности динамики культуры, основанные не только на временном или количественном эквиваленте. В современной культурологии спектр теорий нелинейного анализа культуры представлен в основном принципами постмодернистской традиции. Креативность нелинейного потенциала неравновесной хаотической среды как идеи «взвихренности текста» Р. Барта или «имплозии реальности» Ж. Бодрийяра<sup>1</sup>. «Игровая» модель случайного выбора как основа флуктуаций культуры рассматривается Ж. Делёзом<sup>2</sup>. Бифуркационная природа процедур самоорганизации раскрывается Ж. Дерридой (концепция «развилки»)<sup>3</sup>. Отдельно следует отметить теории, раскрывающие бифуркационные процессы внутри текста и роль интертекстуальности текстовой самоорганизации (теории М. Риффатера, Ш. Гривеля, Ж. Женетта)<sup>4</sup>. Теория трансгрес-

сии культуры (Ф. Гваттари, Дж. Каллер, А. Карр, Ф. Кермоуд)<sup>5</sup>. Эффект трансгрессии в культуре нелинейного развития (концепции Ж. Батая, М. Фуко, М. Бланшо)<sup>6</sup>. Постмодернизм как представляется, является скорее идеологемой, скрывающей в себе более сложные процессы культуры (тем более, что названа дата смерти постмодерна)<sup>7</sup>. То, что принято именовать одним понятием постмодернизм включает в себя и «новую архаику», и диссипатии культуры и не производность искусства. Явления культуры скорее процессуальность нежели чем констатация феномена.

Динамика культурного развития тема актуальная только уже по тому, что само это развитие культуры как любой системы сложно для определения многофакторностью своих форм. Культура как динамическая система подчиняется различным тенденциям развития: функциональным (однозначным), структурными (диалектика меризма и холизма), детерминантными и диссипативными (процессами сжатия и растяжения системы). Культура есть предметно определённая сознанием иерархия уровней от вещи к знаку, от знака к символу и, наконец, неопредельному зна-

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994; Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995.

<sup>2</sup> Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. P., 1980.

<sup>3</sup> Derrida J. La pharmacie de Platon // Derrida J. La Dissemination. P., 1972.

<sup>4</sup> Derrida J. La pharmacie de Platon // Derrida J. La Dissemination. P., 1972; Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. М.: Просвещение, 1990; Grivel Ch. Theses preparatoires sur les intertextes // Dialogizität, Theorie und Geschichte der Uteratur und der schönen Kunst / Hrsg. von Lachman R. Munchen, 1982.

<sup>5</sup> Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. P., 1980; Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М., 2006; Постмодернизм. Энциклопедия. М., 2001.

<sup>6</sup> Фуко М. Слова и вещи. М., 1977; Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб: Мифрил, 1994; Бланшо М. Пространство литературы / Пер. с фр. В.П. Большакова и др. М.: Логос, 2002.

<sup>7</sup> Дудина И., Эпштейн М., Савчук В. Беседа: Светлой памяти постмодерна посвящается... // Художественный журнал. 2007. № 71/72.

ку. Перепутывание, подмена одного предметного уровня другим вызывает иллюзорность сознания. Проблема, которая будет рассмотрена в данной статье — это ситуация растяжения культурной системы, приводящая к феномену рассеивания предметной структуры бытия человека.

Процессы динамики культуры предполагают колебания от стадии сжатия к стадии растяжения поля культуры.

Процесс растяжения системы культуры — это процесс, при котором уровни предметности (вещи, знаки, символы и неопредельные знаки) сближаются на столько, что подменяют друг друга.

Процесс растяжения — это процесс, при котором каждый предметный уровень содержит в себе переходные формы. Вещь не просто вещь, а имеющая определенные признаки, территориальные, этнические, смысловые, символические. Обо-значение чего-либо формируется в разнообразных, гипертрофированных формах. В состоянии сжатия культура демонстрирует не столько редукционизм, сколько именно сближение всех уровней предметного бытия.

Циклы сжатия и растяжения сменяют друг друга. При сжатии системы культуры проявляется феном архаизации, а при растяжении распыление — рассеивания предметной структуры бытия человека (постмодерн). Разорванность предметных уровней в сознании порождает иллюзию двойного присутствия. Например, разорванность вещественного уровня, проявляется в том, что вещь вбирает в себя знаковый и символический уровни. Вещь — вещь, вещь — знак, вещь — символ, вещь — неопредельный знак.

Растяжение поля культуры — это крайняя форма диссипации системы. Динамика динамических систем, находящихся в состоянии, удаленном от равновесия, формирует диссипативные процессы. К этим процессам обычно относятся процессы рассеяния, т.е. превращения энергии в менее организованную форму, которые обычно трактуются как необратимые.

Стадия растяжения порождает разнообразные виды диссипатий.

Распыление предметного уровня вещи дает надделение вещи смысловой нагрузкой. Для таких диссипатий характерна гротескность. В начале XX в. появление таких направлений как авангард, футуризм, лучизм, кубизм, и прочие «измы» полностью меняет осознание творческой роли художника. Но если первая половина XX в. — это история отрицания и поиска нового, то к концу

столетия художник начинает игру с уже найденными формами и традициями, и так рождается целая эпоха постмодернизма. Диссипатии данного вида — это открытый смысл, данный в непривычной форме. Так, например, работа Ильи Кабакова «Человек, улетевший в космос» (1986). Как процесс распыления целостного сознания в данных диссипатиях форма вещи подменяет символ. Поскольку предметный уровень вещи является базовым в предметной иерархии, то представленность в культуре представляет пласт вещей — рефренов. И.П. Лукшин отмечает: «Претензии абстрактного творчества создать новое духовное царство оказались на самом деле переработкой, в соответствии с символическими представлениями его основателей, орнаментальных графических и живописных форм стиля модерн. Именно по этой причине абстрактное искусство так успешно ассимилировалось в промышленности, преобразовавшись в узоры тканей, обоев, паласов и галстуков, чего так опасался Кандинский»<sup>8</sup>.

Иная сторона данного процесса — это растяжение предметного уровня символа. Распыление смысла символа, и последующие сжатие смысла в форме цитирования, «рефрена» является культурной диссипатией и причиной порождения иллюзий сознания. Ж. Бодрийяр усматривает такой процесс в современном кинопроизводстве. «История, — пишет Бодрийяр, — осуществляет свое триумфальное вхождение в кино в качестве посмертной (понятие «исторический» подвергается той же участи: «исторические» момент, памятник, съезд, фигура уже самим этим определяются как допотопные)<sup>9</sup>. Ее повторное введение не имеет ценности осознания. Но лишь ностальгии по утраченному референту. Это не значит, будто история никогда не появлялась в кино как великая эпоха, как актуальный процесс, как восстание, а не как воскрешение. В «реальном», как и в кино, история была, но ее уже больше нет. История, которой мы располагаем сегодня (как раз потому, что она захвачена нами), имеет не больше отношения к «исторической реальности», чем современная живопись к классическому изображению реальности». Иллюзия возникает по причине подмены смысла вещью. Новый способ изображения представляет собой взывание к похожести, но в то же время и явное подтверждение

<sup>8</sup> Лукшин И.П. Психоанализ в рекламе Декор, искусство СССР. М., 1970.

<sup>9</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995. С. 60.

исчезновения объектов в самом их представлении: гиперреальное. Предметы здесь, в некотором роде, блещут гиперподобием (как история в современном кино), что делает их ни на что не похожими, разве что на пустой образ подобия. На пустую форму представления. Данная тенденция раскрыта Ю.М. Лотманом, как обратная сторона текста «рождение новых смыслов»<sup>10</sup>.

Художественное изображение, с использованием иконических канонов с одной стороны отражает потребность сознания в неопредельных знаках, но при этом воплощено в произведениях так называемой культуры потребления. В коммерческих проектах такая скрытая архаизированная сакральность является своего рода иллюзией-ожиданием (Рисунки для буклета поселка лейнхаусов «Ильинка». 2008)<sup>11</sup>. Иллюзорность возникает как интерактивное управление эмоциями. Вмешательство в историю, перекраивание ее есть перемещение неопредельных знаков предметного бытия человека в сознании в знаковое воплощение.

Еще один признак растяжения предметного уровня символа — это вольная трактовка исторических событий. История рассказывается как легенда с авторскими ремарками без опоры на факты и данные науки.

В фильме «300 спартанцев» (2006) представляет собой сложное наложение мифологии древних греков с мифологией толкиенистического фэнтези. Иконическое изображение природы и ландшафтов соседствует с абсолютизацией Добра и Зла, представленных в образах спартанцев и противостоящих им «бессмертными» орками и т.п. История пересказывается в рефренах с другими историями и с ссылками на настоящее (в узнаваемых образах известных спортсменов и в расхожих универсалиях американской культуры: «закон и порядок» и т.п.). Рассеянный символ включает в себе и признаки вещи и неопредельного знака.

### ***Диссипатия многозначности и одномерности знака***

С появление семиотики проблема многоаспектности знака раскрывается в философи-

ских концепциях (Ч. Пирс и Ч. Моррис) и теории художественной культуры (М.М. Бахтин, О.М. Фрейденоберг, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, В.В. Иванов)<sup>12</sup>. Влияние знака на сознание изучалось Л.С. Выготским, А.Р. Лурия и лингвистом Н.Я. Марром<sup>13</sup>.

Предметный уровень знака предполагает промежуточное положение между вещью и символом. Многогранная природа знака, представленная согласно теории Ч. Пирса содержит в себе следующие формы: иконическую, символическую и индексную<sup>14</sup>. Прочтение знака предполагает выявление и осознание стоящего за ним предмета (предметное значение знака) и смысла (смысловое значение знака). В знаковой ситуации всегда проявляется и значение, и смысл. Иллюзия возникает тогда, когда изначально многомерный знак подается как одномерное значение. В «Фаусте» И. Гёте звучит фраза: «Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь»<sup>15</sup>. Однако сжатие и рассеивание сменяют друг друга как стадии существования системы и текст, воплощенный в знаке, то предстает как гипертекст (термин Т. Нельсона), то как «пустой знак». Первый позволяет читателю чувствовать гораздо большую свободу, чем при чтении «обычного» текста, второй отсутствие текста (иногда в буквальном смысле, например роман Владимира Блинкова «Роман без названия»)<sup>16</sup>.

В работах художника Е. Острова представлен знак, искусственно утративший свою многогранность и являющийся ризомой (Ж. Делёз и Ф. Гваттари)<sup>17</sup>. Серия картин объединяется об-

<sup>12</sup> Пирс Ч.С. Начала прагматизма / Пер. с англ., предисловие В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина: В 2-х т. СПб., 2000. Т. 2; Моррис Ч. Основания теории знаков М., 1983; Бахтин М.М. Человек в мире слова. М., 1995; Фрейденоберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература, Искусство, Театр, Кино. М., 1988; Лихачев Д.С. Литературоведение и лингвистика. Киев, 1987; Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976; Выготский Л.С. Собр. соч. В 5-и т. М., 1983.

<sup>13</sup> Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1979; Мурашов Ю. Письмо и устная речь в дискурсах о языке 1930-х годов. СПб., 2000.

<sup>14</sup> Пирс Ч.С. Начала прагматизма/ Пер. с англ., предисловие В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина: В 2-х т. СПб., 2000. Т. 2.

<sup>15</sup> Гете И. Фауст / Перев. В.А. Сагалаевой. М., 1999.

<sup>16</sup> Nelson T. Literary machines. Sausalito, CA: Mindful Press, 1993.

<sup>17</sup> Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. P., 1980.

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.

<sup>11</sup> Мамонов Б. Пространство без иллюзий // Художественный журнал. 2009. №71/72.

щами цветными фонами, на которых материализуется лицо Мадонны или тело античной нимфы, а во второй фон черный — нейтральная основа-поглотитель любого знака. В первом цикле классический образ также и схематизирован, но, в сущности, Остров здесь создает схему, которая обеспечивает воспроизводство основных смысловых и пластических деталей. Мерцание металлической красочной поверхности придает этим образам новую техногенную нечеловеческую объективность. Они бесплотны благодаря отражающей фактуре, но именно объективны, абсолютно убедительны как идеи совершенства. Во втором цикле фрагменты музейных картин сближаются со знаками новейших субкультур, их легко принять за «готику» или «фэнтэзи», которые в функциональной техногенной культуре размещают недостаток волшебного и разнообразного. Между этими двумя серийными возможностями Остров располагает выгравированный на зеркале и подсвеченный стразами Сваровски образ Спасителя по Эль Греко, в котором отражаются лица посетителей галереи<sup>18</sup>.

Подставка для бутылок выставленная в галерее (художник Марсель Дюшам) есть вещь не претендующая на роль вещи. Жан Базен писал об этом: «Эта подставка для бутылок, оторванная от своего утилитарного контекста и выброшенная волнами на берег, наделена одиноким достоинством заброшенности. Непригодная для использования, готовая на что угодно, эта никчемная вещь жива. Она живет на грани существования своей собственной, беспокойной и абсурдной жизнью»<sup>19</sup>. Одновременно это знак обозначающий конец искусства. Одномерный знак, поглотивший многогранность восприятия, любое толкование, поиск смысла всего лишь иллюзия.

С появления реди-мейдов Марселя Дюшана все знают, что любой предмет может стать произведением искусства, если таково решение художника. «Теперь уже невозможно, — напоминает Натали Муро, экономист, специалист по культуре, — оценить произведение на основании его материальных характеристик, особенно его адекватности образцам прекрасного, как это делалось раньше, во время академий; такие критерии как мастерство, работа, новизна, техника, владение ремеслом, оригинальность, аутентичность не играют практически никакой роли в ценообра-

зовании произведений современного искусства». Роль их так незначительна, что другой аптечный шкаф, в зимней его версии, — «Зимняя колыбельная» — месяц назад был продан на аукционе Christie's в Нью-Йорке за 5 млн. евро. Стало быть, всего за несколько недель «Весенняя колыбельная» обошла свою зимнюю сестру на 8 млн. евро<sup>20</sup>.

Диссипатии поляризации. Дихотомическая разрозненность, резкая противоречивость тенденций культурного развития создает благодатную почву для резких колебательных процессов в системе культуре. Петровская эпоха как пример наиболее радикально окрашенной ситуации перехода в культуре России представляла собой сложный баланс созидания и разрушения, утверждения и отрицания, порядка и хаоса и потому ограничилась моделью «взаимопора», оптимально охватывавшей подобную смысловую двойственность.

Диссипативные процессы в культуре порождаемые многообразующим рассеивание порождают закономерное замещение, наложение друг на друга, подмену культурных явлений.

Возникает ситуация, что все уже сказано, что нет ничего нового, все лишь цитирование, повторение, рефрен. Современное искусство отвечает на это единственным способом актуализации — иронической серьезностью. Это становится последней возможностью вырваться из контекста, сохраняя контекст. Так, например, Филипп Рам, создавший инсталляцию. Внутренность погоды (2008)<sup>21</sup> представил зрителям белую камеру с помещенной в ней осветительной аппаратурой. Новое искусство порой прячется за материалом от необходимости дать осмысление реальности. Надежда, что материал сам создаст имя, оправдывается нечасто: субстанция выглядела аналогом субъекта только с ушедших на дно жидкой современности высот метафизики. Произведение способно к созданию собственной онтологии, намечая возможный мир, эфемерный и неповторимый, не связанный с местной идентичностью. Нередко автор оставляет форму произведения открытой Нина Кенелл. Инсталляция «Случай тоскующей скотины» (2007) представляет собой 250 литров воды, ведра, тазы, кастрюли, паропроизводящие машины, акриловая краска на куске

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Шурипа С. Произведение искусства как эффект когнитивной оптики // Художественный журнал. 2009. №71/72.

<sup>18</sup> Выставка Егор Остров: Знак и образ

<sup>19</sup> Bazaine J. Couleurs et mots. P., 1997.



полиэтилена<sup>22</sup>. Быстрое восприятие, сводя произведение к высказыванию, отрывает произведение от собственно процесса *про-изведения*, рассеивая эффект искусства на массовых форматах потребления. Требование быстрочитаемости заменяет эффект на театральный трюк и рекламный слоган. Диссипативный процесс формирует гиперсимволический взгляд на произведение, замечающий лишь нейтрально-популистские темы: «прозрачность», «сила», «пространство». Отличительная черта диссипативных процессов в эпоху постмодерна — это ее вездесущность в культуре. Сегодня даже забытый на полу в галерее зонтик выглядит как искусство. При процессе диссипативного состояния системы любой товар неотличим от знака, знак неотличим от вещи. В идеале архитекторы XX века исчезли отличия между внешним и внутренним пространством, между стеной, полом и потолком, между горизонталью и вертикалью.

Творчество предполагает поиск новых путей решения, создание новых подходов. И. Пригожин в качестве примера нового отношения человека к миру обращается к музыке: «... в фугах Баха, например, заданная тема всегда допускает великое множество продолжений, из которых гениальный композитор выбирал на его взгляд необходимое»<sup>23</sup>. В произведениях искусства именно случайность обуславливала развертывание событий. Случайность, возведенная в принцип, в XX в. дала направление нескольким видам художественной деятельности. В музыке XX в. возникло течение, названное алеаторика (от лат. *alea* — игральная кость, случайность). По словам одного из приверженцев данного направления, французского композитора Пьера Булёза, музыкальное искусство — это «не то, что должно быть, но то, что может случиться»<sup>24</sup>. В изобразительном искусстве принцип рождения целого на основе случайного обусловил такой феномен как коллажи, коллажная техника (франц. *collage* — буквально, наклеивание). Случайность выполняет роль детерминационного соединения, при котором возникает множество вариантов перебора. Содержание и смысл картины, построенной по

принципу коллажа, и будет аттрактором, обусловившим использование разнородных объектов. Но некоторые эксперименты, бесспорно являясь необычным приемом, искусством *про-изведения* иерархии предметных уровней не являются. Так, например американский композитор Дж. Кейджем, который организовывал концерт при помощи 12 радиоприемников, настроенных на 12 различных радиостанций. Сторонники «умеренной» алеаторики, такие как П. Булёз и В. Лютославский, пользовались не столь радикальными методами<sup>25</sup>. Так, Лютославский в своей 3-й фортепианной сонате позволяет пианисту произвольно устанавливать порядок следования частей и использовать любые темпы.

Любая инновация в искусстве — это диссипатия, но если автор ставит целью только товарность произведения, то лишь иллюзия искусства, симулирование *про-изведения*.

Сопровождающим элементом является коллажность мышления. К. Леви-Строс способность архаического мышления создавать новые смыслы путем использования «подручных средств» называет бриколажем (французский глагол *bricoler* означает неожиданное движение в бильярде, игре в мяч, верховой езде). «В наши дни (бриколер) — это тот, кто творит сам, самостоятельно, используя подручные средства в отличие от средств, используемых специалистом... Часто отмечался мифопоэтический характер бриколажа в так называемом «грубом», или «наивном», искусстве»<sup>26</sup>. Коллаж использовался в живописи кубистов, футуристов, дадаистов, но не только. Многие работы Пабло Пикассо, в частности, его знаменитая «Герника», это тоже коллажи.

Диссипативные процессы первой стадии в культуре несут не только негативную окраску, порождая иллюзорность сознания, но и являться точкой перехода, системы, порождающей новые формы нелинейности культурного процесса. Самообилие различных стилей и направлений в изобразительном искусстве, в музыке, в литературе свидетельствует о «нелинейности сознания» как самих творцов, так и тех, кому адресовано их творчество. Музыка XX столетия дала культуре удивительный феномен: нелинейность и множественность проявляют себя не только в особенностях композиции, в наличии дополнительных сюжетных коллизий, в усложненности хронотопа,

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. М., 1986. С. 51.

<sup>24</sup> Кон Ю. Пьер Булез как теоретик: Взгляды композитора в 1950-1960-е годы // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1983.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983. С. 126.

но в расслоении самой музыкальной материи. Идея множественности проецируется в виде самых разнообразных явлений с приставкой «поли»: полимелодизм, полиладовость, полигармония, политональность, полидинамизм. Современное искусство начинается там, где кончается законченное произведение. Любая повторяемость, серийность всячески приветствуется. Сериализация на первое место выводит не произведения и даже не самого художника, а процесс. В эпоху мультимедиа исторические маркеры отсылают к традициям принципиально иначе: каждое «пост-» означает лишь фазу рассеивания идей, каждое «нео» — это призыв к реуниверсализации. Английский драматург Том Стоппард пишет: «Мастерство без воображения — это ремесло, дающее массу полезных вещей, вроде плетеных корзин для пикников. Воображение без мастерства порождает современное искусство»<sup>27</sup>.

Популярность откровенных диссипатий в искусстве определена нехваткой устойчивых культурных ценностей, товарностью самого «творчества» и в принципе полностью отсутствие акта *при-изведения* художником. Достаточно поставить на подставку предмет и назвать это искусством. К. Еськов в «Путешествии дилетанта» отмечает данную тенденцию в «современном искусстве»: Значит так, отцы! Мы убедим этих козлов-конформистов, строящих из себя прогрессистов, признать за искусство любую хрень, в какую мы ткнем пальцем! По прошествии пяти лет они научатся повторять вслед за нами, как попугаи, что все эти «Бурлаки на Волге» и «Заседания Государственного совета» — просто-напросто раскрашенные фотки, дешевый кич для низколобых, и поминать такое в обществе просто неприлично! — А что мы назначим на должность Настоящего Искусства? — Да какая, хрен, разница! Что-нибудь посмешнее... Возьми, к примеру, белый лист да и нарисуй на нем черный круг. Или квадрат. А то вообще напиши через трафарет на оберточной бумаге слово из трех букв... — То самое?! — Можешь — то самое. А можешь, для разнообразия, — БОГ...»<sup>28</sup>.

Недостаточность творения заменяться стремлением шокировать. Под «прикрытием» символического значения скрывается материальная знаковость. Так, например, гастроль хореографи-

ческого центра из Экс-ан-Прованс в Мариинском театре<sup>29</sup>.

Иллюзия свободы художника представить все, что возможно в качестве творчества есть лишь подмена одного предметного уровня другим. Свободы не существует, это коммерциализация деятельности. Ж. Бодрийяр считает, что быть свободным в обществе потребления на самом деле означает лишь свободно проецировать желания на произведенные товары и впадать в успокоительную регрессию в вещи. Нет индивидуальных желаний и потребностей, есть машина производства желаний, заставляющая наслаждаться, эксплуатирующая наши центры наслаждения. В самом акте потребления, в волшебстве покупки совершается, по Бодрийяру, бессознательное и управляемое принятие всей социальной системы норм. Следовать такой стратегии требует постмодерный мир, который Бодрийяр характеризует как состояние после оргии. Оргия закончена, все уже сбылось, все силы — политические, сексуальные, производственные — освобождены, утопии реализованы, теперь остается лишь лицедействовать и симулировать оргиастические судороги, бесконечно воспроизводить идеалы, ценности, фантазмы, делая вид, что этого еще не было. Все, что освобождено, неизбежно начинает бесконечно размножаться, мутирует в процессе частичного распада и рассеивания. Идеи и ценности — такие, как прогресс, богатство, демократия — утрачивают свой смысл, но их воспроизводство продолжается и становится все более совершенным. Они расползаются по миру как метастазы опухоли и проникают всюду, просачиваясь друг в друга. Секс, политика, экономика, спорт и так далее теперь присутствуют везде, и значит, нигде. Политика сексуальна, бизнес — это спорт, экономика не отличима от политики, и так далее. Ценности более невозможно идентифицировать. Культура стала транскulturой, политика — трансполитикой, сексуальность — транссексуальностью, экономика — трансэкономикой. Диссипатия растяжения культурного поля порождает только постоянную иллюзию присутствия, иллюзию доступности всем и каждому.. В июле 2007 года работа Дэмиена Херста, представляющая платиновую отливку черепа XVIII века, усеянного 8601 бриллиантом, была продана за 50 млн. фунтов (примерно 73

<sup>27</sup> Том Стоппард [Электронный ресурс] // <http://www.stoppard.ru>.

<sup>28</sup> Еськов К. Путешествие дилетанта // «Magister Ludi». 2002. № 1 (апрель). С. 71-76.

<sup>29</sup> Мариинский театр: Голая балерина на сцене — это нормально // Аргументы и факты. 26 февраля 2011.

млн. евро)<sup>30</sup>. Данная работа иллюстрирует стадию рассеивания предметного уровня вещь, вещь, воплотившая в себя знаковую и символическую формы, но при этом предметом не является.

Кризис проявляется в том, что зависимость от внешнего явления или предмета приводит к сужению самодостаточности, индивид склонен видеть возможность реализоваться только на основании полученных внешних стимулов. В таком сознании формируется устойчивое представление, что только обладание вещью дает возможность быть или считаться человеком. Следовательно, такое сознание вследствие частности и неадекватности осознания себя может быть определено как иллюзорное. Зависимость от одной предметной стороны сужает горизонт выбора.

Предметность формируется не сама по себе, но для сознания и в рамках культуры. Когда сознание есть и нормально функционирует, оно незаметно. Оно есть для меня, когда его в некотором смысле нет. И только тогда о присутствии сознания, ориентированного на знание, можно догадаться по определенным признакам на уровне явлений, которые свидетельствуют о его нехватке, ненормальности и т.д. Например, когда под вопросом оказывается осмысленность, адекватность поступков, прилагаемых к обстоятельствам, целеустремленность в линии поведения, убежденность и настойчивость в осуществлении намерений, умение их объяснить и аргументировать ссылкой на известные факты и положение дел, и тому подобное. Подобие перечисленных явлений и, возможно, других обусловлено тем обстоятельством, что они размещаются в одном «поле видения». Но выделение смыслового назначения и наделением смыслом — суть различные процессы. С момента осознанного преобразования человек в большей степени наделяет смыслом тот или иной предмет, при этом деятельность человека определена орудием. Само по себе *о-пределивание* (указание пределов) во многом задано самой вещью. Прежде всего, многовековой обыденный опыт, оперирующий с отдельными выделенными предметами, вещами из окружающего мира, привычно подсказывает аналогичное действие уже с представлениями о вещах. Первичный порядок покоится на непосредственной близости «вещей», на ближайшем сходстве и различии как предметов в поле деятельности, в сфере видимости, так и, по аналогии с ними, представлений в

точке зрения, умозаключении (в данном случае силлогизм). Сохраненные в памяти повторяющиеся действия — события дают возможность закрепиться на островке узнаваемости и стабильности. Все новое и неизвестное, попадающее в поле видения и умозрения, становится таковым лишь после некоторой процедуры сверки с уже известным. Несмотря на то, что действие перемещается в поле умозаключения, то есть в область понятийного уровня познания (по отношению к ним сохраняется усвоенный принцип или нечто по аналогии с предметами внешнего мира). Причинами распространения диссипатий в культуре можно назвать растущую *о-материзованность* предметных уровней, подмена одного уровня другим или рассеивание каждого уровня. «Арт-сцена, гордая быть спецэффектом страстей олигархов-на-час, рождает химеры: новое искусство все чаще делают «под бюджет», чтобы показывать на «площадках» — пишет С. Шурипа<sup>31</sup>.

Если предположить, что бытие человека предметно определено культурой, то приобщенность только к одному из предметных уровней — это есть одна из характеристик (как было определено ранее) иллюзорного сознания, при этом в жизненной практике каждого отдельного человека и общества в целом процесс перепутывания различных предметных сторон бытия носит спонтанный (но при этом внутренне и внешне определенный) характер. Например, ценности современного либерального общества способствуют смешению понятий продуктивности и репродуктивности, духовного обогащения и фетишизации духа. Нарращивание капитала расценивается в качестве весьма полезного общественного шага, поскольку способствует расцвету экономики и процветанию страны. Здесь проявляется еще одна из характеристик иллюзорного сознания, когда общественное выдается за индивидуальное. Отсутствие умения заработать деньги (много денег) рассматривается в рамках социума как невозможность реализоваться. Концентрация вокруг личности капитала и сопоставление ценности его «Я» с цифровым эквивалентом его благосостояния стимулируется всей системой демократических ценностей, в основе которой особое место занимает идея равенства. Здесь непосредственно вещь и символ (деньги, богатство) замешаются знаком. В частности, идея равенства понимается как обеспечение людей

<sup>30</sup> Bazaine J. Couleurs et mots. P., 1997.

<sup>31</sup> Шурипа С. Произведение искусства как эффект когнитивной оптики // Художественный журнал. 2009. №71/72.

равными условиями для самосовершенствования, для достижения положения в обществе, материального благополучия. Перспектива равных условий импонирует сознанию обывателя: «моя жизнь зависит только от меня», «я сам делаю себя». Общественная же оценка значимости личности имеет форму материального поощрения: если общество воздает человеку должное, платит ему, следовательно, он имеет перед обществом определенные заслуги. Роль такой идеологии обосновать замену идеи (идеальное) материальным (вещью, деньгами). Деньги, как форма экономического поощрения, превращаются в показатель общественной полезности индивида, его социальной ценности. Равенство и равные условия завоевания этой социальной ценности означает равную для всех возможность достижения социального неравенства.

Преднамеренная диссипативность искусства, оторванность его от человека порождает стихийный ответ общества в виде массового деяния, где предметом и объектом выступает человек не имеющий к миру «псевдоискусства» отношения.

В мае 2002 года несколько сотен людей — часть многотысячной толпы, днем и ночью заполняющей гамбургский железнодорожный вокзал — неожиданно и одновременно стали производить странные действия: словно по команде все они, находясь в разных местах вокзала на разных платформах, приседали, потом поднимались на цыпочки, потом поднимали руки, потом застывали на месте, потом махали неизвестно откуда взявшимися платками... Этот безмолвный танец сотен людей, продолжавшийся около 20 минут, представлял собой акцию группы «Ligna» под названием «Радиобалет»: люди были слушателями коротковолнового «FSK-Radio», и по радио же (у каждого был портативный приемник с наушниками) координировались их действия. Группе «Ligna» был интересен не только процесс, но и результат (он заключался в том, что безобидные, но непонятные действия участников так перепугали вокзальное начальство, что оно перенаправило все прибывающие поезда на запасную платформу), и ее члены не сомневались в художественном качестве своей затеи. До появления флэшмобов оставался еще год, а через год некоторые флэшмобы почти детально повторяли «Радиобалет» (может быть, за исключением того, что «Радиобалет» был в несколько раз более длительным, чем обычный флэшмоб,

имел более сложный сценарий и потому требовал координации по радио), но их авторам и участникам даже в голову не приходило считать свои выходы искусством или вообще чем-то еще, кроме собственно флэшмоба<sup>32</sup>.

Скорость социальных изменений, сверхплотность городов, рынков, информационных сетей, многоликость и безликость общественного бытия подталкивает индивида к необходимости обретения ориентиров. С ростом влияния индустрии СМИ на человека ему все труднее отделить реальное от вымышленного, ценность от подделки и т.д. Вследствие неполной индукции понятия и категории принимаются без критического осмысления, но при этом именно предельные знаки принимают форму жизненных основополагающих ориентиров и ценностей. Как следствие проверка истинности происходит целенаправленно, непосредственно в ходе жизненной практики, а противоречие между новым, вводимым ею в повседневность содержанием и его интерпретацией в сознании, разрешается исключительно в мыслительной сфере — через преобразование понятий посредством допущений, призванных согласовать новый стереотип с апробированными. Больше того, по словам В.В. Библихина, действие как возможность, как первичное «могу, до всякого осознания есть уже мысль. Сознание возникает как вторичная возможность, а именно возможность не вводить в действие все возможности, какие открыты человеческому существу»<sup>33</sup>. По мнению Г.-Г. Гадамера: «Засвидетельствование порядка — вот, по-видимому, то, что от века и всегда значимо»<sup>34</sup>. Новое качественное, именно качественное состояние сознания, способного на такого рода действия: видения по преимуществу умом, сохраняя, в основном, дистанцию в отношениях с миром. Знание о сознании как таковом невозможно без рассмотрения предметной стороны бытия. Осознание значения предметных уровней бытия, рефлексия отрицания «прилепленности» к одному из уровней позволит избежать иллюзорности сознания и как следствие кризисности культуры.

<sup>32</sup> Матвеева А. ®™ARK, золотой фаллос и организация освобождения Барби: искусство буферной зоны // Художественный журнал. 2005. №58/59 (сентябрь).

<sup>33</sup> Библихин В.В. Язык философии. М., 1997. С. 81.

<sup>34</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 288-241.



### Список литературы:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. М.: Просвещение, 1990. 460 с.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. 646 с.
3. Бахтин М.М. Человек в мире слова. М.: Изд-во Рос. открытого ун-та, 1995. 140 с.
4. Биbihин В.В. Язык философии. М.: ЭКСМО, 1997. 281 с.
5. Бланшо М. Пространство литературы / Пер. с фр. В.П. Большакова и др. М.: Логос, 2002. 540 с.
6. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: НОРМАПРЕСС, 1995. 343 с.
7. Выготский Л.С. Собрание сочинений. В 5 т. М.: Педагогика, 1983. Т. 3: Проблемы развития психики. 335 с.
8. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 228-241.
9. Гёте И. Фауст / Пер. В.А. Сагаловой. М., 1999. 460 с.
10. Дудина И., Эпштейн М., Савчук В. Беседа: Светлой памяти постмодерна посвящается... // Художественный журнал. 2007. №71/72.
11. Еськов К. Путешествие дилетанта // Magister Ludi (ролевые игры в России). 2002. № 1 (апрель). С. 71-76.
12. Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. 298 с.
13. Каллер, Дж. Теория литературы. Краткое введение. М.: Астрель; АСТ, 2006. 158 с.
14. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик: Взгляды композитора в 1950-1960-е годы // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1983. Вып. 4. С. 162-196.
15. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1983. 536 с.
16. Лихачев Д.С. Литературоведение и лингвостилистика. Киев, 1987. 286 с.
17. Лотман Ю.М. Структура художественного текста Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 1998. 428 с.
18. Лукшин И.П. Психоанализ в рекламе Декор, искусство СССР. 1970. 346 с.
19. Лурья А.Р. Язык и сознание. М., 1979. 640 с.
20. Мамонов Б. Пространство без иллюзий // Художественный журнал. 2009. №71/72.
21. Мариинский театр: Голая балерина на сцене — это нормально // Аргументы и факты. 26 февраля 2011 г.
22. Матвеева А. ®™ARK, золотой фаллос и организация освобождения Барби: искусство буферной зоны // Художественный журнал. 2005. № 58/59 (сентябрь). С. 78-98.
23. Моррис Ч. Основания теории знаков. М., 1983. 200 с.
24. Мурашов Ю. Письмо и устная речь в дискурсах о языке 1930-х годов: Н. Марр // Соцреалистический канон / Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб, 2000. С. 599-608.
25. Пирс Ч.С. Начала прагматизма / Пер. с англ., предисловие В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина: В 2 т. СПб, 2000. Т. 2: Логические основания теории знаков. 152 с.
26. Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. 1040 с.
27. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 860 с.
28. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб: Мифрил, 1994. С. 271-308.
29. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература, Искусство, Театр, Кино. М.: Наука, 1988, 416 с.
30. Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. 670 с.
31. Шурипа С. Произведение искусства как эффект когнитивной оптики // Художественный журнал. 2009. №71/72. С. 78-90.
32. Bazaine J. Couleurs et mots (диалоги об искусстве) / Пер. А.Ф. Никифорова. Paris: Le Cherche midi éditeur, 1997.
33. Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. P., 1980.
34. Derrida J. La pharmacie de Platon // Derrida J. La Dissemination. P., 1972.
35. Genette G. Nouveau discours du recit. P., 1983. 178 p.
36. Grivel Ch. Theses preparatoires sur les intertextes // Dialogizität, Theorie und Geschichte der Uteratur und der sch6nen Kunste / Hrsg. von Lachman R. Munchen, 1982 S. 237-249.
37. Nelson T. Literary machines. Sausalito. CA: Mindful Press, 1993. 678 p.