

УДК 008+073

**И.Е. Фадеева**

**Символ и современные художественные практики:  
культура ab ovo**

*Статья посвящена проблемам современных кодов культуры. Автор рассматривает интеллектуальный поворот от однозначного соответствия реальности и текста, опосредованного кодами культуры, к обнаружению символических смыслов и созданию новых языков для их выражения.*

*Ключевые слова: символ, реальность, коды культуры, семиотическая чувствительность.*

*Symbol and contemporary arts practices: culture ab ovo*

*The article is devoted to the problem of contemporary cultural codes and texts. The author considers the intellectual turn from unequivocal conformity between reality and texts by means of cultural codes to detection of symbolical sense and creation of modern languages for its expression.*

*Keywords: symbol, reality, codes of culture, semiotics sensitivity.*

*На фотографиях я стараюсь разглядеть незримое – мгновенное нечто, что выходит за нашу чувствительность длительности. И уловив его в кадре, я становлюсь первооткрывателем. А есть медленное незримое, константа, которую также трудно осознать и наблюдать.*

*А. Иличевский. Перс*

Все больший интерес, проявляемый современным научным знанием к средневековью, начатый школой Анналов и вспыхнувший ярким светом в академических романах и семиотических исследованиях У. Эко, связан и с рядом актуальных аналогий между средневековьем и современностью. Параллели между схоластикой и структурализмом, средневековой и современной корпоративностью, игровым характером карнавальных действий и карнавальностью посмодернистских actions и performance'ов привлекают внимание к иному средневековью, во многом конструируемому по образу и подобию культуры XX столетия. Кроме интеллектуальных проектов постмодернистского искусства, тщася стереть границу массового и элитарного (интеллектуального), сама культура демонстрирует очевидный откат к синкретическим формам архаики – к тому, что М. Маффесоли определяет заново введенным в научный

оборот (теперь уже в рамках социологической парадигмы) термином «эстетизм». «Поворот от лингвистического поворота», связанный с событиями «9/11», обратил внимание исследователей на «малодискурсивные, физические феномены» [9, с. 22], послужив толчком для иного взгляда не только на роль эмоций в культуре, но и на то, что их порождает.

В этой связи одним из вновь актуализированных понятий «нового средневековья» стал символ. Вместе с тем очевидные социокультурные изменения не только определили новое обретение интереса к символу и символическим формам, но вышли далеко за пределы «причесанного» традицией их гносеологического понимания, обнаружив в современном социуме символические миры в их архаической, часто недоступной рациональному знанию доязыковой сущности. К началу XXI в. стало понятно, что непроясненные эмоциональные состояния и аффекты, не поддаваясь регулированию посредством логики и системы легитимированных культурой кодов (более того – не вписываясь в рамки культурно легитимированных эмоций и кодов их репрезентации), продуцируются символикой, суггестивно воздействующей на спонтанные реакции и аффективные переживания, которая, попадая в поле действия резонансных сил, усиливает эмоциональные проявления отдельного индивида. Символ в результате предстает как один из организаторов «эмоциональных сообществ», то есть спонтанных аффективных действий, основанных на амбивалентно переживаемом единстве коллективных эмоций.

Характерная черта понятого в этом ракурсе символа – его спонтанный, амбивалентный характер, не позволяющий представить его в виде элемента того или иного культурного кода или языка. Но именно поэтому современная культура, для которой отказ от легитимированных кодов (как более или менее точной корреляции «идеологии» и «риторики»), используя выражение У. Эко [16, с. 140]) стал формой *семиотического бунта* против идеологических догм и социальных стереотипов, начинает тяготеть к символической образности и к непосредственной передаче символических смыслов. Агрессия, направленная на язык как способ идеологического, политического или психологического давления, в конечном счете, приводит к распаду не только традиционных форм означивания, но и к пафосу отрицания любого означающего. Такой «семиотический бунт» как форма политического протеста и идеологической критики нашел весьма показательное воплощение в событиях 1996–97 гг. в Белграде. Их свидетель и аналитик Деян Стретенович говорит о переполнившем Белград шуме как о синтезе «музыкальных и иных культурных кодов»; шум, «сплавив индивидуальную идентичность в неразличимую общую массу, превратился в Голос протеста». И далее – «Шум – это апофеоз смерти языка» [13]. Очевидно, что понятие

шума в семиотическом смысле выходит за пределы буквального его понимания. Это не только информационная помеха высказыванию, как принято считать в теории коммуникации, не только результат действия «тактических медиа», как это происходило в Белграде. В качестве гремучей смеси любых распавшихся языков и кодов шум приобретает самостоятельное существование, поскольку очевидно имеет прагматику, то есть возможность суггестивного воздействия на индивидуальное сознание и коллективные действия – вполне в соответствии с мыслью С. Жижека о травматическом измерении голоса (см. «Киногид извращенца»).

В современном искусстве отказ от устойчивых художественных приемов, жанров, аксиологической или идеологической однозначности (корреляции смысла и значения, «риторики» и «идеологии») – то, что традиционно приписывается постмодернистскому искусству, – представляет собой разрушение культурных кодов: отказ от привычного «кода» дешифровки реального и связанный с ним отказ от известных систем ее артикуляции. Погружение в неартикулируемое и амбивалентное состояние – говоря словами В.В. Налимова, семантический вакуум – производит семиотический шум: символические миры<sup>1</sup>. В то же время отказ от кода становится поиском нового языка, основанного на телесных практиках, визуализации/виртуализации, семиотизации не только негативных состояний – отвращения, ужаса, отчаяния, агрессии, абсурда, но и семиотизации пустоты, небытия. Отказ от кода, свойственный культуре любого переходного периода, приобретает эпатажный, иногда агрессивный характер; *нигитологический жест* становится формой символизации нового интеллектуального и эмоционального состояния – дейксис указывает на Ничто. Однако, обнаруживший себя как «шум», нигитологический жест реального массового поведения, материализованный в спонтанных действиях толпы «эстезис» образует новую – поначалу весьма зыбкую – почву новой семиотизации в кодах и языках искусства.

Стремление увидеть «темные глубины человеческого и национального», очевидно присутствующее в современном литературном процессе [4], обращая искусство к экзистенциальному опыту индивида или к феноменологии телесности, к непросветленным амбивалентным чувст-

---

<sup>1</sup> Не случайно шум как своего рода *пред-музыка*, а музыка – как *пред-слово* рассматривается в поэзии XX столетия. См., например, О. Мандельштам: «Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись...». Или И. Бродский: «...не музыка еще – уже не шум». Поэтические проекции Ф. Ницше и очевидная «семиотическая чувствительность» поэзии XX–XXI вв., как и искусства в целом, позволяют выстраивать семиотическую иерархию – пирамиду, в основании которой лежат символически непроясненные состояния, а вершиной является интеллектуальные формы дискурсивности, парадоксально коррелирующие с доинтеллектуальным и дословесным.

вованьям толпы, воодушевленной религиозными, этническими или спортивными страстями, *не может не стать* опытом построения нового кода культуры. Но основанием этого кода является амбивалентный, континуальный – десемантизированный – знак, расплывающаяся семантика которого должна парадоксально артикулировать неартикулируемые смыслы. Такая парадоксальная артикуляция непроясненных состояний и экзистенциального опыта демонстрирует себя в актуализации семиотики телесных практик: новый «кинизм», обнаруженный П. Слотердайком и противопоставленный им «циническому разуму», основан на деструктивных жестах, «бесстыдном и трансгрессивном нарушении социальных норм» [13]. Отказ от норм и запретов в левом искусстве 60-х годов – например, в том, что Слотердайк называет новым дадаизмом, находя в нем подлинное воплощение античного кинизма, становится отвержением стиля как «симуляции смысла» [12, с. 439] и, в итоге, отказом от кода. Поскольку доминирующей формой современной идеологии, по Слотердайку, является цинизм, его опровержение происходит как возврат к древнейшим практикам кинизма. Цинизм любой идеологии требует отмены коррелирующих с ней кодов – отказ от кода ведет к новому кинизму, к нигитологическому жесту и семантической деструкции.

Опыт «отказа от кода» обнаруживает любое «левое» искусство: безъязыкая улица корчится в отсутствии адекватного ей языка, непроясненные смыслы реального (отсутствующее означаемое) выплескиваются вовне посредством символически понимаемых и аффективно действующих элементов старых кодов. Например, по мысли У. Берроуза, перформативный эффект *называния* события (в описываемом им случае – восстания), не основанный на референтивной функции, оказывает провокативное воздействие на толпу: «звуки восстания могут спровоцировать само восстание» [13]. Семиотическая чувствительность массового – подчеркнем массового, а не интеллектуально-постмодернистского – сознания находит очевидное подтверждение в кратно усилившемся в современной российской действительности интересе к обценной лексике, к интеллектуально и аксиологически сниженным формам поведения, в том числе и речевого, к стебу и черному юмору. Приобретающие символический характер означающие без означаемых – нецензурные слова, помещенные в пространство текста (литературного или – посредством фигур умолчания – публицистического), становятся символическими фигурами, выражая доязыковую стихию телесности.

Представитель «новой волны» в европейском кинематографе 50–60 годов Ж.-Л. Годар в интервью, данном в 1969 г. для телепередачи «Что такое режиссура?», возражая против «культурного империализма» как совокупности приемов, выражающих «империалистическую идеоло-

гию», противопоставил им «истинное изображение». Вопреки техническому прогрессу «истинное изображение («образ») осталось прежним, обращенным к Богу, создаваемым людьми набожными, иногда при этом иконоборцами, хотя и не осознанными», – говорит Годар. «Уже две тысячи лет мы находимся в одной и той же идеологии изображения», поэтому нужно «делать совершенно другие вещи с людьми, которых не учили правилам грамматики» [14, с. 42, 45–46]. Но отсутствие смысла при этом само становится смыслом. Нулевой код становится новым – также идеологизированным кодом культуры.

Культурная ситуация французского кино предреволюционных 50-х и революционных 60-х гг. парадоксально аналогична современной российской. В ходе круглого стола на страницах журнала «Дружба народов», подводя итоги ушедшему десятилетию, Дмитрий Быков высказал мысль о том, что следует видеть новое «незашоренными глазами». Семиотическая «зашоренность» – видение сквозь призму устоявшихся языков и кодов («символических форм», априорный характер которых не дает возможности видения собственного – подлинного – опыта) становится помехой подлинности художественного произведения, вновь возвращая исследовательскую и авторскую мысль к проблеме границ искусства, вымысла и реальности, иллюзии и истины. Попытка обретения альтернативы в безусловной реальности «внетекстовой реальности» определяет поиски нового – *неусловного* художественного языка и в рамках вполне традиционных литературных или кинематографических жанров. Тенденция к новому журнализму как свойство «трансавангардной литературы» [6] становится иллюзией документальности, опытом текстуализации самой реальности. Отрицая «виртуозность языка», «новый реализм» порой предстает игрой на «консервных банках и кастрюлях с палками» [16]. «Реальность» в виде плотного слоя бытовых реалий и повседневного опыта «массового» человека предстает как лишенная смысла. Так, рассказ Р. Сенчина «На черной лестнице» [11] повествует об одном дне обезличенного, маргинального – «маленького» человека – Максима. На протяжении повествования читатель пребывает в убеждении, что речь идет о молодом человеке: поиски проститутки, попытка использовать для этой цели подружку или женщину из подворотни, поиски мелочи для покупки алкоголя, отношения с родителями – все говорит о том, что герои – «тусующиеся» в подворотне подростки. Неожиданное открытие бросает на повествование иной свет, придавая ему неожиданный смысл: экзистенциальное переживание *отсутствия смысла*. Проснувшись на лестнице, герой видит свое отражение в стекле – перед ним лицо преждевременно состарившегося тридцативосьмилетнего человека: *обезличенный* человек обнаруживает *собственное лицо* –

отсутствие смысла становится смыслом. Потерявшая легитимацию в рамках историчности, жизнь становится экзистенциальным сгустком непроясненных смыслов, легитимируя тем самым высший – иной смысл. Пустота как форма бытия/инобытия смысла, продолжая экзистенциальную мистерию «маленького человека», становится означаемым, продуцирующим свой смысл как принципиально иной по отношению к классике и к традиции, но, тем самым, продолжая именно их нравственные интенции.

Попытка расшифровать заново «код российского бытия» становится опытом конструирования нового кода, – который, как и в фильмах «новой волны», не может не быть основан на осколках и обломках старых. Инерция интерпретации заставляет сознание читателя попадать в «инверсионную ловушку» (термин А.С. Ахиезера) прежних контекстов: социальных, психологических, художественных. Так, культовый роман Р. Сенчина «Елтышевы» легко поддается расшифровке посредством привычной российскому читателю социологической (или реальной, демократической) критики. Давно ставшая «готовым» кодом, или «умерщвленным» контекстом [2, с. 352], реальная критика подсказывает однозначные корреляции когда-то неоднозначным художественным образам, превращая их в риторические фигуры. Так, безымянный автор рецензии на роман Р. Сенчина «Елтышевы» на страницах сайта [vtopki.ru](http://vtopki.ru) говорит о «картонных» персонажах и стереотипных ситуациях, заставляющих читателя именно такими – картонными – видеть и окружающих людей: «Типичный пример: читатель слышит об избиении музыканта милиционером и дает ссылку на текст романа: с его точки зрения, то и другое – факты» [1]. Интерпретация посредством культурно легитимированных кодов, провоцируя в читателе или зрителе блаженное состояние узнавания, на самом деле может являться игрой, интеллектуальной провокацией, подталкивающей сознание воспринимающего к использованию «готовых» кодов, но оставляя смысл скрытым от прямого прочтения. При этом сам характер смысла не допускает его артикуляции, поскольку его область – это область эмоционально переживаемого, ощущаемого, чувствуемого. Парадокс значения и смысла как родовое качество познания и творчества оказывается доведенным до их абсурдного противостояния.

Возросший интерес (наряду со стремительно расширяющейся сферой фантастического) к текстам нон-фикшн – в частности, к «Живому журналу» и его бумажным изданиям, демонстрирует экзистенциальный поворот художественного сознания, пафосом которого становится обнаружение некоторой аутентичной реальности. Аутентичная реальность экзистенциального «эго» как артикулируемое означаемое некоего отсутствующего означаемого находит отражение в возрастающем инте-

ресе к (авто)биографизму. Означивание «шума» как одновременно и означающего и означаемого – того, что О. Мандельштамом названо «шумом времени» – становится в современной художественной – рефлексивной – культуре движением к новому автобиографизму (не случаен в этой связи интерес, проявляемый современной гуманитарной мыслью к фигуре В.В. Розанова). При этом жанр автобиографии претерпевает существенные изменения, вызванные очевидным вторжением в его сферы (или наоборот – его вторжением в чужеродные сферы) философского дискурса. Речь идет о появлении жанра-оксюморона, соединяющего вымысел и реальность, – жанра автофикшн. Начиная с возникновения термина, введенного в 70-е гг. прошлого века в научный и литературный оборот Сержем Дубровским, все более расширяющееся в конце XX – начале XXI в. пространство автофикшн вовлекло в себя не только философско-художественные проекты, но и кинопроекты, в частности, таких культовых авторов как С. Жижек или У. Эко. Условность «биографической иллюзии», с одной стороны, и безусловность подлинного экзистенциального опыта, формирующего идентичность, само существование которой семиотически обусловлено, – с другой, порождают именно киноверсии жанра, поскольку именно фабрика иллюзий способна воплотить экзистенциальное «эго», аутентичный опыт, искомое бессознательное. По словам С. Жижека, бессознательному (или «либидо» – Жижек использует терминологию З. Фрейда) необходима иллюзия, чтобы себя поддерживать.

Возрастающая художественная и философская рефлексивность современной культуры, позволяющая увидеть способ бытия сознания как, говоря словами Ж.-П. Сартра, «двойственность, которая *есть* единство, отражение, которое *есть* свое собственное отражение» [10, с. 109] (*курсив Ж.-П. Сартра.* – И.Ф.), определяет нацеленность текстов культуры на поиски «дорефлексивной» подлинности. Код как семиотический мост между «идеологией» и «риторикой» становится мостом между исчезающими краями ввиду отказа от первого и отсутствия второго; «поиски бытия» определяют поиски его новой семиотизации. С этой точки зрения серия документальных фильмов с участием известного словенского философа Славоя Жижека «Киногид извращенца» (2006 г., режиссер С. Файнс), «Жижек!» (2005 г., режиссер А. Тэйлор), где философу принадлежит роль интерпретатора реальности, весьма показательна. Помещенный в иллюзорное пространство известных кинолент («Киногид извращенца») и открывающий «реальность» бессознательного за уже легитимированными визуальными кодами («умерщвленными» контекстами) кинематографа, знаменитый философ как бы вскрывает подлинную реальность, оборачивающуюся на деле иным интерпретацион-

ным кодом, уже тоже легитимированным постмодернистским психоанализом. Выбор между иллюзией и реальностью (как в комментируемом философом фильме «Матрица») становится более иллюзорным, чем сама иллюзия: реальность существует в ее символической функции, не реальность находится «позади» иллюзии (как, начиная с Платона и царя Эдипа, постулировала европейская философская и художественная традиция), но реальность обретается в самой иллюзии. Реальность разрушается тогда, говорит Жижек, когда нарушается правильность вхождения в символическую реальность. То есть – можно сделать вывод – код культуры (символическая реальность, иллюзия, структурирующая реальность) – неотъемлемая часть реального, за которой, тем не менее, обретается реальность более подлинная чем то, что предстает нашему сознанию как реальное Реальное. То же видим и в киноленте «Жижек!», где философ говорит о необходимости «убить в себе клоуна», то есть – радикально изменить интерпретационный код не только зрителя, но и собственной самоидентификации, позволить обнаружить за привычной «риторикой» смеха – иную «идеологию», за имиджем – лицо. Однако и этот прорыв в зазеркалье остается невозможным... В этом плане показателен новый имиджевый проект Жижека – «философский союз» философа и культовой поп-звезды Леди Гага [5], имеющий исключительно пиар-смысл, но истолковываемый при посредстве самых разных – и даже противоположных – кодов интерпретации. Причем в рамках современной культуры классический вопрос «Кто Вы, профессор Жижек?» оказывается лишенным смысла: за имиджем нет лица.

Невозможность прорыва в зазеркалье текста, несмотря на его, текста, видимую документальность, подтверждает мысль самого Жижека о том, что «отражение Реального субъективного опыта возможно только в виде вымысла» [7, с. 44]. Дело в том, что расщепленный, внутренне незавершаемый характер «я» заключается в необходимости «отсылки к себе», в зависимости «я» от акта идентификации. Противопоставляя свое понимание субъекта как онтологической идентификации существующего логической идее идентичности как тождества, Э. Левинас – фактически продолжая экзистенциальную персонологию М.М. Бахтина – отмечает внутренне расщепленный характер «я», включающего наряду с идентичностью как состоянием логического тождества – сам акт идентификации. Идентичность «я» – это позиция «бытующего в лоне анонимного, поглощающего бытия» [8, с. 54], появление субъекта связано с распадом тавтологии и тождества, с превращением тавтологии в «драму» – добавим, в процессе семиотической деятельности. Можно сказать, что «биографическая иллюзия» (термин П. Бурдые [см. 3]) – гарантия реального. Семиотическая чувствительность современной куль-

туры, провоцируя видеть в реальном иллюзорное и в иллюзорном – реальное, помещает «реального» индивида в пространство иллюзии – Матрицы, кинематографических декораций, позволяет увидеть реальность иллюзорного. Так, в киноленте «Киногид извращенца», комментарий философа становится неотъемлемой частью кинематографического замысла, а сам комментатор – частью декорации. Однако стремление увидеть замысел «изнутри» оборачивается новым кодом прочтения, символический смысл оказывается однозначно понятным и – длинная тень царя Мидаса поглощает реальное, превращая его в знаки и коды культуры...

Помимо вымысла как гарантии подлинности реального Жижек называет реальность «частичных объектов». «Частичные объекты», по Жижеку, это органы без тела, воплощающие влечение к смерти. Но это влечение не является стремлением к Ничто, это бессмертие в смерти, материализованное бессознательное – континуальный смысл, не поддающийся означиванию: символ. При этом нигитологический жест современной символизации, обращенный в промежуточное пространство бытия/небытия, аутентичного/выраженного, фиксирован в художественных практиках кинематографа XX в. в качестве онтологизации взгляда и голоса, фантомно-символический характер которых, используя сравнение С. Жижека, становится улыбкой Чеширского кота. Следует отметить именно символический – не собственно знаковый – характер частичных объектов: соединяя в себе означаемое и означающее, приобретая самостоятельность (возможность суггестивного действия на сознание и способность вызывать аффективные реакции), в современном социокультурном пространстве они становятся вездесущими, заполняя собой телевизионные программы и рекламу, политические акции и пиар-компании.

Завершая сказанное, отметим, что проявляемая на разных уровнях интеллектуального или массового сознания семиотическая деструкция, превращая многочисленные, и – до настоящего времени – системно коррелирующие, коды культуры в семиотический «шум», становится формой *иной* онтологии знака, вырастающей из семиотизации самой деструктивности. Попытка сделать реальность символом реальности как таковой – отчетливо представленное в стилистике нового реализма «нулевых», или, с другой стороны, поместить сознание в зыбкое пространство реальности/иллюзии позволяет разглядеть в современной культуре два разнонаправленных вектора. С одной стороны – это вектор, направленный на обнаружение реальности в ее подлинности, видение ее «незашоренными» глазами. С другой – вектор, направленный на трансцендентальное или экзистенциальное эго, позволяющий увидеть «подлин-

ные» глубины бессознательного и несознаваемого. В обоих случаях культура продуцирует символические формы: *символ становится символом культуры ab ovo.*

\*\*\*

1. Бахтин М.М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

2. Бурдые П. Биографическая иллюзия // Интер. 2002. № 1.

3. Быков Д. // Литературные нулевые: место жительство и работы. Круглый стол «Главные тенденции, события, книги и имена последнего десятилетия» // Дружба народов. 2011. № 1.

4. Вагина М. Жижек и Леди Гага образовали философский союз: сайт. URL: <http://mnenia.ru/rubric/culture/jijek-i-ledi-gaga-obrazovali-filosofskiy-soyuz/> (дата обращения 21.06.2011)

5. Ермолин Е. Литературные нулевые: место жительство и работы. Круглый стол «Главные тенденции, события, книги и имена последнего десятилетия» // Дружба народов. 2011. № 1.

6. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. М.: Европа, 2008.

7. Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. СПб.: Университетская книга, 2000 (Книга света).

8. Плампер Я. Эмоции в русской истории // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций: сб. статей / под ред. Яна Плампера, Шаммы Шахадат и Марка эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 11–37.

9. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000.

10. Сенчин Р. На черной лестнице // Континент. 2009. № 142.

11. Слотердаик П. Критика цинического разума. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001.

12. Стретеневич Д. Шум // Художественный журнал: электронный журнал. 1998. № 22. Июль. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/22/shum/>

13. Философствуя через борьбу. Интервью Жана-Люка Годара 19 марта 1969 года / пер. Ст. Дорошенкова // Борьба на два фронта: Жан-Люк Годар и Дзига Вертов (1968–1972). Свободное марксистское издательство, 2010.

14. Фролов И. Чудище стозевно и безъязыко // Литературная газета. 2010. 24 марта. № 11 (6266).

15. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб.: Symposiuo, 2004.

16. Сайт. URL: <http://vtopku.ru/node/154>